

# La prononciation gallicane du chant latin garante d'authenticité?<sup>1</sup>

Mutien-Omer Houziaux

*Le mal dont souffrent les chefs-d'œuvre, c'est le respect excessif dont on les entoure.*

Gabriel FAURE, Préface des *Œuvres complètes* pour orgue de Bach, Paris, Durand, 1917.

*Plus on s'enfonce dans la reconstitution historique, plus on s'éloigne de la permanence du message. Plus on fait de concerts musicologiques, moins on fait de musique. Plus on fait de l'archéologie, moins on fait de l'art. Plus on donne dans l'« intéressant », moins on prodigue de l'émouvant.*

Gérard ZWANG, *À contre-bruit*, Paris, Simoën, 1977, p. 73.

## Introduction

UNE ŒUVRE, le *Requiem* de Gabriel Fauré, un interprète, Philippe Herreweghe, un musicologue, Jean-Michel Nectoux, sont à l'origine de ma première publication à la Société liégeoise de musicologie : *À la recherche « des » Requiem de Fauré ou l'authenticité musicale en questions* [Houziaux, 2000]. La même œuvre, le même interprète et le même musicologue m'amènent à proposer, ici encore, une réflexion en rapport direct avec le même thème, celui de l'authenticité.

---

<sup>1</sup> AVERTISSEMENT.— Dans cette étude, la représentation des phonèmes a été effectuée selon les conventions décrites en Annexe I ; toutefois, on a maintenu les graphies, plus approximatives mais suffisamment « lisibles », qui figurent dans certains textes originaux.

Cent un ans après la première du *Requiem* en Belgique (Bruxelles, 28 octobre 1900, direction : Eugène Ysaÿe), Philippe Herreweghe proposait le 30 novembre 2001, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, une exécution de cette messe des morts dans la version dite « symphonique » de 1900, dont l'orchestration est généralement attribuée à Roger Ducasse. On sait que la version originale, dite « de 1893 », longtemps méconnue, fut sauvée de l'oubli et restituée (avec le concours de Roger Delage) par le spécialiste incontesté de Fauré qu'est Jean-Michel Nectoux. Fondée sur des documents pour la plupart autographes, la partition, dont l'instrumentarium est un orchestre de chambre, fut révélée en 1988 par La Chapelle royale et l'Ensemble « Musique oblique » placés sous la direction de Philippe Herreweghe. La firme Harmonia Mundi en produisit un enregistrement qui constitue toujours une référence pour les mélomanes ; le texte était chanté selon les règles de la prononciation romaine du latin. Pour le concert du 30 novembre, le même interprète avait choisi de présenter la version symphonique en se fondant sur l'édition critique due, également, à Jean-Michel Nectoux<sup>2</sup>.

Dans la préface de cette dernière édition, le musicologue préconisait, par souci d'authenticité, l'adoption d'une prononciation gallicane du latin. La première fois que Herreweghe eut à prendre en compte cette recommandation, ce fut en juillet 2001, au festival de Saintes. Les réticences, rapporte Martine Dumont-Mergeay, ne se firent pas attendre : tandis que les chœurs et les solistes subissaient cette « révolution copernicienne », leur chef lui-même « exaspéré par 'ce snobisme parisien', faillit annuler les efforts entrepris pour reprendre le bon vieux latin de papa (de Gand, donc...) ; mais soudain, prononçant lui-même 'Sanctus', et le comparant au 'Sanctous' de son enfance, il réalisa une différence subtile et agissante allant plutôt vers le céleste [...] » ; d'entendre « le sublime Pie Jesu [pié jésu et non pie yésou], avec l'accent du XVI<sup>e</sup> » lui

---

<sup>2</sup> Cette version a paru, comme la toute première édition (1901), chez Hamelle (aujourd'hui Hamelle-Leduc). La partition établie par Nectoux (Hamelle, 1998 ; préface de 1995) apporte de nombreuses corrections à celle de 1901. Elle ne diffère de publications antérieures (Novello, Peters, Eulenburg, Kalmus,...) que sur quelques points de détail. - Pour l'histoire, extrêmement complexe, du *Requiem*, de ses versions et de ses éditions, le lecteur voudra bien se reporter à mon ouvrage déjà cité.

procura « une telle surprise - et, faut-il croire, une telle illumination - qu'il craqua. » [Dumont-Mergeay, juillet 2001.]

L'expérience s'est maintes fois renouvelée depuis lors. Elle s'inscrivait dans le cadre d'une double réalisation : d'une part, un documentaire destiné à une diffusion télévisée sur Arte et la RTBF<sup>3</sup>, d'autre part, un enregistrement qui eut lieu en la grande salle de d'Arsenal de Metz en novembre 2001<sup>4</sup>.

Même si elle se traduit ici concrètement par le « traitement » d'une œuvre déterminée, l'option « gallicane » prise pour ces exécutions s'inscrit, à l'évidence, dans une problématique beaucoup plus large : comment restituer, aujourd'hui, dans le chant, la phonalité (le caractère des sons) d'une langue, le latin, qui occupe une place majeure à toutes les époques de l'histoire de la musique sacrée occidentale ? Vaste question, assurément, qu'on ne peut aborder sans considérer la dynamique générale dans laquelle elle s'inscrit, c'est-à-dire sans rappeler, en ses grandes lignes, le long passé du latin, son extraordinaire expansion, son polymorphisme, les inévitables « altérations » qu'il a subies au sein de la Romania et chez les peuples « barbares », et son rôle essentiel à travers toute la chrétienté. C'est de cette histoire même que se sont nour-

---

<sup>3</sup> Coproduction Arctic Productions, Alizé Productions, Arte France, RTBF ; avec la Chapelle Royale et l'Orchestre des Champs-Élysées ; réalisation : Henri de Gerlache. Conseiller artistique : Jean-Michel Nectoux ; co-scénariste et coordinatrice artistique : Martine Dumont-Mergeay ; Arte, 5 avril 2002.- Je fus informé de l'entreprise par Jean-Michel Nectoux, préfacier de mon ouvrage sur « les » *Requiem* de Fauré, et qui suggéra, assez naturellement, au réalisateur du film documentaire en projet, Henri de Gerlache, de me rencontrer. J'eus donc avec ce dernier un long entretien à propos du scénario (*story-board*) du documentaire en préparation ; il apparut que, en ce qui concerne la prononciation, l'option « gallicane » de mon préfacier prévaudrait sur la préférence « romaine » que j'avais exposée et défendue dans mon ouvrage. Sans doute est-ce la raison pour laquelle le projet de collaboration envisagée tourna court...

<sup>4</sup> Gabriel Fauré, *Requiem* op. 48 ; Johannette Zomer, soprano, Stephan Genz, baryton, la Chapelle Royale, le Collegium Vocale Gent et l'Orchestre des Champs Élysées, dir. Philippe Herreweghe, un disque Harmonia Mundi, HMC 901771. (Ce CD comprend aussi la Symphonie en ré mineur de César Franck.)

ries les polémiques relatives à la langue latine, notamment en matière de règles d'orthoépie (prononciation correcte). Ces polémiques, aussi anciennes que le latin lui-même, se sont ravivées dans la France des années 1880-1920, avec une âpreté toute particulière. On verra que la philologie scientifique moderne, l'approfondissement des études musicologiques en matière de plain-chant, l'affirmation de la primauté vaticane (Vatican I) et la reviviscence des aspirations gallicanes ont si vigoureusement conjugué leurs effets que le séisme du *Motu proprio* (1903) de Pie X se rappelle encore, par l'une ou l'autre réplique, à l'attention de quelques-uns de nos contemporains. Une fois cette problématique exposée, l'on reviendra à Fauré, à son *Requiem*, au bien-fondé d'une restitution qui se présente comme « historique », au prix que l'on paie encore pour offrir ledit *Requiem* sur l'autel d'une « authenticité » peut-être discutable.

## I. Les nombreux visages du latin<sup>5</sup>

En Belgique, jusque dans les années 1940-50, les élèves de l'enseignement secondaire inscrits dans les sections d'humanités anciennes, surtout s'ils assistaient à des offices religieux catholiques, avaient conscience de l'existence de deux latins, celui « de Cicéron » et celui « des curés ». En classe, le premier leur était présenté comme la seule référence « scientifique », l'autre comme une sorte de succédané, certes plus accessible, mais moins pur, voire fautif. Si la différence se marquait dans le lexique et la syntaxe, c'est dans la prononciation qu'elle était le plus sensible. Il en allait d'ailleurs ainsi dans plusieurs pays européens, et notamment chez nos voisins français.

Cette sorte de manichéisme linguistique résultait d'une vue assez simpliste et déjà largement dépassée, du moins aux yeux des esprits les plus éclairés et les mieux informés. Il faut dire que l'émergence, alors vieille de près d'un siècle, d'une science du langage non pas nouvelle, mais fortement influencée dans sa méthodologie par les courants positivistes et scientistes, avait sérieusement bousculé de vieilles habitudes ancrées

---

<sup>5</sup> Les considérations présentées ici sont évidemment familières aux philologues ou aux linguistes ; ils voudront bien en excuser le caractère sommaire. Mais il a paru indiqué de rassembler quelques données relatives à l'histoire de la langue latine, en vérité indispensables à une approche correcte de la question de la prononciation du latin chanté.

dans les milieux scolaires comme ecclésiastiques. Cultivée depuis des temps immémoriaux, la philologie, qui s'était jusque-là intéressée principalement à l'établissement et à l'étude des *textes* littéraires, accueillit vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle une discipline, la grammaire comparée, qui allait bientôt influencer sur ses développements ultérieurs. À cette époque, en effet, les philologues prêtent une attention accrue à l'aspect oral de la langue, aux phonèmes constitutifs de chaque idiome, à leur évolution et à leur diversification géographique. Dans les années 1880, l'abbé Jean-Pierre Rousselot, linguiste de formation, père de la phonétique expérimentale (qu'il enseignera à l'Institut catholique et au Collège de France), s'inspirant des derniers acquis de la physiologie, met au point avec le concours de son collègue au Collège de France, le physiologiste Marey, un dispositif permettant d'enregistrer graphiquement les mouvements des organes phonateurs pendant l'émission des sons (kymographe<sup>6</sup>). En affinant ainsi l'analyse de la phonation, cette technique et celle de la palatographie<sup>7</sup> se révéleront complémentaires des études de phonétique historique, dont elles objectiveront les résultats.

Ainsi, durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 30 du siècle suivant, les linguistes<sup>8</sup> (en ordre principal allemands,

---

<sup>6</sup> Le kymographion est une invention (1847) du physiologiste allemand Carl Ludwig ; c'est l'ancêtre de l'hémodynamomètre ; le mot, attesté en français depuis 1855 (*Le Robert*), est mentionné par Littré, mais uniquement en relation avec l'activité cardiaque : ce « terme de physiologie » désigne un « appareil qui note les battements du pouls ».

<sup>7</sup> La palatographie permettait déjà d'obtenir des données précises sur les points de contact de la langue avec le palais durant la phonation. Actuellement, les spécialistes de la phonétique, articulatoire ou acoustique, disposent d'appareils de haute technologie : imagerie médicale, films endoscopiques, examens radiologiques, « visible speech », etc., qui conduisent à affiner, parfois à amender, les observations faites par leurs aînés sur les mécanismes de la phonation comme sur les compromis auxquels doivent se résoudre les chanteurs pour concilier intelligibilité et esthétique dans l'émission de certains phonèmes émis à des fréquences et des amplitudes élevées. Cf. par exemple, les études de Nicole Scotto di Carlo, tel que : *Movements of the velum in Singing*, *Journal of Research in Singing*, 1987, XI, 1, pp. 3-13.

<sup>8</sup> Bien que, selon *Le Robert*, *linguiste* soit attesté dès 1632, la première occurrence de *linguistique* est relevée en 1826, mais certains auteurs considèrent que la linguistique n'a acquis le statut de science du langage qu'à partir des

français, anglais et italiens) furent-ils amenés à consacrer de nombreuses études à la prononciation du latin. Leurs travaux devaient mettre en évidence l'extrême complexité de la question, complexité due à plusieurs facteurs : la très longue histoire du latin, sa diffusion à travers le monde occidental tout entier, la diversité subséquente des visages que présente cette langue dans l'espace et dans le temps, ainsi que les modalités différentes de son enseignement selon la finalité qu'on assigne à sa connaissance.

Depuis Ferdinand de Saussure (1857-1913) et son illustre *Cours*, publication posthume (1916), la linguistique générale (au sens large que garde encore souvent ce vocable) a profondément évolué d'un point de vue épistémologique. Parmi les oppositions les plus fructueuses au plan méthodologique de la pensée saussurienne et des approfondissements qu'elle a suscités, il en est qui intéressent particulièrement le propos de la présente étude : synchronie ↔ diachronie, langue ↔ parole, langue parlée ↔ langue écrite. Quoique remises en question par certains développements ultérieurs de la linguistique (par exemple, l'affirmation d'une phonologie diachronique), ces oppositions demeurent très utiles d'un point de vue méthodologique.

Pour mémoire, l'étude *synchronique* d'une langue consiste à considérer celle-ci à un moment donné de son histoire ; les éléments constitutifs de la langue en règlent le fonctionnement et en font un système (linguistique *statique*). Envisagée sous l'angle *diachronique*, la langue est, au contraire, considérée dans son évolution, dans les changements qu'elle subit sans que les locuteurs le veuillent ou même en soient conscients (linguistique *dynamique*). La *langue*, lieu géométrique théorique de tous les énoncés possibles dans un idiome donné, s'actualise dans la *parole* (orale ou écrite). Mais la parole, à son tour, influe sur la langue, dont les usagers modifient à leur insu les règles de fonctionnement : « Tout ce qui est diachronique dans la langue ne l'est que par la parole [Saussure,

---

travaux de Ferdinand de Saussure. En fait, le terme *philologie* a longtemps englobé deux types d'études scientifiques, celle des textes comme témoins de civilisations et celle des langues, parlées ou écrites. *Philologue*, *philologie* avaient donc une acception très large qu'ils n'ont d'ailleurs pas complètement perdue, et qui, en tout cas, était présente dans de nombreux textes consultés.

1916, p. 138] », ce qui revient à dire que la langue tend à maintenir la cohérence d'un système, tandis que la parole est en quelque sorte le moteur de l'histoire de la langue. La langue elle-même ne peut être considérée comme un monolithe : même sous l'angle de la synchronie, elle englobe, si l'on peut dire, plusieurs systèmes linguistiques. En effet, l'oral a sa spécificité par rapport à l'écrit et comporte en outre, dans chacune de ces deux variantes de la langue, des « niveaux » multiples, y compris chez un même locuteur : académique, soigné, familier, grossier, argotique, etc. À l'origine, l'oral a précédé l'écrit (le phonème a précédé la lettre), et il continue pour l'essentiel à influencer sur l'évolution de la langue ; au contraire, l'écrit est davantage facteur de stabilité et, par une sorte de rétroaction, tempère la dynamique novatrice inhérente à l'oral. L'acception saussurienne du terme *parole* concerne, il importe de s'en souvenir, aussi bien l'usage écrit de la langue que ses manifestations orales. De ce qui précède, il ressort que plus les usagers d'une langue accordent d'importance à l'écrit, moins l'oral a d'influence sur l'évolution de l'idiome qu'ils pratiquent. On le verra, ce corollaire du principe saussurien cité ci-avant revêt une importance primordiale dans l'histoire du latin comme langue ecclésiastique.

## II. Une très vieille histoire

### I. Le latin classique et ses premières métamorphoses

Pour la plupart des collégiens et lycéens, le latin commence avec César et Cicéron ; ils ignorent, peut-être à jamais, que ce latin-là est issu d'un dialecte italique devenu, par la grâce de succès politiques et de contacts avec la culture grecque, un idiome occidental de premier plan, vecteur essentiel de l'héritage méditerranéen. Ainsi, le souci didactique d'aller directement à l'essentiel conduit l'École à abolir toute perspective diachronique. Le latin apparaît de la sorte comme une entité sortie *ex nihilo*, quasi pétrifiée, intemporelle : c'est le latin dit *classique*, celui qu'on enseigne dans les *classes*<sup>9</sup>. Étudié sous l'angle de la seule synchronie, qui en

---

<sup>9</sup> « Les grammairiens anciens, écrit Littré, appelaient écrivains ou poètes classiques ceux qu'ils mettaient dans la première classe ; les modernes ont donné le même nom à ceux qu'on étudie dans les classes ; d'où la série de sens : qui est donné comme modèle et qui, à ce titre, appartient à l'antiquité, et enfin qui est opposé à romantique. »

fait ressortir la cohérence, le latin « scolaire » doit ce privilège au fait même d'une présentation tronquée et à ce que, exclusivement écrit, il appartient à l'âge d'or de la littérature (*largo sensu*) de la Rome antique en son apogée : les modèles vont de César et Cicéron à Sénèque, soit une période d'un siècle ; quelques rares exceptions, dont Tacite († 120), donneront éventuellement au maître l'occasion d'indiquer que la langue ne fut pas absolument statique. Si les noms de Plaute et de Térence ne sont pas inconnus, l'existence d'historiens précurseurs de Salluste et de Tite-Live n'est même pas évoquée, pas plus que la très longue « survie » du latin dans les écrits savants, relevant des disciplines les plus variées : plus de trois siècles après l'Ordonnance de Villers-Cotterêts (dont parlera, peut-être, le professeur de français), des thèses de doctorat étaient encore soutenues en latin<sup>10</sup>.

Si l'on s'en tient à l'étude du latin classique tel qu'on l'enseigne au niveau de l'école secondaire, l'image qu'on donne de la langue aux élèves est souvent faussée par la référence permanente à la langue écrite. Qui-conque a « fait » du latin de cette manière doit, fort raisonnablement, se demander comment ces diables de Romains pouvaient converser en construisant, dans le « temps réel » du discours oral, des phrases comparables, en complexité, à la prose du *De bello gallico* ou du *Pro Murena* : leur « virtuosité » morphologique et surtout syntactique devait être phénoménale. La réalité est évidemment tout autre : dans la vie courante, les grands écrivains latins pratiquaient le *sermo vulgaris* ou *cotidianus* ou même *plebeius* ; mais ces niveaux de langage comportaient eux-mêmes des variantes : le registre *urbanus* s'imposait aux patriciens, qui laissaient le *rusticus* aux gens incultes des campagnes. Citant Cicéron et Quintilien, Édouard Bourciez insiste sur le fait que la distinction majeure à retenir n'est, en réalité, pas d'ordre sociologique :

« c'est essentiellement à une distinction entre la langue écrite et la langue parlée que doit se ramener celle du latin classique et du latin vulgaire [Bourciez 1956, p.31] ».

Même à Rome coexistaient donc plusieurs types de latin. Que dire alors des altérations que cette langue a subies du fait même de sa

---

<sup>10</sup> Par exemple, dans les années 1890, ce fut le cas pour Jean Jaurès et Durkheim !

diffusion ? Après avoir dicté sa loi dans la péninsule italique, la ville aux sept collines allait, de conquêtes en conquêtes, imposer son empire à d'immenses territoires. Si la culture hellénique maintint son hégémonie en Grèce, en Asie Mineure et en Égypte, la langue latine pénétra, avec des altérations diverses, dans les autres pays de l'Empire. Sans doute y eut-il aux *limès* mêmes de la Romania des élites qui assimilèrent remarquablement le latin jusque dans ses nuances littéraires les plus délicates : l'exemple par excellence en est probablement saint Augustin, ce converti qui, au IV<sup>e</sup> siècle, apprit le latin de Cicéron et de Virgile en sa Numidie natale. Mais, sous l'angle envisagé ici, l'auteur de *La Cité de Dieu* est un témoin sans grand intérêt. La diffusion du latin, assurée par des colons de toutes conditions (administrateurs, soldats, marchands, missionnaires), ne pouvait qu'entraîner de multiples altérations lexicales, morpho-syntactiques et surtout phonétiques. À cette disparité s'ajoutèrent l'influence des substrats linguistiques propres aux pays conquis (facteurs externes) et les effets naturels et irrépressibles de la diachronie (évolution immanente). Celle-ci affecta d'ailleurs beaucoup plus le *sermo plebeius*, appelé *vulgo* vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle, que la langue écrite enseignée par les grammairiens : *latine loqui* (parler le bon latin) s'opposa un temps à *romane loqui* (parler en latin vulgaire).

Mais ce sont les invasions du V<sup>e</sup> siècle qui devaient engendrer des bouleversements linguistiques majeurs et irréversibles dans l'Empire désormais disloqué. Des vagues ethniques d'origines diverses (Germaines, Slaves, Arabes) eurent définitivement raison de la *pax romana*, des structures politiques qu'elle avait mises en place tandis que naissaient les parlers romans, tous fondés sur le même socle latin mais se différenciant toujours davantage sous les traits de langues « nationales » ou, plus exactement, de dialectes régionaux. En effet, avant que s'affirme ce qu'on appellera plus tard les langues romanes (italien, sarde, rhéto-roman, français, franco-provençal, occitan, catalan, espagnol, portugais, roumain), le latin vulgaire a connu des métamorphoses extrêmement complexes qui aboutirent à de très nombreux parlers qu'il est convenu de grouper sous l'appellation commune de *roman*. Il ne s'agit encore à ce stade que d'une mosaïque de dialectes qu'on peut associer en groupes selon une typologie fondée sur certaines affinités : italo-roman, gallo-roman, ibéro-roman, balkano-roman, ... Dans toutes ces régions de la Romania, les langues vernaculaires acquerront progressivement des spécificités toujours plus

marquées, tandis que, parallèlement, le latin autrefois qualifié d'*urbanus* se maintiendra, avec des fortunes diverses, comme la langue de culture, celle des gens instruits, c'est-à-dire, en ordre principal, de l'Église, gardienne à la fois des lettres latines (qui fleuriront jusqu'à l'ère contemporaine) et de la littérature judéo-chrétienne. Il convient d'ailleurs de préciser que, sur le plan linguistique, l'action de l'Église s'exerça dans deux registres distincts et, d'une certaine manière, opposés : les écrits ecclésiastiques, destinés aux doctes, favorisaient le maintien d'un latin *urbanus*, alors que, pour des raisons pastorales, le clergé participait, dans sa relation avec le commun des fidèles, à l'évolution immanente du latin vulgaire. Cette transformation duale explique sans doute que le latin liturgique soit plus conservateur que le parler courant. On note, par exemple, que le digramme *au* du latin *urbanus* et la diphtongue correspondante [aw] se sont maintenus dans le chant grégorien (comme le montre la présence d'une liquescente sur *au*), alors que Cicéron (mais dans ses *Epistulae ad familiares*) emploie des formes « rustiques », tel *oricula* (au lieu de *auricula*)<sup>11</sup> ; de même Catulle désignait-il par *Clodia* sa maîtresse « officiellement » dénommée *Claudia* [Camproux, pp. 48 et 49] ; c'est ici une question de *registre* de parole, non de diachronie. En revanche, le grégorianiste ne demandera pas que le digramme *ae* se traduise par la diphtongue [aj] ni *oe* par [oj] car, à l'époque où naît le plain-chant, les digrammes *ae* et *oe* tendent à disparaître au profit, respectivement, de *ë* (*quaerit* > *quërit*) et de *ë* (*poena* > *pëna*) dès le premier siècle après J.-C. [Bourciez 1956, p. 44]<sup>12</sup> : question de *diachronie*, non de registre.

---

<sup>11</sup> *Quid tibi ego videor in epistulis ? nonne plebeio sermone agere tecum ? (...) Causas agimus subtilius, ornatius ; epistulas vero cotidianis verbis texere solemus* (Ep. Ad fam., 9, 21, 1). Cité par É. Bourciez, *o.c.*, p. 31.

<sup>12</sup> Sans doute sur les conseils de philologues attachés à la primauté du latin dit classique, la dernière édition du *Graduale* (Solesmes, 1974) a abandonné les lettres *æ*, *œ*, généralement en usage autrefois dans les textes latins des graduels et autres vespéraux : compte tenu des enseignements de la phonétique historique et de l'époque où lesdits textes ont été composés, les digrammes *oe* et *ae* se justifient pourtant moins.

## 2. Les avatars phonétiques du latin dans les régions italo-romane et gallo-romane

Le thème général de la présente étude nous invite maintenant à restreindre notre domaine d'observation géo-linguistique à une partie de la Romania, à savoir celle où se nouèrent les relations privilégiées de la musique et du culte catholique romain, dont le plain-chant est unanimement reconnu, du point de vue de l'histoire de la musique, comme le plus riche et le plus important fleuron<sup>13</sup>. L'aire dont il s'agit couvre en ordre principal les régions italo-romane et gallo-romane.

### A) La région italo-romane

En ce qui concerne la région italo-romane, il serait évidemment erroné de la considérer comme une sorte de monolithe linguistique. Avant même le démembrement de l'Empire romain d'occident et *a fortiori* après les flux migratoires des grandes invasions, la péninsule connaissait de nombreux dialectes distincts au point que certains d'entre eux se singularisaient même sur le plan phonologique<sup>14</sup>, c'est-à-dire quant à la « palette » de sons disponibles considérés sous l'angle fonctionnel de la communication<sup>15</sup>. Du point de vue linguistique, on peut même dire

---

<sup>13</sup> On ne prendra pas ici en considération des répertoires régionaux de très vieilles souches, dont certains sont antérieurs au chant grégorien. Quel que soit leur intérêt, les chants gallican, mozarabe (ou plutôt hispanique - aboli au XI<sup>e</sup> siècle par Alexandre II et Grégoire VII), ambrosien (Milan), etc., ont, dans la catholicité, été supplantés, parfois tardivement il est vrai, par le chant catholique de référence qu'est le grégorien, la prééminence du rite romain en Europe occidentale s'étant affirmée aux VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles.

<sup>14</sup> Ainsi le [y] (du fr. *mur*) provenant du ū (correspondant à notre digramme *ou*) latin est inconnu des *langues* romanes, à l'exception du français. Mais on le trouve dans des dialectes de l'Italie du Nord (en Piémont, en Ligurie et en Lombardie), du fait du substrat celtique. - Cf. É. et J. Bourciez, *Phonétique française*, pp. 94 et sv.

<sup>15</sup> La phonologie, centrée sur la communication, peut se définir comme une phonétique fonctionnelle ; elle inventorie les sons de la langue, tandis que la phonétique relève les sons de la parole. Sous l'angle phonologique, l'opposition des voyelles nasales françaises /ɔ̃/ et /ɑ̃/ est dite *pertinente* : [blɔ̃] est, dans la langue, distinct de [blɑ̃] ; au contraire, l'opposition entre un [r] roulé et un [ʁ] grasseyé n'a aucune incidence fonctionnelle ;

que la péninsule italique occupe une situation paradoxale tant est grand le contraste entre le polymorphisme des parlers italiens et, au moins dans l'ensemble, l'unicité de la langue littéraire. « Le toscan, soutenait Ugo Foscolo (1778-1827), est pour les Italiens une langue étrangère. L'italien est une langue écrite et qui ne peut pas être parlée » (cité par Levi *et al.*, 1995, à qui on emprunte les observations sur cet aspect de l'italien). Si l'italien « classique » s'est confiné dans la production des lettrés, en Italie, les dialectes ont gardé, bien plus longtemps qu'en France, une vitalité incomparable. Depuis le milieu du siècle dernier, la démocratisation des études, l'emprise croissante des mass médias, l'exode rural ont sensiblement modifié la situation : « la majorité des Italiens se sont mis, bien ou mal, à parler la langue qui est censée être la leur (*ibid.*) »

Quoi qu'il en soit de cette variété des dialectes italiens, ce qu'il importe d'observer, pour le propos de la présente étude, c'est que dans la partie centrale de la péninsule, et plus particulièrement dans le Latium, les dialectes, puis la langue de culture, sont, comme on pouvait s'y attendre, restés, dans toute l'ex-Romania, les idiomes les plus proches du latin, ainsi que le montre la phonétique historique :

The central group [of dialects], which on the whole remains closest to Latin, consists, on the one hand, of Tuscan and of the similar language of Corsica and northern Sardinia ; on the other hand, of Umbrian and Roman speech, whose home is the province of Umbria and the Pontifical States, plus the western Abruzzo and Ancona, Macerata, and half of Ascoli Piceno [Grandgent, p. 6].

Quelques exemples montreront le genre de constat auquel conduit une minutieuse étude diachronique fondée sur les témoignages de gram-

---

elle intéresse la phonétique, non la phonologie. - Notons au passage que depuis quelques décennies et surtout à Paris, les locuteurs sont de plus en plus nombreux à rapprocher jusqu'à la confusion des mots comme *bruns* et *brins* : cet appauvrissement phonétique a, sur la phonologie, un effet négatif, puisqu'il compromet l'intelligibilité du discours. On verra qu'à certaines époques, le latin prononcé « à la française » (au Mans ?) a connu un semblable appauvrissement ([ã] a été, selon Peletier du Mans (1517-1582), un phonème correspondant aux graphèmes latins *em* et *en* finals d'une part et *an* d'autre part, au point que, par une sorte de rétroaction, la prononciation fautive se répercutait dans la graphie : *omnam hominam veniantam* !)

mairiens, sur l'examen des autres écrits d'époque et sur des considérations de phonétique articulatoire. En ce qui concerne les timbres, hormis les diphtongues (graphique et phonétique) *ae* et *oe* réduites respectivement à [ɛ] et [e] dès le I<sup>er</sup> siècle après J.-C., le système vocalique italien, entendez le matériel sonore disponible, est, à de menues variantes près, identique à celui du latin de Cicéron. Il en va de même de la place de l'accent tonique et, à l'opposé du français, du caractère non oxytonique. Quant à l'évolution des consonnes, on constate qu'en Italie les divergences entre le latin classique et la phase romane primitive se sont parfois au moins amorcées *dès la période du Bas-Empire*, c'est-à-dire *avant* la naissance du chant grégorien. Ainsi, le [g] latin initial devant *e* et *i* est d'abord passé par [j] (*generum* > [jeneru]), où il s'est maintenu tel quel en divers endroits (espagnol, béarnais, sicilien) tandis qu'« ailleurs il s'est renforcé de bonne heure en [dj] pour aboutir à [dʒ] comme celui de *diurnum* (it. *giorno*, a. fr. *jorn*) [Bourciez 1956, p. 162] », d'où la prononciation de l'it. *genero* et celle du fr. *gendre*<sup>16</sup>.

La proximité « musicale » de l'italien et du latin est d'ailleurs immédiatement perçue par quiconque a étudié cette dernière langue, même selon la « norme » phonétique en vigueur à l'époque de Cicéron. Considérant l'histoire de la langue italienne, le romaniste Charles H. Grandgent observe :

In the centuries that have followed [the *Divine Comedy*], the language has changed but slowly. Pronunciation has remained surprisingly stable ; a more important development has taken place in vocabulary, inflections, and syntax, but even that is small compared with the evolution of English in the same years. Between Dante and Manzoni there is no such gap, linguistically, as between Chaucer and Tennyson. Furthermore, the Tuscan of the fourteenth century is astonishingly close to the ancestral Latin - much closer than are the earlier texts of French or Provençal or Rumanian, closer even than the most ancient Spanish or Portuguese. Italian, from the beginning to the present day, has shown itself the most conservative of the Neo-Latin tongues [Grandgent, p. 8].

<sup>16</sup> En France, le [dʒ] n'a fait place au [ʒ] (de *jour*, de *gendre*) qu'au XIII<sup>e</sup> siècle. - Cf. É. et J. Bourciez 1974, §§ 118, 138 et 148).

Compte tenu de l'objet de cette étude, on ne saurait trop insister sur le rôle primordial de l'Église dans la pérennité du latin en Occident. Dans sa monumentale *Histoire de la langue française* (13 vol.), Ferdinand Brunot (1860-1938) parle, à propos du XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'Église « forteresse du latin » [Brunot, 1967, p. 67]. Comme l'observe Françoise Waquet, l'expression « n'en possède pas moins une validité plus ample : jusqu'au Concile Vatican II, le latin demeura la langue liturgique de l'Église catholique (...) » [Waquet, p. 56]. Si, durant les III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles, il coexista, dans le culte, avec d'autres idiomes comme l'arménien, le copte ou l'éthiopien, c'est bien lui qui fut le plus largement adopté en Occident. Était-ce, comme le soulignent certains latinistes pour qui la langue de Cicéron est la référence exclusive du « bon latin », une langue dénaturée, appauvrie ? Pareil jugement est caricatural et ressortit plus à une philologie fort étriquée dans le temps qu'à la linguistique, qui s'abstient de tout jugement de valeur sur les faits de langue. En 1903, dans un remarquable article sur la prononciation du latin classique, l'abbé J.-M. Meunier concédait volontiers que « s'adressant au peuple autant et même plus qu'aux savants, elle [l'Église d'Occident] a employé souvent des expressions de la langue vulgaire, transformé la syntaxe, augmenté le vocabulaire, donné des acceptions nouvelles à des mots anciens. » Et le philologue français d'ajouter : « la prononciation a suivi, comme dans les autres langues, une évolution naturelle pour aboutir, à Rome, à la prononciation italienne. De sorte que l'Église romaine prononce, par exemple, les homélies de saint Grégoire le Grand (fin du V<sup>e</sup> siècle) avec les sons actuels de l'italien moderne [Meunier, pp. 7 et 8]. » Comme on l'a observé plus haut, l'« évolution naturelle » de la phonalité a été beaucoup moins marquée dans la péninsule italique que dans le reste de la Romania. Globalement d'ailleurs, le latin cultuel se maintint toujours à une certaine distance du latin parlé : dès ses débuts, ce fut « une langue littéraire [...], langue du culte sacré » se singularisant par « une forte tendance [...] à l'immuabilité, [...] apanage d'une élite de clercs [Waquet, p. 57]. » Même en florentin - l'italien de référence depuis le *Trecento* (Dante, Pétrarque, Boccace) -, l'opposition phonétique entre la langue écrite et la langue parlée est sensible. Ainsi le phonème [k], écrit *c* est souvent prononcé [h]<sup>17</sup>, mais il faut observer que, dans la liturgie romaine

---

<sup>17</sup> « In popular Tuscan, except in Arezzo, *k* was long ago open to *χ*, which

en langue vernaculaire, ce dernier phonème est absent, comme, bien entendu, dans la prononciation italienne du latin.

### **B) La région gallo-romane**

La région gallo-romane offre, quant à elle, une extrême disparité linguistique - écrite comme orale - dans l'espace et, davantage encore, dans le temps. Sous l'influence des substrats et des superstrats, la langue latine n'a cessé de se diversifier comme l'ont montré, depuis plus d'un siècle, de nombreuses études. On se référera ici, en ordre principal, à deux d'entre elles, assez anciennes, il est vrai, mais qui, aujourd'hui encore, font autorité : l'une est signée Charles Beaulieux, bibliothécaire en chef à l'Université de Paris, l'autre est due à Jules Marouzeau, professeur à la Sorbonne et membre de l'Institut.

#### *a) Époque mérovingienne*

Durant l'époque mérovingienne, après la disparition des écoles publiques sous l'effet des invasions barbares, le latin classique céda de plus en plus de terrain à un latin vulgaire dont la prononciation ne cessa de se dégrader, comme l'attestent les manuscrits composés par les scribes mérovingiens et même par des auteurs tels que Grégoire de Tours (ca. 538-594). C'est dans cet idiome bâtard, ou plutôt ces idiomes si l'on considère l'ensemble de la Gaule, que se transmet la langue liturgique elle-même. Beaulieux indique les principaux « traits de contamination » qu'il a relevés dans divers écrits de l'époque dus au célèbre auteur de *l'Histoire des Francs (Decem libros historiarum)* et à d'autres historiens antérieurs à la réforme carolingienne. Il est important de noter que ces « clercs », au demeurant peu savants, s'efforçaient de pratiquer un latin classique, mais sans y parvenir. Par les hésitations et les incohérences mêmes de l'« orthographe », ces écrits apportent de précieuses indications sur l'histoire de la prononciation du latin. Citons ici quelques traits relevés par Beaulieux :

---

now in Florence, Siena and Pistoia is generally no more than a strong *h*, and in Lucca and Leghorn is no longer audible (...): *dico* = *dibo*, *poco* = *pobo*. This habit, though regarded as a vulgarism, creeps occasionally into speech of the cultivated [Grandgent, p. 94]. »

- Confusion constante entre  $\bar{e}$  et  $\bar{i}$  (prononcés [e]),  $\bar{o}$  et  $\bar{u}$  (prononcés [o]) ; « Grégoire et les scribes mettaient au petit bonheur *e* et *i*, *o* et *u* ».

- La diphtongue latine *au* se réduit ici et là à *a* (*thesarus*), et, étape par étape, passe à *ao* puis *o*.

- « Le *u m* final avait déjà subi un commencement de nasalisation en [ʊ<sup>m</sup>] chez Grégoire. Dans les textes [recueillis par] P. Meyer, cette nasalisation a fait beaucoup de progrès, non seulement à la finale, mais aussi intérieurement. On y lit : *ongendi, eondim, filiom, nostrum*. On voit que notre façon de prononcer les finales en *um* remonte à cette époque. Frédégaire<sup>18</sup> écrit *con, sec on*. »

- Le *s* intervocalique devient doux.

Si on analyse les traits particuliers relevés par le philologue [Beaulieux, pp. 69-72], et dont on ne donne ici qu'une liste fort partielle, on se rend compte que plusieurs caractéristiques de la prononciation « gallicane » du latin (et ultérieurement du français) se trouvent déjà, en puissance ou définitivement, dans les transformations phonétiques subies par le latin à l'époque pré-carolingienne. Par ailleurs, la phonétique historique nous éclaire sur les origines de l'accentuation propre au « latin de France ». En effet, contrairement à ce qui s'est produit en italien (et en roumain), si, en français, la syllabe tonique latine s'est maintenue, ce fut, dans certaines conditions, aux dépens des syllabes voisines : lat. *póllicem*, it. *póllice*, fr. *pouce* ; lat. *fráxinum*, it. *frássino*, fr. *frêne*. Le phénomène est à ce point constant et important qu'il a reçu, en phonétique, une dénomination particulière : la *réduction syllabique*. Pour les deux exemples ci-dessus, on a choisi, à dessein, des mots qui, en latin, sont des proparoxytons (c'est-à-dire où l'accent tonique tombe sur la syllabe antépénultième) : dans leur forme italienne, ils restent proparoxytons et comptent trois syllabes ; dans leur forme française, ce sont des oxytons (l'accent porte sur la dernière syllabe phonétique, c'est-à-dire non muette) et ne comptent plus qu'une seule syllabe (phonétique). Cette observation est tout à fait congruente à notre propos, puisqu'elle

---

<sup>18</sup> *Frédégaire* est un nom imaginé au XVI<sup>e</sup> siècle pour désigner l'auteur (ou les auteurs) inconnu(s) d'une *Chronique* composée dans le royaume burgonde puis en Austrasie, sans doute au VIII<sup>e</sup> siècle. Cette *Chronique* est en quelque sorte une suite à l'*Histoire des Francs*.

montre pourquoi le latin « à la gallicane » est accentué en dépit du génie de la langue latine.

La proximité du latin dans la langue italienne, et corrélativement sa précéllence sur le français au point de vue qui nous intéresse, pourrait encore être démontrée de mille façons. Ainsi, alors que la chute des voyelles pénultièmes atones avait commencé de très bonne heure en latin vulgaire (LV) - sans toujours laisser de trace dans la graphie -, ces voyelles « fragiles » se trouvent encore en italien : *vínculum* (LV *vínclum*) > ital. *víncolo* (le fr. *vinculer* est d'origine savante) ; *perículum* (LV *períclum*) > it. *pericolo*, mais fr. *péril*.

En outre, comme on l'a souligné plus haut, il est évident que, dans sa propre histoire, la langue italienne est, de toutes les langues romanes, la plus stable : tout Italien peut, aujourd'hui, aborder la lecture de la *Divine Comédie*, tandis que telle complainte de Guillaume de Machaut laissera fort perplexe un locuteur français non romaniste.

*b) De l'époque carolingienne au XV<sup>e</sup> siècle*

L'avènement de Charlemagne est marqué par une restauration de l'école. Grâce à Alcuin (Albinus Flaccus) et à son disciple et successeur à la tête de l'école palatine d'Aix-la-Chapelle, Éginhard, le latin s'améliora rapidement, participant ainsi à la « renaissance carolingienne ». L'orthographe, si malmenée sous les Mérovingiens, reprit une physionomie proche de celle qui était en usage chez les Anciens. Malheureusement, l'ignorance, même chez les clercs, de la phonalité de la langue originelle (notamment la confusion entre voyelles brèves et voyelles longues) explique que, dans cette réforme, la prononciation ne trouva pas son compte. De nombreux témoignages montrent une distorsion entre orthographe et phonétique, favorisée encore par l'émergence d'un roman écrit. « Le latin emprunte sa prononciation au roman, qui, en retour, modèle gauchement à l'origine sa graphie sur celle du latin [Beaulieux, p. 76]. »

Après le XII<sup>e</sup> siècle, la physionomie du latin s'altère sur tous les plans, lexical, grammatical, orthographique et phonétique. Beaulieux observe que, notamment dans le milieu judiciaire, l'ignorance du latin est à ce point déplorable qu'au Parlement, un membre de la Chambre des enquêtes, au XIV<sup>e</sup> siècle, va jusqu'à recommander d'affubler de terminai-

sons latines des mots empruntés au français, ce qui donne un idiome « *amicum pro laicis* ». Le même auteur relève, dans une ordonnance de Philippe le Bel, « que les juges ne pourront recevoir des parties du vin 'nisi in barillis, bouteillis vel potis' [Beaulieux, p. 76] ». Comment ne pas, déjà, rapprocher ce « latin de cuisine » des discours jargonneux que Molière raille si plaisamment dans certaines de ses comédies ?

c) Du XVI<sup>e</sup> siècle aux années 1870

Nombreux furent les latinistes qui, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, ridiculisèrent les déformations subies en France par la langue latine, notamment dans la prononciation. Ces singularités linguistiques ont même suffi à asseoir une certaine notoriété, ne fût-ce que sur un strapontin, à Étienne Tabourot (1547-1590), plus connu sous le surnom de Sieur des Accords. Ce facétieux Dijonnais s'amusait à transcrire en français des textes latins rendus méconnaissables : *tunc acceptabis* devient *Tunc a sept habits*, tandis que *requiescant in pace* se lit *Ré, qui est-ce ? - Quentin. - Passez ; habitaculum* se mue en *habit à cul long ; omnia tentate, omnia malo viae* s'entend comme *on y a tant tâté ; on y a mal obvié*<sup>19</sup>, etc. Ces calembours nous renseignent sur la prononciation en usage à l'époque (nasalisation de voyelles, *qui* se dit [ki], disparition phonétique des consonnes finales sauf si elles précèdent un mot commençant par une voyelle, etc.)

On voit vers quelles spécificités langagières voguait le « latin français » quand les humanistes prirent, un temps, les commandes du vaisseau à la dérive. Pour être, avec son *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione* (1528), le plus connu de ces grands capitaines, Érasme de Rotterdam n'est pas seul à dénoncer la décadence où la langue de Cicéron avait fait naufrage. Tandis qu'à la même époque d'autres latinistes se gaussent des prononciations du latin pratiquées dans toute l'Europe cultivée<sup>20</sup>, on voit fleurir des observations, souvent très pertinentes, sur les particularités phonétiques du latin « à la française ». D'innombrables injures à l'orthoépie latine sont relevées tant dans les écrits des non-philologues que dans ceux de doctes réformateurs. Aux

---

<sup>19</sup> *Obvier* se prononçait tantôt [ɔ bviɛ], tantôt [ɔ vie] du fait que, par mimétisme avec le latin, on avait rétabli, d'ailleurs de manière anarchique, des phonèmes disparus du français : *a(d)jectif*, *a(d)verbe*, mais, définitivement, *avocat*.

<sup>20</sup> Cf., sur ce point, l'ouvrage, déjà cité, de Françoise Waquet, pp. 192-205.

côtés d'Érasme, ces derniers, dont beaucoup appartiennent à de véritables « dynasties » d'imprimeurs-érudits, ont noms Charles et Henri Estienne, Peletier du Mans, Geoffroy Tory, Ramus,...

Le Rotterdamois fut sans doute l'un des pionniers d'un retour, ou plutôt d'un essai de retour à l'orthodoxie phonétique, par un recours aux témoignages de certains grammairiens classiques. Pour nous limiter, nous retiendrons ici quelques observations critiques formulées à propos du parler latin en France, et, *ipso facto*, des corrections qu'elles appelaient :

- L'accent tonique est placé sur la dernière syllabe non muette.
- Les consonnes doubles sont prononcées comme simples (*aduco* au lieu de *adduco*, *valo* pour *vallo*).
- Le *s* tombe devant *b* (*oscurio* au lieu de *obscurio*).
- L'amouïssement des consonnes finales (*quiproquo* « traduit » *quid pro quod*).

Les efforts de restauration n'aboutirent que très médiocrement. Il faut dire qu'au regard des travaux qui, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, assureront les progrès de la philologie, les dissertations des humanistes ne peuvent soutenir la comparaison quant à leurs assises scientifiques : bien des textes des philologues de l'Antiquité classique restaient à découvrir. En outre et par voie de conséquence, les érudits ne parlaient pas *una voce*, il s'en faut de beaucoup ainsi qu'on va le voir par quelques exemples de dissonances parfois très marquées. La réforme sans doute la plus radicale sera proposée par un érudit, Geoffroy Tory (1480-1533). Personnage aux multiples talents, le Français Tory complète sa formation à Rome et à Bologne avant de professer la littérature et la philosophie à Paris. Un temps correcteur chez Henri Estienne, il devient imprimeur du roi et publie un ouvrage composite, *Le Champfleury*, sorte de traité de calligraphie et de typographie où foisonnent les remarques sur la langue française (grammaire et orthographe) et sur des questions de phonétique du latin. Séduit par le latin entendu à Rome, il estime qu'en la matière, c'est au-delà des Alpes qu'il faut chercher le salut ; selon Beaulieux (*op. cit.*, p. 79), cette prononciation fut enseignée en France au début du XVI<sup>e</sup> siècle. La question, si importante, du graphème *u* latin, correctement émis à Rome, fit l'objet de controverses entre les partisans du phonème [u] (correspondant au digramme français *ou*) et ceux du phonème [y]. Pour la

diphthongue latine *au*, Charles Estienne préconisait, correctement, [aw], mais Peletier fut davantage suivi en recommandant [o]. La finale *-um* eut droit à des traitements divers : [ɔ̃n], [ɔ̃<sup>n</sup>], [ɔ̃m]. Dans ses *Scolae grammaticae* (1559), Pierre de la Ramée, plus connu sous le nom latinisé de Ramus, entérina dans l'écriture la prononciation (fautive par rapport au latin de Cicéron) du yod (ou *i* consonne) et du [w] (ou *u* consonne), qu'on écrivit respectivement *j* (*justus* au lieu de *iustus*) et *v* (*venire* au lieu de *uenire*)<sup>21</sup>, deux graphies qui ne firent pas immédiatement l'unanimité, comme le montrent les railleries qu'elles suscitèrent chez le Padouan (fixé en France) Joseph-Juste Scaliger<sup>22</sup>.

On le voit : comme l'observe justement Marouzeau, en dépit des tentatives de « redressement » opérées à la Renaissance, la France se trouve, déjà à la veille de cette époque savante, « en plein dans l'incohérence ; nous n'en sortirons plus ». Voici comment le romaniste français résume la fin de cette décadence avant les travaux scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle :

Le résultat, c'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, Ménage, en invoquant les anciens Romains et tous les grammairiens à leur suite, déclare encore qu'il faut prononcer *qu* comme *c*, donc *kiskis* (*quisquis*) et *kankan* (*quamquam*). Peletier constate qu'on entend dans les écoles la prononciation *omnam hominam veniantam* [soit, respectivement, deux voyelles nasales (ō, ā), une nasale finale, une nasale intérieure et une nasale finale, autrement dit une nasalisation de *em* et *en* en [ā]] ! ; Molière écrit, comme il prononce, *matrimonion*. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Voltaire fait encore rimer *palladium* avec *Iliion*. Dans l'ensemble, au cours de ces deux siècles, on s'en tiendra à une prononciation qui n'est ni celle du latin ancien ni celle du français du jour, mais qui constitue un malheureux compromis entre celle d'un latin mort et celle d'un français désuet. C'est ce compromis que nous avons religieusement conservé, prononçant *um* comme *om* à la fin des mots,

---

<sup>21</sup> En épigraphie latine, on trouve *v*, tant pour le son [u] que pour la semi-consonne [w]. Quant au *j*, qui n'est qu'une sorte de *i* allongé, certains auteurs en attribuent l'introduction en graphie latine à Meigret (1542) ; cf. *Nouvelle Encyclopédie du Monde*, Leland-Quillet, 1962, p. 3143.

<sup>22</sup> On verra plus loin qu'au moins en ce qui concerne le graphème *v*, Scaliger ne devait pas être informé sur le passage, dès l'époque impériale de *u* (consonne ; [w]) à la labiodentale *v* [v]. (Cf. aussi [Roméro 1948, pp. 77-78]).

mais comme *on* à l'intérieur (*numquam*); *un* comme *un* dans *tunc*, mais comme *on* dans *unde*; *qu* comme *kw* dans *qua*, comme *ku* dans *qui*, et comme *k* dans *quoniam*; [...] tantôt nasalisant les voyelles voisines de *m* et *n* (*semper*), tantôt ne les nasalisant pas (*agmen*); et tout à coup, par une dernière inconséquence, nous avisant de conserver pour *agnus, signum*, une prononciation presque conforme à la latine, mais que justement n'autorise pas celle du français (*agneau, signal*) [Marouzeau, 1955, pp. 11 et 12].

Vers 1870 émerge, en France comme ailleurs, un mouvement en faveur d'une rupture avec ce qui, en matière de prononciation du latin, est généralement présenté comme des particularismes nationaux; il serait souvent plus exact de dire: particularismes locaux. La communauté scientifique des linguistes et l'Église catholique joueront désormais un rôle essentiel dans le mouvement de restauration d'une phonalité, ou, plus exactement, de phonalités plus respectueuses de la langue de Cicéron.

### **III. Vers un retour aux sources : la prononciation restituée**

#### **I. La grammaire historique, facteur d'une seconde « Renaissance »**

Comme on l'a déjà noté (I.- Les nombreux visages du latin), il a fallu attendre la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour que la phonalité latine cesse d'être livrée à l'arbitraire de traditions aussi diverses que contestables: il devient l'objet d'une approche scientifique qui, forcément, conduira à une rigueur et à une homogénéité accrues dans l'émission des phonèmes. La méthode comparative était apparue, en linguistique, dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle avec les travaux du Danois Rasmus Rask (1787-1832) et surtout de l'Allemand Franz Bopp (1791-1867) que l'on considère généralement comme le père de la grammaire comparée. Celle-ci vise à définir les groupes de langues présentant suffisamment de similitudes pour leur supposer une souche commune aujourd'hui disparue, tel l'indo-européen. Encore convenait-il de mettre en perspective et d'expliquer ces diverses parentés. Ce sera l'objet d'une discipline, la grammaire (ou linguistique) historique, dont une des branches, la phonétique historique, apporte un éclairage essentiel non seulement sur l'évolution de la prononciation (dans une langue déterminée et

ses dialectes, ainsi que dans les idiomes de même origine) mais également sur les transformations graphiques, morphologiques et syntaxiques.

Pour ce qui concerne les langues romanes en général, l'histoire de la prononciation du latin et de ses dérivés, sans avoir la rigueur d'une science exacte, est bien moins incertaine qu'on pourrait le penser de prime abord. On a vu précédemment que les avatars phonétiques subis par la langue latine se révélaient à travers de nombreux témoignages écrits. Comme l'indique le titre même de l'ouvrage déjà cité de Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe*, la langue latine a été, pour tout l'Occident, un moyen d'expression culturelle sans rival quant à l'extension géographique et à la pérennité. De ce fait, dès l'Antiquité, les doctes, qui comptaient dans leurs rangs de nombreux philologues (au sens étymologique), ont accordé une attention particulière et continue à la description du langage tel que l'usage contemporain le pratiquait. Ainsi, non seulement l'examen des strates graphiques, parfois approximatives quant à la représentation des sons et souvent tardives par rapport aux évolutions phonétiques, mais aussi des considérations proprement linguistiques de phonétique descriptive - articulatoire et acoustique - ont permis de dresser un tableau des différents états de langue à travers les siècles. Dans son ouvrage sur la prononciation du latin, W. Sidney Allen ne cite pas moins de trente-six auteurs qui, entre le II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et le VI<sup>e</sup> siècle de notre ère, ont laissé de précieuses indications concernant la manière dont étaient articulés les phonèmes. Restait à la phonétique historique, corrélée avec les enseignements de la phonétique articulatoire, à retracer, exemples à l'appui ou de façon conjecturale, les métamorphoses subies par le vocalisme et le consonantisme. Du même coup, la science étymologique acquérait de nouveaux outils et, dans maintes de ses hypothèses, des assises plus solides. En retour, l'étymologie permettait d'expliquer des graphies fondées sur des suppositions erronées<sup>23</sup> ou n'étant, à un moment de l'évolution phonétique, que des reliquats sans incidence sur la prononciation<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Le verbe *savoir* se trouve, au XVI<sup>e</sup> siècle, sous la forme *çavoir* en raison d'une fausse étymologie ; les règles phonétiques montrent que son étymon n'est pas *scire* mais *sapere* (dont le sens originel est « avoir de la sève »). Le pluriel de *cheval* s'est, à la même période, écrit *chevaux*, forme qui, pour un philologue, ne comprend pas moins de trois *u* potentiellement présents dans l'étymon *caballos* (*all* > *au* et *x* est la graphie

Les principaux acteurs de cette sorte de « renaissance » sont animés par des motivations distinctes qui, tantôt conjuguent leurs effets, tantôt se contrarient : les latinistes se préoccupent essentiellement de « restituer » au mieux la phonalité qui prévalait dans la langue littéraire à son apogée, celle de Cicéron ; pour leur part, les romanistes focalisent les recherches sur l'évolution du latin vulgaire (et tardif), source principale d'étymons, précurseurs des langues romanes ; enfin, les grégorianistes se préoccupent de rendre au patrimoine du plain-chant son authenticité dans ses deux composantes indissociables, la langue et la mélodie. Quelle que soit la cause défendue par ces chercheurs, elle ne prévaudra qu'au prix d'une longue persévérance contre les adversaires du changement, qui comptent même dans leurs rangs des philologues et des membres du clergé catholique. Dans la suite de cette étude, nous nous intéresserons particulièrement à l'évolution des mentalités en France, sans doute le pays de l'Occident chrétien où l'inertie fut le plus marquée à l'encontre de toute réforme, dans la plus parfaite tradition d'indépendance gallicane.

## 2. L'état des lieux en France

Quelle était, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la tradition française en matière de prononciation latine ? À dire vrai, la plupart des sources disponibles traitant de cette question fournissent un « état des lieux » centré sur la manière *parisienne* d'articuler les phonèmes latins. Revenons un instant sur le témoignage de Tory, partisan d'un ralliement généralisé à la prononciation romaine. Sans doute ses constats datent du premier tiers du seizième siècle mais depuis lors, aucune réforme n'avait dû ni pu modifier significativement la situation, non seulement en raison de la routine mais aussi à cause de la vitalité des dialectes, qui favorisaient les accents locaux. À ce propos, Françoise Waquet, écrit :

---

médiévale pour *us*, soit l'évolution graphique *chevaus, chevax, chevaulx, chevaux*).

<sup>24</sup> Il n'est pas rare que, par ignorance ou pour « faire authentique », des chanteurs, choristes ou solistes, prononcent des textes, notamment du XVI<sup>e</sup> siècle, en faisant entendre des phonèmes qui, en réalité, étaient disparus mais avaient laissé une trace graphique, souvent « rétablie » par les humanistes : *teste, response, aultre* doivent se prononcer comme on dit de nos jours : *tête, réponse, autre*. - Cf. aussi mon ouvrage sur le *Requiem* de Fauré, p. 200, note 41.

Geoffroy Tory, dans son *Champ Fleury*, relevait, lettre par lettre, les différences qui se faisaient sentir dans le royaume de France. Ainsi, à propos du R, il notait qu'il y avait « trois nations qui prononcent la R très mal. [...] Les Manceaux ajoutent S avec R, car si voulaient dire *Pater Noster* ou *Tu es magister noster*, ils prononceraient *Paters nosters*, *Tu es magisters nosters*. Les Bretons ne prononcent qu'une R où il y en a deux écrites. Au contraire, les Lorrains en prononcent deux où il n'y en a qu'une. » [Waquet, p. 194.]

Dans le présent « état des lieux », on se référera plus à la prononciation « parisienne » du latin qu'aux singularités régionales relatives à la totalité du territoire français. La « géographie linguistique » du latin en France est malheureusement beaucoup moins bien connue que celle des dialectes du même pays, telle que l'a décrite Jules Gilliéron. En raison du centralisme parisien, nombre de linguistes étendent - du moins implicitement - au domaine gallican des constats effectués à Paris. Cette importante réserve faite, on peut examiner les deux composantes du latin oral dont il fut débattu en France à l'époque considérée (environ 1870-1920) : accent et durée d'une part, phonèmes d'autre part.

#### **A) La question de l'accent et de la durée**

Comme on l'a déjà observé (cf *supra*, II, 2, B, a), la « francisation » de la prononciation du latin avait déformé ce dernier en lui transférant une caractéristique du français : l'oxytonisme.

Il est hors de question de rappeler ici par le menu les mécanismes qui, en latin, rendent pour ainsi dire solidaires l'accent et la durée (encore appelée quantité). En bref, les mots monosyllabiques sont les seuls oxytons ; les disyllabiques portent l'accent sur la syllabe initiale : ce sont des paroxytons ; les polysyllabiques sont soit des paroxytons soit des proparoxytons, la place de l'accent étant déterminée par la durée de la syllabe pénultième. Cette liaison de la place de l'accent et de la quantité métrique souffre d'autre part des exceptions en dehors de la prose : ce sont des « licences poétiques ». La plupart des auteurs consultés, s'appuyant sur des témoignages antiques, soulignent que l'accent, en latin classique, fut d'abord (certains disent même essentiellement voire exclusivement) un accent de hauteur, avant de se convertir en accent

d'intensité<sup>25</sup>. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce qu'il est convenu d'appeler accent *tonique* renvoie, étymologiquement, non pas à l'amplitude (intensité) d'un phonème mais à sa fréquence, son *ton*, grave ou aigu (la *vox acuta* de Quintilien, de Cicéron, etc.).

Quoi qu'il en soit de cette distinction, la majorité des philologues, dès le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, s'accordent pour qu'on s'en tienne, du moins dans l'enseignement du latin au niveau de l'école secondaire comme au séminaire, au seul accent d'intensité, la question de la quantité étant évidemment approfondie lorsqu'on aborde la poésie et donc la scansion des vers. De nombreuses et bonnes raisons figurent dans l'argumentaire des partisans et artisans de la réforme. Relevons-en quelques-unes dont certaines s'appliquent aussi à l'émission correcte des phonèmes :

---

<sup>25</sup> *Omnis vox aliquid per se significans aut acuetur aut flexitur* (Dionysios). *Est in omne voce acuta* (Quintilien). *Ipsa natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem* (Cicéron). [Pothier, p.102.] Cf. aussi, entre autres : [Arnold and Conway, pp. 18 et 19 ; Couillault, pp. 28 et 29]. Dans les publications de l'époque ici considérée, la question de la coexistence, en latin classique, d'un accent d'intensité et d'un accent de hauteur (aigu, grave - ou circonflexe, c'est-à-dire modulé de l'aigu au grave) est tantôt simplement évoquée, tantôt longuement traitée. Faisant référence au grec, J.-M. Meunier suggère, avec L. Havet, d'adopter pour le latin « environ l'intervalle d'une quinte » qui, au témoignage de Denys d'Halicarnasse, distinguait, en grec, les syllabes tonique et atone ; la restitution stricte de l'accentuation latine est encore compliquée par la non-coïncidence systématique de l'accent de hauteur et du temps fort dans la versification des poètes classiques grecs et latins [Meunier, pp. 16 et 17]. Ajoutons que, sur l'essence de l'accentuation - c'est-à-dire en prenant comme référence le latin classique voire celui, plus ancien, de Plaute - il existe des positions différentes. Ainsi, A. Macé, en accord avec Seelmann et Lindsay, soutient que, contrairement au grec, l'acuité a toujours été une composante accessoire, tandis que l'intensité devint, dès le III<sup>e</sup> siècle, le caractère exclusif de l'accent [Halkin, pp. 391 et 392]. De son côté, J. Marouzeau constate qu'il est bien difficile « de reproduire l'accent de hauteur qui paraît avoir été celui du latin classique » : au lieu de fausser à coup sûr la vérité historique, mieux vaut s'en tenir à l'accent d'intensité. Pragmatique, il défend ce « compromis », selon lui, « le plus propre à expliquer la formation des langues dérivées du latin et [...] qui aura par surcroît l'avantage de conduire à l'observation de la quantité [Marouzeau, 1927, p. 89]. »

- « Que diriez-vous d'un professeur anglais ou allemand qui ferait prononcer à ses élèves ces langues à la française ? L'allemand ou l'anglais parlé à la française ne serait ni de l'allemand ni de l'anglais, ni du français, ce serait un monstre [Meunier, p. 4]. »

- L'histoire des langues romanes, et donc notamment du français, est incompréhensible et, partant, inexplicable sans la prise en compte de l'accent tonique latin. Puisque, dans l'évolution du latin en français, ce qui caractérise la position de l'accent tonique, c'est, contrairement à certaines syllabes latines atones, la persistance de la syllabe tonique, la détermination de celle-ci en latin peut, en de nombreux cas, s'effectuer par rapport à sa résultante française ; cette opération est à la portée de tout francophone, même encore adolescent, sans qu'il soit, dans un premier temps, nécessaire de recourir à la notion de durée, laquelle, au demeurant, s'éclairera souvent par référence à la place de l'accent tonique.

- L'étude des langues romanes, notamment de l'italien et de l'espagnol, serait grandement facilitée quant à l'accentuation, par une meilleure connaissance de l'accentuation du latin (lat. *periculum*, fr. *péril*, it. *pericolo*).

En France, et durant la période considérée, la plupart des latinistes faisaient, en matière de phonétique latine, une généralisation étonnante et bien fallacieuse en qualifiant de *traditionnelles* et de *françaises* des habitudes langagières pour certaines très *éphémères* et *parisiennes*, ou, en étant conciliant, *franciliennes*. Certains savants, toutefois, se montraient moins jacobins. Ainsi, J.-M. Meunier insiste sur le fait que l'accentuation correcte du latin « a disparu depuis longtemps dans la bouche des Français du Nord [Meunier, p. 13] ».

Plusieurs auteurs indiquent que les mots polysyllabiques peuvent contenir un ou même plusieurs *accents secondaires : cónsubstántialem, dómínatiónem* sont deux exemples cités par Couillault [Couillault, p. 31].<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> S'agissant de l'accentuation latine, on ne peut passer sous silence, mais sans proposer ici un impossible résumé, les développements fouillés qu'en donne Dom Pothier dans son œuvre majeure *Les mélodies grégoriennes*. Il y examine la question non seulement pour les mots de souche latine, mais aussi pour les vocables latinisés, empruntés au grec ou à l'hébreu. En outre, dans le chapitre « Du rythme mesuré », il ajoute un *distinguo* important, notamment pour l'exécution des plus anciennes hymnes

La restauration de l'accent est sans doute la question qui suscita le moins de controverses en matière de phonalité latine. On peut dire que le principe en fut généralement admis. Quant à la pratique, faut-il le préciser, elle opposa encore, des années durant, la force de l'inertie tant, comme le dit l'adage, l'habitude est une seconde nature.

### **B) La question des phonèmes**

Nous examinerons maintenant, en partant des graphèmes du latin classique, la prononciation des voyelles, des diphtongues et des consonnes. Vu l'objet de la présente étude, on s'intéressera spécialement aux phonèmes dont l'émission fait de la (défunte) prononciation « française » du latin (LF) une tradition *sui generis* par rapport à l'orthoépïe du latin classique (LC), du latin de la décadence de l'Empire ou latin post-classique (LPC) et du latin « à l'italienne » (LI), et ceci, sans omettre de préciser, ou plutôt de rappeler, que cette typologie est sommaire, chaque « manière » ne formant pas un monolithe. Il nous arrivera de déroger à cette mise en exergue des spécificités du LF par rapport au LI, notamment lorsqu'il y a désaccord entre les adeptes inconditionnels du LC et les grégorianistes. En effet, pour des raisons musicologiques, ceux-ci accordent parfois leur préférence au LPC, contemporain de l'essor du plain-chant.

Sauf indication contraire, c'est l'ouvrage, très clair et bien documenté<sup>27</sup>, de Camille Couillault (cf. Bibliographie) qui servira ici de fil conducteur ; en principe, le commentaire apparaissant après chaque graphème étudié est celui de cet auteur. Bien entendu, mention sera faite, ici et là, de témoignages d'autres spécialistes.

---

grégoriennes : il peut y avoir discordance entre l'accent tonique et l'accent métrique, ce dernier primant sur l'autre et même, comme l'observait déjà Cicéron, des vers destinés à être chantés échappent aux lois du mètre classique : « ce n'est pas la quantité mais la mélodie, qui doit servir à les mesurer, de telle sorte que dépouillés du chant, ces vers ressemblent à de la prose (p. 196) ».

<sup>27</sup> Pour le LC et le LPC, presque toutes les indications phonétiques s'appuient sur des auteurs latins, dont les témoignages, fort nombreux, sont longuement cités dans la langue originale : il ne s'agit donc pas de conjectures mais de faits attestés par des grammairiens soucieux de fournir des précisions de phonétique articulatoire.

À ces sources, pour la plupart françaises, il a semblé intéressant d'adjoindre, à l'occasion, les recommandations d'un compositeur belge, Edgar Tinel, Directeur de l'École de musique religieuse de Malines, la prestigieuse institution mieux connue sous le nom d'Institut Lemmens. Si, comme chez nombre de ses confrères d'ailleurs, ses écrits trahissent un certain amateurisme en linguistique, son opuscule *Le chant grégorien* (1890) fournit (pp. 5-7) pour notre propos bien des indications intéressantes : tantôt Tinel s'aligne sur la prononciation à la française (notamment pour le graphème *u*), tantôt, il témoigne que l'usage, en Belgique, est de *ne jamais* nasaliser les voyelles latines. Par une inconséquence qui montre bien la situation chaotique de la phonalité latine, le compositeur termine son opuscule par ce conseil, en partie contradictoire avec les règles qu'il a lui-même énoncées : « Le plus beau livre sur le Chant de l'Église est l'ouvrage du Moine Bénédictin Dom Joseph Pothier : *Les Mélodies grégoriennes*. Faites-en votre *vade-mecum* [Tinel, p. 46]. » Précisons que Tinel s'affirmera encore davantage comme défenseur de la cause de Solesmes en maintes occasions, ainsi que l'atteste sa présence à diverses assises « militantes » (Bruges, août 1902, Arlon, juin 1903) dont il est fait écho dans des revues comme *Musica Sacra* (Belgique) et *La Tribune de Saint-Gervais*.

a) *Voyelles*<sup>28</sup>

Pour l'écriture, le latin classique disposait de cinq voyelles : *a, e, i, o, u* ; le signe *y*, n'apparaît que dans la translittération des mots grecs contenant la voyelle *υ*. Les voyelles étaient longues (*ā, ē, ī, ō, ū*) ou brèves (*ă, ě, ĭ, ǒ, ŭ*). La question du point d'articulation des voyelles (palatales, médianes, vélaires), facteur pourtant déterminant du timbre, est souvent traitée par les auteurs de l'époque de la « réforme » de façon sommaire. C'est la raison pour laquelle on a reproduit, de temps à autre, des extraits d'études plus récentes. Le lecteur voudra bien en tenir compte pour compléter, voire amender, ce que les grammairiens du

---

<sup>28</sup> Par « voyelles », il faut évidemment entendre « voyelles orales ». Les voyelles nasales n'ont jamais existé, dans la prononciation du latin, qu'en LF ; il n'en sera question, sous a), qu'incidemment, à propos du graphème *u*. Les nasales « franco-latines » seront étudiées plus loin, à propos du traitement du *n* et du *m*.

début du XX<sup>e</sup> siècle ont écrit à propos de la prononciation, en latin classique, des graphèmes *a, e, i, o, u*.

Originally, perhaps, long and short Latin vowels were distinguished only by duration, the vowels having, for instance, the same sound in *lātus* and *lätus*, in *dēbet* and *rēdit*, in *vīnum* and *mīnus*, in *nōmen* and *nōvus*, in *ūllus* et *mūltus*. However this may have been, long and short *e, i, o, and u* were eventually differentiated in quality, the short vowels being open while the long were close : *vēndo* [vendo], *sēntio* [sentio] ; *pīnus* [pīnus], *pīper* [piper] ; *sōlus* [solus], *sōlet* [solet] ; *mūlus* [mulus], *gūla* [gula]. That is, for vowels which were to be of brief duration the tongue was not lifted quite so high as for those which were to be held longer. In the case of *a*, which is made with the tongue lying flat in the bottom of the mouth, there is no such differentiation : *cārus cānis* > It. *caro cane*. [Grandgent, p. 16.]

Les cinq voyelles énumérées ci-dessus (*i, e, a, o, u*) pouvaient toutes en latin classique être longues ou brèves, c'est-à-dire prononcées d'une façon plus ou moins prolongée [...]. Ces voyelles *ā* ou *ǎ*, *ē* ou *ĕ*, etc. avaient à l'origine (prises deux à deux) des timbres qui ne devaient pas différer beaucoup entre eux. Il est cependant probable que des longues comme *ā*, *ē* étaient prononcées très fermées, tandis que les brèves correspondantes *ǎ*, *ĕ* l'étaient moins : de plus, ces dernières étaient ce qu'on nomme des voyelles « relâchées », alors que les longues étaient « tendues ». [...] Pendant la période impériale, il se produisit un changement capital dans la prononciation des voyelles qui, au cours du III<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècle, perdirent peu à peu les nuances quantitatives, et en vinrent à ne plus se distinguer que par des timbres différents. [...] les anciennes brèves [...] devinrent en général ouvertes, tandis que les anciennes longues restaient fermées. [Bourciez 1956, pp. 41 et 42.]

- **Le graphème *a*.** C'est, pour toutes les prononciations étudiées, « un *a* bien franc » (pp. 9, 35, 43). J.-M. Meunier (p. 19) observe que les textes anciens nous renseignent très peu sur la prononciation du *a*, « précisément parce qu'il n'y avait pas lieu à contestation ». Son ouverture était maximale : *patulo maxime ore* (Quintilien). « L'*a* long ou bref, *māter*, *pāter*, était l'*a* normal que l'italien a probablement assez bien conservé (*ibidem*). » Selon ces auteurs, comme selon Pothier et bien d'autres, *pater* et *mater* se prononcent exactement de la même manière. Ils omettent une distinction que d'autres philologues de la même époque

avaient pourtant faite : [a] palatal (nomin. *rosă*) et [a] vélaire (abl. *rosā*) [Arnold et Conway, 1907, p. 10]. Aucune particularité n'est signalée pour le *a*, ni en LF, ni en LI. De là à soutenir que, en France, les phonèmes [a] et [a] étaient uniformément et partout bien articulés, il y a un pas qu'on ne pourrait franchir, d'autant qu'un éminent observateur déplore d'étonnants écarts :

Faut-il ici parler de ces modes de prononciation plus ou moins étranges qu'amène trop souvent la négligence, soit des lecteurs, soit des chantres ? Ceux-ci surtout semblent parfois se complaire à devenir inintelligibles. Les consonnes, les voyelles, tout dans leur bouche est facilement déformé. C'est ainsi, par exemple, qu'au lieu de *Kyrie*, on les entend dire *Kêrie* ; *pôtri* ou *paitri* pour *patri* etc. [Pothier, p. 100]<sup>29</sup>.

Au sujet de l'archiphonème [A], Tinel note qu'il a « le timbre ordinaire de l'*a* français, sauf lorsqu'il est suivi des consonnes *nc*, auquel cas il est quelque peu *sombré*. L'*a* de *sanctus* sera donc moins clair que l'*a* de *pater*. » Si la terminologie n'est pas celle d'un phonéticien, qui montrerait que ce phénomène d'« assombrissement » s'explique par la dynamique articulatoire, l'essentiel est dans la finesse de la perception, qui est celle d'un musicien. Il est exclu d'interpréter la remarque du compositeur comme s'il entendait, dans *sanctus*, une *voyelle* nasale, ainsi qu'on le verra plus loin.

- Le **graphème e**. En LC, le *e*, bref ou long, se prononçait [e], un [e] « si fermé qu'il tenait le milieu entre *é* et *i* [...] ». On prononçait donc par exemple : *homines* = *ominéce* ; *amară* = *amaré*. » En LPC, le *ě* prit le son [ɛ]. En LF, « E se prononce *é* comme chez les Latins. [...] » mais Couillault dénonce une prononciation souvent incorrecte : « dans certaines finales en particulier, il est prononcé ouvert quand il devrait être fermé [...] en France *omnèce*. » En LI, « l'*e* italien est assez généralement ouvert, sauf à la fin des mots, où il est ordinairement fermé. » (Pp. 9, 35, 37, 43.) Selon J.-M. Meunier, dès le LC, l'*ě* avait un son plutôt ouvert que fermé ; l'*ē*, au contraire était fermé partout. Sur ce point, le texte de

---

<sup>29</sup> Ce sont des observations de ce genre, trouvées dans maintes publications, qui justifient, me semble-t-il, qu'on ne parle pas d'orthoépée *gallicane* du latin. Peut-être pourrait-on reconnaître l'existence d'une orthoépée *parisienne*. Et encore !

Tinel, quoique ambigu, semble favorable au LI (pour l'exécution du chant grégorien) :

*E* se prononce fermé comme l'*é* français quand il est finale de syllabe. Il en est de même lorsqu'il possède l'accent, à moins qu'il ne soit immédiatement suivi de *ct*, *st*, etc., comme dans *conspéctus, gesta, etc.* Dans ces cas et dans tous les autres il prend la prononciation de *è*.

- Le **graphème *i***. L'*i* voyelle n'appelle pas de commentaire particulier<sup>30</sup>.

- Le **graphème *o***. En LC, le *o* avait « le son de notre O ouvert ou de notre O fermé. » ; « dans la décadence le son *o* ouvert fut réservé aux O brefs, et le son fermé aux O longs ». En LF, le *o* « se prononce correctement ». En LI, la prononciation du *o* appelle, selon Couillault, la même remarque que celle du *e*. Selon Tinel (p. 5), « *O* exclamation et finale de syllabe ou de mot se prononce comme le mot français *eau*. Dans les autres cas, il se prononce un peu ouvert, comme dans le mot *orgue*. »

- Le **graphème *u*** (voyelle et hors des groupes *qu, gu, su*). En LC, cette voyelle se prononce toujours [u]<sup>31</sup>. Il en va de même en LI. En LF, la voyelle *u* « a quatre sons, dont deux par combinaison avec une nasale, qui sont tous les quatre incorrects :

1° [y] : *dominus* = [dɔminys] ;

2° [ɔ] : *dominum* = [dɔminɔm] ;

3° [ʃ] : *umbra, mundus* = [ʃbra], [mʃdys] ;

4° [œ] \_\_\_\_\_ : *nunc* = [nœk] ».

<sup>30</sup> Si, comme on l'a indiqué plus haut, en LPC, l'articulation du *ɪ* s'est progressivement relâchée, passant de [i] à [e], cette évolution n'a finalement, en LF ou en LI, aucune incidence sur la prononciation du *i*, long ou bref. - Il en va de même d'une singularité signalée par divers auteurs, dont Couillault (p.10) qui, se référant à Quintilien, observe : « devant B, P, F, M, la lettre I avait quelquefois un son voisin de notre *u* français. [...] Cf. les mots *libet, testimonium, pontifex*, etc., que les Latins écrivaient aussi *libet, testumonium, pontufex*. » Pour ce son intermédiaire, la proposition de graphème |— de l'empereur Claude († 54) ne fut guère suivie : le son [i] finit par l'emporter.

<sup>31</sup> Pour le *ŭ*, le passage, en LPC, de [u] à [o] n'a, pas plus que dans le cas du *ɪ*, d'incidence en LF ou en LI.

Ces traitements phonétiques du *u* latin sont un des traits dominants de la prononciation « française », au point qu'on l'appelle *la prononciation en u* [y], par opposition à toutes les autres<sup>32</sup>, qui se conformaient au [u] latin.

De son côté, le Belge Tinel témoigne d'un usage un peu différent :

*U* [voyelle] se prononce comme l'*u* français, sauf lorsque, dans la même syllabe, il est suivi de *m* ou de *n*, comme dans *Dóminum*, *Deum*, *summum*, *sunt*, etc. où il prend la prononciation de *o* non finale [ɔ].

Si on lit bien cet auteur, *sunt* se disait [sɔnt], avec un *o* ouvert, puisque, comme on le verra plus loin, en Belgique, on ne nasalisait aucune voyelle latine, quelle qu'elle soit.

- Le **graphème y**. C'est la transcription, en latin, de l'upsilon grec. Le fait que celui-ci fut d'abord noté tantôt *u*, tantôt *i*, corrélé avec l'examen du trapèze vocalique, indique un point d'articulation intermédiaire entre celui du [u] et celui du [i], mais plus près du [i] que du [u]. En LC, *y* se prononçait donc à peu près comme notre *u* [y], mais le timbre [i] finit par l'emporter, peut-être avant même l'époque byzantine. En LF comme en LI, il se prononce [i].

#### b) Diphtongues<sup>33</sup> et semi-voyelles

- Les **graphèmes ae et oe** correspondent, en LC, aux diphtongues [aj] et [ɔj], mais, depuis la fin de la République, notées de plus en plus souvent *e*, elles furent remplacées respectivement par [ɛ] (*ǫ* ; *quaerit* > *qu'èrit* > afr. *quiert*) et [e] (*ǝ* ; *poena* > *pēna* > fr. *peine*) [Bourciez 1956, p. 44 ; Bourciez 1974, p. 78]. En LF comme en LI, ces digrammes se prononcent [e].

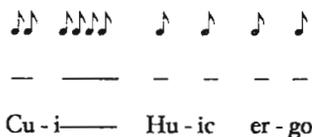
- Le **graphème au**, prononcée [aw], « persista au contraire [de *ae* et *oe*] dans la prononciation générale, en dépit d'une tendance à la réduction en

<sup>32</sup> Exception faite pour la prononciation anglicane, « la plus informe qu'il soit possible d'imaginer » (Couillault, p. 49), où le pronom latin *tu* se disait [tju]. Cf. mon ouvrage sur le *Requiem*, p. 192.

<sup>33</sup> Le **graphème ei** ne se rencontre qu'en latin archaïque et, en LC, dans le mot *heil*, prononcé [ɛj] en LC, LPC, LI et LF.

*o* surtout dialectale (Bourciez, 1956, *ibid.*) ». Comme le note Couillault (p. 15), auteurs latins à l'appui, « cette prononciation [aw] se garda longtemps intacte dans la société cultivée. » En LF, *au* n'est plus une diphthongue mais un digramme et se prononce [o], contrairement au LI [aw]. À noter que Tinel s'aligne explicitement sur le LI [Tinel, p. 5].

- Le **graphème *ui*** « n'est diphthongue que dans *cui, buic, bui* et se prononçait [en LC] comme le *oui* français (soit : [wi]) ». Il se dit [wi] en LF, mais [ui] en LI, où il cesse donc d'être une diphthongue. Cette distinction est importante car, comme souvent, *la prononciation italienne est la seule qui s'accorde aux exigences de la diction du plain-chant* : dans *cui* comme dans *buic*, la *mélodie* exige deux syllabes parce que *u* et *i* sont chantés sur des notes différentes :



Couillault explique ce passage, en latin, de [wi] à [ui] par l'analogie avec *tu-i, su-i* (p. 44).

- Le **graphème *eu*** se prononce [ew] en LC et en LI et [ø] en LF.

- Le **graphème *u*** (« *u* consonne »). L'histoire du phonème [w], semi-voyelle latine et de sa notation a déjà été évoquée (cf. notes 21 et 22). Rappelons qu'avant la Renaissance, il n'y avait qu'un seul graphème (V) pour les sons [u] et [w]. « Si l'on prononce simultanément un *v* très faible et un *ou*, on obtient le son du V consonne latin [classique] : *silva* = sil<sup>v</sup>oua. » On sait par Priscien, note encore Couillault, que « l'empereur Claude [-10 à 54 après J.-C] avait inventé, pour désigner le V consonne latin, un signe spécial, sorte de F inversé appelé *digamma inversum* [...]. Cette réforme n'eut pas de succès [Couillault, p. 23]. » La phonétique historique a montré que le phonème [v] traduit le terme d'une évolution phonétique aboutie *en latin* vers le V<sup>c</sup> siècle ; lat. class. [w] (bilabio-vélaire sonore) écrit *u* > [β] (bilabiale constrictive sonore, mais non occlusive comme [b]) > [v] (labiodentale sonore) [Bourciez 1974, pp. 168-169<sup>34</sup>].

<sup>34</sup> Ceci rectifie sans doute une assertion antérieure selon laquelle la fricative [w], « à l'initiale ou à l'intérieur du mot (dans *uinum, seruire*), a pris dès la

En LF comme en LI, l'*u* consonne (écrit *v*), se prononce [v]. Étant donné l'époque à laquelle sont nées les mélodies grégoriennes, c'est donc avec raison que Solesmes a maintenu la graphie *v* (comme elle a eu raison, on va le voir, de remplacer le *j* par *i*)<sup>35</sup>.

- Les **graphèmes *qu, gu, su*** (+ voyelle). Toujours en s'appuyant sur de nombreux témoignages anciens, Couillault observe qu'en LC, dans le groupe QV (= *qu*) :

Suivant les cas, la lettre V y avait un son nul, ou très affaibli. Devant O et V, le groupe QV se prononçait *k* ; la lettre V n'avait pas de son propre : *quorum* = *koroume* ; *equum* = *ékoume*. Devant E, I, AE et aussi devant A, la lettre V du groupe QV se faisait entendre légèrement ; elle avait le son d'un U français très atténué<sup>36</sup> : *qui* = *küi* [Couillault, pp. 11-12].

Dans certains mots, les mêmes règles se seraient appliquées aux groupes *gu* et *su* : *tinguo* [tingo], *lingua* [lingua], *suavis* [süavis] ; par contre *suus* se prononçait [suus].

En LF, toujours selon Couillault, le graphème *qu* se traduit par des prononciations incorrectes (par rapport au LC) : devant *o*, *qu* > « généralement » [kw] (*quorum* [kworum], au lieu de [k], [korum]) ; devant *u*, *qu* > [kɥ] (*equus* [ekɥys], au lieu de [k], [ekus]) ; devant *a*, *qu* > [kw], (*qua* [kwa], au lieu de [kɥ], [kɥa]). En revanche, devant *e*, *i*, *ae*, le LF est conforme au LC. Aucune précision n'est donnée à propos des groupes *gu* ou *su* (+ voyelle).

En LI, *qu* > [kw]. De façon similaire, *gu* et *su* deviennent respectivement [gw] et [sw] dans des mots tels que *suadere*, *lingua*. (Cf. aussi, *supra*, le graphème *ui*.)

- Le **graphème *i*** (« *i* consonne ») correspond au phonème yod ([j]) en LC, LPC, LI. En LF, il a été transcrit au XVI<sup>e</sup> siècle, par la lettre *j* correspondant, en français à [ʒ]. L'*i* consonne a connu, du latin au français, l'évolution : [j] > [dj] > [dʒ] > [ʒ], d'où lat. *iocum* > fr. *jeu* (prononcé

---

fin du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C. le son d'un *v* labiodental [...] [Bourciez, 1956, p. 47] ».

<sup>35</sup> Cf., par exemple, le *Graduale* « post-conciliaire » de 1974.

<sup>36</sup> C'est-à-dire, selon les graphies phonétiques proposées ici, le phonème [ɥ].

[3ø] dès le XIII<sup>e</sup> siècle, mais orthographié *jeu* seulement trois siècles plus tard) ; cf. [Bourciez 1974, p. 147].<sup>37</sup> À propos de *j*, Tinel observe :

*j* a la même prononciation qu'en français. Quelques chanteurs ont la déplorable coutume de faire suivre cette consonne d'un *i* dans *Jesus* qui devient ainsi *jiésus*. D'autres vont jusqu'à faire *ziésus* et *sjiésus* du nom du Sauveur [Tinel, p. 7].

c) *Consonnes*

- Les **graphèmes** *b, cb, d, f, k<sup>38</sup>, l, p, pb, q, th*, en dehors d'infimes nuances de phonation, n'appellent guère que des commentaires mineurs, quasi sans incidence pour notre propos.

- Le **graphème** *c* présente, en phonétique diachronique, une grande complexité. À l'origine, *c* équivalait à un  $\gamma$  [g], mais, dans certains mots, son articulation évolua vers celle de la lettre grecque  $\kappa$  [k]. Le graphème *c* correspondit, un temps, tantôt à [k], tantôt à [g], jusqu'à ce que, tardivement (fin du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), le phonème [g] soit enfin représenté par un graphème propre, *g* (d'où la coexistence, dans les transcriptions tardives, de *Caius* et *Gaius*, à prononcer [gajus]).

α) Devant *e, i, y, ae, oe*, le graphème LC *c* « avait dans ce cas un son vélaire, celui du  $\kappa$  grec » mais, hormis en Sardaigne et sur les côtes de la Dalmatie, « il a subi une évolution en *ts* ou *tf* [...] Il est donc probable qu'à l'époque impériale *c* avait déjà été palatalisé, son point d'articulation s'étant rapproché de celui de *e, i* par action assimilative, on devrait en être dès le II<sup>e</sup> ou le III<sup>e</sup> siècle à une étape *k<sup>j</sup>* [...]. Dans les mêmes conditions *g* devient *g<sup>j</sup>* [...] (Bourciez, 1956, pp. 49-50) ». Couillault indique que, vers le IV<sup>e</sup> siècle, le groupe *ci*, comme le groupe *ti*, de-

<sup>37</sup> Le *j* français est employé « là où se trouvait en latin la semi-consonne *y* (yod), en position forte : *jumentum* (iu) jument ; là où le latin prononçait *dy* : *diurnum*, jour ; là où *g* latin se trouvait devant *a*, en position forte, *gambam* : jambe [Quillet, p. 3143] ». Il est intéressant de noter qu'en italien le graphème *j* n'existe que dans les mots étrangers et se prononce comme dans la langue originale (*Jarnac* = [3arnak]).

<sup>38</sup> La lettre *k* est rarissime en LC. On la trouve dans quelques inscriptions (♣ *IK LAKET*..., début d'une épitaphe mise à jour dans les fouilles de la basilique de Santa-Restituta ; cité par [Couillault, p. 17]) en lieu et place de *c*, ainsi que dans quelques abréviations et dans des mots comme *kakia*, *kalendae*, *klepsydra*,...

vant voyelle évolue vers <sup>h</sup>z, ce qui conduit au LI [tʃ] qu'on entend dans *cibavit*, *certus*, *coena*, etc. (et, toujours en LI, à *etiam* [etsiam]), tandis qu'en LF on aura, en pareils cas, un [s] pour le *c* latin (et, pour *etiam* [esiam]). En LI, si, dans les mêmes conditions, *c* est précédé de *c*, *s* ou *x*, il se prononce [ʃ] : *ecce* [ekʃe], *ascendere* [asʃendere]<sup>39</sup>, *excelsus* [ekʃelsus].

β) Devant *a*, *o*, *u*, et devant une consonne, *c* se prononce [k] en LC, LPC, LI et LF.

- Le graphème *g* était toujours prononcé [g] en LC. L'évolution de ce [g] (comme de la gutturale sourde correspondante [k]) est d'une très grande complexité. Contentons-nous d'observer que « dès le latin vulgaire, le *g* initial devant *e*, *i*, en passant par [g<sup>h</sup>] [= *g* mouillé], avait rejoint l'*i* consonne : on avait donc *yeneru* (*generum*) comme *yacet* (*jacet*) [Bourciez 1956, p. 162]. « En maints endroits de la Romania, le yod « s'est renforcé de bonne heure en *dy* pour aboutir à *dʒ* comme celui de *diurnum* (it. *giorno*, a. fr. *jorn*) (*ibid.*) » En LI comme en LF, devant *a*, *o*, *u*, *au*, le graphème *g* se prononce [g], sauf, uniquement en italien, si *g* est suivi de *n*, *gn* (italien) devient (comme dans le fr. *agneau*) un digramme qui se prononce [ɲ] ; on a donc : LF [agnys]<sup>40</sup>, LI [ajus]. Devant *e*, *i*, *y*, *ae*, *oe*, le graphème *g* devient, en LI [dʒ]<sup>41</sup>, mais [ʒ] en LF. À propos du *g* dans le « latin belge », Tinel écrit :

<sup>39</sup> Afin que le lecteur prenne conscience de l'attention portée par Couillault à l'audition des divers phonèmes, on reproduit ici la précision qu'il donne à propos de la prononciation de *ascendere*. « Il n'est pas tout à fait exact de dire, ainsi que le portent certains tableaux : SC se prononce *cb*, et de présenter ce cas comme une exception à la règle générale. Les Italiens prononcent bien plutôt, il est vrai, *a-chènn-déré*, en supprimant l'S, ou *ach-chènn-déré*, en lui donnant le son *ch*, que *as-chènn-déré* ; mais cette prononciation vient tout simplement de la difficulté d'articuler successivement les deux sons *s* et *ch* [Couillault, p. 45]. »

<sup>40</sup> Cette prononciation, en LF, de *gn*, [gn] et non [ɲ], que Marouzeau qualifiait de « dernière inconséquence » (cf. supra, p. 23), est attestée dans les nombreuses publications consultées, y compris dans les manuels scolaires (cf. par exemple, [Barbier, p. 4] : *agnus* se prononce « ag-nusse », *ignorare*, « ig-norare »).

<sup>41</sup> Dans [dʒ] comme dans [tʃ], selon de nombreux auteurs, la dentale occlusive (ou explosive) *t* ne doit être articulée, en italien, que faiblement. Couillault, par exemple, note <sup>d</sup>*j* et <sup>t</sup>*ch*.

G n'a pas la même prononciation partout en Belgique. Elle diffère parfois dans une même ville. Les uns prononcent cette consonne invariablement *gué*, les autres *je* devant les voyelles *e* et *i*. La question que soulève cette diversité est sans importance au point de vue de l'exécution du chant grégorien. Il est néanmoins de toute nécessité que les chanteurs d'un même chœur aient une prononciation uniforme. [Tinel, p. 7.]

- Le **graphème *b***. Peu audible aux époques archaïque et classique, *b* le devint sous l'empire et surtout dans la décadence, sous l'influence du *b* (dit) aspiré grec<sup>42</sup>. Par la suite, tant en LI qu'en LF, sa valeur phonique est nulle, exception faite, en LI, pour « les seuls mots *mibi*, *nihil* et leurs composés [où il] se prononce avec un son guttural analogue à celui de K [Couillault, p. 47] ». Selon Tinel (p. 7), « toute syllabe commençant par *b* est légèrement aspirée ».

- Les **graphèmes *m* et *n*** seront présentés ensemble en raison de similitudes dans leur traitement phonétique. Pour ce qui est du LC, on observe, d'une manière générale, qu'ils sont toujours articulés<sup>43</sup>. À propos du *n*, Couillault, s'appuyant sur le témoignage de quatre grammairiens de l'époque latine et sur des attestations épigraphiques (telles que *nvcqvam* pour *nvnqvam*), observe :

Devant une gutturale (C, Q, CH, X, G), N latin, tout en restant distinct de la voyelle précédente, prenait un son qui tenait à la fois de N et de G. C'était donc un *g* dur nasalisé, comparable au son du *gamma* en grec dans les mots tels que *αγγελος*. [Couillault, pp. 21-22.]

<sup>42</sup> Dans les digrammes *pb*, *tb*, *cb*, translittérations des caractères grecs *φ*, *θ*, *χ*, le *b* indiquait, en LC, une « aspiration » de la consonne qui le précède. Ultérieurement, en LPC, LI et LF, on prononça [f], [t], [k].

<sup>43</sup> Déjà en LC, *m* final était faible [Couillault, p. 21] (sauf dans quelques monosyllabes comme *rem*, *quem*) ; Quintilien notait : *etiamsi M scribitur, tamen parum exprimitur* (*Inst. Or.* 9, 4, 40). C'est la raison pour laquelle, dans les traités de phonétique romane, la conjonction du maintien du seul accusatif (dans les noms et les qualificatifs) et de cet amuisement du *m* a amené les linguistes à « amputer » les étymons du *m* final (*caru* > *cher*). Le *n* final disparut également. De nombreux témoignages indiquent, dans la prononciation courante, que, dans le groupe médial *ns*, le *n* avait tendance à disparaître, en allongeant la voyelle précédente (*mensa* > *mēsa* ; *sponsa* > *spōsa*, ...). [Bourciez 1956, p. 48]

En LI, les graphèmes *m* et *n* sont prononcés exactement comme en LC. Il en va tout autrement en LF. Précédés d'une voyelle et non suivis de *m* ou *n*, ils ne sont plus articulés mais ont nasalisé la voyelle précédente. Ce processus est appelé *assimilation régressive* parce que, à l'époque de l'ancien français et même en moyen français, la voyelle nasalisée était encore suivie de [m] ou [n]. Qui plus est, « au midi de la France, la nasalisation est encore loin d'être complète, surtout dans les classes populaires (un mot tel que *monde*, au lieu d'être prononcé *mōd*, est souvent articulé *mō-nde* [finale : *e* non muet], quelquefois *mo-nde* [pas de voyelle nasale et *e* non muet], à Toulouse ou à Marseille [Bourciez 1956, p. 193]. » Bien sûr, il s'agit de prononciations de voyelles nasales *françaises*, mais, dans tous les parlers d'oc, la prononciation du latin « à la française », les locuteurs sont naturellement influencés par leurs habitudes articulatoires :

Au Midi de l'ancienne Gaule, quoiqu'il se soit produit de bonne heure [...] certains faits qui semblent indiquer une infection des voyelles, la nasalisation n'a joué pendant tout le moyen âge aucun rôle effectif. C'est seulement plus tard que, sous l'influence du français, elle s'est peu à peu répandue dans les idiomes plus voisins de la langue d'oïl : elle est à peu près complète aujourd'hui [en 1956] en Limousin, en Auvergne, et dans la vallée du Rhône jusqu'à Valence. Ailleurs, on n'a encore qu'une demi-nasalisation, et ce qui le prouve c'est la façon même dont y est prononcé le français officiel. [Bourciez 1956, p. 298.]

Selon Couillault (p. 39), les correspondances phonétique - graphie, autour des années 1900, étaient les suivantes :

[ā] - *am, an (ambulare, cantare)* ;

[ē] - *em, en, im, in, ym, yn (semper, tendere, imber, injustus, cymba, lynx)* ;

[œ] - *un (nunc)* ;

[ō] - *om, on, um, un (comparare, monstrum, umbra, mundus)*.

Avec la prononciation [y] du *u* latin, ce phénomène de nasalisation intégrale<sup>44</sup> de voyelles latines est, si l'on peut dire, une exclusivité fran-

---

<sup>44</sup> Parmi les langues romanes, on relève également des voyelles nasales en portugais ainsi que dans des parlers de l'Italie du Nord, mais ces nasalisations sont moins complètes qu'en français, et aucune des publications

çaise, ou, plus précisément, d'une partie de la France. En Belgique (romane et flamande<sup>45</sup>), pourtant si proche géographiquement et culturellement de la France, la prononciation du latin diverge de la manière française :

[...] les consonnes doivent être articulées nettement [...]. Il n'y a pas d'exception à cette loi. [...] On chantera donc *con-néxio*, en appuyant fortement sur chaque *n*, et non comme s'il y avait *co-néxio* ; *tol-lis*, en martelant les deux *l* ; *in-tén-de*, *am-bítio*, et non comme si l'on prononçait les mots français *intenter* et *ambition*. » (Tinel, pp. 5 et 6, *passim*.)<sup>46</sup>

Ce passage est intéressant : il montre non seulement que les voyelles nasales étaient absentes du « latin à la belge » mais que les consonnes doublées, contrairement à ce qui semble une vieille habitude française<sup>47</sup>, étaient bien articulées comme telles. Les isoglosses séparant les aires de nasalisation et de non-nasalisation se seraient-elles superposées *grosso modo* aux frontières administratives séparant la France de la Belgique ?

---

consultées ne laisse à penser que ces voyelles nasales se retrouvent dans les prononciations locales du latin. [Bourciez, 1956, pp. 401-403 et 481-482.] Ces constats ne sont pas contredits par les études récentes de phonétique articulatoire, même si l'on a montré qu'en italien, il existe, à côté des consonnes nasales, des phénomènes de nasalisation affectant l'émission de voyelles suivies de consonnes nasales et en position entravée (*seno, manca, ...*) ; cf. Paolo Zedda, *La variante linguistique du Belcanto, essai de phonétique articulatoire*, thèse de doctorat d'université, Paris III (Sorbonne Nouvelle), 1993.- Sur l'état actuel de ces questions, on consultera utilement : Philippe Munot et François-Xavier Nève, *Une introduction à la phonétique*, Liège, CEFAL, Coll. « Sup », 2002.

<sup>45</sup> En Flandre, les classes aisées ont longtemps parlé le français, n'utilisant le flamand que pour se faire comprendre des couches populaires. À titre indicatif, on rappellera que le néerlandais ne fut reconnu langue administrative en Belgique flamande qu'en 1921, tandis que l'université de Gand ne sera « flamandisée » qu'en 1930.

<sup>46</sup> Ceci est corroboré par un éminent latiniste belge, Léon Halkin, dont le témoignage sera rapporté plus loin.

<sup>47</sup> « Érasme constate, comme l'avait fait Alcuin, que les consonnes doublées sont [à Paris] prononcées comme des simples [Beaulieux, p. 78]. »

- Le **graphème r** est toujours apical ([r] « roulé »), sauf dans certaines régions de la France, où, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et, en milieu urbain (surtout parisien), il est devenu vélaire ([ʀ] « grasseyé »), tant en latin qu'en français.

- **Les graphèmes s et x** se prononcent, respectivement : [s], [ks] en LC et en LI. En LF, le *s* intervocalique prend le son [z] (*rosa* [roza], et la sourde [s] de [ks] devient également sonore [gz] quand *x* se trouve influencé par la voyelle qui le suit (*exit* [egzit]). Ces phénomènes de sonorisation [z] et [gz] s'observent également en LI, comme en italien<sup>48</sup> ; selon Couillault (p. 46), [z] et [kz] (sans doute faut-il lire [gz] vu l'assimilation de la sourde [k] en sonore [g] devant la sonore [z]) sont des prononciations dialectales. Pour le *s* intervocalique, Tinel (p. 7) donne le phonème [z].

- Le **graphème t** se prononce toujours [t], sauf s'il est suivi de *i*. En LC, *ti* se dit [ti], mais, lorsque *ti* est placé devant une voyelle et précédé d'une autre lettre que *s*, *x* ou *t*, il passe, tout comme le groupe [kj] (< *c + e, i*), à « un son sifflant [...] de bonne heure dans le latin parlé de l'époque impériale. Dès le II<sup>e</sup> siècle, on relève sur les inscriptions l'orthographe *Crescentsianus* ; un peu plus tard les grammairiens disent que *Titius* se prononce *Titsius*, et ils figurent la prononciation de *etiam* par un *z* (*eziam* = \*etsiam) [Bourciez 1974, p. 147]. » « Au IV<sup>e</sup> siècle, Servius et après lui d'autres grammairiens ont constaté l'assibilation de *ty* en *ts* ou *tzy* en termes explicites (*justitia cum scribitur, tertia syllaba sic sonat quasi constet ex tribus litteris, t, z et i*, Papir. Ap. Cassiod. K. VII, 216, 8) (Bourciez 1956, p. 50). » Le LI a gardé cette tradition très ancienne pour la prononciation de *ti* dans le contexte précité (*gratia, tertius, etiam* font entendre un [ts] ; « Ce son *t* [...] se fait à peine entendre après les consonnes M et N, dans les mots tels que *assumptio, nuntius* ; il est nul après C, par exemple dans *resurrectio* [Couillault, p. 47]. » En LF, *ti*, toujours dans le contexte indiqué, se prononce [sj] (*natio* = [nasjo]). Tinel s'aligne sur le LF. Observons que le latin liturgique ne pratique pas la synérèse, [si] + voyelle étant dissyllabique comme on peut le constater aisément en plain-chant, par

---

<sup>48</sup> « [...] le toscan littéraire hésite beaucoup pour *s* resté sourd entre voyelles dans *casa, cosa, naso, asino, arnese, -oso, difesa, posi*, etc., tandis qu'il est souvent devenu sonore, p. ex. dans *rosa, tesoro, bisogno, chiesa, usura, cortese*, etc. [Bourciez 1956, p. 489]. »

exemple dans les *Credo* (I-V) de l'ordinaire de la messe : *e-ti-am, ter-ti-a, Pon-ti-o, re-su-rec-ti-o-nem*.

- Le **graphème z** n'était usité en LC que pour la transcription du ζ des mots grecs et correspondait au phonème [dz]. En LI et en LF, il se prononce également [dz] ou plutôt [d<sup>h</sup>z], la dentale étant faiblement articulée.

#### **IV. Convergences, divergences et confusion franco-françaises**

Synchronique en apparence, l'état des lieux du LF au chapitre précédent pourrait donner l'impression qu'avec l'émergence de la grammaire comparée, il était somme toute assez commode de tracer la ligne de démarcation entre deux camps, celui des partisans de la tradition française et celui des tenants d'un retour à l'« authenticité » du latin classique. Cette présentation opposant conservateurs et progressistes donnerait cependant une idée exagérément simplificatrice du conflit, d'autant que, jusqu'à présent, et par souci de clarté, il n'a guère été fait état du rôle d'un « belligérant », l'Église, elle-même traversée par des courants contradictoires. En vérité, la question de la prononciation du latin fut un champ où s'affrontèrent des thèses variées qui, sur certains points, se rejoignent, mais, sur d'autres, s'opposent en une saga de plusieurs décennies.

Un fort volume suffirait à peine pour retracer toutes ces polémiques de manière exhaustive et détaillée. La tâche serait d'autant plus malaisée que, durant la période considérée, plus d'une thèse s'est affinée et a subi, peu ou prou, l'influence des travaux effectués dans des pays aux traditions diverses et « philologiquement » très développés (France, Allemagne, Italie et Angleterre, notamment)<sup>49</sup>. Au risque de pécher par approximation, on pourrait classer les protagonistes de ces joutes linguistiques selon deux critères : la catégorie socioprofessionnelle (selon la terminologie d'aujourd'hui) et le ralliement à une « école » ou, si l'on préfère, à une « chapelle ». Dans la première catégorie, on distingue les

---

<sup>49</sup> Sur l'extrême abondance de publications, cf., par exemple, la liste, longue de plusieurs pages, établie par l'un des plus ardents défenseurs d'un latin le plus proche possible du *sermo urbanus* en usage à l'époque de Cicéron : [Marouzeau 1955, pp. 12-17].

laïcs (universitaires<sup>50</sup> d'une part, professeurs de collège ou de lycée d'autre part), les ecclésiastiques (répartis comme leurs homologues laïques s'ils sont enseignants, mais aussi selon leur appartenance au clergé, séculier ou régulier - avec encore des différences entre congrégations -, et leur statut au sein de la hiérarchie ecclésiastique, toujours de grande conséquence en termes d'influence dans l'avant- comme dans l'après-Concile Vatican I), les autorités laïques en tant que responsables et, généralement, promoteurs de l'école publique, non confessionnelle voire anticléricale, ce qui, à l'époque, est souvent synonyme d'anti-religieux, enfin les « simples » fidèles catholiques, les protestants, les citoyens agnostiques ou athées. Dans la seconde catégorie, on relèverait les « écoles » suivantes : les « conservateurs », partisans de la prononciation dite gallicane ; les « réformateurs », qui se divisent et s'opposent entre eux, parfois avec véhémence, d'où une foultitude de tendances où s'entrecroisent, comme en un inextricable écheveau, des thèses multiples et variées : retour, immédiat ou en douceur, à l'orthodoxie du latin classique (sur laquelle, cependant, l'unanimité ne se fera jamais complètement) ; mise en évidence de la seule restauration de l'accentuation latine (dont on a vu qu'elle suscitait elle-même des dissonances) ; prise en compte de la période post-classique durant laquelle, au moins jusqu'au V<sup>e</sup> siècle, le latin demeura, pour de très nombreux locuteurs, une langue vivante<sup>51</sup> ; retour à une (?) « prononciation

---

<sup>50</sup> Au sens où ce terme est employé en France : enseignant et/ou chercheur dans une université.

<sup>51</sup> Le principal défenseur de cette position est sans doute le Brésilien Nelson Roméro (voir la bibliographie), qui combattit, non sans de solides arguments, la thèse selon laquelle tout écart par rapport à la prononciation « classique » (d'ailleurs amputée de la composante « musicale » de son accentuation) serait à proscrire : il est une littérature latine, tels les écrits de saint Augustin, bien postérieure au siècle d'Auguste, qui mérite considération, même si, par exemple, l'intensité avait, à l'époque, investi entièrement le domaine de l'accentuation . « C'est un non-sens de dire avec M. Marouzeau qu'il est possible 'd'énoncer des mots du latin avec la prononciation de Cicéron et avec l'accentuation de saint Augustin' [Roméro, p. 12] ». Pour Marouzeau, c'était là une « étrange inconséquence » à laquelle nous devons « nous résoudre » [Marouzeau 1931, p. 20], tandis que, pour Roméro, ce qui est inconséquent, « c'est de vouloir diviser une langue en périodes littéraires et de décréter que l'on doit reconnaître seulement la prosodie d'une de ces périodes littéraires (*ibid.*) ». On verra

médiévale » (française) - la plus étrange réforme sans doute, soutenue par Edmond Faral ; adoption *ne varietur* ou avec quelques accommodements de la prononciation italienne et, plus précisément romaine, elle-même considérée, mais par certains seulement, comme une « étape » vers une restauration intégrale de l'orthoépie romaine du siècle d'Auguste. On conçoit aisément la difficulté de repérer, dans ce fouillis de paradigmes, à quelle intersection logique se situe chaque protagoniste.

### I. Les universités

Si l'on considère la communauté des chercheurs latinistes, laïcs ou clercs, une large majorité se dessine en faveur d'un abandon de la prononciation gallicane.

Aristide Sécheresse, agrégé de grammaire et professeur de cinquième au lycée de Rochefort, nous fournit, en préambule à son modeste *Traité élémentaire de Prononciation latine à l'usage des classes*<sup>52</sup> un riche florilège des positions qui prévalaient, dès avant 1900, parmi les universitaires. Soucieux de montrer les bases scientifiques sur lesquelles repose son opuscule, Sécheresse reproduit en tête de son manuel, sur huit pages serrées, les compliments qu'il a recueillis des autorités les plus représentatives de la philologie et de la linguistique. Ces témoignages méritent d'être lus car s'ils condamnent tous la prononciation dite traditionnelle, ils font néanmoins apparaître, au sein même des milieux académiques, quelques tendances divergentes non sur le plan scientifique, mais quant au contenu et à la progressivité des réformes pédagogiques espérées. Passons-les donc rapidement en revue.

G. Paris, l'un des spécialistes incontestés de la littérature française médiévale, professeur à l'École pratique des Hautes Études et au Collège de France, apporte à Sécheresse un appui inconditionnel. Il en va de même pour M. Bréal (Collège de France), comme pour Thiaucourt (Un. de Nancy), R. Cagnat (Collège de France), F. Fabia et L. Clédat (Un. de Lyon), R. Dezeimeris (Correspondant de l'Institut), A. Waltz et

---

plus loin que cette approche méthodologique présente bien des similitudes avec le ralliement de certains grégorianistes à la prononciation « romaine » plutôt qu'à la prononciation antique.

<sup>52</sup> Paris, Librairie Armand Colin, 1903. « Opinions », pp. 11-18.

É. Bourciez (Un. de Bordeaux), H. Bornecque (Un. de Lille), R. Ellis (Oxford).

Sur la nécessité d'une accentuation (d'intensité) correcte, les commentateurs sont unanimes. En revanche, plusieurs textes rassemblés par Sécheresse, tous datés de 1901 ou de 1902, reflètent une certaine diversité d'opinions, tantôt quant à l'adoption de réformes radicales, tantôt quant aux échéances plausibles pour la disparition de la prononciation gallicane. Certains linguistes adoptent en la matière une position minimaliste. Ainsi, Victor Henry, professeur de sanscrit et de grammaire comparée à la Sorbonne, tout en reconnaissant les « vices » de « la prononciation actuelle » des phonèmes, considère que c'est surtout le respect de la quantité des voyelles et de la place de l'accent tonique qui constitue le « minimum *indispensable* à la vraie connaissance du latin ». Cirot, professeur de littérature espagnole à l'Université de Bordeaux, tient un peu le même langage :

Peut-être, lorsqu'on réservera l'étude du latin aux intelligences vraiment douées pour les lettres, sera-t-il facile de leur faire goûter la musicale prononciation que préconise M. Havet<sup>53</sup>. L'accent surtout était une belle chose ! et quelle bonne préparation pour l'étude des langues vivantes ! [...] Ce serait toujours cela d'acquis.

Ferdinand Brunot (Sorbonne), lui aussi partisan de la prononciation réformée, adopte une position quasi « résignée » :

Quand je fais de la phonétique ou de la morphologie, je n'en use jamais autrement. C'est à ce prix que les lois de l'évolution du latin peuvent se comprendre. Ces études d'humanités n'intéressent plus qu'un tout petit nombre de gens. Il faudrait se décider à ne les faire suivre qu'à ceux-là et alors les mener un peu loin.

Plus d'un auteur considère que la réforme, assurément souhaitable, ne s'imposera pas sans peine dans l'enseignement secondaire ; c'est le cas de E. Mérimée, doyen de la Faculté des lettres de Toulouse et d'É. Bourciez. D'autres pensent au contraire que, s'ils le veulent, les maîtres n'auront guère de peine à enseigner la prononciation correcte. Ainsi H. Bornecque assure qu'« il faudrait environ cinq minutes pour enseigner cette prononciation aux élèves et huit jours pour les y habituer ». Le

---

<sup>53</sup> Louis Havet, professeur au Collège de France.

même auteur insiste davantage sur la question de la quantité, clé de la prosodie, et cite en exemple les bonnes habitudes en usage chez les jeunes Allemands<sup>54</sup>.

Deux philologues développent des considérations qui ne sont pas tout à fait compatibles avec l'assentiment qu'ils professent à l'égard des recommandations de Sécheresse. Charles Dejob, professeur à la Sorbonne, sans doute influencé par son intérêt pour la langue italienne<sup>55</sup>, écrit :

D'une façon générale, dans l'ordre d'idées qui vous occupe, ce qui me paraît être le réel, le vivant, le possible, c'est l'italien ou l'espagnol ; une prononciation du latin qui en approche a chance d'être agréée, surtout dans le Midi. [...] le latin bien prononcé est la clef de l'italien et de l'espagnol.

Enfin, F. Antoine, professeur de littérature latine à l'Université de Toulouse, adresse à Sécheresse, le 29 janvier 1902, un commentaire à la fois étonnant et fort intéressant pour l'objet de la présente étude. En voici un extrait dont on a souligné les passages les plus instructifs :

Vous ne serez pas étonné d'avoir mon *approbation complète*, quand je vous aurai dit que depuis que j'enseigne dans les facultés, c'est-à-dire *depuis vingt ans*, je n'ai jamais prononcé le latin autrement qu'à *l'ancienne, à la romaine*, et que mes élèves ne s'en sont jamais montrés *scandalisés*. Dans ma dernière conférence encore, [...] je leur faisais voir [...] l'intérêt et l'avantage qu'il y *aurait* à prononcer *raisonnablement*. Je suis donc acquis à votre *tentative*.

Ainsi donc, depuis le début des années quatre-vingt, à Toulouse, un professeur avait adopté une prononciation *romaine* qu'il considérait comme *ancienne*, ce qui, dans le contexte de son commentaire, signifierait - curieusement - *cicéronienne* puisqu'il accorde son *approbation complète* à l'auteur du manuel. La notion de « prononciation *raisonnable* » indique clairement une attitude réaliste qui, en vérité, se distancie assez nettement de celle des latinistes réformateurs.

---

<sup>54</sup> Henri Bornecque, *L'enseignement des langues anciennes et modernes dans l'enseignement secondaire des garçons en Allemagne*, Paris, Imprimerie nationale, 1902.

<sup>55</sup> Il était Président de la Société d'études italiennes.

Jules Marouzeau, déjà cité à plusieurs reprises, fut assurément l'un des défenseurs les plus autorisés et les plus en vue d'une restitution aussi proche que possible du *sermo urbanus* cicéronien. Fondateur de la *Société des Études latines* (1923), il eut le mérite de fédérer, en France, les partisans, toujours plus nombreux, d'une nécessaire réforme. La *Revue des Études latines*, organe de la *Société*, relatara, durant des décennies<sup>56</sup>, les polémiques suscitées, principalement en France, à propos de la prononciation « réformée » du latin. On a peine à croire qu'à la très savante *Société*, Edmond Faral ait encore pu soutenir en 1927 que « si un effort d'exactitude approchée doit être tenté par ceux qui font du latin un objet d'études scientifiques (je vise l'enseignement supérieur) [...], cet effort n'a que la valeur d'une curiosité pour ceux qui font du latin un moyen de culture humanistique (je vise l'enseignement secondaire) [Faral, p. 85]. » Cet irréductible adversaire d'un abandon de l'exception française (tout au plus recommandait-il le respect de l'accent tonique) réclamait une attention particulière pour les écrits latins *médiévaux* auxquels, selon lui, la « prononciation traditionnelle » (entendez : parisienne !) rendait le mieux justice, omettant, au passage, d'observer que le latin était la *koïnè* de toute la chrétienté. Quelque trente jours après ce soubresaut d'un gallicanisme linguistique (condamné, il faut le dire, par presque tous ses collègues), soit le 12 février 1927, Jules Marouzeau rétorquait de sa plus belle encre :

Peut-on dire que la prononciation traditionnelle soit 'aussi proche que possible' de la prononciation du moyen âge, alors qu'elle est calquée surtout sur celle du français moderne, et que d'autre part, comme le dit M. Faral, il n'y a pas *une* prononciation du moyen âge, mais des prononciations variant selon les époques et les régions ? [Marouzeau 1927, p. 86]

## 2. Les collèges et les lycées

Le mouvement réformateur qui, à l'Université, finit par s'imposer au fil des ans, ne s'étendit pas sans heurts au sein des établissements d'enseignement secondaire. Déjà en 1886, l'*Abrégé de grammaire latine* de L. Havet recommandait l'adoption de la prononciation réformée. En 1892, Alcide Macé, professeur à l'Université de Rennes, tente de sensibi-

---

<sup>56</sup> La quatrième et dernière édition de la monographie *La prononciation du latin*, signée J. Marouzeau, date de 1955.

liser les corps constitués et les milieux officiels à une nécessaire prise en compte par l'enseignement secondaire des progrès de la philologie classique en matière de prononciation du latin. Bien avant la circulaire ministérielle du 30 avril 1910, qui ouvre la voie à une réforme, certains lycées optèrent pour une rupture avec la « tradition » [Marouzeau 1955, p. 14] et l'on a vu que, dès 1903, soutenu par de prestigieux linguistes, Sécheresse avait fait paraître son *Traité élémentaire de prononciation latine à l'usage des classes [de l'enseignement secondaire]*. Toutefois, à la même époque, certains maîtres ne cachent pas leur embarras devant le décalage existant entre ce qu'ils ont appris à l'Université et ce qu'ils se croient obligés d'enseigner. Ainsi, dans une très docte étude, l'abbé J.-M. Meunier, de la Société linguistique de Paris et professeur à l'Institut Saint-Cyr de Nevers, reconnaît devoir user de diplomatie pour introduire la prononciation réformée :

J'ai suivi en 1892 et 1893, au Collège de France et à la Sorbonne, les cours de MM. Louis Havet et V. Henry [qui] prononcent le latin dans la perfection [...] Les cours de langues romanes de M. Gaston Paris que je fréquentais alors au Collège de France et à l'École pratique des Hautes-Études, et de plus les études de phonétique expérimentale que je faisais avec M. l'abbé Rousselot à l'Institut catholique, m'engagèrent d'ailleurs dans cette voie. Je la poursuis encore à Nevers en étudiant les parlers du Morvan [...]. C'est un plaisir que je m'accorde seul [...]. Je n'ose pas l'offrir *ex professo* à mes élèves, mais discrètement, à propos d'un texte latin ou d'une étymologie française, je leur donne la prononciation correcte d'un mot latin [...] Encore un peu d'audace, et on leur permettra de prononcer eux-mêmes correctement [Meunier, pp. 4 et 5].

Dans son opuscule déjà cité, Marouzeau souligne combien, pendant près d'un demi-siècle, l'anarchie régna, en France plus qu'ailleurs, en matière de prononciation latine. Au sein des Sociétés de professeurs de français et de langues anciennes, dans certains Conseils académiques (Paris, Toulouse), les aînés formaient des bataillons serrés, hostiles à tout changement. En 1923, on entendra encore à la Chambre la voix d'un député qui, irrité par les avancées de la réforme, fera cette déclaration pour le moins étonnante : « Il faut prononcer le latin à la française, non autrement. » Sans parler des spécificités du « latin d'Église », sur lesquelles on reviendra plus loin, il faut observer que les réformateurs étaient loin de parler *una voce* :

Divergences qui concernent le mode d'application, les uns prétendant réformer tout de suite et tout à la fois, d'autres demandant qu'on commence par les classes inférieures des lycées, d'autres acceptant qu'on laisse aux professeurs en exercice leur prononciation, certains voulant agir par persuasion, les autres par appel aux pouvoirs publics. Divergences aussi, et plus graves, sur le fond, beaucoup ayant plus de conviction que de science, et s'attachant à répandre des demi-vérités ou des erreurs nouvelles [...] [Marouzeau 1955, p. 15].

Sur l'introduction de la prononciation cicéronienne dans l'enseignement secondaire, Couillault (p. 103 et sv.) rapporte que les maîtres « se sont en général montrés plus discrètement sympathiques à la réforme » que les professeurs d'université. Toutefois, il signale que le courant réformiste, qui s'est manifesté dès en 1888-1889 au lycée de Mont-de-Marsan, va s'amplifiant durant la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle (Montaigne, Louis-le-Grand, Orléans, Agen, Marseille, Brive-la-Gaillarde, Clermont (Oise), Montpellier, etc.). Mais la résistance au changement fut manifestement tenace, même si sa motivation n'est pas constante :

Quelques-uns, comme M. Gœlzer<sup>57</sup>, quoiqu'ils tiennent pour absurde notre prononciation traditionnelle, « et à peine moins ridicule que celle en usage en Angleterre », n'ont jamais voulu y renoncer, pour ne pas ajouter aux études latines, alors que leur existence même est menacée, une difficulté de plus [Couillault, p. 107].

Il faut dire que les universitaires venant répandre la bonne parole de la philologie scientifique ne bénéficiaient pas toujours d'un accueil encourageant :

La résistance de quelques hauts fonctionnaires de l'Université n'est d'ailleurs que trop secondée par les parents des élèves. « Il fallut entendre, raconte M. Hamel [professeur au lycée Montaigne], le beau tapage que fit notre modeste réforme. Plainte des papas,

---

<sup>57</sup> Henri Gœlzer (1853-1929), professeur de langue latine à la Sorbonne, membre de l'Académie des inscriptions, est l'auteur de *Dictionnaires latin-français et français-latin* toujours en usage de nos jours.

plainte des mamans, plainte des répétiteurs libres [...] Tout le monde geignait, se lamentait, criait<sup>58</sup>. »

Les manuels scolaires reflètent sans doute assez fidèlement ce que les maîtres du secondaire enseignaient - ou éludaient - dans la transmission des notions de phonétique latine reçues dans les facultés et révisées, pour les plus consciencieux, à la lumière des progrès de la linguistique<sup>59</sup>. Ils dénotent pour le moins un certain flou : il s'en faut de beaucoup que ces ouvrages s'accordent entre eux en la matière, tant sur des points considérés comme scientifiquement acquis que sur des questions encore controversées. De plus, comme, dans les préliminaires, la présentation de la prononciation « traditionnelle » est souvent suivie de remarques sur la prononciation « restituée », on imagine aisément *la variété des normes observées dans les écoles françaises, à Paris comme en province*. Ajoutée aux observations concernant l'anarchie déjà décrite, cette dernière remarque, on le devine, sera de grande conséquence lorsqu'il s'agira de parler d'authenticité.

En 1892, la *Grammaire de la langue latine* de Lucien Leclair en est à sa 25<sup>e</sup> édition. Plus que discrète sur la prononciation, elle se contente d'indiquer que la diphtongue est « la réunion de deux sons en une seule syllabe ; ex. *ui* dans *sanguinis* » et que les principales « voyelles composées [...] » sont *æ* (*ae*), *œ* (*oe*), *au*, *eu* ; elles ne produisent qu'un seul son.

---

<sup>58</sup> Augustin Hamel, *De la parole aux actes*, dans *L'Enseignement secondaire*, sept. 1909. (Cité par Couillault, p. 107.)

<sup>59</sup> Une étude comparative serait, pour le sujet qui nous occupe, fort éclairante, même si ces ouvrages scolaires, docilement alignés sur Paris, ne rendent certainement pas compte des particularités locales ou régionales. Ce serait là aussi une entreprise de grande envergure : « Le XIX<sup>e</sup> siècle [...] vit une production de manuels et autres instruments pédagogiques [comme le *Dictionnaire latin-français* de Quicherat], tout à fait imposante puisqu'on ne compte pas moins de 200 nouveautés par tranche décennale. » Au nombre des rééditions, on signalera notamment les *Éléments de grammaire latine* de Lhommond (1780, 63 éditions au XIX<sup>e</sup> siècle) [Waquet, pp. 104-105]. Pour le présent article, on a simplement consulté six manuels, référencés dans la Bibliographie, mais il faut y ajouter les nombreux témoignages recueillis dans les écrits à vocation scientifique, où l'aspect pédagogique est presque toujours évoqué.

En 1903 paraît, sous la signature d'Aristide Sécheresse, le *Traité élémentaire de prononciation latine* déjà cité. Des manuels examinés, c'est le seul qui, à quelques détails mineurs près, se rallie sans équivoque à la prononciation « cicéronienne », telle que la préconise, aujourd'hui encore, la philologie classique. Dans la Préface, après avoir souligné la conformité de son opuscule avec les thèses soutenues par la communauté internationale des linguistes, l'auteur insiste sur le retard pris, en ce domaine, par l'enseignement secondaire en France :

MM. Fr. d'Ovidio et Bened. Croce, professeurs à l'Université de Naples, nombre de professeurs de lycée en Italie ont bien voulu m'assurer de leur sympathie et me promettre leur concours. L'Angleterre est déjà entrée dans la voie de la réforme, accomplie en Allemagne. Je crois donc l'heure venue pour l'Université de France de répudier la routine dont elle souffre [Sécheresse, p. 6].

La *Grammaire latine simple et complète* de Paul Crouzet est particulièrement intéressante : elle a connu un remarquable succès (19 éditions entre 1902 et 1924). Son auteur, inspecteur de l'Académie de Paris, sans doute soucieux de souligner la conformité de son manuel avec la nomenclature grammaticale approuvée par le *Conseil supérieur de l'Instruction publique*, reproduit, en début d'ouvrage, le texte du *Programme officiel d'enseignement de la langue latine*. Dans la « Préface de la 10<sup>e</sup> édition » (1911), Crouzet se réfère explicitement à la réforme (non contraignante) concernant l'accent tonique et la prononciation, « mise à l'essai par une circulaire ministérielle de 1910 » ; dans la « note pour la 11<sup>e</sup> édition » (1913), il mentionne une circulaire ministérielle du 10 mars 1913 prescrivant « l'usage uniforme de la prononciation traditionnelle » mais autorisant « la prononciation restituée ». Celle-ci est donnée en p. 4 dudit manuel et n'est que très partiellement conforme aux rectifications des philologues de l'époque. Après des observations fort bienvenues ( $j = i$  ;  $v = u$  ;  $a e$  et  $oe$  sont des diphtongues et ne doivent pas s'écrire  $æ$ ,  $œ$  ; toujours prononcer toutes les lettres), Crouzet indique qu'« en France, on a l'habitude de prononcer les lettres latines comme des lettres françaises sauf *e, en, um, ch* », soit respectivement « é, ain, om, k ». Sous le titre « prononciation restituée », l'auteur propose, par exemple, les correspondances *langue écrite* - [prononciation] : *ae* - [è], *oe* - [eu (de peur)], tandis qu'aucune correction n'est mentionnée quant à la prononciation

traditionnelle pour *en* et *um*, les autres digrammes <voyelle-consonne nasale> étant par ailleurs ignorés [Crouzet 1911, pp. VIII, IX, 3 et 4].

Ch. Georgin, professeur aux Lycées Fénelon et Henri IV, énonce, dans la 9<sup>e</sup> édition de son *Manuel latin* (préface de 1910), des règles de prononciation « traditionnelle » : *dum contemplaris scholam, ego intendo in aedes reginae* devient, oralement : « dome containplarisisse skolame, égo intaindo inne édesse réginé », une transcription « phonétique » qui n'avait, par parenthèse, aucun rapport avec les signes en usage chez les philologues de l'Université ; en revanche, une longue « Remarque », indique que « Cette prononciation [...] traditionnellement usitée dans nos classes [...] n'est point, semble-t-il [*sic* !], conforme à la vraie prononciation ancienne, à laquelle il est bon de s'exercer, d'autant qu'elle permet de mieux saisir les transformations de sons, au passage du latin en français », et l'auteur d'énoncer, de façon sommaire, les règles préconisées par les artisans de la prononciation « ancienne » [Georgin, pp. 11 et 12].

Enfin, dans la 10<sup>e</sup> édition de *L'année préparatoire de latin*, parue en 1924, Jules Barbier, professeur au collège de Compiègne, et préfacé par son guide Henri Goelzer, professeur à l'Université de Paris, persiste et signe dans l'erreur en indiquant que « la prononciation du latin ne diffère pas beaucoup de celle du français ». Or, trois ans plus tard, le même Goelzer occupera le poste de Président en exercice de la Société des Études Latines, fondée en 1923 par Jules Marouzeau, défenseur acharné de la prononciation de la grande époque classique, la seule qu'il considérait comme scientifique. On a vu que, sur ce point, Marouzeau s'opposait à son collègue Faral, membre de la même Société. Quant à Goelzer, il adopta, parmi ses pairs de ladite Société, une position ambiguë, souhaitant l'adoption des réformes proposées, mais en soulignant les difficultés de son application (d'où son *imprimatur* de 1924, accordé à Barbier).

### 3. L'Église catholique

Il n'y a qu'une puissance au monde qui, par son universalité, et par l'usage constant qu'elle fait du latin, soit en mesure, *quand elle le voudra*, de retrouver la tradition de la prononciation correcte du latin : c'est l'Église catholique. Mais, tant que, dès la première enfance, l'oreille aura été accoutumée à entendre psalmodier le latin à la française, la vraie prononciation, enseignée plus tard par le

maître, la choquera ou du moins l'étonnera... C'est pourquoi j'avais songé, il y a longtemps, à adresser à la Curie romaine une respectueuse pétition en ce sens. Le sentiment bien naturel de mon insignifiance devant elle m'en a détourné<sup>60</sup>.

### A) Les thèses en présence

En raison même de sa catholicité, l'Église romaine a toujours eu vocation de rassembler ses fidèles dans une même foi. C'est bien pour remplir cette mission, dont la liturgie est le cœur, qu'elle a promu le latin au rang de langue sacrée, d'idiome de référence pour assurer l'unicité et la cohérence du dogme : *lex orandi, lex credendi*<sup>61</sup>. En écho au Concile de Trente, qui a réaffirmé la précellence d'une langue dont l'immutabilité est garante d'orthodoxie, le latin a trouvé, au XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux apologistes. Ainsi, en France, où la tentation gallicane ne fut conjurée - dans les textes ! - qu'au Concile Vatican I, Joseph de Maistre, Louis Veillot et Dom Guéranger apparaissent comme les figures de proue de l'ultramontanisme. La restauration du chant grégorien, dont le promoteur fut l'abbé canonique de Solesmes dom Prosper Guéranger, se situe dans la droite ligne de cette obédience à Rome. L'adoption, dans la liturgie, de la prononciation romaine du latin n'est d'ailleurs pas seulement le corollaire de l'ultramontanisme. Comme le montrent les grégorianistes, elle s'impose aussi d'un point de vue musicologique. C'est ce qu'avait compris, dès 1833 - soixante-dix ans avant le fameux *Motu proprio* (1903) de Pie X - Dom Prosper Guéranger (1805-1875), restaurateur de l'ordre de saint Benoît en France. Cette thèse d'une alliance intime entre les mélodies grégoriennes et la langue latine fut excellemment mise en lumière par les travaux de Dom Pothier, de ses confrères collaborateurs et de sympathisants de Solesmes<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Lettre de Victor Henry, professeur à la Sorbonne, à Aristide Sécheresse, professeur au lycée de Rochefort, janvier 1902. (Rapporté par Couillault, p. 107.)

<sup>61</sup> La formulation initiale de cette devise se trouve sans doute dans ce passage d'une lettre de Célestin I<sup>er</sup> (†432) : *sacramenta respiciamus, quae ab Apostolis tradita in toto mundo atque in omni Ecclesia uniformiter celebrantur, UT LEGEM CREDENDI STATUAT LEX SUPPLICANDI*.

<sup>62</sup> Dans ses *Mélodies grégoriennes*, Dom Pothier explique, en divers endroits, pourquoi la prononciation du latin à la française est incompatible avec l'interprétation correcte des liquescentes du plain-chant. « Si nous insis-

Parmi les initiatives qui, dans les pays ou régions francophones, secondèrent le plus efficacement la réforme du chant grégorien, la Schola Cantorum de Paris occupe sans doute la première place. Fondée par Charles Bordes, Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant en 1894, la Schola et ses filiales provinciales amplifièrent considérablement le mouvement grégorianiste né sous les pontificats de Grégoire XVI (1831-1846) et de Pie IX (1846-1878). Organe de la Schola, *La Tribune de Saint-Gervais* assura, dès 1895, la promotion d'une « renaissance » tant de la polyphonie ancienne que du chant grégorien. En ce qui concerne la prononciation du latin dans les textes sacrés, parlés ou chantés, *La Tribune* prit une part active à la défense de la prononciation italienne et fit connaître les avancées en ce sens relevées dans diverses villes de France. Ainsi, dans son numéro de décembre 1897, elle publiait, extrait de la *Semaine religieuse* de Périgueux, un vigoureux plaidoyer signé par le Chanoine honoraire Eugène Chaminade. L'étude est solidement documentée et il a paru indiqué d'en reproduire ici quelques passages assez convaincants.

On dit : *Nous sommes Français. Nous voulons rester Français!* - Rien de mieux assurément. Et si des Anglais ou des Allemands de passage à Blois ou à Saumur, s'avisent de vouloir inoculer aux riverains de la Loire ce qu'ils croient être la forme pure de l'accent français, ceux-ci auraient le droit de ne pas goûter la plaisanterie. [...] Consultez nos vieux manuscrits français (du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle), et vous constatarez une étonnante conformité avec les manuscrits italiens et, par

---

tons sur ces détails, c'est aussi parce qu'ils sont nécessaires pour l'intelligence des anciens neumes, dont plusieurs particularités ne peuvent s'expliquer qu'en supposant le latin prononcé à la manière italienne, c'est-à-dire, après tout, à la manière latine (p. 99). » « Le son serait encore liquescent, si la première syllabe offrait une diphtongue comme *Gaude*, pourvu toutefois que l'on prononce réellement les deux voyelles [...] ; une prononciation dans laquelle on donnerait à la diphtongue *au* le son de la voyelle *o*, aux syllabes *en* et *in* le son d'une voyelle nazale, rendrait impossible dans la plupart des cas la note liquescente. Ainsi, pour reproduire celle-ci aux endroits où elle se trouve indiquée dans les anciens manuscrits, qui ont pour cela des signes spéciaux, à savoir l'*epiphonus*, le *cephalicus* et leurs dérivés, il est nécessaire de prononcer le latin à la manière italienne (p. 133). » Couillault a, sur ces questions, fourni des commentaires très éclairants et détaillés [Couillault, pp. 69-82] auxquels j'ai fait référence dans mon ouvrage sur le *Requiem* de Fauré [Houziaux, pp. 194 et 195].

suite, avec la prononciation romaine de notre temps. Ainsi, [ces] manuscrits reportent à la fin des longs neumes la console finale : amavi-*t*, colle-*s*, pour faire entendre qu'il faut prononcer les consonnes finales [...] ; ils détachent la voyelle de la consonne qui suit : i-*n*te-*n*de, co-*n*fessor. « Il n'y a pas à se tromper, dit le savant musicographe Stephen Morelot, sur l'intention qui a dicté une pareille syllabation. » [...] Il n'y a pas de doute que, jusqu'à la fin du seizième siècle, nous avons prononcé *regnare*, comme dans *régner*, *digno* comme dans *digne* [...]. Si maintenant nous passions à la prononciation usitée dans les divers idiomes du Midi, la vérité nous apparaîtrait bien plus claire encore. [...] vous constatez des traces innombrables de l'*ou* latin [...], le chuintement italien [...] En résumé, on peut affirmer que les idiomes du Midi ont à peu près conservé intacte la bonne prononciation du latin [Chaminade, pp. 182-184].

En 1907, la même *Tribune* publiera une étude non moins remarquable de l'abbé E. Ragon, professeur à l'Institut catholique de Paris. Se plaçant au point de vue de la communication, Ragon montre qu'il n'est pas « sans inconvénient de ne mettre aucune différence de prononciation entre *possint* et *possent*, *legerint* et *legerent* [...]»<sup>63</sup>. Parmi d'autres incohérences, cet auteur souligne l'inutile complication, exclusivement française, introduite dans l'émission du phonème latin [u], qui ne connaît pas moins de quatre prononciations : [y], [œ], [ɔ], [ɔ̃] (*Deus, tunc, Deum, defuncti*). Et de poursuivre :

[...] puisque nous disons *nunquam* avec le son de *on* [ɔ̃] comme dans le vieux mot *onc*, est-il logique de donner le son *un* [œ] à la même syllabe dans *nunc* et *tunc*, si bien que beaucoup de gens ne savent s'il faut écrire *defunctus* comme notre mot *défunct*, ou *defunctus* [coquille pour *defonctus*], comme notre mot *fonction*<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> L'inconvénient de cette prononciation indifférenciée de *in* et *en* est notée par le philologue (belge) Léon Halkin. Celui-ci observe d'abord qu'en Belgique, l'usage est de ne nasaliser, en latin, aucune voyelle. Et d'ajouter : « M. Havet rapporte qu'il se décida à renoncer à la pratique courante, parce qu'il remarqua un beau jour qu'ayant dicté *senseram*, ses élèves avaient compris *sinceram* : c'est une bévue que nos collégiens n'ont pas même l'occasion de commettre [Halkin, p. 393]. »

<sup>64</sup> Comme on le verra plus loin, la prononciation « *définctorum* » préconisée par J.-M. Nectoux dans son édition du *Requiem* (version 1900),

En dépit de la cohérence de ces mouvements centripètes, les particularismes nationaux voire locaux entravèrent grandement une entreprise que les autorités romaines réclamaient avec force. Sur ce chapitre, lors du Concile Vatican I, la France, jalouse de ses singularités langagières, s'affirma *ipso facto* comme la lanterne rouge de la classe :

Certains évêques français furent obligés de garder un silence forcé, parce que leur prononciation, trop éloignée de la prononciation de la majorité des assistants, les rendait inintelligibles, car de tous les évêques qui s'exprimaient en latin au concile, les Français entendaient le moins et étaient le moins entendus [Meunier, p. 9].

À l'époque qui nous intéresse ici (1870-1920), l'Église de France est donc loin, elle aussi, de parler *una voce* en matière de prononciation du latin. Les partisans de ce qu'ils nomment « la tradition » défendent le *statu quo*, en dépit des enseignements de la linguistique, du mouvement de Solesmes et de l'isolement auquel ils se condamnent dans les assemblées ecclésiastiques internationales. Les partisans d'un abandon de la prononciation « à la française » eux-mêmes ne présentent pas un front uni : certains considèrent qu'il faut sans retard s'aligner sur la position des linguistes universitaires ; d'autres estiment que, pour ne pas heurter les habitudes nationales, il conviendrait de procéder par étapes, progressivement, par exemple en commençant par le respect de l'accent d'intensité ; d'autres encore plaident pour un alignement sur la prononciation romaine, soit à titre définitif soit provisoirement, comme une transition vers un retour à l'orthoépie du siècle d'Auguste.

Ces divergences, sources de vives polémiques, apparaissent dans presque toutes les publications consultées. Parfois, elles ont même des implications politico-religieuses. En 1897, dans son plaidoyer pour l'adoption de la prononciation romaine, le chanoine Chaminade invoque à l'appui de sa thèse l'autorité de plusieurs « savants professeurs de l'Université de l'État », au nombre desquels on trouve Alcide Macé [Chaminade, p.186]. Or celui-ci est partisan de la prononciation « restituée » et adversaire d'une quelconque allégeance à Rome ; il recommande à l'enseignement officiel (laïque) d'adopter une prononciation en fait plus proche de la romaine que de la gallicane. S'il appelle

---

p.XVII, résulte sans doute d'une « mise à jour » de l'actuelle prononciation (parisienne et défectueuse) du phonème [œ].

cette réforme de ses vœux, ce n'est évidemment pas parce qu'il la juge plus adéquate au latin liturgique. Ce qu'il veut, c'est éviter que les écoles libres (catholiques) ne tirent parti du choix « romain » qu'elles défendent et pratiquent. S'appuyant sur une circulaire ministérielle du 30 avril 1910 (reproduite intégralement dans sa Préface), Macé note :

Elle (la réforme) est utile aussi, pour le bon renom de l'Instruction publique française. En effet, *nous restons décidément le seul peuple qui accentue le latin d'une façon barbare*. Les Anglais eux-mêmes ont abandonné leur ancienne prononciation [...] les Français [...] restent décidément isolés dans une sorte de barbarie. [...] Il est grand temps de nous en préoccuper et d'agir, *si nous ne voulons pas être devancés, en France même, par les établissements d'enseignement libre* [Macé, pp. 83 et 84, *passim*].

Détail piquant : à la même époque, nombreux sont les ecclésiastiques qui proposent un argumentaire identique, mais dans la crainte d'une précellence s'exerçant exactement en sens contraire... Ainsi, en 1907, l'abbé Ragon, de l'Institut catholique de Paris, constatant la montée en puissance de la prononciation réformée dans l'enseignement universitaire et secondaire, s'inquiète en ces termes :

Nos timides ecclésiastiques vont-ils attendre, pour modifier leurs habitudes, que des laïques leur en donnent l'exemple et que la bonne possession d'une langue qui est leur patrimoine leur soit imposée par un ministre ? « Mais nous allons nous rendre ridicules, me dit un curé de mes amis. Nos paroissiens se moqueront de nous ! » Eh ! qu'y a-t-il de plus ridicule que de se laisser conduire par ceux que l'on doit mener ? Si le peuple ignore que le latin se prononce dans les autres pays autrement que chez nous, apprenez-le-lui, et ajoutez que c'est nous qui sommes dans nos torts [Ragon, p. 151].

D'autres publications, nombreuses, montrent que, dans le mouvement de la prononciation réformée, les ecclésiastiques font constamment référence à la caution des universitaires, catholiques ou non, tandis que, parmi les universitaires, plusieurs assurent que leurs efforts ne pourront aboutir sans le « levier » de l'Église, catholique ET romaine. Tous les membres du clergé partisans d'une réforme ne préconisent pas un alignement sur la prononciation romaine, leur préférence allant à la prononciation « restituée », à l'instar d'universitaires laïques qui regrettent

ne pouvoir invoquer l'appui de Rome. Mentionnons ici un texte qui relate, en d'autres termes, les velléités, déjà évoquées, de V. Henry :

Il est [...] à désirer que l'Église catholique prenne la tête du mouvement et prononce correctement le latin. « J'avais songé il y a longtemps, écrit M. V. Henry, à adresser à la curie romaine une respectueuse pétition en ce sens... J'ai appris [...] que d'autres avaient pris avant moi cette même initiative et que la question était, en ce moment, discutée en haut lieu. Mais M. Havet, à qui j'ai fait part de la nouvelle, a rabattu mes espérances, en me disant que, si la discussion aboutissait, elle aboutirait à faire prononcer le latin à l'italienne. J'aime à croire qu'il exagère (De la prononciation du latin, *Revue universitaire* du 15 janvier 1902, p. 23). » Nous aussi nous pensons que M. Havet exagère. [...] Obliger les autres peuples de l'Occident à prendre la prononciation italienne, ce serait changer une prononciation mauvaise pour une guère meilleure, l'accent excepté [abbé J.-M. Meunier, 1903, p. 8].

De son côté, l'abbé Camille Couillault, dans son excellent ouvrage *Vers l'achèvement de l'unité liturgique. La Réforme de la Prononciation latine*, constate que les Bénédictins de Solesmes ont adopté la prononciation italienne, « indubitablement à l'heure actuelle la seule réforme en marche ». Ce ralliement à Rome, dont il se réjouit pour des raisons pastorales, devrait, selon lui, n'être qu'une étape : « du jour où la prononciation italienne sera universellement répandue, il suffira d'un ordre prononcé par le Pape pour abolir les quelques divergences qui séparent la prononciation italienne de l'antique [Couillault, pp. 146-148, *passim*] ». Le préfacier de Couillault n'est autre que Dom Pothier, à qui le Pape Pie X avait, en 1904, confié la réédition des livres de chant grégorien. L'illustre Bénédictin, tout en louant le travail de l'abbé Couillault, laisse entendre un son de cloche plus romain, à savoir qu'il convient de laisser au latin liturgique des particularités phonétiques liées à l'âge d'or *du grégorien*. Habile avocat, il évoque même l'exemple de Cicéron, qui s'était résolu à ne pas revenir à un latin antérieur à sa propre époque (nous dirions : « pré-classique »).

Certaines particularités de prononciation, quoique postérieures à la période classique, méritent attention, car on les trouve déjà en vigueur à l'époque lointaine où l'Église constituait sa liturgie et son chant : parlant et chantant le latin qu'elle s'était approprié, et qu'elle avait imprégné d'une musique adaptée à la prononciation du

temps. Les habitudes commencent alors à se généraliser et finissent par si bien s'implanter qu'il y aurait aujourd'hui, lors même que ce serait possible, quelque violence et quelque étrangeté à vouloir remonter le courant. Cicéron, pour une particularité de prononciation qu'il trouvait nouvelle, essaya un jour de rétrograder, mais sans succès. Il nous raconte lui-même en effet comment pour suivre les anciens qui, dans certains mots qu'il cite, n'usaient pas de l'aspiration, ils se mit à dire *triumpos* au lieu de *triumphos* : mais il dut bientôt se remettre à l'usage de tout le monde et garder pour lui sa science : *usum loquendi populo concessi, scientiam mihi reservavi* (*Or.*, 48) [Couillault, p. X].

### **B) L'influence concrète de Solesmes en France**

De même que les philologues et les linguistes ont eu bien du mal à faire prévaloir, dans les milieux scolaires, la prononciation « cicéronienne », de même les partisans de la réforme proposée par Solesmes et requise *de facto* par le Magistère romain<sup>65</sup> eurent à vaincre l'inertie voire l'hostilité d'une partie des prêtres, qui arguaient, avec plus ou moins de bonne foi, du respect de « la » tradition, entendez *de leur* tradition. Il faut dire que les polémiques dont on vient de brosser un panorama leur fournissaient un excellent prétexte pour défendre le *statu quo ante*. Si l'on examine les effets du *Motu proprio* de 1903 et des instructions pontificales subséquentes, on est frappé du retard pris, en France, dans l'adoption de ces directives.

Il faut dire que, particulièrement dans ce pays, on revenait de loin. Ainsi, dans une lettre qu'il adressait à l'archevêque de Reims, Dom Guéranger dénonçait

« l'anarchie effrayante » qui existait alors (en 1843) en France dans les rites sacrés et s'insurgeait contre la présence « de ces Missels en contradiction avec le Bréviaire, de ces Antiphonaires et Graduels discordants entre eux [...] ; sans parler des Cérémoniaux qui, ou n'existent pas encore, ou viennent rendre la confusion plus irrémédiable que jamais » [Couillault, p. 91].

---

<sup>65</sup> La restauration du plain-chant est celle d'un art d'essence romaine et, à l'analyse, c'est bien le latin « à la romaine » qui, musicalement, convient le mieux à la restitution des cantilènes grégoriennes.

D'aucuns soutiennent que la prononciation gallicane se maintint en France bien des décennies après que Pie X eut officiellement recommandé l'usage des livres grégoriens établis sous la haute direction de l'École de Solesmes. Ainsi, dans sa Préface à une réédition des *Mémoires grégoriennes* (1880) de Dom Joseph Pothier (Stock Musique, 1980), après avoir mentionné dom Pierre Combe (*Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes, 1969), J. Chailley écrit, p.

22 :

Je crois bien me souvenir - j'étais enfant alors - que c'est vers 1920 que pour la première fois le cardinal Dubois, archevêque de Paris, osa ordonner que désormais le latin soit prononcé « en OU », c'est-à-dire que pour *caelum* l'on cesserait de prononcer *célomme* comme on le faisait partout en France, et que l'on dirait *tchéloum* selon les normes italiennes (on disait « romaines<sup>66</sup> »). Usage en vérité fort ancien, puisque, au XIII<sup>e</sup> siècle déjà, on voyait *Te Deum* rimer avec « chantons » et *laudamus* avec *levez sus*, ce qui impliquerait phonétiquement à peu près *té déon lôdamu...*

Le témoignage de Jacques Chailley, qui devait diriger la Schola Cantorum de 1962-1981, mérite assurément quelque attention. Toutefois ce souvenir d'enfance - Chailley était né en 1910 - appelle plus d'une rectification.

Dans les publications consultées, la prononciation latine du siècle d'Auguste est indifféremment qualifiée de : *correcte, classique, réformée, restaurée, reconstituée, restituée*. Contrairement à ce qu'en dit notre auteur, ce dernier terme existait bien avant 1920 ; par exemple, comme on l'a mentionné plus haut, il figure dans la 11<sup>e</sup> édition (1913) d'un des manuels latins les plus répandus, celui de Paul Crouzet (pp. IX et 3). Autre inexactitude, et triple celle-là : 1<sup>o</sup> la prononciation classique n'est pas une *invention* (!) des philologues, mais une réalité dont témoignent Lucilius, Varron, Quintilien, etc. (cf. les études de Marouzeau, Bourciez, Couillault,...) ; 2<sup>o</sup> la prononciation [ka j l um] fut préconisée par tous les partisans du latin de la période classique dès les dernières décennies du

---

<sup>66</sup> Note originale de Jacques Chailley : « On ne parlait pas encore alors de la 'prononciation restituée' inventée par les philologues qui, eux, préconiseront plus tard *kabéloum*. »

XIX<sup>e</sup> siècle ; 3<sup>o</sup> la présence d'un *b* dans la transcription phonétique de *caelum* (*kabéloum*) est, sauf erreur, introuvable sous la plume des latinistes.

Quant à l'injonction du cardinal Dubois, elle ne fut pas, *en ce qui le concerne*, la première du genre. En effet, rendant compte de l'audience accordée à la réforme de Solesmes dont il est partisan, Grégoire Suñol (*op. cit.*, pp. 63-64), écrit, en 1905 :

Déjà la chose est commencée, et l'honneur revient tout entier à l'éminent Évêque de Verdun, Mgr Dubois, qui, on s'en souvient, fit la motion de la réforme au Congrès grégorien de Strasbourg (19 Août 1905) après avoir donné le premier l'exemple, en l'introduisant dans son diocèse. - Depuis lors, Soissons a continué et nous espérons bien que ces deux diocèses auront des imitateurs. - Enfin nous savons que des universitaires distingués de France sont entrés depuis longtemps dans cette voie, avec l'espoir d'être suivis de tous [Suñol, pp. 63-64].

Dans la restauration du chant grégorien, le rôle du cardinal Louis Dubois (1856-1929) fut tel que Couillault place l'influence de ce prélat immédiatement après celle de Solesmes :

En France, la réforme la plus connue, après celle des Pères de Solesmes, est la réforme dite de Verdun. Le 30 novembre 1904, Mgr Dubois, évêque de Verdun, écrivait aux prêtres de son diocèse une *Lettre sur la réforme du plain-chant selon le « Motu proprio » de Pie X et la prononciation du latin* [Couillault, p. 110].

Évêque de Verdun en 1901, Mgr Dubois exerça ensuite ses fonctions épiscopales à Bourges (1909) puis à Rouen (1915), avant d'être promu cardinal-archevêque de Paris en 1920, l'une de ses premières initiatives en matière liturgique étant de *rappeler à l'ordre* quelques curés insoumis à des injonctions bien antérieures à son élévation à l'archiépiscopat.

Le texte précité de Chailley appelle un autre correctif beaucoup plus important. En effet, cet auteur soutient qu'à Paris « comme on le faisait partout en France », la prononciation gallicane prévalait encore en 1920. À cette affirmation on peut opposer bien des démentis, tant en ce qui concerne Paris que la France entière.

Tout d'abord, tenir pour négligeable la position prise par la Schola cantorum de Paris, c'est, à coup sûr, nier l'évidente influence de musi-

ciens et de chorales qui jouirent d'un grand prestige, en France et hors de France. Il suffit de feuilleter des revues comme *La Tribune de Saint-Gervais* ou l'une des *Musica sacra*, titre générique pour quantité de périodiques régionaux répandus dans toute la chrétienté, pour constater l'ampleur des adhésions à la réforme liturgique suscitée par le *Motu proprio* de 1903. Depuis décembre 1894, les Chanteurs de Saint-Gervais avaient entrepris des voyages destinés à propager les mélodies grégoriennes et d'aider ainsi à l'éclosion de la *Schola cantorum*<sup>67</sup>. Les *Chanteurs de Saint-Gervais*, les élèves de la *Schola*, véritables ambassadeurs de Solesmes (où ils allaient périodiquement se « ressourcer ») apportèrent une importante contribution par de nombreuses tournées dans toute la France et même à l'étranger. Dès 1901, les *Chanteurs de Saint-Gervais* pouvaient faire état de beaux succès remportés un peu partout en France et en Belgique, souvent avec l'appui actif des évêchés locaux<sup>68</sup>. À titre indicatif, voici quelques lieux où ils défendirent le chant grégorien et la polyphonie vocale ancienne entre 1894 et 1897. 1894 : Tours, Poitiers, Angoulême ; 1895 : Bruxelles, Rouen ; 1896 : Versailles, Dieppe, Le Havre, Honfleur ; 1897 : Dax, Bayonne, Saint-Jean-de-Luz, Tarbes.

À partir de 1898, les concerts se multiplièrent, non sans susciter parfois quelques remous. Ainsi, l'accueil chaleureux réservé aux *Chanteurs* à Bordeaux fut-il contesté par le maître de chapelle de la cathédrale ; de

<sup>67</sup> La locution *Schola cantorum* désignait à l'origine une école romaine de chant sacré instituée, selon la tradition, par le Pape Grégoire le Grand (590-604). À Paris, au XIX<sup>e</sup> siècle, cette appellation fut reprise par Charles Bordes, pour désigner la Société de musique religieuse qu'il avait fondée en 1894 avec Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant. Bordes et d'Indy avaient été élèves de Franck ; Guilmant, lui, fut disciple de Lemmens. Parmi les autres compositeurs qui collaborèrent à ce mouvement, on citera encore André Pirro et Fernand de la Tombelle. En 1896, ces musiciens donnèrent la même dénomination à leur école de chant liturgique et de musique religieuse. Maître de chapelle à Saint-Gervais, Bordes fut à l'origine du chœur *Les chanteurs de Saint-Gervais*, tandis que le périodique destiné à promouvoir l'action de la *Schola* prenait le nom de *Tribune de Saint-Gervais*. Sur la fondation de l'École, cf., entre autres, René de Castéra, *Dix ans d'action musicale, Fondation de l'École de chant et de musique religieuse, Tribune de Saint-Gervais*, 1901, pp. 50-58.

<sup>68</sup> Sur ce point, cf. René de Castéra, *Dix ans d'action musicale, VIII : Voyages de propagande des Chanteurs de Saint-Gervais, Tribune de Saint-Gervais*, 1901, pp. 21-27.

son côté, *Le Guide musical* (Bruxelles) amplifia une critique d'abord parue dans *La Gironde* sous la signature d'Anatole Loquin, nom de plume du célèbre Paul Lavignac :

*Il n'y a pas* de tradition grégorienne [...] Revenir à la véritable tradition du plain-chant, grégorien ou non, est une utopie. [...] Vouloir imposer la même interprétation du plain-chant à toutes les villes, à toutes les paroisses au nom de prétendus principes dont la défense historique est impossible, serait ruiner de fond en comble ce même plain-chant (*Le Guide musical*, 7 février 1897, pp. 103-104).

Le ton péremptoire conduirait à penser que le directeur de *l'Encyclopédie de la Musique* n'avait pas pris la peine de lire les savants travaux de Solesmes, ce qui est proprement impensable dans le chef d'un des musicologues les plus érudits du temps. Son article fit l'objet d'une réplique vigoureuse dans le même périodique (21 février 1897, pp. 143-146) et l'Histoire devait démentir ses prophéties.

Les attaques contre les *Chanteurs de Saint-Gervais* traduisent aussi la pugnacité de ces authentiques ambassadeurs de la Schola. On en a trouvé maints échos dans de nombreux périodiques. La revue *Musica Sacra* (belge), « Bulletin de la Société Saint-Grégoire établie en Belgique » témoigne de la vitalité du mouvement solesmien à travers toute l'Europe occidentale ainsi que des querelles qui accompagnèrent son succès. Il faut dire que le nationalisme et surtout des intérêts économiques favorisaient les rivalités entre les éditeurs et leurs conseillers<sup>69</sup>. En 1902, A. Lhoumeau souligne que le renouveau solesmien, s'il est fort discret (mais non inexistant !) à Paris, se manifeste bien davantage en province ; il cite notamment les maîtrises de Dijon, Poitiers, Nantes, Niort, etc. et rapporte le succès des Chanteurs de Saint-Gervais à Angers (*Musica Sacra*, déc. 1901-janv. 1902, pp. 59-60). A. Raty évoque, en 1903, le succès

---

<sup>69</sup> Cf., par exemple, *Musica Sacra* (Belgique), oct.-nov. 1902, pp. 30-32. Lors des « Assises de Bruges », des échanges peu amènes eurent lieu entre Dom Laurent Janssens, O.S.B., Recteur de S. Anselme et défenseur de Solesmes et le Dr Haberl, qui plaidait pour l'École dite de Ratisbonne (éditeur : Pustet). Cet Allemand commit l'imprudence de prophétiser le déclin prochain du « Pothiérisme » : « dans quelques années, on n'en parlera plus » ; moins de deux ans après cet incident, Haberl et son École de musique sacrée se soumettaient au *Motu proprio* (*Musica Sacra*, mai-juin 1904, p. 87)...

remporté en Belgique par le mouvement de Solesmes ; c'est qu'une action efficace est menée depuis Malines, siège du primat de Belgique et de l'Institut Lemmens (où militent Edgar Tinel et le chanoine Van Damme) : des *scholae* sont signalées à Malines et en beaucoup de localités du pays, notamment dans le Namurois et la province de Luxembourg (Bastogne, Dinant, Floreffe, Maredsous, Virton, Marche, etc.) – cf. *Musica Sacra*, juin 1903. Dans la livraison de mai-juin 1904, p. 88, on apprend que « depuis deux ans, M. Houdard donne à la Sorbonne, à Paris, un cours d'histoire de la musique grégorienne. De plus, il a commencé à l'École Niedermeyer, un cours pratique de chant grégorien à la demande de M. Lefèvre, son directeur ». En janvier 1905, le même périodique rend compte de la réunion de la Commission grégorienne à Appuldurcombe<sup>70</sup>, où l'on se réjouit du succès des *Mémoires grégoriennes* (1880) de dom Pothier, du *Liber gradualis* (1883) qui reçut un « accueil enthousiaste » et où sont rappelés les mérites de la *Paléographie musicale* (1889) de dom Mocquereau. En p. 47 du même numéro, sous le titre « Le congrès eucharistique de Hasselt », on trouve ce texte prouvant que, comme à Malines (Cardinal-archevêque P.-L. Goossens), à Namur (M<sup>gr</sup> V. Heylen), à Liège (M<sup>gr</sup> M.-H. Rutten), la soumission aux recommandations romaines ne cesse de croître dans les paroisses :

À propos du *Motu proprio*, il [M. l'abbé Broux, professeur au grand séminaire de Liège] se dit très heureux de constater qu'en général les récentes prescriptions de l'autorité ecclésiastique ont été accueillies avec respect et soumission par les musiciens d'église dans les deux provinces [Liège, Limbourg] qui forment le diocèse de Liège [sé H.V.D.W., *Musica Sacra*, déc. 1904-janv. 1905, p. 44a].

En p. 50 du numéro de février-mars 1905, O. Pierre écrit, à propos de la « dixième réunion générale de la Société de Saint-Grégoire » (29-09-1904), que cette rencontre fut honorée de la présence de dom Pothier, de M<sup>gr</sup> Heylen (Namur), d'un représentant de M<sup>gr</sup> Foucault (Saint-Dié), des professeurs de plain-chant des grands séminaires de Gand,

---

<sup>70</sup> Dans l'île de Wight, un des lieux où, à la suite de la loi anticléricale Waldeck-Rousseau (1<sup>er</sup> juillet 1901), avaient dû s'exiler les moines des abbayes bénédictines installées en France. Dom Pothier, par exemple, abbé de Saint-Wandrille de Fontenelle, fut accueilli successivement à Vonèche (diocèse de Namur), puis dans l'archidiocèse de Malines, puis dans un prieuré de l'abbaye d'Orval, à Conques (diocèse de Namur).

Liège et Namur, avec « un gros contingent » de curés du diocèse de Liège et de nombreux chantres. Deux ans avant la Grande Guerre, Léon Halkin notait avec satisfaction que, conformément aux instructions vaticanes, « plusieurs évêques de France et de Belgique ont introduit dans leurs collèges, séminaires et jubés la prononciation du latin à l'italienne, ou, pour parler plus exactement, à la romaine. Depuis 1907, grâce à l'initiative de S. Émin. le Cardinal Mercier [primat de Belgique], c'est chose faite dans l'archidiocèse de Malines ». Et le latiniste de saluer un récent décret épiscopal rendant « obligatoire la prononciation romaine du latin dans les séminaires et collèges du diocèse de Liège, à partir de la rentrée d'octobre [1912] [Halkin, p. 394] ».

On voit que le *Motu proprio* ne manquait pas de défenseurs en Belgique. Mais revenons chez nos voisins d'outre-Quévrain. Il faut lire l'ouvrage de Couillault (pp. 100-134) pour se rendre compte qu'au moins à partir de 1900, le latin présente en France de multiples visages, la prononciation romaine gagnant incontestablement du terrain. De nombreux diocèses et paroisses suivent la voie tracée dès 1880-1881 par le bénédictin Dom Couturier pour toute sa Congrégation, puis par l'Ordre de saint François, puis par les Frères Mineurs (avec le soutien du cardinal Parocchi), des Carmélites, des Soeurs de l'Assomption. En 1904, c'est la réforme dite « de Verdun », déjà citée, puis la cathédrale et les séminaires de Bourges, puis Vannes (Mgr Gouraud). La prononciation « en *ou* », comme on disait à l'époque, est adoptée, partiellement ou entièrement, dans maintes paroisses : Périgueux, Montignac, Capdropt, Saint-Martial, Bergerac, Luçon, Arras, Honfleur, Clermont-Ferrand, Marseille, Fréjus, Rennes, Sens, Nevers, Auxerre, etc.

À Paris, dès 1898 (voire 1894), la Schola Cantorum de Bordes et Saint-Gervais, Saint-Antoine des Quinze-Vingts, Saint-Urbain de la Garenne, N.-D. Auxiliatrice de Clichy, Les Lilas, la Manécanterie des petits chanteurs à la Croix de bois, les Chanteurs de Saint-Grégoire<sup>71</sup> adop-

---

<sup>71</sup> Cette énumération n'est évidemment pas exhaustive. Il faudrait relire bien des témoignages un peu oubliés. Ainsi, Michel Brenet rend hommage au « fameux *Motu proprio*, devant lequel s'inclinent les musiciens catholiques » (Art religieux, musique d'église, in *Le Guide musical*, 4 février 1912, pp. 83-87). Dans son ouvrage *Les écoles de la musique divine* (*La Revue Musicale*, Paris, Ed. Richard-Masse, 1979, p. 72), Francis Pinguet si-

tèrent la prononciation italienne, tandis que, comme le déplore Couillault, le mouvement réformateur fut longtemps entravé par « les réclamations des fidèles, non suffisamment préparés [Couillault, p. 113] ».

Veut-on d'autres témoignages ? Dans son ouvrage *L'art grégorien* (p. 116-117), l'éminent Amédée Gastoué se réjouit de la nouvelle édition vaticane et écrit, en 1911, que « des diocèses entiers ont réadopté [ils avaient déjà des graduels « solesmniens » dans des éditions antérieures] les livres grégoriens et leur méthode d'interprétation [celle de Solesmes] ; à l'heure actuelle la plus grande partie des cathédrales a fait de même. »

De son côté, Françoise Waquet, qui a proposé une synthèse (dense et très documentée) de la question écrit : « [...] dans les années 1910-1930, le clergé de France, dans sa très grande majorité, renonça à la prononciation française du latin et adopta la prononciation romaine [Waquet, p. 202]. »

## V. Quel(s) latin(s) pour le chant sacré ?

Le tableau qu'on vient de brosser à larges traits montre que, en raison même de sa diffusion et de sa longévité, *la* langue latine est une entité toute théorique. Beaucoup de latinistes, sans doute même la plupart, considèrent que, si l'on doit admettre l'existence d'un latin *vulgaire*, idoine pour l'usage quotidien, l'unique latin de référence, c'est celui que, *dans leurs écrits*, les auteurs pratiquaient à la période dite classique. Il s'ensuit que, pour eux, il n'est qu'une prononciation correcte, celle de Cicéron et des lettrés de son époque. Dans un ouvrage intitulé *L'argument historique et la prononciation du latin*, le Brésilien Nelson Roméro déplore, non sans raison, « l'obsession du latin classique » qui habite généralement ses confrères philologues. Le latin étant resté une langue vivante populaire au moins jusqu'au V<sup>e</sup> siècle (et savante jusqu'au seuil du XX<sup>e</sup> siècle, voire jusqu'à nos jours dans l'Église catholique), on ne peut décréter comme « non latines » les prononciations postérieures à la grande période du classicisme romain (et savant). Contestant le purisme

---

gnale, comme d'autres auteurs, l'affluence aux offices grégoriens des Bénédictines de la rue Monsieur, offices tant loués par Maurice Barrès, Joris-Karl Huysmans, René Dumesnil.

de Marouzeau, qui juge sévèrement la dégradation de la prononciation du latin en France, Roméro, sans nier cette dégradation, s'emploie à démontrer que le projet de restaurer de manière rigoureuse l'orthoépée du latin « classique » est voué à un demi-échec. Marouzeau lui-même ne reconnaît-il pas les limites de la restitution de la prononciation cicéronienne ?

Il est certain qu'en ne faisant pas sentir dans la prononciation la quantité des voyelles, nous enlevons au latin une de ses principales caractéristiques [...]. Nous avons encore moins le sens de l'accent latin, qui était à l'époque de Cicéron un accent de hauteur et faisait prononcer la voyelle qui le porte non pas avec plus d'intensité, avec plus de force, mais sur une note plus élevée [Marouzeau, 1931, pp. 19-20]<sup>72</sup>.

On a vu que, surtout depuis la Renaissance, il s'est trouvé des doctes, tels Érasme, Ramus et bien d'autres, pour contester des prononciations perçues comme « fautives » par rapport à ce qu'ils supposaient l'orthodoxie phonétique de référence, celle du latin antique. En France, comme en Occident en général, il existait donc des lettrés conscients des déficiences de la prononciation qualifiée de « traditionnelle ». Pour autant, on doit admettre avec Roméro que, jusqu'aux temps modernes, nombre de savants et de littérateurs *écrivirent* un latin très proche du modèle antique. Beaucoup d'entre eux, cependant, *prononçaient* ce même latin avec des accents différents, liés au matériel phonétique des diverses langues vernaculaires. Il serait donc contraire à l'Histoire de vouloir figer, pour toute son existence, une langue dans une phonalité considérée comme seule correcte. Si l'on prétend restituer fidèlement l'éloquence de saint Bernard (1091-1153), il y aurait lieu de s'écarter assez sensiblement des règles que réclame une lecture orale (supposée correcte) du *Pro Murina* :

[...] le latin, répétons-le, n'est pas mort avec Cicéron et devrait être traité, pour toute la durée de son existence, selon le critère or-

---

<sup>72</sup> Roméro laisse entendre que Marouzeau n'a finalement guère le souci de la durée et de l'accent ; la suite de l'article critiqué montre qu'il n'en est rien. D'autre part, dans la 4<sup>e</sup> édition de son étude (parue en 1955, sept ans après celle de Roméro), le linguiste français atténue son rigorisme classique en précisant que, pour des élèves du secondaire, la relative tolérance quant à l'accentuation se justifie d'autant plus que « le latin lui-même [l'] a connue variable [Marouzeau, 1955, p. 29] ».

thoépique que l'on applique aux langues vivantes.[...] Quelle horreur ce serait d'avoir à répéter toute la gamme des différenciations historiques d'un son de lettre ou de syllabe, pendant toute la durée de vie du latin en tant que langue du peuple romain, quand nous nous mettons à lire, par exemple, un texte de saint Augustin. Et pourtant il est clair que ce grand auteur n'a pensé et écrit qu'en latin ! [Roméro, p. 13 et 19]

D'un point de vue strictement historique, si l'on voulait reproduire avec quelque fidélité la manière dont Bossuet émaillait ses oraisons funèbres de citations latines, il y aurait lieu d'adopter la prononciation gallicane *supposée, de Paris (ou de Meaux ?) et au XVII<sup>e</sup> siècle* ; en outre, pour être « authentique » conviendrait-il d'adopter *aussi* les règles de diction française en usage à l'époque. Le moins qu'on puisse dire est que ce genre d'« authenticité » serait assez conjecturale et d'un effet acoustique aujourd'hui fort étrange. « M. Marouzeau, observe pertinemment Roméro, ne lit-il pas Descartes avec la même prononciation qu'il emploie pour parler sa lumineuse langue maternelle ? Et nous, ne lisons-nous pas Camões (1525-1580) avec la même prononciation que nous lisons Rui Barbosa (1740-1800), Alencar (1829-1877) ou Bilac (1865-1918) ? [Roméro, p. 13] » *Mutatis mutandis*, la même remarque pourrait s'appliquer à la manière dont, aujourd'hui, la majorité des choristes contemporains prononcent (à la romaine) le latin en interprétant la *Messe de Minuit* de Charpentier ou le *Requiem* de Gilles. Sans doute, plus d'un chœur (professionnel) mettra-t-il un point d'honneur à opter pour une prononciation « gallicane ». Encore faut-il alors, par exemple pour la dernière œuvre citée, savoir si l'« authenticité » résiderait dans la prononciation en usage en 1705 à Tarascon (cité natale du compositeur), ou dans l'une des nombreuses villes du Midi qu'il habita (Aix, Agde, Toulouse), à moins que ce ne soit en Avignon, où Campra dirigea, lors des funérailles du Tarasconnais, la première de la *Messe de Requiem* de son ami Jean Gilles (1669-1705). Remarquons au passage que l'articulation des consonnes nasales dans le Midi était, en tout cas, différente de la parisienne : il n'est pas douteux que le rendu vocalique fut différent lors de l'exécution de la même *Messe* aux obsèques de Rameau (1764), puis à celles de Louis XV (1774) !

On voit à quel sous-régionalisme linguistique peut conduire un souci quasi archéologique en matière d'orthoépie...<sup>73</sup>

Demeure une question : quelle prononciation adopter, aujourd'hui, pour le chant en latin ? S'il s'agit d'une œuvre n'appartenant pas au répertoire du plain-chant, il n'est guère réaliste (ni d'ailleurs, comme on le précisera plus loin, souhaitable) de prétendre « restaurer » une prononciation sur la base d'un examen préalable de la phonalité latine ayant prévalu au lieu et à l'époque où fut conçue la composition qu'on veut interpréter. Quelles que soient les critiques de la musicologie contemporaine à propos de la tradition solesmienne<sup>74</sup>, il reste qu'en matière de chant liturgique, le plain-chant est la référence la plus ancienne, et toujours actuelle. Or, comme l'ont montré les promoteurs de Solesmes, les mélodies grégoriennes requièrent une prononciation *romaine* du latin.

Sans doute, se trouve-t-il, notamment en France, quelques auteurs pour contester l'origine romaine du plain-chant, lequel ne s'appellerait « grégorien » que par le fait d'une impropriété terminologique. À l'appui de cette thèse, on observe que les manuscrits les plus anciens qui aient été conservés proviennent de la région entre Loire et Rhin et qu'ils sont issus de la réforme carolingienne : ce chant n'est donc pas « grégorien » mais « romano-franc ». En réalité, les tenants d'une origine romaine et grégorienne du plain-chant notent « qu'en bonne critique historique de l'absence de documents on ne peut rien conclure [Bescond, p. 36]. » Les défenseurs de la terminologie « chant grégorien » avancent d'ailleurs de nombreux arguments qu'il serait trop

---

<sup>73</sup> C'est sur la base d'un raisonnement analogue que j'ai tenté, dans mon ouvrage sur le *Requiem* de Fauré, de montrer que le principe (mal compris) d'authenticité linguistique aboutit à de véritables impasses. [Houziaux, p. 198.]

<sup>74</sup> « Il serait anachronique de chanter les monodies de Henry Du Mont comme un *Kyrie* du temps de Charlemagne [...]. Il n'y a pas d'unité esthétique de tout ce qui est tenu canoniquement pour appartenir au plain-chant [Jeanneteau et Lacas]. » C'est la raison pour laquelle, selon les spécialistes, doit être abandonnée la tentative solesmienne du début du XX<sup>e</sup> siècle de chanter à la manière grégorienne la *Messe en plain-chant musical* de Du Mont (1699), laquelle relève du style néo-gallican et non de l'esthétique grégorienne.

long de citer ici. Disons seulement qu'ils étayent leur démonstration de plusieurs faits patents : l'incompatibilité stylistique entre les compositions « carolingiennes » et l'ensemble du répertoire, de nombreux témoignages attestant l'importation, sous Pépin et ses successeurs, de la cantilène romaine de la Schola cantorum, une concordance d'ensemble entre « tous les manuscrits notés qui apparaissent au X<sup>e</sup> siècle en diverses régions, avec des notations différentes ». Quant à l'absence de manuscrit romain de chant grégorien, Bescond en résume l'explication de la façon suivante : « C'est qu'en effet le malheur des temps<sup>75</sup> a complètement désorganisé les centres culturels à Rome au X<sup>e</sup> siècle, date où justement apparaissent les manuscrits notés au Nord des Alpes. De ce fait, les anciens manuscrits ont été perdus avant qu'on ait pu les remplacer. » Enfin, pour ce qui est de la participation de saint Grégoire le Grand (pape de 590 à 604), il est admis - depuis longtemps - qu'elle ne fut pas celle d'un compositeur mais d'un « compilateur » ; de même ne fut-il pas le créateur de la Scola Cantorum, mais il assura à cette institution (née peut-être à Rome quelque deux siècles avant lui) un rayonnement sans précédent et décisif pour la diffusion du « grégorien ». Comme l'observait déjà Dom Pothier en 1904 : « Si l'on nomme ambrosien le chant de Milan et grégorien celui de Rome, ce n'est pas pour dire que le premier est nécessairement de la composition de saint Ambroise ou le second de saint Grégoire, mais seulement que chacun d'eux se trouve avoir été le principal organisateur et régularisateur du chant qui porte son nom [cité par Bescond, p. 45]. » L'important à retenir pour le propos de la présente étude, c'est que; pour l'essentiel, « les mélodies grégoriennes ont été composées [...] par des hommes dont la langue maternelle était le latin et cela à une époque facile à préciser d'après la façon de traiter l'accent tonique : après la période classique et avant la romane, c'est-à-dire entre le IV<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle au plus tard (*ibid.*, pp. 39-40). »

---

<sup>75</sup> L'auteur fait allusion ici aux troubles que connut Rome sous les pontificats successifs de Jean X, Jean XI, Jean XII et Jean XIII, alors que l'Italie passait sous la férule du Saint-Empire romain germanique (Othon Ier et ses successeurs).

En définitive, les raisons qui militent en faveur d'un ralliement général à la prononciation romaine du latin *dans le chant sacré*<sup>76</sup> sont assez claires :

- À travers les âges, le grégorien est resté le chant propre de la liturgie catholique, dont la tête est à Rome.
- Les travaux de Solesmes ont bien mis en évidence l'adéquation d'une prononciation romaine aux exigences musicales des cantilènes grégoriennes.
- A contrario, est-il besoin d'insister sur l'inadéquation de certains phonèmes (notamment les nasales) aux mélismes du plain-chant ? Ce n'est un mystère pour aucun chanteur que la langue française, avec ses redoutables nasales, le cède largement à d'autres langues quant à la facilité d'émission des phonèmes chantés : sur ce point, ce n'est pas un hasard si nombre de compositeurs lui ont généralement préféré le latin ou son plus proche descendant, l'italien. Il est clair que l'euphonie est davantage respectée si l'on chante le latin « à la romaine »<sup>77</sup>.
- Qu'on reprenne le tableau descriptif donné ci-dessus au point III, 2, et l'on verra que la prononciation du latin la plus proche de celle qui était en usage durant les siècles d'or des compositions grégoriennes, c'est la très conservatrice prononciation romaine, qu'il s'agisse de l'accent d'intensité ou des correspondances graphèmes - phonèmes.

---

<sup>76</sup> La question se pose en d'autres termes pour les latinistes, chercheurs ou enseignants, à ceci près qu'en toute rigueur d'historicité, ils ne devraient pas adopter les mêmes règles de prononciation pour la lecture de Plaute, de César ou de saint Augustin...

<sup>77</sup> La remarque de Couillault n'est pas liée à son époque lorsqu'il écrit : « les chanteurs [...], lorsqu'ils ont à vocaliser sur une nasale, sont obligés de la dénaturer autant qu'ils peuvent, pour la bien faire entendre et ne pas se rendre ridicules. Il n'est rien de plus inharmonieux que les vocalises sur les finales nasales en *ens* [ẽs], *clemens*, *omnipotens*, que n'ont jamais connues les anciens [Couillault, p. 75]. » Cette difficulté de concilier esthétique et émission d'une voyelle nasale intelligible est d'ailleurs expliquée par les études actuelles de phonétique articulatoire. Cf., par exemple, Nicole Scotto di Carlo, The effect of pitch on the perception of a coloratura soprano's vocalic system, *Journal of Research in Singing*, 1990, XIII, 2, pp. 11-24.

- Last but not least - on y reviendra bientôt - , cette prononciation romaine du latin est, de nos jours, et de loin, la plus familière aux oreilles contemporaines : les singularités locales (gallicane, germanique, etc.) ont quasi disparu au profit d'une koinè adoptée tant dans la liturgie latine<sup>78</sup> que pour l'exécution du répertoire polyphonique dans un cadre religieux ou profane.

## VI. Une version « inouïe » : requiem pour un *Requiem* ?

Au début de la présente étude, on a indiqué qu'elle avait été suscitée par la dernière interprétation, sous la direction de Philippe Herreweghe, du *Requiem* de Gabriel Fauré, dans la version dite « symphonique » de 1900. La principale caractéristique de cette interprétation est assurément l'adoption d'une prononciation française du latin, conforme aux recommandations qui figurent en tête de la partition établie par J.-M. Nectoux :

Les interprètes soucieux d'authenticité se conformeront aux usages en vigueur en France avant la réforme de la prononciation latine de 1904 (adoption de la prononciation romaine), qui ne fut guère ap-

---

<sup>78</sup> « Thesaurum cantus gregoriani, quem traditio usque ad nostram aetatem transmisit, sancte esse servandum et opportune adhibendum Concilium Vaticanum II in Constitutione de Sacra Liturgia (nn. 114 et 117) expresse declaravit (*Graduale* de Paul VI, Solesmes, 1974, p. 5). » Sans doute doit-on déplorer qu'en contradiction avec les recommandations du Concile Vatican II - dont ils se réclament abusivement ! -, nombre de prêtres aient exclu des offices ce qui était obligatoire (le maintien, et même la promotion du « chant propre de la liturgie romaine ») en imposant ce qui était simplement admis ou recommandé (l'usage des langues vernaculaires). Observons au passage que *le trésor du chant grégorien* fait souvent place à des pièces dont l'évidente médiocrité musicale échappe, hélas ! à nombre d'ecclésiastiques ; il faut dire que, sauf « ordinaire du lieu » exceptionnel, il n'est plus beaucoup de séminaires où l'on chante les sublimes *Pueri Hebraeorum*, *Christus factus est*, et autres *Gaudeamus*. Cela dit, il n'en reste pas moins que le chant grégorien comme la polyphonie en langue latine survivent en quelques endroits de culte ; en outre, les concerts et la discographie réservent toujours une place de choix au vaste répertoire de chant choral latin (messes, *Requiem*, *Te Deum*, motets, etc.) ainsi qu'au chant grégorien.

pliquée à Paris avant 1920. On chantera en conséquence en marquant peu les accents toniques et en prononçant à la française : les u « pointus » : *Gésu, Sanctus, Dominus, Deus* (et non *Yésous, Sannctous, Dominous, Déous*) ; *Récuiem* (et non *Récouiemm*) ; *définctorom* (et non *défounnctoroum*), *céli* (et non *tchéli*) pour *coeli* ; les consonnes doivent rester « plates » et discrètes : *simper* (et non *semmpet*), *Sabao*, et non *Sabaot*, etc. (p. XVII)

La proposition énoncée en tête de cette citation implique *a contrario* que la quasi-totalité des interprétations du *Requiem* proposées depuis plus de soixante-dix ans en France et davantage ailleurs sont inauthentiques. Mais qu'entend l'auteur de cette recommandation par *authenticité* sinon, idéalement, l'exacte reproduction du latin du vivant de Fauré ? Alors, il faut *préciser l'époque et le lieu*. En effet, comme on vient de le montrer, depuis le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 30 du XX<sup>e</sup> siècle, il règne en France une véritable cacophonie en matière de prononciation du latin, allant du conservatisme gallican le moins éclairé (scientifiquement et en matière de plain-chant) à l'adoption d'une prononciation compatible avec ce qu'impliquent les travaux de Solesmes, promus par le *Motu proprio* de Pie X, en passant par les hésitations de certains ecclésiastiques, sollicités contradictoirement par le purisme des latinistes « cicéroniens », un *statu quo* « pastoral » et des appels ultramontains. À Paris, la dominante est sans doute « gallicane », mais on ne peut négliger les nombreux témoignages attestant la sympathie de musiciens, de musicologues et d'ecclésiastiques à l'égard d'une prononciation « réformée » dont l'adoption a d'ailleurs fini par supplanter les (mauvaises) habitudes anciennes. Tenir pour négligeable l'influence de Solesmes qui, dans la ligne de Dom Prosper Guéranger (1805-1875), relaye la voix de Rome auprès de la « fille aînée de l'Église », occulter le rayonnement et le prestige de la Schola Cantorum, la compétence de ses promoteurs, la qualité de leurs travaux et l'efficacité de réalisations concrètes (les chorales ralliées au mouvement grégorien), ignorer les polémiques dont il a été longuement question ci-dessus, c'est nier la réalité de faits avérés. Et puis, comment peut-on parler des « usages en vigueur en France » comme d'un tout homogène alors que, depuis la Renaissance, le « latin français » est, selon le mot déjà cité de Marouzeau, « en plein dans l'incohérence » ? Nous l'avons vu tout au long de la présente étude : Paris était loin d'imposer « son »

latin à tout le pays (notamment au sud de la Loire), et moins encore à toute la francophonie.

D'ailleurs, on ne saurait trop y insister, il n'y a pas eu, même à Paris, même d'un point de vue synchronique, *une* manière de prononcer « correctement » le latin *à la française*, selon l'expression dont on a indiqué l'impropriété.

L'extrait de la Préface cité ci-dessus illustre à point nommé comment la description d'un système phonétique peut être faussée par la confusion qui règne, aujourd'hui encore, dans l'appréhension d'un phénomène linguistique. On vient de voir ce qu'il en était de la généralisation abusive à propos des « usages en vigueur en France ». Mais l'évocation même de ces usages recèle deux inexactitudes :

- Première inexactitude. Ce qui caractérise l'accentuation du latin en France à l'époque considérée, ce n'est pas qu'on « marquait peu les accents toniques » mais que, dans le latin récité ou parlé et dans l'exécution d'une bonne partie du plain-chant, on plaçait *mal* l'accent tonique, c'est-à-dire sur la dernière syllabe non muette : *In illó temporé dixit Jesús discipulís suis...*, *Dominús vobiscúm*, etc. En revanche, dans les pièces « mises en musique » (non grégoriennes), l'accent tonique était non seulement correctement placé, mais bien audible. *L'accent était bien placé* : le lecteur trouvera, en annexe II, une description analytique de la distribution des accents dans quelques chants latins des plus connus qu'on doit à des compositeurs français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (Gounod, Franck, Saint-Saëns) ; les paroxytons et proparoxytons latins sont en accord quasi systématique avec les temps faibles et les temps forts requis par la musique. Le fait n'a rien d'étonnant : comme leurs aînés qu'ils vénéraient (voyez, par exemple, *l'Ave verum* de Mozart), les compositeurs, à défaut d'être tous de distingués latinistes, disposaient de missels, graduels et autres antiphonaires où figuraient les accents toniques<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Comme bien d'autres auteurs, Dom Pothier notait : « Le signe de l'accent tonique est connu. Il s'emploie communément dans les livres liturgiques, mais seulement sur les mots qui n'ont pas moins de trois syllabes ; parce que dans ceux-là seulement [...], il peut y avoir doute sur la place de l'accent. Dans les autres, l'accent n'est pas écrit ; mais il doit être marqué dans la prononciation comme s'il était écrit [Pothier, p. 102]. »

*L'accent était bien audible*, sans quoi le chant eût gravement manqué de relief. Qu'on essaye d'ailleurs de chanter le *O Domine*, le *Pie Jesu*, le *Libera me*, ou n'importe quelle autre pièce du *Requiem* de Fauré « en marquant peu » l'accent tonique : pareille « inexpressivité » tiendrait de la performance, tant elle contrarierait le naturel du phrasé musical et, conséquemment, l'émission vocale !

- Deuxième inexactitude. Elle concerne le timbre à donner au digramme *un* dans *defunctorum*. La plupart des auteurs contemporains de Fauré recommandaient - ou interdisaient, selon l'obédience - d'articuler *un* comme en français (*chacun*). Si J.-M. Nectoux préconise le son *in* ([ɛ̃] de *vin*), c'est sans doute en raison de la manière dont, depuis quelques décennies, certains *Parisiens* ramènent au seul son [ɛ̃], les deux voyelles nasales [ɛ̃] et [œ̃]. En revanche, le musicologue aurait pu proposer la nasale [ɜ̃] puisque, comme l'indiquait Chaminade (cf. *supra*, p. 56 et note 64), on entendait tantôt *defunctus* (comme dans le fr. *défunt*), tantôt *defonctus* (comme dans le fr. *fonction*).

Sait-on, au demeurant, comment Fauré pouvait percevoir les *timbres* latins - il faudrait dire « des latins » - qu'on pratiquait de son temps, un temps où, d'ailleurs, la prononciation de cette langue connaissait une remise en question radicale, normative (non liée - hormis à Rome - à l'évolution naturelle des phonèmes) et en cela tout à fait différente de ce qu'on appelle communément « la vie des langues » ? Dans mon ouvrage sur le *Requiem*, j'ai rappelé que, pour ce qui concerne Fauré, ses origines ariégeoises ont pu influencer sur la façon dont il prononçait et, ce qui importe davantage, dont il *percevait* les phonèmes de toute langue (y compris la langue française). La perception est un acte médiateur par lequel l'esprit se représente les objets, notamment les informations sensorielles. Cette distinction entre la sensation et la perception, établie par les sciences cognitives, est admise depuis longtemps<sup>80</sup>. Donnons-en un exemple concret et en relation directe avec la perception que peut avoir un méridional des phonèmes émis à Paris, par quoi l'on verra que la *représentation*, processus mental, peut différer de la réception sensorielle, phénomène physiologique. Ainsi, les Belges *perçoivent* le son [œ̃] lorsqu'un Parisien *prononce* l'article *un* ou l'adjectif *brun*, alors que,

---

<sup>80</sup> Nos sensations, notait déjà Rousseau, sont purement passives, au lieu que toutes nos perceptions ou idées naissent d'un principe actif qui juge.

phénomène bien connu des linguistes [Warnant, pp. LXVII, LVIII), le son [œ], à Paris (et, dans une moindre mesure dans le Centre et l'Ouest de la France), disparaît peu à peu au profit de [ɛ], ou de timbres intermédiaires ; par parenthèse, il s'agit là d'un appauvrissement phonologique : *brin* et *brun* ne se distinguent plus, dans le langage parlé, que par le contexte. Les exemples ne manquent pas. Le groupe graphique *ui* de l'adverbe *aujourd'hui* prononcé [ɥi] par un Parisien sera souvent perçu [wi] (comme dans *oui*) en Belgique et, inversement, le [wi] belge de *aujourd'hui* sera souvent perçu [ɥi] par un Parisien. *Mutatis mutandis*, on pourrait en dire autant - mais cette fois avec, à la clef, un avantage phonologique du français de Paris - à propos du groupe *uin* : en Belgique, les locuteurs qui opposent, dans la prononciation, *juin* et *joint* sont plutôt rares, même chez les personnes cultivées. Pour nous en tenir à la façon d'émettre les voyelles nasales, on sait que leur prononciation diffère très sensiblement selon la zone d'oïl et la zone d'oc. Donc un locuteur de Pamiers (ou même *natif* de Pamiers...) ou de Béziers ou de Marseille, quoiqu'il « dénasalise » partiellement ou totalement les groupes graphiques transcrivant des voyelles nasales, peut très bien, s'il n'est attentif qu'au contenu du message, non à sa sonorité, *percevoir* des sons partiellement ou totalement « dénasalisés » alors même que son interlocuteur de Lille *émet* des voyelles nasales.

On touche ici à un point essentiel de la problématique. Il faut en effet insister sur l'incidence du lieu (et sa non-incidence éventuelle sur une véritable « authenticité », plus « existentielle » qu'historiciste). Considérons un moment le cas de l'exécution du *Requiem* à Bruxelles en 1900, pour laquelle Fauré ne tarissait pas d'éloges [Houziaux, pp. 123-165]. Quel latin y a-t-il entendu ? Léon Halkin, philologue belge de grande renommée, professeur à l'Université de Liège, indique, en 1912, qu'« il est incontestable qu'en France la question de la prononciation latine est entrée, à l'heure actuelle, dans une phase décisive ». Dans son article, Halkin exprime le vœu que, dans les athénées et collèges belges, surtout en région wallonne, un effort soit fait pour qu'on veille, dans la prononciation du latin, à mieux respecter « la quantité et l'accentuation » ; puis il ajoute : « quant à la prononciation des syllabes, elle est un peu moins défectueuse en Belgique qu'en France ; il est d'usage en effet, chez nous, de prononcer sans nasaliser les syllabes *am*, *an*, *em*, *en*, *im*, *in*, etc. ». L'expression « il est d'usage » indique nette-

ment qu'il s'agit d'une tradition : on plaçait peut-être mal l'accent tonique, on ne respectait pas la durée, indispensable pour faire comprendre, en poésie, la métrique latine (iambes [˘-], spondées [-], dactyles[˘˘-], trochées [-˘], etc.), *mais on ne nasalisait pas les voyelles*. Ce constat d'un homme de science est corroboré par Edgar Tinel (cf. *supra* p. 41). On peut en inférer que, lors de l'exécution du *Requiem* en 1900 à Bruxelles, les choristes belges, dirigés par Ysaye, ont dû chanter avec une prononciation plus proche de la romaine que celle qui déparait le latin en (divers endroits de la) France. Quant à la question de l'accentuation, elle ne se pose même pas puisque Fauré - la partition l'atteste - respectait le caractère *non oxytonique* du latin. Rappelons que, dans sa correspondance avec Ysaye ou avec sa femme, Fauré ne dit pas un mot à ce sujet ; sans doute, était-il peu sensible à la question, en tout cas, sans allergie particulière à la manière « belge » de prononcer le latin. En revanche, il ne tarit pas d'éloges pour l'interprétation d'Ysaye et de son collaborateur Léon Soubre (1855-1912), chef des chœurs, ancien élève du Conservatoire de Liège et professeur au Conservatoire de Bruxelles. Lisons plutôt ce passage d'une correspondance où notre compositeur relate à sa femme les répétitions (26 et 27-X-1900), à Bruxelles, de son *Requiem* (in *Lettres intimes*, p. 55 ; cf. mon ouvrage, p. 139) :

[...] À quatre heures nous avons eu la répétition, excellente, très soignée, répondant bien à tous mes désirs sans que j'aie eu à les manifester. Ysaye comprend ma musique comme s'il l'avait composée. [...] Hier, vendredi, nouvelle répétition à neuf heures absolument parfaite. [...] Il y a une bonne atmosphère musicale, sérieuse mais pas pédante.

Si la manière belge de prononcer le latin l'avait indisposé, Fauré n'aurait sans doute pas jugé « parfaite »<sup>81</sup> une exécution comme celle-là. Mais sur ce chapitre, il ne souffle mot : tout son commentaire porte... sur « ma musique ». Gageons cependant que sa réaction eût été tout autre si, en Belgique, on avait prononcé le latin « à l'anglaise » selon la tradition anglicane. Car si l'on confine la notion d'« authenticité » à

---

<sup>81</sup> La même déduction ne peut s'appliquer à propos du « remplacement » de l'orgue par deux harmoniums : dans une lettre à Ysaye, Fauré, informé de la non-disponibilité d'un orgue, parle de « la question *très grave* de l'harmonium ». - Cf. mon ouvrage sur le *Requiem*, p. 133.

une esthétique (?) historiciste, il convient d'en considérer toutes les implications. Engageons-nous donc dans une démonstration par l'absurde, en fondant notre raisonnement sur des prémisses considérées par l'auteur de ces lignes comme fausses. Interrogeons-nous sur l'opportunité qu'il y aurait, de nos jours, à rechercher une prononciation « authentique » de textes latins mis en musique par des compositeurs anglicans d'outre-Manche, en adoptant la défunte prononciation « anglaise »<sup>82</sup>. Aucune chorale d'outre-Manche, que je sache, n'a enregistré ou n'enregistrerait une œuvre chorale composée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en se référant à la prononciation « d'époque » du latin telle que nous la rapportent W. Sidney Allen<sup>83</sup> ou Couillault (cf. mon ouvrage, p. 192). Prenons le temps de (re)lire ce dernier témoin, aux pages 49 et 50 :

La plupart des autres façons de prononcer le latin se ramènent en général à l'un de ces trois types de prononciation [italienne, allemande et française]. Il faut cependant excepter la prononciation anglaise qui est la plus anarchique et la plus informe qu'il soit possible d'imaginer. Ainsi le mot *caeli* se prononce souvent en Angleterre *çélai* : la comparaison est impossible entre ce *çélai* et l'antique *kaéli*; mais il y aurait trop à dire de la prononciation anglaise.

Couillault ajoute en note à ce passage : « Le premier vers des Bucoliques : Tityré, tu patulae recubans sub tegmine fagi, se prononce en Angleterre à peu près de cette sorte : *Titiré, tiou pètioulé rikioubançe seub tegminé fédjai*. Il est juste toutefois d'ajouter que les catholiques anglais prononcent le latin d'une façon assez semblable à la manière italienne. »

Pour rester conséquents, les tenants d'une prononciation dite française du latin devraient, pour la restitution « authentique » d'une œu-

---

<sup>82</sup> Un raisonnement analogue s'applique, *mutatis mutandis*, à la restitution « authentique » d'une tragédie du XVII<sup>e</sup> siècle. Aucun locuteur francophone de notre temps, sauf quelques romanistes spécialisés dans la phonétique du français de l'élite parisienne au XVII<sup>e</sup> siècle, ne pourrait supporter une reconstitution fidèle (ou supposée telle) d'une représentation d'une tragédie de Corneille ou de Racine, déclamée de façon statique, sans quasi la moindre mise en scène, dans une diction française fort différente de la nôtre. Une « esthétique » que condamnaient déjà Voltaire et Diderot ! [Cf. Houziaux, pp. 199 et 200]

<sup>83</sup> [Allen, pp. 102-110]. Dans un Appendice (B) intitulé « The pronunciation of Latin in England », Allen narre, non sans humour, les avatars de la langue latine en son pays insulaire; dès la période du « old English », l'idiome local et ses dialectes ont altéré considérablement la prononciation du latin.

vre vocale anglaise datant de la période évoquée par Couillault, requérir la prononciation britannique d'époque. Le *Requiem* anglais commencerait sans doute par quelque chose comme (je transcris en graphie « commune ») :

\**Rikwayèm éteuneum, doneu èyes Domâyneu...*

Si l'authenticité était à ce prix, gageons que seuls quelques doctes (des *happy few*, c'est le cas de le dire) seraient encore dans la salle de concert au moment où commencerait

Ô *Domâyneu, Djîzeu Krâysteu.*

D'autres auditeurs, discophiles éclairés, rentrés chez eux, se délecteraient à l'écoute du *Requiem* de Fauré, exécuté dans une version moins « exotique » (pour ma part, je choisirais peut-être celle de Ph. Herreweghe... dans l'orchestration de 1893). Malheureusement, c'est un plaisir que, ces derniers temps, j'ai dû me refuser, tant il me fallait, et pour cause, écouter et réécouter la version Nectoux-Herreweghe dernier cru... On y viendra bientôt.

Fauré était-il partisan de la prononciation gallicane ? On n'a pas de témoignage explicite à ce sujet, et donc, dans l'état actuel de nos connaissances, de preuve. Néanmoins, il est des indices qui méritent réflexion.

a) Dans tous les textes dus ou consacrés à Fauré, je n'ai, pour ma part, trouvé trace d'une opinion qu'il aurait exprimée sur la question. Ses silences à propos de prononciations non gallicanes dans l'exécution de son *Requiem* laissent supposer qu'il n'en faisait pas un *casus belli* pour outrage à sa composition. Dans mon ouvrage, je souligne (pp. 195-196) que si - comme nombre de ses collègues (dont Saint-Saëns) -, il n'a pas adhéré à l'option esthétique prise par les défenseurs d'une musique religieuse observant les préceptes édictés par le *Motu proprio* de 1903, Fauré était trop cultivé pour ne pas reconnaître la science de ses amis de la *Schola cantorum*. Sans doute émet-il des doutes quant au succès de leur entreprise, qui bousculait de vieilles habitudes, mais il n'hésite pas à attribuer cette perspective d'échec au « plus mauvais goût du monde » répandu parmi bien des fidèles et un clergé « convaincu qu'il se tenait dans la note, même avant la publication desdites instructions » (c'est Fauré qui parle !) [Houziaux, p. 195].

b) Au chapitre de l'authenticité du grégorien (donc de la musique et des paroles), Fauré considérait que pour être conséquents avec eux-mêmes, les tenants d'une musique rigoureusement religieuse devraient prôner un retour à la pureté des lignes grégoriennes, qu'il voulait *a cappella*<sup>84</sup>! Plus radical encore que Pie X, il refusait à la polyphonie ancienne le « statut » de musique purement religieuse, parce que, dès son origine, cette polyphonie « représentait un art absolument luxueux », selon les termes mêmes de Fauré [cf. Nectoux 1990, pp. 129-130]. Par ailleurs, Fauré était en bons termes avec ses collègues, fondateurs de la Schola : Vincent d'Indy<sup>85</sup> (à qui il confia la classe de direction d'orchestre au Conservatoire) ; Charles Bordes, directeur des Chanteurs de Saint-Gervais<sup>86</sup>, mais aussi Alexandre Guilmant, qu'il fit entrer, dès 1905, au Conseil supérieur du Conservatoire (où Fauré venait d'être nommé directeur). Est-il pensable qu'il ait tenu pour négligeables les travaux de ses confrères en matière de restauration du plain-chant ? Est-il plausible que, tout agnostique qu'il fût, ce partisan déclaré d'une interprétation plus pure, plus authentique du plain-chant ait ignoré superbement, c'est-à-dire de manière inculte, les nombreux travaux nés du renouveau solesmien et qui suscitaient tant d'intérêt auprès des savants philologues de son époque ? C'est un peu comme d'imaginer un organiste titulaire de grande envergure, critique musical, compositeur en vue,

<sup>84</sup> Cet idéal était aussi celui de Niedermeyer (cf. *infra*), qui, en matière de défense de la musique religieuse, peut être considéré, sous maints rapports, comme le continuateur d'Alexandre Choron (1771-1834). L'œuvre de celui-ci devait lui survivre à travers la *Société de musique vocale, religieuse et classique* fondée en 1840 par Niedermeyer et le prince de la Moskowa (Joseph Napoléon Ney), qui soutint ensuite l'École Niedermeyer (1853).

<sup>85</sup> Au lendemain de la première de *L'Étranger*, « action musicale en deux actes de M. d'Indy », Fauré écrit, dans le *Figaro* (où il fut un critique musical sans complaisance) : « De l'imperturbable technique qu'il y manifeste, des trouvailles d'instrumentation qu'on y rencontre à tout instant, que dire qui n'ait été dit cent fois ? [...] *L'Étranger* ne peut manquer d'ajouter à la gloire de la musique française contemporaine un beau rayon de plus [...]. 5 décembre 1903 [Fauré 1930, p. 59]. »

<sup>86</sup> ... qui chantèrent le *Libera me* avec Louis Ballard (baryton-basse de la Madeleine) à Saint-Gervais, sous la direction de Fauré (28-I-1892) ; qui chantèrent aussi des « fragments » (voire la totalité sauf le *O Domine* du même *Requiem*, au théâtre de la Bodinière, sous la direction d'E. d'Harcourt (17-V-1894).- Cf. mon ouvrage, p. 11.

qui ne lirait jamais la moindre revue musicologique ou liturgique, ou même de culture générale, à l'exception des articles qu'il y signait ou qui rendaient compte de ses œuvres ou de ses opinions.

c) Sans qu'on puisse en tirer une conclusion probante, il est un fait que Fauré aimait les sonorités de la langue italienne, dont les phonèmes du latin « ecclésiastique romain » sont assurément fort proches. Ses origines ariégeoises pourraient d'ailleurs expliquer cette attirance, comme le suggère ce passage d'une lettre à sa femme :

Stresa, 2 septembre 1906.

[...] Comme type d'habitant, tout me rappelle mon Midi natal : mêmes physionomies vivantes, amusantes ; même urbanité, même gaieté ; et le verbiage d'une sonorité chantante et douce. Après les Suisses et les Allemands (je ne dis pas après les Russes, dont l'accent est très musical), le plaisir d'entendre des Italiens est mille fois appréciable [*Lettres intimes*, p. 126].

On peut aussi examiner cet aspect de la question - la sensibilité « gallicane » de Fauré - en l'abordant *a contrario* : *Y aurait-il une note de changée dans sa partition si Fauré avait pratiqué la prononciation romaine du latin ? Adhuc sub iudice lis est !*

Fauré n'a, que l'on sache, manifesté aucune dilection particulière pour le « latin français ». En revanche, point ne faut perdre de vue que le musicien se réjouissait de la diffusion de son *Requiem* : des dizaines de lettres en attestent. Logiquement, cette plus large audience ne pouvait s'acquérir au prix d'un respect inconditionnel d'un « parisianisme » étriqué. Adopter ce dernier, c'est, en quelque sorte, oublier que l'œuvre relève, selon le souhait de l'auteur et, par la suite, dans l'esprit de ses innombrables admirateurs, du répertoire universel de la musique sacrée, toutes époques confondues. Cette considération me paraît de la plus haute importance pour le respect d'une œuvre. Imaginons un instant que, sous peine d'inauthenticité, l'on ne puisse interpréter la *Grande Messe en ut mineur* de Mozart qu'en appliquant à la lettre les règles de prononciation du latin qui prévalaient en 1783 en l'église Saint-Pierre de Salzbourg : quelle offense au génie intemporel et sans frontières du Maître ! Gabriel n'est pas Wolfgang ; pour autant, il est tout de même bien plus qu'un musicien « parisien » (si tant est qu'on puisse adopter

une qualification aussi réductrice à un vrai compositeur, connu ou méconnu).

Dans une œuvre chorale, le langage est à la fois musique et langue. Un texte chanté dans une langue donnée reste un texte, porteur d'une signification. C'est trahir tout à la fois la musique et le texte que d'en perturber, tant soit peu, l'intelligibilité pour qui entend, en l'occurrence, le latin. C'est une remarque de « simple bon sens » que de l'observer : « pour une bonne exécution du chant, on conviendra que la première de ces conditions est de se servir de la mélodie pour faire valoir les paroles » (Dom Pothier, op. cit., p. 97). Le grégorianiste cite en note un extrait de *Civiltà Cattolica* (1856, vol. IV) : *Qui dunque la prima condizione imposta alla musica dalla natura stessa della istituzione liturgica è che il canto renda intelligibili, anzi più intelligibili le parole : si canta non per allettare il senso, ma per agevolare l'intelligenza*. On ne chante pas pour flatter les sens mais pour faciliter l'intelligible (du texte). Ce qui était vrai au XIX<sup>e</sup> siècle le demeure de nos jours. Les auditeurs cultivés qui connaissent le latin (il en reste !), « langue vivante de l'Église » (comme disait Jean XXIII, qui est mort...), ne peuvent entendre, au sens de « comprendre », ce latin « inouï » qu'est, pour nous, celui qu'on pratiquait encore en France dans certaines paroisses, vers 1890-1920.

L'authenticité est un leurre si on la confond avec l'historicité, en l'occurrence la reproduction aussi exacte que possible de la prononciation du latin à Paris, en 1900 et dans tel lieu. Cet utopique objectif eût-il été atteint, on serait encore en droit de se demander ce que Fauré pouvait *percevoir* des phonèmes latins, compte tenu de ses propres pérégrinations en France (Pamiers, Montgauzy, Tarbes, Rennes, Annecy, Paris [École Niedermeyer, N.-D. de Clignancourt, Saint-Honoré-D'Eylau, Saint-Sulpice, Madeleine]), sans parler de ses nombreux voyages ou séjours à l'étranger, notamment en Suisse (Cours-sous-Lausanne pendant « l'exil » suisse de l'École Niedermeyer, Vitznau, Lucerne, Lausanne, Lugano, Tamaris, etc.)<sup>87</sup>.

---

<sup>87</sup> Il n'est peut-être pas inintéressant d'observer que Niedermeyer était né (en 1802) à Nyon (Suisse), qu'il fut élève de Moscheles à Vienne (Autriche) pour le piano, qu'il a ensuite travaillé à Rome avec V. Fioravanti, puis à Naples avec Zingarelli, avant de se fixer à Paris (en 1823) ; son École sera fondée en 1853. Son *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du*

S'agissant de l'opus 48 de Fauré, nous n'avons - heureusement ! - aucune raison de célébrer un *Requiem* pour un *Requiem*, je veux dire : adresser un ultime adieu à une œuvre qui nous reste si vivante au cœur. En réalité, la question essentielle et existentielle n'est pas de s'interroger sur la perception que pouvait avoir Fauré lors de l'exécution (laquelle, où et quand ?) de sa *Messe des Morts*. Si une « authenticité » doit être recherchée, c'est dans la réception, aujourd'hui, des musiques de jadis ou de naguère. Qu'il comprenne ou non la langue de saint Augustin, l'auditeur de 2003 ne peut, à l'écoute d'un chant latin prononcé « à la mode parisienne de 1900 », qu'être distrait, et distrait de l'essentiel. Se livrer à un (incertain) exercice de « musicologie-philologie-archéologie » pour public savant (sans parler des snobs et autres discophiles amateurs de raretés !) est une entreprise sans doute légitime, mais qui fait penser à la

---

*plain-chant* (1857), qu'il écrit avec Joseph d'Ortigue, ne permet pas, il est vrai, d'y percevoir une quelconque influence de ses voyages antérieurs sur son enseignement du plain-chant à l'époque où Fauré fréquenta son École (1854-1865). Je n'y ai relevé aucun passage relatif à la prononciation du latin dans les différents pays qu'il a fréquentés. En revanche, sa méthode d'accompagnement montre ce qu'on a dû enseigner à Fauré à propos des modes du plain-chant, de son « caractère inharmonique » et « essentiellement mélodique » (p. 11) ; on voit comment, malgré qu'il en eût, Niedermeyer se mit en devoir de tenir compte du fait que le plain-chant était, partout, accompagné par l'orgue. Dans son ouvrage majeur sur Gabriel Fauré, J.-M. Nectoux a reproduit un texte (de 1904) où Fauré indique qu'il partageait l'opinion de son maître Niedermeyer quant à l'incompatibilité historique et esthétique d'inclure de la polyphonie dans l'exécution du plain-chant [Nectoux 1990, p. 130]. Quant à l'accompagnement que Niedermeyer se résout à proposer, il montre qu'on est encore fort loin d'un Potiron, chaque note de la mélodie grégorienne étant flanquée d'un accord (modal, tout de même...). En octobre 1922, dans un supplément à *La Revue musicale* qui lui est consacré, Gabriel Fauré rend hommage à Niedermeyer. Parmi les cours donnés dans l'*École de musique religieuse et classique* que fréquenta le musicien, Fauré mentionne « l'accompagnement du plain-chant d'après une méthode enfin rationnelle, aujourd'hui adoptée dans la plupart des églises, mais toute récente alors et due à l'initiative et à la collaboration de Niedermeyer et d'un savant musicographe, Joseph d'Ortigue (*sic*) » (p. 199). En réalité, cette méthode était obsolète à l'époque (1922) : l'accompagnement avait été considérablement allégé comme l'attestent de nombreuses publications dues, notamment à l'initiative ou au rayonnement de Solesmes (Dom Jean Hébert Desrocquettes, Julius Bas, etc.).

démarche d'un collectionneur d'antiquités automobiles, respectables reliques *mais qui ne rouleront plus* sauf, peut-être, dans des défilés folkloriques *auxquels leur concepteur ne les destinait pas*. Pourquoi certains experts en thanatopraxie cherchent-ils à insuffler une *vie* « authentique » à une œuvre préalablement momifiée par leurs soins ? Nos images acoustiques du latin sont nettement distinctes de celles qui prévalaient, dans une partie de la France au temps de Fauré, et le projet est vain qui prétend « ressusciter » un effet produit sur des auditeurs d'il y a un siècle, dont la culture et la perception musicales (c'est-à-dire l'intégration mentale de sensations auditives) étaient forcément différentes des nôtres. Depuis des décennies, cette façon de (mal)traiter le latin est devenue une survivance pour érudits curieux. La seule prononciation universelle de référence, répétons-le, est, avec quelques variantes mineures, la prononciation romaine, ce qui, pour une langue issue du Latium, n'a rien de surprenant.

## VII. Plaidoyers *pro domo*

Le disque *Harmonia mundi* dont on a donné les références en note 4 est accompagné d'une notice sur les deux œuvres enregistrées, la version de concert du *Requiem* de Fauré et la *Symphonie en ré mineur* de Franck. Le texte relatif au *Requiem* est signé Jean-Michel Nectoux. Après avoir retracé la chronique de la composition de l'opus 48, le musicologue met en évidence les particularités de l'interprétation proposée :

Le parti esthétique choisi est de restituer l'esprit des exécutions données du temps de Fauré : instruments d'époque (on appréciera la sonorité soyeuse et douce des cordes de boyaux !), utilisation d'un « fort harmonium » (plutôt qu'un instrument électronique), selon le conseil de Fauré en cas d'absence d'orgue, choix d'une soprano solo pour le *Pie Jesu*, conformément aux nombreuses auditions de concert données du temps de Fauré et restitution de la « prononciation gallicane » du latin [...] Ce choix, historique et esthétique, de la prononciation gallicane complète, en toute logique, celui des instruments d'époque ; ils présentent *un* état possible (parmi d'autres) de l'interprétation de ce chef-d'œuvre, privilégiant les sonorités entendues et imaginées par le compositeur.

L'auteur a-t-il volontairement évité le terme *authenticité*, préférant adopter une attitude tolérante à l'égard d'autres options [« un état possible (parmi d'autres) »] ? La dernière phrase citée ci-dessus n'en traduit pas moins, chez le musicologue comme chez l'interprète en chef, une vision que les considérations développées dans le présent article m'amènent à qualifier non pas seulement de hardie, mais, pour parler franc, de téméraire. Des sonorités « entendues » par Fauré, nous n'avons qu'une connaissance fort approximatives, et l'on est même certain qu'elles furent diverses selon les lieux et les époques. Quant à celles qu'il a « imaginées », nous ne disposons d'aucun moyen pour les reproduire : tout au plus pouvons-nous... les imaginer !

Le caractère « historique et esthétique » des choix opérés tant en matière d'*instrumentarium* qu'en ce qui concerne la prononciation, s'appuie sur un argumentaire qui ne laisse pas de présenter quelques failles. Reprenons ces « preuves » dans l'ordre.

### 1. Les instruments

En ce qui regarde les cordes, les bois et les cuivres, la perception qu'on peut avoir de leur sonorité est un élément trop subjectif et surtout trop complexe pour qu'on puisse en dissenter ici. Notons simplement que, en dépit des anathèmes mis à la mode par les « baroqueux », nombre de musiciens, de mélomanes et plus d'un (courageux) critique accordent leur préférence aux instruments d'aujourd'hui, même pour des œuvres romantiques, classiques, voire baroques [Houziaux, pp. 201-208]<sup>88</sup>. En revanche, je ne puis taire mon étonnement à propos de

---

<sup>88</sup> Je quitte un instant l'*instrumentarium* du *Requiem*. Au risque de passer pour « musicologiquement incorrect », j'avoue sans vergogne que je préfère les sonates classiques (de Mozart par exemple) jouées par un « omnipraticien » sur un Steinway que par un « spécialiste post-baroqueux » sur un Stein « d'époque ». Le certificat de conformité délivré par un producteur spécialisé dans le commerce de l'« authenticité » et du La à moins de 440 n'empêchera pas ma mémoire d'effectuer des rapprochements irrévérencieux : les sonorités des pianoforte et autres *hammerflügern* « d'époque » me rappellent, parfois en un peu mieux il est vrai, une de ces casseroles dont il fallait me contenter, dans les années quarante, lorsque j'étais en vacances chez un vieil oncle regretté. Autant dire que si tous les rayons d'antiquailles me sont ouverts dans les médiathèques, je reste fermé à nombre d'entre eux

l'exhumation d'un harmonium<sup>89</sup>. Comment, dans une version à laquelle on prétend conférer une proximité maximale avec ce que demande la partition, peut-on avoir recours au son chétif de ce cousin de l'accordéon ? Ici, la différence avec une sonorité d'orgue est flagrante et l'on sort du champ de la subjectivité. Comme je l'ai noté ailleurs [Houziaux, pp. 208-234], il tombe sous le sens que le seul instrument qui convienne parfaitement aux exigences de la *partition*, c'est un orgue de type romantique - Cavallé-Coll, Merklin ou autre), avec (au moins) deux claviers et pédalier. La correspondance de Fauré, notamment avec Ysaÿe, ne laisse à ce propos aucun doute. Dans la lettre que je cite pages 132 et 133 de mon ouvrage, Fauré écrit à son ami : « Enfin la question très grave de l'harmonium. Il le faut considérable puisque la salle est vaste. » Lui-même indique qu'il n'a pas trouvé d'instrument « suffisant » à Paris chez Alexandre, pourtant réputé. Dans ces conditions, il me paraît un peu rapide de glisser sur cette question en mentionnant le « fort harmonium » que Fauré avait accepté à défaut d'orgue ; le texte dit précisément : « Un orgue serait nécessaire car il accompagne tout le temps, mais à défaut un *fort* harmonium suffirait » (c'est Fauré qui souligne *fort* ; cf. *ibidem*, p. 125). Manifestement Ysaÿe n'a pas pris ces recommandations à la légère et faute, le malheureux, de pouvoir disposer de la salle de la Monnaie (où trônait un grand Cavallé-Coll), il n'a eu d'autre « solution » (d'infortune) que de conjuguer le souffle de *deux* harmoniums, un Alexandre et un Mustel, pour pallier, tant bien que mal, l'absence d'un orgue : la salle était vaste et les masses orchestrale et chorale importantes. L'ai-je suffisamment souligné ? La partition d'orgue n'a rien de la réalisation d'une basse chiffrée. Par ailleurs, même s'il double très fréquemment celle des autres instruments, l'orgue doit donner de la voix, et parfois puissamment, y compris par des appels d'anches. Avec

---

(d'après Daninos in *Snobissimo*). « Qu'y a-t-il de plus faux qu'une flûte ? - Deux flûtes ! » *dixit* Mozart, qui n'eut pas l'heur de connaître Böhm, ses clefs et ses leviers. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il écrit à son père : « Vous savez que je répugne à écrire pour un instrument [la flûte] que je ne puis souffrir », W.-A. MOZART, *Correspondance*, II, 1777-1778, coll. « Harmoniques », Flammarion, 1987, p. 249.

<sup>89</sup> Un Mustel 1901, me signale Mme Martine Dumont-Mergeay, que je remercie pour les précieuses informations qu'elle m'a communiquées à propos d'une « restitution » historique à laquelle elle fut associée (cf. note 3).

un harmonium, on est loin du compte, et cela s'est entendu (si j'ose dire !) dans l'exécution au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles comme cela s'entendra, et *ad vitam aeternam*, dans l'enregistrement en question. Je ne prendrai qu'un exemple, pour être concret : dans l'Introit, lettre E, dès l'entrée, en piano, des violoncelles I et II en mes. 38 et, en mes. 39, de la seule voix de ténor, également piano, l'accompagnement, durant neuf mesures, se réduit, auditivement, au dessin mélodique des violoncelles, le son de l'« orgue » est quasi imperceptible, alors que la basse, évidemment essentielle, n'est doublée que durant une mesure par un basson ! J.-M. Nectoux écrit que, dans le souci « de restituer l'esprit<sup>90</sup> des exécutions données du temps de Fauré », on a utilisé un « 'fort harmonium' (plutôt qu'un instrument électronique), selon le conseil de Fauré en l'absence d'orgue » : c'est, me semble-t-il solliciter fortement la correspondance du compositeur, qui, évidemment, ne pouvait imaginer d'autre substitut à l'orgue qu'un harmonium.

D'exécutions du *Requiem* que Fauré a entendues lui-même (Bruxelles, Cannes, Annecy-le-Vieux...), il est question à maintes reprises dans ses *Lettres intimes*. Ses appréciations montrent qu'il n'était vraiment pas indifférent à la formation orchestrale, notamment au recours à un orgue ou, à défaut, à un harmonium. Le 22 mars 1921, à Nice, il écrit que « Ce *Requiem* de Cannes [21-III-1921, à l'église] n'a pas mal marché au point de vue vocal », mais « le nombre des instruments étaient insuffisant » (p. 270). Pour l'exécution du 25 août 1923 dans la petite église d'Annecy-le-Vieux, où la partie d'orgue fut donnée sur un harmonium, le compositeur a des mots gentils et amusés (p. 288). Le contraste est grand avec l'enthousiasme qui anime la relation d'un *Requiem* exécuté en privé chez Anna Boch, à Bruxelles, le 20 mars 1906 : « Le soir, le *Requiem*. Je vous ai bien regrettés tous. On s'y *baignait*, tant c'était intime et parfait comme sonorité. Ça m'a ému moi-même, qui suis cependant blasé sur ce *Requiem*. Maison admirablement organisée pour la musique avec un grand orgue<sup>91</sup> [...] (p.117).

---

<sup>90</sup> Au fait, qu'est-ce que cet « esprit » ? Je ne pense pas qu'il soit de la même nature que les composantes qu'on lui attribue (instruments d'époque, harmonium, etc.).

<sup>91</sup> Un Cavaillé-Coll de douze jeux installé dans le salon de M<sup>lle</sup> Boch, une des animatrices des XX et de *La Libre Esthétique* d'Octave Maus. Cf. [Stockem, p. 201].

Les spécialistes amateurs d'harmonium, d'hier comme d'aujourd'hui encore, aiment répéter qu'il n'est pas l'« orgue du pauvre »<sup>92</sup>, soulignant avec force sa spécificité : raison de plus pour ne lui consentir qu'une « carte de séjour » *quand il s'agit de remplacer l'orgue*. Un orgue positif d'esthétique baroque, comme on en voit de plus en plus, eût, sans doute, été préférable, mais pas vraiment idoine, car il n'est pourvu que d'un clavier manuel, n'a pas de boîte expressive et n'offre que des sonorités baroques. Quant au recours à un orgue électro-acoustique classique de fabrication contemporaine, qui est indiscutablement le meilleur substitut à l'orgue (à tuyaux), on sait qu'il est frappé d'ostracisme par les facteurs d'orgues traditionnels et leurs conseillers-experts (ce qui se comprend), mais aussi par une *partie* de la corporation des organistes, beaucoup de leurs collègues contestant cette attitude irréaliste et fixiste jusqu'à l'absurde (cf. mon ouvrage, pp. 208-234). Quoi qu'il en soit, on comprend mal qu'*au pays de Cavallé-Coll* (pour ne pas parler de l'Europe) et *pour l'enregistrement d'un CD* qui se présente comme le parangon de l'*authenticité*, il ne se soit pas trouvé une salle (ou mieux : une église, voir ci-dessous) qui fût équipée d'un orgue (à tuyaux) en tous points conforme à l'esthétique de l'époque dudit *Requiem*. Dans sa Préface à l'édition de la version de 1893 (p. VIII), J.-M. Nectoux observait pourtant (c'est moi qui souligne) :

En conclusion, on peut dire que la version symphonique nous semble fort utile dès lors qu'il s'agit d'une exécution dans une vaste salle de concert et avec un chœur nombreux [...] Cependant, il nous semble que le *Requiem* de Fauré *sonnera toujours mieux dans le cadre d'une église, tant l'œuvre semble avoir été pensée et orchestrée pour une acoustique réverbérante, voire très réverbérante, comme celle de l'église de la Madeleine à Paris où elle s'épanouit sans confusion aucune ?* Dans une salle de théâtre ou de concert, l'œuvre perd de sa plénitude harmo-

---

<sup>92</sup> Qu'on m'excuse de me répéter [Houziaux, p. 230, note 74]. Saluant la réédition (Enoch, 1934) du « recueil de pièces pour orgue ou harmonium » *L'Organiste* (titre évocateur !) de César Franck, Charlesournemire conclut ainsi sa Préface : « Les organistes privés d'orgues à tuyaux peuvent et doivent se consoler : par les pages intimes rééditées aujourd'hui, ils trouveront aliment nécessaire à leurs aspirations religieuses et 's'écouteront' non sans joies, sur les harmoniums les plus modestes... » *Se consoler* : on se console toujours comme on peut...

nique et de son pouvoir émotif en raison de la sécheresse déplorable de tant de salles modernes.

On a peine à croire que l'auteur de ces lignes-là ait souscrit de gaité de cœur au choix de la Grande Salle de l' Arsenal de Metz<sup>93</sup>. Les dithyrambes de la notice (qu'on dirait destinés à accompagner plutôt un DVD) ont beau célébrer les « frontons, pilastres, colonnes de bois, hêtre clair et sycomore griffés de lignes de laiton doré [qui] enrichissent l'acoustique et suscitent une atmosphère d'extrême harmonie » ; ils ne peuvent faire oublier que, pour l'exécution de l'œuvre considérée, cette merveilleuse salle présente le défaut majeur de ne pas abriter un grand orgue<sup>94</sup> ! Le son du « fort » harmonium utilisé (à Bruxelles comme à Metz) est la plupart du temps inaudible. Les indications dynamiques, de pianissimo à fortissimo, et de registration (fonds, anches et fonds, etc.) montrent cependant clairement que, dans cette œuvre, l'orgue ne peut jouer les seconds rôles ; souvent, ses puissantes sonorités sont mises à contribution. C'est d'ailleurs ce qu'avait parfaitement réalisé Maurice Duruflé, lorsqu'en 1948, il prêta son concours à un enregistrement aussi « historique » que celui de Gustave Bret (cf. infra). Les grands jeux comme les fonds rendent merveilleusement justice à l'œuvre. Au pupitre de direction, officiait une des plus illustres disciples de Fauré, Nadia Boulanger, dont la partition annotée fut l'une des sources consultées par

---

<sup>93</sup> Selon une source particulièrement autorisée, il semble bien, d'ailleurs, qu'il n'en faille rien croire. *Intelligenti pauca...*

<sup>94</sup> Quelques mots encore à propos des tempos. La durée totale est de 37'50". Si je m'en réfère aux durées notées pour les quelques interprétations mentionnées dans mon ouvrage (p. 77), nous avons ici une exécution parmi les plus lentes. (Soit dit en passant, une erreur s'est glissée dans les durées indiquées sur la pochette du disque : l'*Agnus Dei* dure bien 4'12, mais le *Lux aeterna*, qui y est fusionné dans la partition, est englobé dans le n° 6 - *Libera me* -, pièce cependant tout à fait distincte.) Une comparaison avec l'enregistrement de 1988 (sous la même direction musicale) montre de sensibles différences dans certaines pièces. L'*Introit*, par exemple, est chanté avec une noire nettement plus longue que le 40 métronomique demandé. Comme l'écrit justement Jonathan Woolf : « There is something congealed about the music at this speed, an inertia that weights the music too heavily in one direction (musicweb.uk.net/classrev/2002/June2) ». D'autre part, à travers toute l'interprétation, on perçoit des variations de tempo, expressives sans doute, mais fort éloignées de la partition.

l'éditeur de la partition qu'a suivie Ph. Herreweghe [Nectoux, 1998, p. 120]<sup>95</sup>.

## 2. La prononciation

Dans sa notice, J.-M. Nectoux, estime que ce qu'il qualifie de « restitution de la 'prononciation gallicane' appelle quelque explication » :

Cette prononciation était en effet encore en usage dans une écrasante majorité de paroisses parisiennes, jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale au moins, malgré les « réformes » vaticanes de 1903-1904, prônant un retour à la prononciation « romaine », plus proche assurément du génie de la langue. On sait par des déclarations publiques que Fauré se montra fort sceptique sur la portée réelle de cette réforme de la musique religieuse [...]

Pour étayer cette option, il indique qu'en 1920, l'archevêque de Paris avait dû intervenir pour rappeler « la volonté papale de prononcer le latin à la romaine ». Au sujet de cette admonestation, on a vu plus haut quelle portée on peut raisonnablement lui donner. Quant à la référence utilisée pour « s'approcher » de la prononciation en usage à Paris autour de 1900, elle a été fournie par un enregistrement réalisé en 1930 à

---

<sup>95</sup> Enregistrement original réalisé en 1948 à la salle Gaveau, Gisèle Peyron, Doda Conrad, Maurice Duruflé, chœur et orchestre, dir. Nadia Boulanger, un CD EMI, gravure ADD, mono, CDH 7 61025 2. Comme l'indique J.-M. Nectoux dans les « Notes critiques » de son édition, il a consulté (à la Bibliothèque nationale de France) la partition d'orchestre « annotée par Nadia Boulanger, élève de Fauré qui tint l'orgue lors des auditions de l'œuvre en janvier-février 1920 à la Société des concerts du Conservatoire à Paris, puis la conduisit à maintes reprises. Exemplaire portant cet envoi autographe du musicien : 'à mon excellente élève M<sup>lle</sup> Nadia Boulanger / son vieux professeur dévoué / Gabriel Fauré' ». - Cela dit, je mentirais en disant que cet « enregistrement historique » me fascine ; indépendamment de considérations techniques, je trouve les chœurs médiocres, assez proches de ces chorales d'amateurs où l'on a rassemblé tant bien que mal quelques voix sur le déclin du chevrottement ; en outre les yods excédentaires (du genre [ki-xi-je], [pije]) renforcent encore ce sentiment d'à-peu-près.

Paris par Gustave Bret (« un fin musicien que Fauré appréciait [...] organiste et fondateur de la Société Bach »)<sup>96</sup>.

Voilà qui suscite plusieurs observations.

L'enregistrement prouve, en effet, qu'en 1930<sup>97</sup> il se trouvait encore, à Paris, des choristes (ou un chef?) pour adopter la prononciation gallicane du latin<sup>98</sup>. Les nombreuses publications dont j'ai fait état dans la présente étude montrent que cette prononciation était, à l'époque, sinon *in articulo mortis*, en tout cas un vestige « d'époque ». Quant à soutenir que la rébellion gallicane s'est maintenue vigoureuse (« une écrasante majorité ») dans l'Église de France jusqu'à la Seconde Guerre mondiale... En fait, il devait alors s'agir des derniers soubresauts linguistiques de quelques *patriarches*, et de *patriarches parisiens*. Seraient-ce les survivants d'une époque évoquée par Marouzeau lorsqu'il cite « un article récent du *Journal de Débats* (20-X-1929) [qui] montre qu'une partie du clergé résiste encore à la prononciation romaine [Marouzeau, 1931, p. 13] » ? (C'est moi qui souligne.)

Revenons un instant à Gustave Bret, même si le sujet nous paraît plutôt anecdotique. Selon les sources dont je dispose, l'organiste Bret a dirigé au moins trois fois le *Requiem* : en mars 1920 [Nectoux 1990, p. 426, note 10], le 21 mars 1924 à l'Église réformée de l'Étoile [Nectoux, préface de Houziaux, p. xxiii] et en 1930 (ou 1931) pour l'enregistrement chez Gramophone. Du fait que « Fauré appréciait [...] ce fin musicien », le lecteur de la plaquette accompagnant le CD pourrait conclure que Fauré approuvait sa façon de diriger le *Requiem*. Je suppose que, si cela était avéré, le musicologue n'aurait pas manqué de le signaler à notre attention. Si la présence de Fauré à l'exécution du 21 mars 1924 à Paris est possible - je n'en ai pas trouvé trace dans *Le Ménestrel* ni dans le *Guide musical* -, il est certain qu'en mars 1920, Fauré séjournait à Tamaris [Fauré

---

<sup>96</sup> En tout début de notice, l'éditeur du disque remercie Jean-Yves Hameline « de ses conseils pour la prononciation ».

<sup>97</sup> Ou 1931 ? Cf. la Préface, signée J.-M. Nectoux, de mon étude [Houziaux, p. xxiii].

<sup>98</sup> Quant on sait que Gustave Bret était l'élève de d'Indy, l'un des piliers de la *Schola Cantorum*, on peut se demander s'il adopta la prononciation gallicane de gaité de cœur. Dut-il, lui aussi, faire les frais d'une étrange pénurie d'orgues (à Paris) ?

1951, pp. 261-262]. Dans les écrits de J.-M. Nectoux, je n'ai relevé que cette mention : « G. Bret dirigea le *Requiem* en mars 1920 à Paris, en présence de M<sup>me</sup> G. Fauré [Nectoux 1990 ; 426, note 10]. » En relisant les *Lettres intimes*, je trouve (p. 262) à ce sujet un billet que Fauré, en vilégiature pour un très long séjour dans le Midi, adresse à sa femme :

Tamaris, 10 mars 1920

Je suis très content que l'exécution du *Requiem* t'ait satisfaite. Gustave Bret m'a écrit que tu l'avais attendu à la sortie pour le féliciter, et il a été très touché de cette attention. [...]

Comme Gramophone devait enregistrer, dix ans plus tard, la même œuvre avec les mêmes exécutants, il en aurait été déduit, m'assure-t-on, que cet enregistrement était conforme aux vœux de Fauré. On se plaît à croire que la « référence » à Bret n'est pas fondée sur une approbation *indirecte* anthume (1920), voire... *posthume* (1930) du compositeur (†1924)...

On a déjà dit un mot de l'enregistrement du *Requiem* en 1948. Revenons-y un instant puisqu'il s'agit aussi d'un document « historique », sans doute postérieur de quelque dix-huit ans à celui de Bret, mais dont le maître d'œuvre fut, musicalement, l'une des personnes les plus proches et les plus estimées du compositeur. Née en 1887, élève de Fauré au Conservatoire à l'âge de quatorze ans, c'est-à-dire l'année où Hamelle publiait la version de concert de l'opus 48, Nadia Boulanger, qui avait pour Fauré une réelle vénération<sup>99</sup>, a, forcément, été parmi les premiers auditeurs et auditrices de l'œuvre, avant de la diriger elle-même du vivant de l'auteur. L'enregistrement de 1948 fait entendre un latin où la prononciation romaine ne laisse pas la moindre trace d'une réminiscence gallicane.

Dans le contexte où il est évoqué, le « scepticisme » de Fauré à propos du *Motu proprio* de Pie X apparaît comme une justification de la prononciation gallicane du latin. En fait, si l'on prend en considération l'ensemble des propos tenus par le musicien au sujet des directives ro-

---

<sup>99</sup> « Le *Requiem* est non seulement une des plus grandes œuvres de Gabriel Fauré, mais aussi une de celles qui honorent le plus la Musique et la Pensée. Il n'en est pas de plus grande, il n'en est pas de plus pure, il n'en est pas de plus définitive. » (Nadia Boulanger, *La Musique Religieuse* [de G. F.], *La Revue musicale*, oct. 1922, p. 302).

maines en matière de liturgie<sup>100</sup>, il est patent que l'organiste de la Madeleine se place sur le seul terrain de l'esthétique musicale. Ce qu'il refuse en matière de musique religieuse, c'est d'emprisonner le chant sacré dans le grégorien et la polyphonie ancienne. Pour Franck, pour Gounod, comme pour lui-même, il revendique le droit de s'exprimer selon sa foi et sa sensibilité artistique. En ce qui concerne les effets du *Motu proprio*, il se montre, répétons-le, tout à fait sceptique en raison de l'obstination du clergé et du fidèle à entretenir « le plus mauvais goût du monde », assurant même que « la mesure n'est pas suffisamment radicale. On ne devrait chanter dans les églises que le plain-chant et le chanter à l'unisson. » En ce sens, on pourrait dire que la position de Fauré est plus « catholique » que celle des plus ardents défenseurs de la prononciation romaine du latin, c'est-à-dire que celle de Solesmes, de la Schola cantorum, de ses amis d'Indy, Bordes et Guilmant...

Que pense le maestro Herreweghe de cette option gallicane ? On a dit, au début de cette étude, que sa première réaction fut plutôt irritée. Martine Dumont-Mergeay relate la « conversion » du chef gantois lorsque, préparant la première audition (au festival de Saintes), il entendit s'élever « le sublime pié jésu » imploré par la soprano Johannette Zomer. Plus tard, il devait confier à Philippe Venturini<sup>101</sup> : « Nous avons utilisé des instruments 'd'époque' qui offrent une autre sonorité et adopté une prononciation latine gallicane et non plus romaine ». À la question : « Comment ces paramètres sonores ont-ils influencé votre interprétation ? », Herreweghe répond : « Je dois reconnaître avoir émis quelques doutes quant à la prononciation latine. Mais, après réflexion, cela permet une plus grande transparence, en parfaite adéqua-

---

<sup>100</sup> Et dont J.-M. Nectoux nous fournit un compte rendu très substantiel [Nectoux 1990, pp. 130 et sv.]

<sup>101</sup> *Le Monde de la Musique*, mars 2002, un supplément intitulé « Les nouveaux horizons de Philippe Herreweghe. Un autre regard sur le *Requiem* de Fauré ». – Cf. Aussi, dans *Le Monde*, 22-II-2001, « Philippe Herreweghe réenregistre Fauré et aborde Debussy », propos recueillis par Renaud Machart : « En tant qu'étranger, reconnaît le chef belge, le latin 'à la française' ne m'est pas naturel. Mais le musicologue Jean-Michel Nectoux m'a convaincu. [...] la couleur des voyelles est en effet différente, plus claire et plus consubstantielle à cette musique. » Le [ü] et les nasales plus « consubstantiels » à la musique de Fauré que la palette des cinq voyelles latines ?

tion avec le timbre des instruments anciens. » La métaphore visuelle de la *transparence* atteste sans doute un esprit d'une poésie éthérée, mais tellement éthérée qu'elle échappe à mon prosaïque entendement de romaniste. Si les sons gallicans et les instruments anciens se rejoignent si bien dans la « transparence », il faudra désormais chanter la *Messa concertata* de Cavalli, le *Stabat Mater* de Pergolèse, etc. avec une *bocca francese* assurant la diaphane prononciation gallicane et la parfaite adéquation avec les instruments (italiens) d'époque, sous peine de rendre l'espace sonore complètement... opaque. Ce genre d'exégèse me rappelle les dissertations contre lesquelles, à l'université, l'un de mes maîtres en analyse textuelle mettait en garde les futurs professeurs de langue et de littérature françaises ; il est toujours périlleux de parler de la « valeur impressionnelle *in se* » des sonorités : certes, *belle* est bien doux en fin de vers, mais, s'il rime joliment avec *demoiselle*, *dentelle*, *Estelle*, etc., il rime aussi, et de façon plus riche, avec... *poubelle*. Quant aux (inévitables) instruments « d'époque », certains offrent en effet « une autre sonorité » et il faut reconnaître que le Mustel, dont l'asthme chronique a dû être soigné quelques fois durant sa longue existence, date précisément de 1901. *Authenticité*, que...

### VIII. Des critiques (presque) toutes « *musicologiquement correctes* »<sup>102</sup>

L'exécution du *Requiem* de Fauré qui a suscité cette étude est placée sous l'aile du musicologue justement réputé comme le meilleur spécialiste de Fauré et d'un maestro lui-même connu pour sa perpétuelle recherche de l'historicité. Pareille entreprise devait aboutir à un résultat d'autant plus attendu qu'il se révéla... inattendu. On l'a bien vu avec Karl Münchinger, Jean-François Paillard, I musici, Kurt Redel et tant d'autres, relégués au purgatoire. Au mépris des credo musicologiques, ces artistes de l'ère pré-baroqueuse s'en sont tenus au La 440, à des violons avec mentonnières, archets et cordes du XX<sup>e</sup> siècle, flûtes traversières contemporaines, etc. Les voilà condamnés par la corporation des

---

<sup>102</sup> Je dois à l'obligeante amabilité de Stephan Maciejewski, Conseiller artistique de *La Chapelle royale* et de l'*Orchestre des Champs Élysées*, d'avoir considérablement étoffé le dossier de presse que je m'étais constitué. Qu'il en soit ici remercié.

« connaisseurs » dont l'oreille absolue commande, curieusement<sup>103</sup>, le La 415 (soit le sol dièse) comme référence impérative. L'authenticité n'a pas de prix, ou - vertu de la polysémie - elle en a précisément un ! C'est là, dirait-on, un sujet tabou. Je ne l'ai guère vu évoqué, dans les nombreuses exégèses que j'ai lues sur le *Requiem* de Fauré-Nectoux-Herreweghe, que sous la plume d'une critique belge, témoin privilégiée de cette re-création :

Parlera-t-on de révolution pour la nouvelle version qu'il (Herreweghe) propose du *Requiem* de Fauré ? Sur le plan musical, certainement pas : le vrai choc eut lieu en 1988 [...]. Aujourd'hui, les lois du marketing poursuivant leur office, c'est tout nimbé de symphonique que nous revient le chef gantois [...] mais, nuance, selon une nouvelle édition critique, finement établie par le musicologue français Jean-Michel Nectoux, champion indiscuté de l'œuvre de Fauré. Pas de grande nouveauté musicologique ici, mais une vraie nouveauté linguistique : l'adoption « gallicane » du latin<sup>104</sup>. [Martine Dumont-Mergeay, *Requiem « à la française »*, *Le Vif/L'Express*, 23/11/2001, p. 101.]

Qu'en termes pertinents ces choses-là sont dites ! Impertinents même à force d'être pertinents. Le vocable *marketing* est suffisamment rare dans la critique musicale pour qu'on salue sa courageuse émer-

---

<sup>103</sup> En fait, comme l'explique Anthony Baines, cette fréquence a été choisie de nos jours pour permettre aux instruments à clavier actuels, en transposant d'un demi-ton, de s'accorder ainsi avec des copies d'instruments du XVIII<sup>e</sup> siècle, généralement conçues pour un La 440. Entre 1690 et 1939, le La a varié de 392 (Sol<sup>♯</sup>) à 466 (Si bémol<sup>♯</sup>) ! Par parenthèse, à l'époque de Fauré, en vertu d'une décision de l'Académie française (1858), le La « officiel » français était encore à 435 (soit un cinquième de demi-ton plus bas que le La 440, adopté en 1939). Peu me chaut qu'on n'en ait pas tenu compte dans l'enregistrement de la version « authentique » de Metz. - Cf. à ce sujet, l'article d'Anthony Baines, v° *Diapason*, in Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Coll. « Bouquins », Paris, Laffont, pp. 607-610.

<sup>104</sup> Je tais la suite de l'article : Martine Dumont-Mergeay y mentionne mes propres recherches et mon ouvrage qui, assure-t-elle « contient quelques bombes ». Des bombes ! Comme naguère tel potentat, devrai-je, moi aussi, accueillir des « inspecteurs », ceux de l'OMC (Organisation du Musicologiquement Correct) ?

gence<sup>105</sup>. À noter que, en matière d'« authenticité » novatrice et spéculative, Jeremy Summerly et sa Schola Cantorum of Oxford, avaient précédé leurs homologues français avec un enregistrement du *Requiem* (Naxos 1993) linguistiquement hybride, franco-anglo-romain [Houziaux, pp. 117-120 et 188, note 25].

Mais revenons au *Requiem* 1900-1901 selon Nectoux-Herreweghe. Voici la liste de quelques commentaires recueillis dans divers périodiques et sur la « toile ». Présentés dans un ordre quelconque, ils ont été numérotés pour permettre ensuite des renvois concis. La plupart concernent le disque compact ; certains se rapportent à d'autres exécutions (Londres, Cologne, Paris,...) par les mêmes « acteurs ».

1. Martine Dumont-Mergeay, Saintes dans la tempête. Les nouveaux authentiques, *LLB*, 24/7/2001.
2. Martine Dumont-Mergeay, Requiem « à la française », *Le Vif/L'Express*, 23/11/2001, p. 101.
3. Martine Dumont-Mergeay, Musique française revisitée. Entre l'historique et l'universel, Houziaux fait son choix, *La Libre Belgique*, 3/12/2001.
4. Jean-Marie Piel, Philologie de l'au-delà, *Diapason*, avril 2002, p. 76.
5. Jean-Marie Piel, Leçon de mysticisme, *Diapason*, janvier 2002.
6. Patrick Szersnovicz, Fauré Gabriel, Requiem op. 48 (+ César Franck : Symphonie en ré mineur) *Le Monde de la Musique*, avril 2002.

---

<sup>105</sup> Voir, cependant, la note 109. - L'édition Nectoux diffère-t-elle sensiblement de ses devancières ? Comme toutes les autres éditions, elle rectifie les évidentes et nombreuses coquilles de la partition Hamelle 1901. Pour le reste, le musicologue adopte certaines leçons qui figurent dans les manuscrits retrouvés à La Madeleine en 1969 (par Joachim Havard de la Montagne et J.-M. Nectoux) et s'inspire ça et là d'indications que Nadia Boulanger avait portées sur sa partition de direction. Un examen comparatif avec des partitions plus anciennes ne montre que des différences mineures avec les éditions antérieures, telles celles de Fiske et Inwood (Eulenburg, 1977), Zimmermann - qui s'inspira aussi des manuscrits de La Madeleine dont on retrouve de nombreuses traces - (Peters, 1977), Nectoux-Zimmermann (Peters 1995), etc. - Cf. mon étude sur « les » *Requiem*, pp. 37 et 38.

7. Patrick Szersnovicz, Un Fauré lumineux à Metz, *Le Monde la Musique*, janvier 2002.
8. Hélène Mante (sur Google), à propos de l'audition du 30/11/2001 à Bruxelles.
9. Richard Boisvert, Rien ne vaut le boyau, *Le Soleil* (Québec).
10. Eric Dahan, Herreweghe rend son « Requiem » à Fauré, *Libération*, 14-3-2002.
11. M.-A. R., Gabriel Fauré, Requiem op. 48 - Symphonie en ré mineur de César Franck, *Le Monde*, 8-4-2002.
12. X. (Jacques Doucelin ?), Herreweghe chef symphonique, *Le Figaro*, 21/3/2002.
13. Jacques Doucelin, Requiem du bonheur, *Le Figaro*, 24 novembre 2001.
14. Jean-Luc Macia, Un « Requiem » céleste, *La Croix*, 6 avril 2002.
15. Jonathan Woolf, sur Internet, réf. donnée.
16. Erica Jeal, Orchestre des Champs Élysées/Herreweghe, *The Guardian*, 30-11-2001.
17. John Allison, Concert Orchestre des Champs Élysées Barbican, *The Times*, 5-12-2001.
18. Anna Picard, Famous Belgians ? It's time for a few more, *The Independent on Sunday*, 2-12-2001.
19. Michael Oliver, A second Fauré Requiem from Herreweghe empasises authenticity to good effects, *Gramophone, The Classical Music Magazine*, June 2002, p. 77.
20. Erik Voermans, Gabriel Fauré - Requiem, Het parool, 19/3/2002.
21. Elmar Bach, Philippe Herreweghe zu Gast bei den Kölner Meisterkonzerten., *Kölner Stadt-Anzeiger*, 28/11/2001.
22. Curt J. Diederichs, In der Trauer Gott ergeben, *Kölnischer Rundschau*, 28/11/2001.
23. Silvano Santandrea, Gabriel Fauré, *Requiem op. 48 - César Franck, Symphonie in re minore in Orfeo nella Rete*, s. d.

*Globalement*, l'interprétation est saluée comme un événement marquant, non seulement par la musicalité de l'ensemble instrumental et vocal mais aussi par ses singularités - appréciées ou contestées.

Sur vingt-trois articles, six ne relèvent pas la prononciation gallicane [5, 7, 12, 13, 14, 21]. M. Dumont-Mergeay [1] relate les premières réactions, négatives, des chanteurs et du chef lui-même face à cette « révolution copernicienne » lors du festival de Saintes, puis leur ralliement, bon gré mal gré, aux instructions musicologiques. Annonçant le concert aux Beaux-Arts (Bruxelles) [2], elle prévient les auditeurs de l'appropriation parisienne de l'œuvre. Enfin, dans son article consacré à l'exécution de Bruxelles [3], elle observe, de façon neutre, que « la couleur des voyelles, grande affaire de la musique vocale française, peut influencer le climat, voire le style, d'une interprétation » ; elle fait écho à de possibles réticences ajoutant que les chœurs, francophones, ont rendu la diction obligée avec plus de facilité que les deux solistes, « pétris de l'expression 'grégorienne' propres aux pays germaniques » ; elle indique aussi, en second titre, qu' « entre l'historique et l'universel, Houziaux fait son choix ». La plupart des autres critiques répètent à l'évidence ce qui leur a été révélé peu de temps auparavant, mais avec l'assurance de celui qui constate un fait historique. Ainsi est avalisée la thèse selon laquelle la prononciation gallicane était encore d'un usage généralisé *en France* [donc dans le pays entier] du temps de Fauré. Relevons ici le titre, plus métaphysico-eschatologique que musicologique, de J.-M. Piel [4] : *Philologie de l'au-delà*. H. Mante [8] note tout de même la « prononciation étrange du latin 'Iésou' », ignore [lyks] et autres [la ky], et adresse des compliments plutôt mitigés à Herreweghe : « si P.H. était chef des chœurs, il serait le meilleur ; en attendant, on restera sceptique face à ses capacités de chef symphonique ». R. Boisvert [9] remarque « le choix du latin gaélique [ab!] prononcé très doucement avec des u pointus bien français<sup>106</sup> » (?). E. Jeal [16] laisse percer sa surprise à l'audition de « their exotic pronunciation ». Selon A. Picard [18], « the sound-world had a clear national and historical specificity ». M. Oliver [19], après avoir complimenté la sonorité de l'orchestre, écrit : « A shade more controversially, the work is sung in 'Gallican' Latin [...] It is ironic that this pronunciation [...] should be adopted by

---

<sup>106</sup> Moi qui croyais *pointu* et *doux* plutôt antinomiques... *Words, words, words!*

Dutch and German soloists and a chorus of whom very few have French as their first language, but together with other period details it does make the work sound distinctly Gallic : an admirable antidote to the Anglicised or even Anglicanised Fauré presented by the archetypally English cathedral and college choirs that have so often recorded it. » C.J. Diederichs [22] parle de tradition française : « Zudem bringen die in der französischen Tradition verwurzelten Ensembles beste Voraussetzungen für eine den Intentionen Faurés angemessene Aufführung mit. » Personne, je crois, n'est en droit de reprocher à Silvano Santandrea [23] de ne pas se rallier « alla pronuncia *gallicana* del latino (francamente un po' ridicola per noi italiani, con le *u* che diventano *ü* alla lombarda) in uso nelle parrocchie fino agli anni quaranta del novecento <sup>107</sup> ». Et je terminerai l'inventaire par cette boutade d'E. Voermans qui, faisant allusion à l'option gallicane à laquelle doit s'accoutumer l'auditeur, ose écrire : « Maar je bent een authenticus of je bent het niet. »

Six des critiques dont on a lu les commentaires n'ont pas mentionné la particularité gallicane de la prononciation ; H. Mante semble n'y avoir guère été sensible, sauf pour l'articulation [ʒezy] de *Jesu* . Par ailleurs, en demandant à des amis quel commentaire leur inspirait l'interprétation de Bruxelles (radiodiffusée au troisième programme de la RTBF), je fus d'abord surpris de constater que la prononciation gallicane ne fût pas unanimement remarquée. Pourquoi ces différences de perception ? Sans doute, plus d'un auditeur concentre-t-il son attention sur la musique et sa *mémoire* du texte lui fait-elle *percevoir* des phonèmes autres que ceux qui sont effectivement émis ; tel autre, peut-être davantage sensible à l'adéquation du sens et des lignes mélodiques, ne dissocie pas, à l'écoute, paroles et musique. Dès lors, on peut s'interroger sur l'intérêt d'une prononciation dont la singularité *échappe* au premier tandis qu'elle *parasite* l'écoute du second...

On ne s'étendra pas ici sur les gloses relatives aux instruments « d'époque » dont le concours est évoqué çà et là, avec les éloges d'usage et force métaphores. Disons seulement un mot du « secours »

---

<sup>107</sup> Cette dernière précision chronologique montre que le critique ne contrôle sans doute guère ses sources...

de l'harmonium<sup>108</sup>. Étrangement, la substitution (inexistante ou rarissime dans les annales de la discographie ?) ne semble guère émouvoir les critiques pourtant spécialisés. J.-M. Piel [4] ne cautionne pas vraiment le parti pris : « Bien sûr, comme Fauré, il est permis de préférer l'orgue, présent de bout en bout, à l'harmonium, fût-il, comme préconisé, un 'fort harmonium'. » R. Boisvert [9], pour qui « rien ne vaut le boyau », n'est pas loin d'enchaîner « rien ne vaut l'harmonium », envers lequel il semble avoir un *furieux tendre*, comme eussent dit les Précieuses : « L'harmonium utilisé en lieu et place de l'orgue, comme Fauré lui-même le proposait, participe à l'embellissement général » ; l'embellissement ! l'harmonium supplantant l'orgue dans ses œuvres ! Le panégyrique d'É. Dahan [10] est assorti d'une précision qui dissonne (même si elle sonne assez juste) : « c'est une augmentation de 30% des subventions qui est visée par cet orchestre »<sup>109</sup>. Parmi les choses qu'il trouve « attractive », J. Woolf [15] cite « the harmonium interjec-

<sup>108</sup> Dans le supplément au *Monde de la Musique*, mars 2002, Patrick Szersnovicz résume l'histoire du *Requiem*. Son texte présente une parenté certaine avec celui qui accompagne le disque : « Dans cette vêtue nouvelle, le *Requiem* acquérait une force et une grandeur nouvelles, à la mesure des grandes salles de concert [...] (Nectoux) » ; « Dans cette vêtue neuve, l'œuvre acquiert une autre force, à la mesure des grandes salles de concert [...] (Szenovicz) ». Mais ce dernier auteur, qui avance d'une année la date de la composition (1900 et non 1899), présente l'instrumentarium en terminant par « orgue (ou harmonium) ». Cet instrument *ad libitum* ne figure dans aucune partition, ni manuscrite ni imprimée ; il n'est cité que dans quelques lettres, et toujours à défaut d'orgue. - Autre rectification : comme l'a montré J.-M. Nectoux dans sa préface à mon ouvrage, p. vii, Louis Aubert ne fut pas l'interprète du *Pie Jesu* lors de la toute première exécution (16-1-1888) ; le musicologue cite, pour cet emploi, mais sous réserve, un certain Burton (*ibid.*, xv).

<sup>109</sup> Voilà une observation que Ph. Herreweghe ne conteste pas. Il y a du *primum vivere* - bien compréhensible, sinon légitime - dans cette réponse à la question de Ph. Venturini : - Comment concevez-vous votre programme d'enregistrements avec l'Orchestre des Champs-Élysées ? - La situation du marché du disque crée un paradoxe. [...] Les enregistrements suivent moins vite qu'auparavant les concerts. Le répertoire du XIX<sup>e</sup> siècle bénéficie par ailleurs d'une telle discographie qu'il faut vraiment mûrir un projet artistique. Mais, sans disques, l'Orchestre des Champs-Élysées n'existe plus. [...] (Ph. Venturini, Philippe Herreweghe, l'expérience du renouveau, suppl. au *Monde de la Musique*, mars 2002, p. 8).

tions » ; sauf erreur, ce critique est le seul à noter un « détail » pourtant bien visible et significatif quant à la promotion du CD : « Harmonia Mundi doesn't even advertise the existence of the Franck Symphony on their CD cover so concentrated are they on the Requiem. » E. Jeal [16] est, pour sa part, moins sous le charme : « we have heard an earthy harmonium, rasping away like those accordion players back home. [...] a chattering harmonium ». Si J. Allison [17] a remarqué « the piquant harmonium », A. Picard [18], franchement plus imagée, attribue la spécificité « national » et « historical » à des phénomènes sonores moins flatteurs : « from the harmonium's coppersy wheeze to the fast-vibratoed, sweet-voiced chansonnier-style soloists [...] » ; aussi l'on peut se demander si son appréciation d'ensemble est à prendre au premier degré : « I didn't think a piece so familiar could be made new but this seems to be Herreweghe's great talent now. » M. Oliver [19] doit avoir une excellente ouïe, peut-être sélective de certaines harmoniques : « a large harmonium, adds a reedy quality to the wind scoring ; it is quite clearly audible throughout [ ! ] » ; en somme, ici encore, la copie instrumentale est préférée à son modèle. Enfin, pour S. Santandrea [23], « sebbene in questo caso sia eccessivo parlare di utilizzo di strumenti d'epoca, tuttavia si fa ricorso ad archi con budello, all'harmonium in sostituzione dell'organo ».

## IX. Conclusion : authenticité et historicité

Des considérations qui viennent d'être développées, on peut, ce me semble, dégager quelques lignes de force à propos de l'interprétation du *Requiem* (version 1900-1901) de Fauré et, par-delà cette exécution, à propos de quelques aspects de l'authenticité en musique.

S'agissant de l'opus 48, il paraît intéressant de rapprocher deux fragments de textes dus à J.-M. Nectoux : 1° la double option des « instruments d'époque » et de la prononciation gallicane du latin répond à un souci d'authenticité, comme l'indique sans équivoque la Préface de l'édition de référence (voir les textes cités plus haut, notamment en VI.) ; 2° dans la brochure présentant le CD, le même auteur indique prudemment que cette double option a conduit à présenter « un état possible (parmi d'autres) de l'interprétation de ce chef-d'œuvre, privilégiant les sonorités entendues et imaginées par le compo-

siteur ». Sans y revenir longuement, observons d'abord que chacune de ces propositions contient un élément caduc : la première parce que « la prononciation gallicane » suggère une unicité et une unité que contredit la linguistique ; la seconde parce que jamais personne n'a pu ni ne pourra reconstituer pour son propre compte la *perception* fauréenne (les sonorités *entendues et imaginées*). Même en négligeant la portée de cette double remarque, il est commode de montrer que l'intersection logique des deux fragments de texte (1° et 2°) ci-dessus conduit à un sorite qui met en évidence leur caractère contradictoire :

a) Si l'on considère que l'interprétation proposée n'est qu' « un état possible » (= admissible), c'est qu'il existe d'autres « états possibles ».

b) L' « état possible » proposé tient au recours à des « instruments d'époque » et à une prononciation gallicane, conditions nécessaires à l'authenticité d'une interprétation.

c) Toute interprétation ne répondant pas à ces deux impératifs est, de ce fait, forcément inauthentique.

d) Mais l'interprétation inauthentique d'une œuvre appelle obligatoirement une condamnation.

e) Puisque l'interprétation ici analysée tient son authenticité, aux points de vue musical et linguistique, au respect des conditions énoncées en b), elle est, en vertu de c) et de d), quant aux paramètres énoncés, *la seule* qui puisse se justifier.

e) Partant, une interprétation s'écartant des « prescrits » instrumentaux et linguistiques doit être exclue sous peine d'inauthenticité.

f) Il en résulte que l'interprétation « Nectoux-Herreweghe » n'est pas « un état possible », mais le *seul état possible* dès lors qu'on admet le bien-fondé de c), *ce qui contredit la proposition a)... et qu'il fallait ne pas démontrer.*

En logique mineure, un syllogisme (ou une variante, comme ici un sorite) dont la première proposition est contredite par la dernière est un sophisme. Comme toujours dans un sophisme, l'erreur tient dans l'acception d'un ou de plusieurs termes. En l'occurrence, c'est l'ambivalence du vocable *authenticité* qui est au nœud de la question. On va y revenir, mais, avant de quitter le « cas » de l'interprétation ici

commentée, rassemblons les éléments sur lesquels se fonde la présente critique.

À moins de ne s'adresser qu'à un public de spécialistes (musicologues, philologues, etc.), ce qui n'est pas la destination première d'une œuvre artistique quelle qu'elle soit, adopter la prononciation du latin à la française (ou plutôt une variété de cette prononciation) dans une œuvre chantée sur un texte latin, c'est :

- probablement ne pas dépasser, scientifiquement parlant, le stade de l'hypothèse<sup>110</sup> ;
- ignorer le caractère « euphonique » de la langue latine prononcée « à la romaine » ;
- ramener à une dimension « française » une œuvre à vocation universelle ;
- distraire de l'essentiel un auditoire qui, forcément, n'est pas plus accoutumé à la phonétique « gallicane » du latin qu'à la phonétique du français du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>111</sup> ;
- à peu près à coup sûr, accorder à la prononciation du latin une importance que Fauré ne semblait pas lui donner ;
- risquer de motiver l'acquisition d'un éventuel enregistrement pour la raison première qu'il se distingue de toute la discographie connue, et

---

<sup>110</sup> La possibilité de se référer à l'enregistrement de 1930 n'apporte qu'un témoignage fort incomplet quant à l'« orthoépie gallicane ». En outre, celle-ci est bien malaisée à reproduire comme le prouve une écoute attentive et répétée de plusieurs exécutions (RTBF, Arte, Metz). Ainsi ai-je relevé çà et là quelques écarts par rapport à la « norme » : *s* intervocalique > [s] au lieu de [z] (*Jerusalem*), [œ] au lieu de [ɔ] (*profundo*), [tʃ] au lieu de [s] (*facimus*), [ɲ] au lieu de [gn] (*agnus*), [an] au lieu de [ã] (*quando*), etc. : habitude, seconde nature...

<sup>111</sup> Je n'en dirais pas autant s'il s'agissait de chants profanes à vocation comique. Prononcés « à la française », les intermèdes latins du *Malade imaginaire* feraient sur nous un effet différent de celui qu'ils produisaient sur les contemporains de Molière : ils y gagneraient en burlesque, voilà tout. - Sur le « latin français » du Grand Siècle, chanteurs et récitants férus d'« authenticité » consulteront l'étude de Patricia Ranum (cf. Bibliographie).

apporter de l'eau au moulin d'une critique qui déplore la collusion entre musicologie et affaires (cf. [Houziaux, pp. 178-183] : sous le titre, très « incorrect » *Authenticité et affaires*, je cite l'excellente étude d'un sociologue [M. De Coster 1976]).

Quant à la priorité accordée aux qualités acoustiques d'une salle sur la sonorité d'un orgue, c'est une option pour le moins inattendue, surtout pour la réalisation d'un *disque* auquel on assigne valeur de référence. Adopter un harmonium en lieu et place d'un orgue en arguant d'un *nihil obstat* musicologique de circonstance - solution de fortune -, c'est, de nouveau, solliciter exagérément les textes par un refus obstiné et « intégriste » de recourir au meilleur substitut actuel de l'orgue traditionnel, l'orgue digital.

L'exécution dont il a été question dans cette étude permet à présent d'élargir, sur la base d'un exemple précis, notre propos à une réflexion sur les rapports entre historicité et authenticité.

\*

La linguistique comme la musicologie exigent, à l'instar des autres sciences, des connaissances factuelles et une méthodologie rigoureuses. Pour autant, ces disciplines, vouées à l'étude de questions où l'humain tient une place centrale, ne peuvent, souvent, qu'aboutir à des propositions conjecturales.

Le terme *authenticité*, même ramené à ses acceptions dans le domaine de l'art musical, offre une polysémie qui requiert une grande vigilance. Parle-t-on d'une partition ? Prenons l'exemple du *Requiem* de Fauré, l'*authenticité*, au sens des historiens (ou des juristes), n'est assurée que pour le document autographe de la version de 1893 ; pour la version symphonique, personne ne soutiendra qu'elle est bien de la plume de celui qui, pourtant, l'a signée : on ne peut la dire authentique. Les éditions critiques qui opèrent des choix parmi des « leçons » diverses ne sont pas à proprement parler des documents originaux (*Urtex*) : ce sont des restitutions plus ou moins fondées. Considère-t-on l'*exécution* d'une œuvre, le terme *authenticité* suscite souvent des amalgames dus à une « contextualisation » mal définie. Ainsi, l'appellation *instrument d'époque* englobe souvent plusieurs réalités (les Amati, Stradivarius et autres Guarneri seront dits « d'époque », comme si (presque) tous

n'avaient, en fait, subi aucune modification). La manière de jouer varie aussi, considérablement, selon l'« obéissance » de l'instrumentiste à telle ou telle esthétique, etc. En dépit des enseignements de la musicologie, la notation musicale - domaine trop longtemps ignoré ou négligé -, garde bien des zones d'ombre, surtout, mais pas seulement, dans les œuvres pré-romantiques. La présente étude a laissé la plus large part au versant linguistique du chant, un versant qui, pour beaucoup d'interprètes, passe pour secondaire et dont ils ignorent les chausse-trapes. Pour s'en convaincre, il suffit d'écouter certains enregistrements d'anciens chants français, tel le joli *Mignonne, allons voir...* de Ronsard-Costeley : on y adopte souvent une prononciation prétendument « d'époque » (locution péremptoire), fondée sur une confusion entre graphie et phonétique [Houziaux, p. 200, note 41] : en rétablissant, dans l'écriture, des lettres « étymologiques » disparues de la prononciation, les humanistes de la Renaissance ont aggravé le divorce entre graphie et orthoépie, maintes fois par fausse érudition et sans avoir l'excuse du rédacteur des *Serments de Strasbourg*, ou de celui de la *Cantilène de sainte Eulalie*, lesquels ne disposaient pas encore d'un code graphique affranchi des conventions latines.

À mon sens, il est deux positions extrêmes incompatibles avec l'*émotion* musicale authentique, qu'il s'agisse de l'interprète ou de l'auditeur. La première pourrait s'appeler  *paresse routinière* ; elle consiste à ne jamais se remettre en question, à s'accrocher à tout prix, parfois même au mépris évident de la partition, à « ce qu'on a toujours joué ou entendu jouer ». La seconde position consiste à confondre *historicité* et *authenticité*. Par cette confusion, de servante d'Euterpe, la musicologie se mue en maîtresse de la musique ; ainsi naquit un mal qui frappa nombre d'interprètes, l'*historicisme* (puisqu'il faut l'appeler par son nom). Entendons-nous bien. Je ne partage par toutes les indignations de Gérard Zwang (*À contre-bruit*) à propos des orientations prises par certains artistes soucieux d'être « musicologiquement corrects ». Je me garde bien de l'imiter, dans sa pratique d'une ironie polémique et irrévérencieuse à l'égard de « sainte Wanda<sup>112</sup> (p.p.n.), saint Gustav (p.p.n.) saint Nicolas

---

<sup>112</sup> Même si, pour parler franc, je préfère le *Concerto italien* exécuté sur un moderne Bösendorfer que sur un clavecin - « d'époque » ou pas d'époque. Vu « ses clics et ses clocs, sa piètre machinerie crissante, grinçante, ferrailante [Zwang, p. 47] », l'antique *cembalo* n'avait guère les faveurs d'Élisabeth Schwartzkopf. Voilà qui me met en bonne compagnie,

(p.p.n.) »<sup>113</sup>. Mais je ne puis m'empêcher de trouver quelques accents *authentiques* (c'est-à-dire sincères) dans le diagnostic posé par ce pourfendeur du « nécrobaroque ». Ne se contentant pas de la décrire et de la dénoncer, il analyse dans son étiologie la dérive historiciste :

Comme toute révolution, la révolution musicologique prit prétexte de l'amour pour s'abandonner à la rage. Et nous devons subir, en 1977, les outrances du terrorisme baroque. [...] c'est en attaquant ces Purs sur le plan du Dogme qu'on déchaîne les foudres furibondes de leur ire. En osant insinuer que leurs sacrés principes ne sont pas irréprochables, et qu'ils érigent en science une foi. Cette foi repose sur un « article » intraitable : *il faut jouer toute musique comme on la jouait à l'époque de sa création*. D'où la nécessité de revenir aux instruments d'époque, timbres d'époque, effectifs d'époque, style d'époque, etc. [Zwang, p. 41]

Depuis 1977, les thuriféraires et les grands-prêtres de ce que Zwang appelle « le bastion théologique de ces néo-cathares...néo-croisés » ont largement débordé des frontières qu'ils semblaient d'abord s'être fixées. Leurs idées, leur dogmatisme, ils les ont progressivement transférés au classicisme viennois, au romantisme, à l'impressionnisme, etc. En somme, ces spécialistes se sont mués en omnipraticiens, mais en omnipraticiens adeptes d'une révélation qu'ils se sont taillée à la mesure de leurs ambitions. Dans leur entreprise nécrophilique, ils auront souvent pu compter sur le soutien (*mécénat* serait impropre) de fidèles promoteurs et d'auditeurs confits en dévotion archéologique, ainsi que sur la caution d'une musicologie triomphante, parée d'atours particulièrement efficaces, des atours eux aussi « d'époque », ceux de la Science.

---

avec Haydn (qui déclarait « avoir complètement perdu l'habitude de jouer du clavecin depuis 1790 »), Mozart et quelques-uns de leurs collègues. Pas plus que Zwang, je n'inscrirai à l'« *Index discorum probitorum* » mes bons vieux vinyles des symphonies de Mozart « par » Karl Böhm (DGG 2720044) au motif que les instruments à archet du Philharmonique de Berlin n'étaient pas équipés de cordes en boyau. Quant à mon oreille, elle répond au La 440, et je n'aime pas trop la *Messe en Si bémol mineur* de Jean-Sébastien.

<sup>113</sup> Il parle aussi de « la bande à Kuijken », mais n'invoque pas saint Philippe, pas encore canonisé en 1977...

Par égard pour une discipline dont je révère le territoire propre, je laisserai le mot de la fin à un grand nom de la musicologie, Jacques Handschin, professeur à l'Université de Bâle et au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Sa réflexion est vieille de plus de cinquante ans, il est vrai, et l'on m'objectera sans doute que, depuis lors, on a fait bien des progrès. Ne serait-ce pas, parfois, de ces « progrès » dont parlait Sauquet : « L'an dernier, nous étions au bord du gouffre ; cette année, nous avons fait un pas décisif en avant ! » (cité par B. Gavoty, *Lettre à Mozart sur la musique*, Paris, Émile-Paul, 1973, p. 137) ? La thèse de Handschin est relative à la musique ancienne, mais elle s'applique aussi bien à toute musique ainsi qu'à la prononciation des textes chantés :

*Il existe encore des disques de gramophone (qui doivent compter parmi les plus anciens encore existants) qui ont fixé la manière dont Grieg jouait ses œuvres au piano. Je ne les ai pas entendus moi-même, mais je sais par des professionnels que le style de son jeu paraît « ridicule par son affectation », c'est-à-dire qu'il n'éveille certainement pas en nous la résonance que Grieg a cherché à provoquer. [...]*

*On le voit de nouveau : une reconstitution exacte du phénomène acoustique - en supposant que la science soit capable de la réaliser - n'équivaut pas à une reconstitution du phénomène musical, du moins tant que l'homme contemporain n'est pas reconstitué lui aussi, avec les mêmes perceptions et les mêmes habitudes musicales. Nous devons même admettre que, dans certains cas, le fait de jouer une œuvre autrement que l'aurait admis son époque, peut nous aider à trouver vis-à-vis d'elle une attitude analogue à celle de ses contemporains ; et même une transcription peut servir à ce but.*

*De telles considérations générales ne sont évidemment pas destinées à engager tout musicien à traiter selon son bon plaisir n'importe quelle œuvre de musique ancienne. Cependant, on ne saurait ériger en dogme l'idée qu'un morceau « doit » être nécessairement joué de la manière dont il l'a été autrefois. [...]*

*Nous ne pensons pas, en général, qu'il soit recommandable pour les musiciens de s'en remettre pour leurs doutes à la musicologie. Dans ce cas, ils deviennent facilement victimes d'une confusion que nous désignerons sous le nom d'historicisme, ou d'une utilisation trop simpliste des connaissances historiques [...] Je pense qu'il y a même un peu de snobisme et de présomption à croire que lorsque le phénomène acoustique tel qu'il existait à une certaine époque est rétabli, nous pouvons nous mettre exactement à la place de nos aïeux [Handschin, pp. 126-128, passim].*

## Principales publications consultées

Outre des périodiques, pour la plupart datant de la fin du XIX<sup>e</sup> et du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle (*Musica Sacra, Belgique ; Musica Sacra, France [Toulouse], La Tribune de Saint-Gervais, Le Guide Musical, Le Ménestrel*, etc.), je me suis référé à des ouvrages savants et à quelques ouvrages scolaires, notamment :

W. Sidney ALLEN, *Vox latina, A Guide to the Pronunciation of Classical Latin*, Cambridge, London, New York, Melbourne, Cambridge University Press, second edition, 1978.

Edward Vernon ARNOLD and Robert Seymour CONWAY, *The Restored Pronunciation of Greek and Latin*, Third and revised edition, Cambridge, University Press, 1907.

Jules BARBIER (sous la direction de Henri GOELZER), *L'année préparatoire de latin*, Coll. « Cours Riemann et Goelzer », Paris, A. Colin, 1924.

Ch. BEAULIEUX, Essai sur l'histoire de la prononciation du latin en France, *Revue des Études latines*, Paris, Les Belles Lettres et Honoré Champion, tome V, 1927, pp. 68-91.

Albert Jacques BESCOND, *Le chant grégorien*, Buchet/Chastel, 1972.

Maria BONIOLI, *La pronuncia del latino nelle scuole dall'Antichità al Rinascimento, I*, Torino, Giappichelli, 1962.

Édouard BOURCIEZ, *Éléments de linguistique romane*, 4<sup>e</sup> éd. (en collaboration avec Jean BOURCIEZ), Paris, Klincksieck, 1956.

Édouard BOURCIEZ et Jean BOURCIEZ, *Phonétique française, Étude historique*, Paris, Klincksieck, 1974.

Ferdinand BRUNOT, *Histoire de la langue française des origines à nos jours. Tome VII. La propagation du français en France jusqu'à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, Librairie Armand Colin, 1967.

Charles CAMPROUX, *Les langues romanes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n°1562, 1974.

Eugène CHAMINADE (chan. hon.), La prononciation romaine, *La Tribune de Saint-Gervais*, 1897, pp. 182-187. (Extrait de *La Semaine religieuse de Périgueux*.)

- N. CLOET, *De la restauration du chant liturgique*, Arras, Plancy, 1852.
- Pierre COMBE (Dom), *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits, Solesmes et l'Édition Vaticane*, Solesmes, 1969.
- Camille COUILLAULT, *Vers l'achèvement de l'unité liturgique. La Réforme de la Prononciation latine*, Préface de Dom POTHIER, Paris, Librairie Bloud & Cie, 1910.
- Paul CROUZET, *Grammaire latine simple et complète*, Toulouse, Privat et Paris, Didier ; 20 éditions 1903-1925.
- Michel DE COSTER, *Le disque, art ou affaires ? Analyse sociologique d'une industrie culturelle*, Presses universitaires de Grenoble, 1976.
- Martine DUMONT-MERGEAY, Saintes dans la tempête, *La Libre Belgique*, 24 juillet 2001, p. 15.
- Martine DUMONT-MERGEAY, Requiem « à la française », *Le Vif/L'Express*, 23 novembre 2001, p. 101.
- Martine DUMONT-MERGEAY, Musique française revisitée ; Entre l'historique et l'universel, Houziaux fait son choix, *La Libre Belgique*, 3 décembre 2001, p. 26.
- Gabriel FAURE, *Opinions musicales*, Paris, Rieder, 1930.
- Gabriel FAURE, *Lettres intimes*, Paris, La Colombe, 1951.
- Gabriel FAURE, *Correspondance présentée et annotée par Jean-Michel Nectoux*, Paris, Flammarion, 1980.
- Edmond FARAL, Note (sur la réforme de la prononciation du latin), *Revue des Études latines*, 1927, V.
- Pierre FOCHE, *Phonétique historique du français, Introduction*, Paris, Klincksieck, 1952.
- Amédée GASTOUE, *L'art grégorien*, Paris, Alcan, 1911.
- Ch. GEORGIN, *Manuel latin en vue de la traduction*, 9<sup>e</sup> éd., Paris, Hatier, 1910.
- Henri GOELZER, Voir Jules BARBIER.

Charles H. GRANDGENT, *From Latin to Italian, an historical outline of the phonology and morphology of the Italian language*, Cambridge, Harvard University Press, 1940.

Léon HALKIN, La réforme de la prononciation du latin, *Bulletin bibliographique du Musée Belge*, 1912, pp. 389-394.

Jacques HANDSCHIN, Histoire de la musique, pp. 43-128, in *Musica aeterna*, vol. I, Éditions M.S. Metz S.A., Zurich, Lausanne, Bruxelles, 1948.

Louis HAVET, La prononciation du latin, *L'Éducation*, sept. 1911, pp. 305 et suiv.

Mutien-Omer HOUZIAUX, *À la recherche « des » Requiem de Fauré ou L'authenticité musicale en questions*, Préface de Jean-Michel Nectoux, Liège, Soc. liég. de Musicologie, 15-16, Paris, Libr. Klincksieck, 2000.

Félix HUET, *De la mesure appliquée aux rythmes des mélodies grégoriennes*, Châlons-sur-Marne, Martin Frères, 1888.

Jean JEANNETEAU et Pierre-Paul LACAS, « Plain-chant », in *Encyclopædia Universalis*, XVIII, p. 398b, 1995.

Angélique LEVI *et al.*, « Italie - Langue et littérature », *Encyclopædia Universalis*, XII, p. 836, 1995.

Lucien LECLAIR, *Grammaire de la langue latine ramenée aux principes les plus simples*, 25<sup>e</sup> éd., Paris, Librairie E. Belin, 1892.

Alcide MACE, *La prononciation du latin. Manuel pratique*, Paris, 1911.

Alcide MACE, La prononciation du latin dans l'Église catholique, *Revue des cours et conférences*, 21, 1912-1913, pp. 62-66.

Jules MAROUZEAU, Note (sur la réforme de la prononciation du latin), *Revue des Études latines*, 1927, V.

Jules MAROUZEAU, *La Prononciation du Latin (Histoire, Théorie, Pratique)*, Coll. d'Études latines, Série Pédagogique, I, pp. 5-23, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

Jules MAROUZEAU, *Introduction au latin*, Paris, Les Belles-Lettres, 1941.

Jules MAROUZEAU, *La prononciation du Latin (Histoire, Théorie, Pratique)*, 4<sup>e</sup> édition, Série Pédagogique, I, pp. 9-31, Paris, Les Belles-Lettres, 1955. (Édition revue et complétée de l'article de 1931.)

A. MEILLET, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, éd. revue et complétée par J. PERROT, Paris, Klincksieck, 1977.

J.-M. MEUNIER (abbé), *La Prononciation du latin classique*, Nevers, Imprimerie G. Vallière, 1903, pp. I-VII, 1-38. (Extrait de la *Revue du Nivernais*.)

Ph. MUNOT et F.-X. NEVE, *Une introduction à la phonétique*, Liège, CEFAL, coll. « Sup », 2002.

Jean-Michel NECTOUX, *Gabriel Fauré, Les voix du clair-obscur*, Paris, Flammarion, 1990.

Jean-Michel NECTOUX, édition du *Requiem*, version de concert (1900), Hamelle, 1998.

Louis NIEDERMEYER et Joseph D'ORTIGUE, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, Paris, Heugel, 2e éd., 1857.

Joseph D'ORTIGUE, *Introduction à l'étude comparée des tonalités et principalement du chant grégorien et de la musique moderne*, Paris, L. Potier, 1853.

Joseph D'ORTIGUE, *La musique à l'église*, Paris, Didier, 1861.

Dom Joseph POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournay, Desclée Lefèvre et Cie, 1880.

QUILLET, *Nouvelle encyclopédie du monde*, éd. Leland, Montréal, Toronto, Paris, 1962.

E. RAGON (abbé), La prononciation du latin, *La Tribune de Saint-Gervais*, 1907, pp. 152-155. (Extrait de *L'Enseignement chrétien*, 1907.)

Patricia RANUM, *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française. Petite méthode à l'usage des chanteurs et des récitants d'après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc*, Arles, Actes Sud, 1991.

Nelson ROMERO, *L'argument historique et la prononciation du latin*, San Paolo, Livraria-Editoria José Olympio, 1948.

Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1916, éd. Critique préparée par J. de Mauro, 1972

Aristide SECHERESSE, *Traité élémentaire de prononciation latine à l'usage des classes*, Paris, Armand Colin, 1903.

Michel STOCKEM, *Eugène Ysaye et la Musique de chambre*, Mardaga, 1990.

Grégoire SUNOL, O.S.B., *Méthode complète de chant grégorien (d'après les principes de Solesmes)*, 2e édition, trad. Avec Préface de Dom Maur Sablayrulles, O.S.B., Desclée, 1907. (Première éd. : 1905.)

Edgar TINEL, *Le chant grégorien*, Préface du Cardinal-Archevêque de Malines, M<sup>gr</sup> P.L. Goossens, Malines, Dessain, 1890.

Françoise WAQUET, *Le latin ou l'empire d'un signe, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1998. (Ouvrage capital, avec une très importante bibliographie.)

Léon WARNANT, *Dictionnaire de la prononciation française dans sa norme actuelle*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987.

## **Annexe I. Principaux signes phonétiques utilisés**

La notation phonétique qui a longtemps prévalu dans la description des langues issues du latin est ce qu'on appelle parfois « l'alphabet des romanistes ». Aussi, un grand nombre de philologues et de linguistes cités dans la présente étude faisaient usage de ce code. Toutefois, au fil des dernières décennies, les romanistes se sont, en la matière, généralement ralliés aux conventions de l'alphabet phonétique international (A.P.I.)<sup>114</sup>. C'est ce dernier qu'on a adopté ici de façon constante, sauf dans quelques citations généralement dues à des vulgarisateurs ou à des non-linguistes.

À toutes fins utiles, on a reproduit et illustré ci-dessous les signes de l'A.P.I. figurant dans la présente étude. En ce qui concerne la langue latine, on a souvent fait apparaître, par les signes diacritiques traditionnels <sup>˘</sup> (brève) ou <sup>-</sup> (longue), la durée d'émission des voyelles. Pour le reste, on s'est essentiellement attaché aux timbres et il n'a pas été fait usage des signes . ou :, qui, en A.P.I., précisent la durée (semi-longue ou longue) des phonèmes vocaliques précédant ces signes.

Certains phonèmes ont une représentation qui se confond avec celle que leur confère l'usage commun du français. Ce sont : [b], [d], [f], [g], [i], [k], [l], [m], [n], [p], [s], [t], [v] et [z].

Des signes spéciaux ou des lettres usuelles mais phonétiquement monovalentes servent à la représentation d'autres phonèmes. Ainsi :

---

<sup>114</sup> L' A.P.I. n'est pas nouveau. Il fut créé en 1888 par l'Association phonétique internationale et perfectionné au cours du XX<sup>e</sup> siècle, mais, jusque dans les années soixante-dix du siècle passé, nombre de romanistes lui ont préféré « leur » alphabet, à certains égards plus explicite au point de vue de la phonétique articulatoire. La liste présentée ici ne reprend que les phonèmes présents dans la langue française « correcte » ; en réalité, même en France, il existe de très nombreuses variantes dont la notation phonétique est codifiée par les dialectologues. Dans le cours de cet article, on utilise encore quelques signes non mentionnés ici : ils représentent des phonèmes disparus ou rarissimes dans les langues considérées.

{a} <i>rate</i>	{o} <i>peau</i>
{a} <i>pâle</i>	{ɔ} <i>or</i>
{ɛ} <i>petit</i>	{u} <i>trou</i>
{œ} <i>peur</i>	{y} <i>mur</i>
{ø} <i>peu</i>	{j} <i>yeux</i>
{e} <i>pré</i>	{ʃ} <i>chant</i>
{ɛ} <i>procès</i>	

{ʁ} <i>gris</i> (r « grasseyé »)	{ɛ̃} <i>pin</i>
{r} <i>ital. crudele</i> (r apical, « roulé »)	{œ̃} <i>brun</i>
{w} <i>oui, joint</i>	{ɔ̃} <i>pont</i>
{ɥ} <i>aujourd'hui, juin</i>	{ā} <i>plan</i>
{ʒ} <i>jamais</i>	
{ɲ} <i>agneau</i>	

## Annexe II. Concordance accent tonique - accent musical

Du temps de Fauré, les compositeurs de mélodies religieuses latines avaient soin, comme leurs prédécesseurs, de respecter l'accentuation propre à la langue. Cette accentuation, rappelons-le, figurait dans la plupart des missels, graduels et autres antiphonaires. À titre d'illustration, on a choisi de montrer la concordance entre l'accent tonique et l'accent musical dans quelques-uns des motets les plus connus du répertoire de l'époque. On verra que cette concordance est quasi constante et - là est l'important - que la ligne mélodique comme le rythme amènent *naturellement* l'interprète à marquer les accents : on ne peut lui demander d'être inexpressif et moins encore « contre-expressif ».

Tous ces motets sont écrits en quatre temps. *Dans un même mot*, l'accent doit, en principe, tomber sur le premier temps de la mesure, éventuellement sur le troisième ; bien entendu, ceci n'exclut pas l'occurrence éventuelle d'une syllabe atone sur un troisième voire un premier temps. Toute syllabe qui dérogerait à ce principe est soulignée. Les syllabes accentuées sont imprimées en caractères gras. Généralement, quand un paroxyton contient au moins quatre syllabes, on considère que la syllabe initiale (qui se maintient toujours dans les langues romanes) portait un accent secondaire ou tout au moins était conservée « grâce à la netteté toute spéciale qui, durant la période classique, s'affirmait au début du mot et l'on a sur ce point le témoignage formel de Quintilien [Bourciez 1974, p. 42, § 19] » ; l'accent secondaire est alors signalé par l'usage de *l'italique grasse*, éventuellement soulignée si l'accent musical est « fautif » : (*per-fo-ra-tum*, *mu-li-e-ri-bus*).

1. C. Franck, *Ave Maria*

||: A-ve, Ma-ri-a, **gra-ti-a ple-na**, Do-mi-nus **te-cum** : **be-ne-dic-ta tu** in *mu-li-e-ri-bus*, et **be-ne-dic-tus fruc-tus ven-tris tu-i Je-sus** :||. **Sanc-ta Ma-ri-a, Ma-ter De-i**, o-ra pro **no-bis pec-ca-to-ri-bus**, **nunc** et in **ho-ra mor-tis nos-træ** . **Sanc-ta Ma-ri-a, Ma-ter De-i**, o-ra pro **no-bis pec-ca-to-ri-bus nunc** et in **ho-ra mor-tis nos-træ**. A-men, a-men.

2. C. Franck, *Panis angelicus*

**Pa-nis an-ge-li-cus fit pa-nis ho-mi-num, Dat pa-nis cœ-li-cus fi-gu-ris ter-mi-num : O-res mi-ra-bi-lis ! man-du-cat Do-mi-num ||: Pau-per, Pau-per, ser-vus, et hu-mi-lis :||, Pau-per, Pau-per, ser-vus, et hu-mi-lis.**

3. Gounod-Bach, *Ave Maria*

**A-ve, Ma-ri-a, gra-ti-a ple-na, Do-mi-nus te-cum : be-ne-dic-ta tu in mu-li-e-ri-bus et be-ne-dic-tus fruc-tus ven-tris tu-i, Je-sus. Sanc-ta Ma-ri-a, sanc-ta Ma-ri-a, Ma-ri-a, o-ra pro no-bis, no-bis pec-ca-to-ri-bus, nunc et in ho-ra, in ho-ra mor-tis nos-træ . A-men ! A-men !**

4. Saint-Saëns, *Ave verum*

**A-ve ve-rum Cor-pus na-tum de Ma-ri-a Vir-gi-ne : Ve-re pas-sum, im-mo-la-tum in cru-ce pro ho-mi-ne. Cu-jus la-tus per-fo-ra-tum un-da flu-xit cum san<sup>us</sup>-gui-ne : Es-to no-bis præ-gus-ta-tum in mor-tis ex-a-mi-ne ; Es-to no-bis præ-gus-ta-tum in mor-tis, mor-tis ex-a-mi-ne . A-men.**

On pourrait se livrer à un exercice semblable avec le *Requiem* de Fauré. Souvent, quand celui-ci « transgresse » la concordance accent tonique - accent musical, c'est apparemment par un effet stylistique délibéré. Cela dit, même si le respect de cette concordance ne semble pas avoir été un impératif rigoureux, il est évident que, dans l'ensemble, le compositeur n'y déroge que fort peu. Certains passages demandent de marquer la syllabe tonique, parfois même lorsqu'elle tombe à contre-temps (voyez, par exemple, dans l'*Introit-Kyrie*, l'agogique de la syllabe initiale de *Christe* en mesures 71, 73, 75, 76, où l'invocation, « contrariée » par l'accent orchestral sur le premier temps, traduit comme un désarroi momentané dans la supplication, chaque fois apaisé par le piano de la mesure suivante (une analyse que je donne simplement comme plausible, évidemment).

---

<sup>115</sup> La syllabe tonique tombe sur un temps faible. (Sans doute un effet stylistique pour souligner le caractère dramatique de l'événement : *cum* (temps 1) et *san* (temps 2) portent des accents d'intensité (>) ; voir aussi la texture harmonique du passage.)

## Index des noms

- Alcuin, A.F. 19, 41 n. 47  
Alencar, J.-M. de - 69  
Alexandre II 13 n. 13  
Alexandre, É. 87  
Allen, W.S. 24, 79 et n. 83  
Allison, J. 98, 102  
Amati, N. 105  
Ambroise (saint) 71  
Antoine, F. 47  
Arnold, D. 96 n. 103  
Arnold, E.V. 27 n. 25, 32  
Arouet, F.-M. (v. Voltaire)  
Aubert, L. 101 n. 108  
Augustin (saint) 11, 44 n. 51, 69,  
72 n. 76, 84  
Bach, E. 98  
Bach, J.-S. 3, 92, 107 n. 112, 117  
Ballard, L. 81 n. 86  
Barbier, J. 38 n. 40, 53  
Barbosa, R. 69  
Barrès, M. 67 n. 71  
Bas, J. 84 n. 87  
Baynes, A. 96 n. 103  
Beaulieux, Ch. 17, 18, 19, 20, 21,  
41 n. 47  
Benoît (saint) 54  
Bernard (saint) 68  
Bescond, A.J. 70, 71  
Bilac, O. 69  
Boccace, G. 16  
Boch, A. 88 et n. 91  
Böhm, K. 107 n. 112  
Böhm, Th. 87 n. 88  
Boisvert, R. 98, 99, 101  
Bonioli, M. 109  
Bopp, F. 23  
Bordes, Ch. 55, 63 n. 67, 66, 81,  
94  
Bornecque, H. 46, 47 n. 54  
Bossuet, J.-B. 69  
Boulangier, N. 90, 91 n. 95, 93 et  
n. 99, 97 n. 105  
Bourciez, E. 10, 12 n. 11, 13 n. 14,  
15 et n. 16, 31, 34, 35, 36 n. 34,  
37, 38, 39 n. 43, 40, 41 n. 44,  
42 et n. 48, 46, 61, 116  
Bourciez, J. 13 n. 14, 15 n. 16, 34, 35,  
37, 42, 116  
Bréal, M. 45  
Brenet, M. 66 n. 71  
Bret, G. 90, 92 n. 98, 93  
Broux (abbé), ? 65  
Brunot, F. 16, 46  
Burton, ? 101 n. 108  
Cagnat, R. 45  
Camões, L. de - 69  
Campra A. 69  
Camproux, Ch. 12  
Cassiodore, M.A. 42  
Castéra, R. de - 63 n. 67 et 68  
Catulle, C. V. 12  
Cavaillé-Coll, A. 87, 89  
Cavalli, P.F. 95  
Célestien I<sup>er</sup> 54 n. 61  
César, C.J. 10, 72 n. 76  
Chailley, J. 61 et n. 66, 62  
Chaminade, E. (chan.) 55, 56, 57, 76  
Charlemagne 19, 70 n. 74  
Charpentier, M.-A. 69  
Chaucer, G. 15  
Choron, A. 81 n. 84  
Cicéron, M.T. 6, 10, 11, 12, 15, 16,  
20, 22, 23, 25, 27 et n. 25, 29 n. 28,  
43 n. 49, 44 n. 51, 59, 60, 67, 68  
Ciro, ? 46  
Claude I<sup>er</sup> 33 n. 30, 35  
Clédat, L. 45  
Clodia (ou Claudia) 12  
Cloet, N. 110  
Combe, P. (Dom) 61  
Conrad, D. 91 n. 95  
Conway, R.S. 27 n. 25, 32  
Corneille, P. 79 n. 82  
Costeley, G. 106  
Couillault, C. (Abbé) 27 n. 25, 28,  
29, 32, 33 n. 30, 34 n. 32, 35, 36 n.  
34, 37 et n. 38, 38 n. 39 et 41, 39 et  
n. 43, 40, 42, 50, 51 n. 58, 54 n.  
60, 55 n. 62, 59, 60, 61, 62, 66,  
67, 72 n. 77, 79, 80  
Couturier, Ch. (Dom) 66  
Croce, B. 52

- Crouzet, P. 52, 53, 61  
 Dahan, É. 98, 101  
 Daninos, P. 87 n. 88  
 Dante, A. 15, 16  
 Debussy, Cl. 94 n. 101  
 De Coster, M. 105  
 Dejob, Ch. 47  
 Delage, R. 4  
 Denys d'Halicarnasse 27 n. 25  
 Descartes, R. 69  
 Desroquettes, J.H. (Dom) 84 n.  
     87  
 Dezeymeris, R. 45  
 Diderot, D. 79 n. 82  
 Diederichs, C.J. 98, 100  
 Diomède 27 n. 25  
 Doucelin, J. 98  
 Dubois, L. (cardinal) 61, 62  
 Ducasse, R. 4,  
 Dumesnil, R. 67 n. 71  
 Du Mont, H. 70 n. 74  
 Dumont-Mergeay, M. 4, 5 et n.  
     3, 87 n. 89, 94, 96 et n. 104,  
     97, 99  
 Durkheim, É. 10 n. 10  
 Duruflé, M. 90, 91 n. 95  
 Éginhard 19  
 Ellis, R. 46  
 Érasme de Rotterdam, D. 20, 21,  
     41 n. 47, 68  
 Estienne, Ch. 21, 22  
 Estienne, H. 21  
 Fabia, F. 45  
 Faral, É. 45, 48, 53  
 Fauré, G. 3, 4, 5 n. 3, 6, 25 n. 24,  
     73, 74, 76, 77, 78 et n. 81, 80,  
     81 et n. 85, 82, 83, 84 et n. 87,  
     85, 86, 87, 88, 89, 90, 91 et n.  
     95, 92, 93 et n. 99, 94 et n.  
     101, 95, 96 et n. 103, 97, 98,  
     99, 100, 101, 102, 104, 105,  
     116, 117  
 Fauré (M<sup>me</sup> G.), v. Fremiet, M.  
 Fioravanti, V. 83 n. 87  
 Fiske, R. 97 n. 105  
 Foscolo, U. 14  
 Foucault, A.-G. (Mgr) 65  
 Fouché, P. 110  
 Franck, C. 5 n. 3, 63 n. 67, 75, 89 n.  
     92, 94, 97, 102, 116  
 Frédégaire 18 et n. 18  
 Fremiet, M. (M<sup>me</sup> G. Fauré) 93  
 Gastoué, A. 67  
 Gavoty, B. 108  
 Genz, S. 5 n. 3  
 Georgin, Ch. 53  
 Gerlache, H. de - 5 n. 3  
 Gilles, J. 69  
 Gilliéron, J. 26  
 Gœlzer, H. 50 et n. 57, 53  
 Goossens, P.L. (cardinal) 65  
 Gounod, Ch. 75, 94, 117  
 Gouraud (Mgr), év. de Vannes 66  
 Grandgent, Ch. H. 15, 17 n. 17, 31  
 Grégoire I<sup>er</sup> le Grand (saint) 16, 63  
     n. 67, 71  
 Grégoire VII 13 n. 13  
 Grégoire XVI 55  
 Grégoire de Tours (saint) 17, 18  
 Grieg, E. 108  
 Guarnerius, G. 105  
 Guéranger, P. (dom) 54, 60, 74  
 Guilmant, A. 55, 63 n. 67, 81, 94  
 Haberl 64 n. 69  
 Halkin, L. 27 n. 25, 41 n. 46, 56 n.  
     63, 66, 77  
 Hamel, A. 50, 51 n. 58  
 Hameline, J.-Y. 92 n. 96  
 Hamelle, J. 93, 97 n. 105  
 Handschin, J. 108  
 Harnoncourt, N. 106  
 Harcourt, E. d' - 81 n. 86  
 Havard de la Montagne, J. 97 n. 105  
 Havet, L. 27 n. 25, 46 et n. 53, 48,  
     49, 56 n. 63, 59  
 Haydn, J. 107 n. 112  
 Henry, V. 46, 49, 54 n. 60, 59  
 Herreweghe, Ph. 3, 4, 5 n. 3, 73, 80,  
     91, 94 et n. 101, 96, 98, 99, 101 n.  
     109, 102, 103  
 Heylen, V. (Mgr) 65  
 Houdard, G. 65  
 Houziaux, M.-O. 3, 55 n. 62, 70 n.  
     73, 77, 79 n. 82, 80, 86, 87, 89 n.  
     92, 92 et n. 97, 97, 99, 105, 106  
 Huet, F. 111  
 Huysmans, J.-K. 67 n. 71

- Indy, Vincent d'— 55, 63 n. 67, 81  
et n. 85, 92 n. 98, 94  
Inwood, Paul 97 n. 105  
Jannssens, L. (Dom) 64 n. 69  
Jaurès, J. 10 n. 10  
Jeal, E. 98, 99, 102  
Jean X 71 n. 75  
Jean XI 71 n. 75  
Jean XII 71 n. 75  
Jean XIII 71 n. 75  
Jean XXIII 83  
Jeanneteau, J. 70 n. 74  
Kuijken, S. 107 n. 113  
Lacas, P.-P. 70 n. 74  
Landowska, W. 106  
Lavignac, P. 64  
Leclair, L. 50  
Lefèvre G. 65  
Lemmens, J.-N. 63 n. 67  
Leonhardt, G. 106  
Levi, A. 14  
Lhommond, Ch.-Fr. 51 n. 59  
Lhoumeau, A. 64  
Lindsay, W. 27 n. 25  
Littré, E. 7 n. 6, 9 n. 9  
Loquin, A., v. Lavignac, P.  
Louis XV 69  
Lucilius, C. 61  
Ludwig, C. 7 n. 6  
Macé, A. 27 n. 25, 48, 57, 58  
Machart, R. 94 n. 101  
Machaut, G. de — 19  
Macia, J.-L. 98  
Maciejewski, S. 95 n. 102  
Maistre, J. de — 54  
Mante, H. 98, 99, 100  
Manzoni, A. 15  
Marey, É 7  
Marouzeau, J. 17, 22, 23, 27 n. 25,  
38 n. 40, 43 n. 49, 44 n. 51, 48  
et n. 56, 49, 50, 53, 61, 68 et  
n. 72, 69, 74, 92  
Maus, O. 88 n. 91  
Meigret, L. 22 n. 21  
Meillet, A. 112  
Ménage, G. 22  
Mercier, D. (card.) 66  
Merklin, J. 87  
Mérimeé, E. 46  
Meunier, J.-M. (abbé) 16, 27 n. 25,  
28, 31, 32, 49, 57, 59  
Meyer, P. 18  
Mocquereau, A. (dom) 65  
Molière, J.-B. 20, 22, 104 n. 111  
Morelot S. 56  
Moscheles, I. 83 n. 87  
Mozart, W.A. 75, 82, 86 n. 88, 87 n.  
88, 107 n. 112  
Münchinger, K. 95  
Munot, Ph. 41 n. 44  
Mustel, Ch. V. 87 et n. 89, 95  
Nectoux, J.-M. 3, 4 et n. 2, 5 n.3, 56  
n. 64, 73, 76, 80, 81, 84 n. 87, 85,  
88, 89, 91 et n. 95, 92 et n. 97, 93,  
94 n. 100 et 101, 96, 97 et n.  
105, 101 n. 108, 102, 103  
Nève de Mévergnies, F.-X. 41 n. 44  
Ney, J. N. (prince de la Moskova) 81  
n. 84  
Niedermeier, L. 81 n. 84, 83 n. 87,  
84 n. 87  
Oliver, M. 98, 99, 102  
Ortigue, J. d'— 84 n. 87  
Othon I<sup>er</sup> 71 n. 75  
Ovidio, Fr. d'—, 52  
Paillard, J.-F. 95  
Paris, G. 45, 49  
Parocchi, L.M. (card.), 66  
Paul VI 73 n. 78  
Peletier (du Mans), J. 14 n. 15, 21, 22  
Pépin le Bref 71  
Pergolèse, J.-B. 95  
Pétrarque, F. 16  
Peyron, G. 91 n. 95  
Philippe le Bel 20  
Picard, A. 98, 99, 102  
Pie IX (saint) 55  
Pie X (saint) 6, 54, 59, 61, 62, 74, 81,  
93 et n. 99  
Piel, J.-M. 97, 99, 101  
Pierre, O. 65  
Pinguet, F. 66  
Pirro, A. 63 n. 67  
Plaute, T.M. 27 n. 25, 72 n. 76  
Pothier, J. (Dom) 28 n. 26, 27 n.25,  
30, 31, 32, 54 et n. 62, 59, 61, 65 et  
n. 70, 71, 75 n. 79, 83  
Potiron, H. 84 n. 87

- Priscien 35  
 Quicherat, L. 51 n. 59  
 Quintilien, M.F. 10, 27 et n. 25,  
 31, 33 n. 30, 39 n. 43, 61, 116  
 R., M.-A. 98  
 Racine, J. 79 n. 82  
 Ragon, É. 56, 58  
 Rameau, J.-Ph. 69  
 Ramée, Pierre de la -, v. Ramus  
 Ramus, P. 21, 22, 68  
 Ranum, P. 104 n. 111  
 Rask, R. 23  
 Raty, A. 64  
 Redel, K. 95  
 Roger-Ducasse, voir Ducasse  
 Roméro, N. 44 n. 51, 67, 68 et n.  
 72, 69  
 Ronsard, P. de - 106  
 Rousseau, J.-J. 76 n. 80  
 Rousselot, J.-P. 7, 49  
 Rutten, M.-H. (Mgr) 65  
 Sablayrulles, M. (Dom) 113  
 Saint-Saëns, C. 75, 80, 117  
 Salluste, C.C. 10  
 Santandrea, S. 98, 100, 102  
 Sauguet, H. 108  
 Saussure, F. de 8 et n. 8  
 Scaliger, J.-J. 22 et n. 22  
 Schwartzkopf, E. 106 n. 112  
 Scotto di Carlo, N. 7 n. 7, 72 n.  
 77  
 Sécheresse, A. 45, 46, 47, 49, 52,  
 54 n. 60  
 Seelmann, E. 27 n. 25  
 Sénèque 10  
 Servius, H.M. 42  
 Sieur des Accords (v. Tabourot)  
 Szersnovicz, P. 97, 98, 101 n. 108  
 Soubre, L. 78  
 Stockem, M. 88 n. 91  
 Stein, M.A. 86 n. 88  
 Stradivarius, A. 105  
 Summerly, J. 97  
 Suñol, G. (O.S.B.) 62  
 Tabourot, É. 20  
 Tacite, P.C. 10  
 Tennyson, A. 15  
 Térance, P.T. 10  
 Thiaucourt 45  
 Tinel, E. 30, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 41,  
 42, 65, 78  
 Tite-Live 10  
 Tombelle, F. de - 63 n. 67  
 Tory, G. 21, 25, 26  
 Tournemire, Ch. 89 n. 92  
 Van Damme, P. (chanoine) 65  
 Varron, M.T. 61  
 Venturini, Ph. 94, 101 n. 109  
 Veuillot, L. 54  
 Virgile, P. 10  
 Voermans, E. 98, 100  
 Voltaire 22, 79 n. 82  
 Waldeck-Rousseau, R. 65 n. 70  
 Waltz, A. 45  
 Waquet, F. 16, 20 n. 20, 24, 25, 26,  
 51 n. 59, 67  
 Warnant, L. 77  
 Woolf, J. 92 n. 94, 98, 101  
 Ysaÿe, É. 4, 78 et n. 81, 87  
 Zedda, P. 41 n. 44  
 Zimmermann, R. 97 n. 105  
 Zingarelli, N. 83 n. 87  
 Zomer, J. 5 n. 4, 94  
 Zwang, G. 3, 106 et n. 112, 107 et n.  
 112