**14**-15 décembre 2017, Louvre-Lens, Journée d’étude *Figures de savants et musiques antiques au XIXe siècle : l’élaboration d’un discours.*

**Figures et lieux de la musique antique à Paris dans les années 1840.**

Sophie-Anne Leterrier, Université d’Artois, CRHES.

**Proposition** : Dans la constitution de l’histoire de la musique, plusieurs savants du premier XIXe siècle ont tenu un rôle important, à la fois comme théoriciens et comme vulgarisateurs. A partir des deux cas de François-Joseph Fétis et d’Auguste Bottée de Toulmon, dont la notoriété et la postérité sont très dissymétriques, je me propose d’évoquer la configuration du champ en question dans les années 1830-1840.

Il s’agira d’examiner leurs recherches sur l’histoire de la musique antique dans leur dimension institutionnelle (les lieux : Académie des inscriptions et belles-lettres, Institut historique, Conservatoire) dans leurs moyens (concours académique, supports de presse, édition musicale, concerts) et dans leurs effets, pour montrer comment ces deux personnages ont contribué, par leurs écrits et par leur action publique, à construire un discours sur les musiques de l’Antiquité afin de les rendre plus familières, de quelle façon ce discours a infléchi le regard des contemporains et comment il a pesé sur notre propre réception de la musique antique.

**14**-15 décembre 2017, Louvre-Lens, Journée d’étude *Figures de savants et musiques antiques au XIXe siècle : l’élaboration d’un discours.*

**Figures et lieux de la musique antique à Paris dans les années 1840.**

Sophie-Anne Leterrier, Université d’Artois, CRHES.

**Introduction**

Comme le rappelle Annie Bélis[[1]](#footnote-1), la musique antique est un domaine encore méconnu du grand public, et même de nombre de musiciens et de mélomanes, en dépit de sources textuelles nombreuses, et de découvertes archéologiques fameuses, depuis la fin du XIXe siècle[[2]](#footnote-2). Certains musicologues eux-mêmes ont tendance à penser qu’on ne savait rien avant la fin du XIXe siècle, ou à discréditer sans examen les travaux publiés auparavant par des « amateurs ». Pourtant, l’histoire de la musique n’a pas commencé avec la création d’une discipline universitaire et la mise en œuvre d’une méthode rigoureuse. « La musicologie, comme toute autre discipline, s’inscrit dans le contexte de sa pratique »[[3]](#footnote-3).

Dans la première moitié du XIXe siècle, un certain nombre de pionniers ont enquêté sur la musique de Anciens, non seulement dans le champ de l’archéologie, mais dans celui de l’histoire. Je me propose de vous présenter certains d’entre eux, pour montrer dans quelle mesure les idées reçues, les conventions du temps, mais aussi la nature des espaces de sociabilité scientifique et de reconnaissance sociale influent sur les hypothèses et sur les pratiques. Christian Amalvi a interrogé de ce point de vue l’histoire générale[[4]](#footnote-4), soulignant l’importance des conditions matérielles et intellectuelles de la production de la connaissance, des habitudes sociales d’un groupe d’auteurs. De la même manière, je m’intéresserai ici aux espaces et aux formes d’apprentissage des historiens de la musique antique, en m’arrêtant sur deux figures, l’une très connue (Fétis), l’autre bien oubliée (Bottée de Toulmon).

**I. La musique des Anciens : un mythe, faute d’histoire**

Avant toutes choses, il faut rappeler qu’au début du XIXe siècle, la musique antique ne peut être abordée comme un objet ordinaire. Dans le milieu académique, il existe un véritable « modèle » grec, c’est-à-dire que l’on postule que tout ce qui caractérise la civilisation vient de Grecs, entre autres les arts. Les effets merveilleux attribués à la musique grecque sont un lieu commun. On attribue *a priori* tout aux Grecs : l’invention de la musique, celle de l’harmonie, on dispute pour savoir s’ils ont ou non connu la polyphonie. On postule que leur musique a dû avoir la puissance expressive de leurs autres arts, mais cela reste un postulat. « La musique des Anciens (notamment celle de l’antiquité gréco-romaine) représente depuis le haut Moyen-Âge un mythe qu’écrivains, philosophes et théoriciens s’efforcent de maintenir vivant »[[5]](#footnote-5).

Ces *a priori* ont pour contrepartie une ignorance quasi-complète de la musique « concrète » des Anciens, qui tient à la fois à l’inexistence de l’archéologie musicale, et au statut subalterne de la musique dans les arts. On connaît un certain nombre des fonctions de la musique dans les sociétés antiques, on sait qu’elle était intimement liée à la poésie, au théâtre, on connait les noms d’un certain nombre de ses modes et échelles, mais on n’a aucune idée de la façon dont elle pouvait sonner (et d’ailleurs on ne s’en soucie guère). Il ne fait de doute pour personne que la musique « artistique » est moderne. Les débats sur la musique antique sont donc marqués par deux limites : l’une concerne la nature des sources de la connaissance, l’autre la valeur attribuée à la musique d’autrefois.

* **Histoire érudite, histoire philosophique et musique**

Les érudits, dès la Renaissance, se sont intéressés aux aspects théoriques de la musique grecque. À la fin du XVIIe siècle, la méthode critique se généralise dans les corps savants, ecclésiastiques (Bénédictins, Jésuites) ou non. Le centre de cette science diplomatique est l’Académie des inscriptions et belles-lettres (ci-après AIBL). Le règlement de l’Académie fait de « la connaissance de l’antiquité grecque et latine et des auteurs de ces deux langues » un préliminaire indispensable au travail académique et assure la primauté de l’histoire ancienne, encore renforcée au XVIIIe siècle[[6]](#footnote-6). Cependant, l’AIBL ne s’intéresse pas à la musique comme art, mais uniquement comme domaine de connaissance historique, en particulier sous deux aspects : son lien à l’écriture (notation et « séméiographie ») et ce qu’elle peut faire connaître des mœurs des anciens, en particulier des Grecs. Les membres de l’Académie travaillent presqu’exclusivement à partir des textes classiques. Ils raisonnent sur la musique, ses effets, son statut, son évolution dans l’Antiquité, à partir de ces textes, mais ne s’intéressent nullement à la musique « concrète » ni à ses « monuments ».

Cependant, certaines évolutions se font jour. Au XVIIIe siècle, l’homme-clé de l’historiographie de la musique antique est Pierre-Jean Burette[[7]](#footnote-7). S’il continue à faire l’histoire au moyen des traités, il est le premier à analyser le mythe sur des bases documentaires nouvelles et de façon systématique. Il tranche les débats sur la polyphonie (ET ALORS ? ILS CONNAISSAIENT OU PAS ?), élargit considérablement le champ référentiel et met au point une méthode scientifique. Très peu de manuscrits musicaux ont été étudiés quand qu’il publie quatre airs grecs[[8]](#footnote-8). Il est aussi l’un des premiers à mettre ses théories à l’épreuve de l’exécution[[9]](#footnote-9). Il ouvre ainsi deux voies fondamentales : celle qui interroge les monuments, et celle qui questionne les pratiques.

En dehors de l’Académie des inscriptions, le XVIIIe siècle infléchit aussi le discours sur la musique antique, enjeu de débats renouvelés entre esthéticiens, philosophes et théoriciens. L’histoire « philosophique » abandonne le travail de fourmi des érudits au profit de vastes perspectives. Elle fait de l’histoire une anthropologie globale. La géographie et la temporalité musicale se déplacent : tandis que la Grèce est conçue comme héritière de l’Egypte par les philosophes[[10]](#footnote-10), Jean-Jacques Rousseau voit dans le plain-chant un reste de l’ancienne musique grecque, et oriente les recherches dans cette perspective.

* **L’invention de l’histoire de l’Art**

Le XVIIIe voit également se constituer la discipline nouvelle qu’est l’histoire de l’art, généralement associée à l’œuvre principale de Winckelmann, l’*Histoire de l’Art de l’Antiquité* (1764). Dans ce texte, il rejette les classifications établies par Vasari au XVIe siècle, distingue des âges et des cycles dans l’art grec et les associe à des régimes politiques, n'hésitant pas à établir un lien de causalité entre liberté politique et perfection artistique. Ces hypothèses ont d'importantes conséquences sur la politisation des cercles d'artistes et d'amateurs dans les années 1780, et sur la promotion du néo-classicisme.

L’histoire de l’art concerne essentiellement l’architecture, la peinture et la sculpture, ce qui découle du rapport particulier de la musique à l’histoire. Contrairement aux autres arts, inscrits, depuis la Renaissance[[11]](#footnote-11), dans une durée qui leur donne à la fois du prestige et une portée didactique, la musique reste un art du présent, en quelque sorte sans histoire faute de sources mais aussi faute de statut intellectuel. Le musicien d’alors est encore considéré comme un exécutant, pas un comme un inventeur (un penseur), contrairement au peintre ou au poète.

* **Révolution et Antiquité : la science et la musique vivante**

La Révolution bouleverse cet état de choses. Elle supprime les Académies et crée l’Institut national ; divisé en trois classes (sciences, sciences morales et politiques, littérature et beaux-arts), celui-ci doit clairement rompre avec l’érudition au profit d’une histoire philosophique, prise en charge explicitement dans la Classe des sciences morales et politiques. La Révolution fonde aussi le Conservatoire, qui réunit en 1795 l’ancienne Ecole royale de chant et de déclamation (1783) et l’École de musique municipale, créée en 1792 par Bernard Sarrette pour former les musiciens de la Garde nationale, officialisée l’année suivante sous le nom d’Institut national de musique. Il a non seulement une finalité pratique, mais aussi une ambition théorique (concevoir les méthodes pour chaque discipline) et historique. Dans le décret fondateur, il est écrit que la bibliothèque sera composée non seulement d’une collection de partitions et ouvrages traitant de l’art musical, mais « des instruments antiques et étrangers » et de ceux qui pourraient servir de modèles[[12]](#footnote-12).

Sur le plan idéologique aussi, la Révolution modifie le statut esthétique de la musique historique. L’omniprésence du modèle antique, aux motifs politiques, a des effets sur la musique du temps. Certains compositeurs tentent de ressourcer leur musique dans celle des Anciens, et même de porter à la scène cette musique « régénérée ». Ainsi les traités de Le Sueur (publiés en 1786-1787) s’accompagnent d’une mise en œuvre pratique avec *Télémaque dans l’île de Calypso* (opéra créé à Paris en 1796), qui transcrit en musique moderne ce que le compositeur conçoit comme les modes et les rythmes de la musique grecque antique[[13]](#footnote-13). Mais il le fait sans aucune érudition documentaire en l’occurrence. « Il prétend reconstituer le passé à partir du présent en croyant retrouver, conservé miraculeusement dans la musique de son temps, les principaux éléments de la musique antique »[[14]](#footnote-14), notamment le récitatif non mesuré, ou la transposition des rythmes de la poésie dans la musique.

En dehors de France aussi, le modèle antique est une réalité, qui nourrit la création, en particulier celle de Beethoven, ainsi que l’a bien montré Elisabeth Brisson[[15]](#footnote-15). Non seulement, les catégories esthétiques ( ???? PRECISER) mises en œuvre par le compositeur sont élaborées sur le modèle antique (QUOI ? ), mais par sa musique, il offre à ses contemporains l’équivalent des « exercices spirituels » (PRECISER) proposés par la philosophie antique, et veut remplir auprès d’eux la fonction d’aède.

La musique antique n’est donc plus une référence, un passé, mais une ascèse, qui dessine la voie du futur.

Le XIXe siècle hérite donc de deux modèles musicaux antiques : l’un érudit, littéraire et politiquement conservateur, l’autre philosophique et régénérateur.

**II. - Fétis et Bottée de Toulmon : deux personnalités du Conservatoire, deux historiens de la musique**

Les débats sur l’histoire de la musique antique sont largement déterminés par cet héritage qui oppose érudition et philosophie, modèle antique et ressourcement dans une musique des origines. Les aventures scientifiques contemporaines jouent aussi un rôle dans la reconfiguration, en particulier l’expédition d’Égypte (1789-1801). Guillaume-André Villoteau initialement musicien d’Eglise, chanteur d’Opéra à Paris sous la Révolution, voit sa vie transformée par sa participation à cette aventure savante. Il dessine les instruments de musique peints sur les parois des tombeaux de l’Egypte antique, s’informe des traditions orientales en matière de musique, réunit une collection d’instruments (ensuite rachetée par Fétis et donnée au musée de la musique de Bruxelles). Sous l’Empire, il publie dans la *Description de l’Egypte* un véritable traité sur la musique égyptienne, antique et actuelle. Grâce à lui, la connaissance de la musique antique entre dans une voie nouvelle, qui rompt à la fois avec la philologie et avec l’histoire de l’art au profit d’une approche archéologique et ethnographique (avant la lettre).

* **Filiations et positions**

L’Institut révolutionnaire a été réorganisé dès l’Empire dans un sens conservateur. L’Académie des beaux-arts et l’Académie des inscriptions et belles-lettres ont repris leur nom et leurs travaux. Un préjugé défavorable prévaut dans cette compagnie envers la recherche en musique, considérée comme un art d’agrément et non comme un sujet sérieux. Mais l’AIBL n’est plus le seul centre de la recherche en histoire. L’histoire comme discipline, comme pratique, a connu depuis la Révolution une grande évolution. Les bouleversements récents ont amené les contemporains à s’y intéresser davantage, à chercher un sens dans les événements, non seulement dans ceux du temps, mais dans ceux des époques passées. Le legs de « l’histoire philosophique » est assumé par les cercles libéraux ; ces « hommes distingués » à la vaste culture proposent, sous ce nom, une approche simplificatrice et systématique de la chronologie, très téléologique, orientée par la foi dans le progrès, et incarnée par de « grands hommes ». D’une façon générale, l’histoire qu’ils écrivent tend à minorer le canon classique, les apports de l’Antiquité, au profit des peuples du Nord. Elle valorise la place du peuple et du christianisme dans l’émancipation. Elle prône le retour aux sources et s’accompagne donc aussi de nouvelles pratiques archivistiques et documentaires.

* Le Conservatoire sous la Restauration : un lieu d’histoire ?

Entre ces deux pôles, le Conservatoire de musique[[16]](#footnote-16) joue un rôle pivot dans l’approche renouvelée de la musique antique. Il n’est pas à proprement parler une société historique, bien sûr, mais il est concerné par l’histoire musicale, sous deux aspects au moins. D’une part, il est lié à la Révolution par sa naissance. Sa dimension scientifique, liée à ses collections et à sa bibliothèque, est au cœur de l’héritage révolutionnaire, et c’est pourquoi les bibliothécaires du Conservatoire jouent un rôle important dans l’histoire de la musique antique.

D’autre part, le Conservatoire est un terrain disputé entre ceux qui abordent la musique comme un art d’agrément et ceux qui veulent lui donner un statut artistique et scientifique. Le gouvernement de la Restauration, qui rejette violemment tout l’héritage de la Révolution, hésite à supprimer le Conservatoire, le conserve finalement, mais le rebaptise et le réorganise dans l’esprit de l’École royale de chant d’Ancien Régime, essentiellement vouée à former des artistes pour les scènes lyriques. Mais si, d’un point de vue administratif, l’établissement a renoncé à la majeure partie de ses ambitions régénératrices, un certain nombre de transfuges de la période révolutionnaire y poursuivent leur carrière. C’est le cas notamment de Perne.

François-Louis Perne[[17]](#footnote-17), né à Paris en 1772, enfant de chœur à St Jacques de la Boucherie, est entré aux chœurs de l’Opéra lors de la suppression des maîtrises, puis passé à l’orchestre comme contrebassiste. En 1813, il devient professeur d’harmonie au Conservatoire, puis inspecteur général des classes et directeur de l’établissement en 1817, en outre bibliothécaire adjoint[[18]](#footnote-18), puis bibliothécaire en titre en 1819. C’est par l’intermédiaire de Villoteau que Perne s’intéresse à la musique historique, en particulier aux sources et à l’histoire de la notation musicale, dans une optique pratique. Il prononce quelques communications à ce sujet : sur un Traité du rythme musical au IVe siècle (1815), sur la notation grecque de la musique[[19]](#footnote-19). Il utilise cette notation pour retranscrire *l’Iphigénie en Tauride* de Gluck. Il édite des manuscrits, tels la Lettre apocryphe de St Jérôme et le traité de Quintilien, un traité de Jérôme de Moravie sur la vielle et le rebec. En 1822 il prend sa retraite de pédagogue, mais continue ses recherches sur les notations musicales antiques à partir des manuscrits d’Aristide Quintilien découverts à la Bibliothèque royale. Perne est donc un érudit typique, polyglotte, mais aussi un homme de son temps. Ses idées sur l’histoire de la musique sont originales. Selon lui, la notation musicale existait dès le XVe siècle AJC, mais a été stérilisée par le privilège accordé à la poésie. Il affirme que le chant grégorien est l’héritier direct de la musique antique, et le considère comme un « monument de l’art ». Il insiste sur le fait que l’on ne peut étudier l’histoire de la musique sans s’inquiéter aussi des autres arts et de l’évolution sociale, vision assez novatrice à l'époque. Il est orienté vers la pratique, l’apport de la musique jouée aux dépens de la musique théorique, vers la restitution. C’est à la fois un homme obscur et un personnage important dans l’historiographie de la musique antique.

Évoquant la Restauration, A.-J. Vincent écrit : « C’était vers cette époque que Perne, Choron, Fétis, travaillaient avec un noble zèle à remettre en vogue et en honneur les monuments de l’art musical que nous ont légué l’Antiquité et le Moyen-Âge »[[20]](#footnote-20). Je ne dirai rien d’Alexandre Choron, dont l’entreprise est d’une autre nature, quoi qu’elle concerne aussi la musique historique (mais non antique). Mais il convient de présenter François Fétis et Auguste Bottée de Toulmon.

* **François-Joseph Fétis**[[21]](#footnote-21)**: un outsider**

François Fétis est le plus connu des historiens de la musique de cette période, auteur d’ouvrages didactiques de musique, publiciste, grand vulgarisateur. Enfant d’une famille de musiciens montois, né en 1784, Fétis est d’abord répétiteur des classes de piano et d’harmonie au Conservatoire de Paris sous l’Empire. A vingt ans, il compose beaucoup, et entreprend des recherches sur les notations musicales médiévales, apprenant l’allemand et l’italien pour lire les traités. Il devient professeur de composition au Conservatoire à partir de 1821, enseigne également dans l’école de Choron. Il est chargé de la bibliothèque du Conservatoire à la fin de la Restauration, en 1826, avant de prendre la responsabilité des institutions musicales de la Belgique nouvelle. Il ne semble pas avoir été un bibliothécaire très investi, ni très méticuleux.

Déconsidéré dans l’histoire de la musique, déjà du temps de Pierre Aubry[[22]](#footnote-22), il a cependant joué le rôle d’un pionnier, notamment comme promoteur de la musique ancienne, avec cette idée que « l’art est immortel et ses émotions appartiennent à tous les temps »[[23]](#footnote-23). Son entreprise passe par trois réalisations majeures : il est le maître d’œuvre de la *Biographie universelle des musiciens*, qu’il conçoit à la fois comme une histoire universelle et comme une philosophie de la musique, sous la forme d’un dictionnaire, fondé sur les sources originales, de caractère encyclopédique. Il est le rédacteur de la *Revue musicale*, fondée en 1827, fusionnée en 1835 avec *la Gazette musicale* pour former l*a Revue et gazette musicale de Paris,* qu’il anime presque seul pendant plusieurs années. Il est enfin l’organisateur de concerts historiques à Paris 1832-1835 puis à Bruxelles 1835-1850, 1855, 1858, concerts conçus comme une « histoire en action »[[24]](#footnote-24).

Les ambitions intellectuelles de Fétis sont immenses. Il veut faire pour la musique ce que d’autres ont fait pour l’histoire (grâce au recours aux sources, à une certaine rigueur méthodologique) et pour l’histoire de l’art (par la connaissance des œuvres, l’interprétation) : la réformer, dépasser la curiosité au profit d’une histoire critique et conclusive, « donner à l’art la dignité de la science »[[25]](#footnote-25). Il veut constituer des corpus, notamment en éditant les manuscrits inconnus des hellénistes érudits, et des études, au premier chef celles de Perne, dont il publie les travaux[[26]](#footnote-26) et rachète certains livres (les traités de Tinctoris (QUAND ?) par exemple).

* La musique antique selon Fétis

Fétis a vécu vieux, a publié énormément et ses positions ont beaucoup évolué entre ses écrits des années 1830 et ceux des années 1860. Au début de sa carrière (de publiciste), il prend pour modèle l’histoire, qui est alors la « science nouvelle » promue par le gouvernement de Guizot, qui a donné aux historiens « philosophes » des positions de pouvoir. Trente ans plus tard, c’est plutôt l’anthropologie (racialiste) qui lui servira de modèle. Je ne parlerai ici que de ses textes des années 30, particulièrement du « Résumé philosophique de l’histoire de la musique » qui sert d’avant-propos au premier tome de sa *Biographie universelle des musiciens* (Paris Fournier, 1835).

Fétis compte alors fonder son histoire de la musique sur des « monuments », les manuscrits musicaux qu’il achète, fait copier, lit et compile, et sur les biographies de musiciens, qui en est en quelque sorte le pendant anecdotique. C’est pourquoi la musique antique n’est pas au centre de ses intérêts, car ses monuments manquent[[27]](#footnote-27). La référence à la musique grecque lui sert contre une forme de musique contemporaine. Elle joue surtout un rôle dans son histoire de la musique, parce que Fétis remet en cause la notion de progrès dans l’art, « opposant au rationalisme naturaliste du XVIIIe siècle le dynamisme interne de l’art »[[28]](#footnote-28). Pour lui, la musique est un art d’émotion : chaque société, chaque civilisation, génère sa propre musique, avec son propre système de notation, lié à la prosodie mais aussi au contexte d’exécution et au mode d’être d’un peuple. En formant l’oreille à d’autres échelles, les époques successives échappent à comprendre les musiques du passé, et parfois même les dénaturent par la transcription[[29]](#footnote-29).

Dans sa dissertation de 1835, Fétis prend systématiquement le contrepied des positions théoriques de l’AIBL : pour lui, l’histoire de la musique ne commence pas avec les Grecs, mais en Inde, en Chine, puis en Egypte et en Orient. Il pense que l’invention de l’harmonie a été attribuée à tort aux Anciens[[30]](#footnote-30), alors que c’est sans doute les peuples du Nord qu’il faut en créditer[[31]](#footnote-31). Il est assez clair qu’il reprend à son compte de hypothèses qui triomphent alors dans l’histoire générale (comme dans la littérature romantique), et s’inspire beaucoup des résultats des travaux de Champollion et de son voyage en Egypte.

Fétis ouvre d’autres voies : il estime de toute façon que les gloses savantes concernant la musique sont d’une grande vanité[[32]](#footnote-32). Il exprime de façon claire et répétée sa volonté de sortir de l’érudition ; il déclare aspirer moins à « être consulté par les érudits que lu par tout le monde »[[33]](#footnote-33). Il mentionne dès 1835 ce que l’archéologie apporte à l’histoire de la musique antique, à travers les peintures des tombeaux égyptiens et les instruments retrouvés dans les hypogées[[34]](#footnote-34). En outre, il argue toujours de sa capacité de musicien pour réfuter ceux des érudits qui ne la possèdent pas[[35]](#footnote-35). Cet homme de papier est essentiellement un praticien, qui déduit de la conformation des instruments leurs possibilités musicales, et compare systématiquement les vestiges ou les reconstructions d’instruments anciens avec des instruments actuels d’autres peuples.

* **Auguste Bottée de Toulmon[[36]](#footnote-36)**

Fils d’un régisseur général des poudres et salpêtres, né à Paris en 1797, Auguste Bottée de Toulmon entre à l’Ecole polytechnique en 1817. Il fait son droit, est reçu avocat en 1823. Parallèlement, il étudie la musique, joue du violoncelle, tient la première basse dans le concert des amateurs de la ville de Paris, fait partie de la chapelle de Notre-Dame de Paris. Dès sa jeunesse, Bottée de Toulmon se passionne pour la musique. Il fait traduire et annoter *l’Histoire générale de la musique* de Forkel vers 1820, noue amitié avec Kiesewetter. Il entreprend une bibliographie musicale « un immense catalogue disposé par ordre chronologique »[[37]](#footnote-37) et fait, lui aussi, copier des documents dans toute l’Europe. Il prône un retour aux sources et insiste sur la nécessité de vérifier l’information sur les manuscrits originaux. Elu membre du Conseil général de l’Eure en 1830, il refuse un mandat de député qui l’aurait soustrait à sa passion musicale, pour se consacrer à celle-ci.

Bottée de Toulmon a formé, à l’occasion de ses voyages, une bibliothèque musicale remarquable, ce qui amène l’autorité à lui proposer de devenir bibliothécaire du Conservatoire (où il succède à Fétis en 1831). Cette bibliothèque devient sa passion. Pendant les sept ans de son mandat[[38]](#footnote-38), il y comble un certain nombre de lacunes, et crée « la partie historique de l’art, soit en littérature, soit en compositions profanes et sacrées ». Il acquiert des manuscrits, des éditions de musique, faire réaliser des copies d’œuvres et d’ouvrages rares dans l’espace germanique, en Italie, de traités anciens. Il réclame les manuscrits et ouvrages musicaux de la Bibliothèque du Roi. Il inventorie ce fonds, le répertorie. Il établit une correspondance européenne pour se tenir au courant des progrès de la science musicale. Bref, il ne néglige rien.

Son entreprise s’appuie aussi sur des hypothèses originales : pour lui, les progrès de l’art musical auraient été freinés par les théories des Grecs, par exemple le fait de considérer la tierce et la sixte comme des dissonances, des idées préconçues (la sacralisation du nombre 4), un manque de confiance accordée à la perception auditive[[39]](#footnote-39), la subordination du rythme à la prosodie. C’est par l’instinct populaire que la musique aurait été régénérée, la rupture s’incarnant dans les pratiques liturgiques des premiers chrétiens.

**III. Héritages et positions dans le champ historique et musical**

Bottée de Toulmon met ses hypothèses à l’épreuve dans ses recherches, qui portent sur le Moyen-Âge (1836-1839), et sur la musique pratique de cette époque[[40]](#footnote-40). IL cherche aussi à les diffuser à diverses tribunes, et ses échecs sont éclairants sur les positions et les polarités dans le champ de l’histoire de la musique dans les années 1830 et 1840.

* **Les tribunes et les échecs de Bottée de Toulmon**

1835, Bottée de Toulmon et les concours de Institut historique

La première tribune de notre personnage est l’Institut historique, dont je parlerai plus longuement au paragraphe suivant. Bottée de Toulmon est le maître d’œuvre du programme des deux concours de la 4e et de la 6e classe de cette société en 1835[[41]](#footnote-41), qui concernent tous deux l’histoire de la musique. Le premier propose de : « Faire l’histoire philosophique de la gamme depuis l’Antiquité jusqu’à nos jours, ou du moins (attendu l’importance, la difficulté et l’étendue de cette question), préparer quelques-uns des travaux historiques élémentaires et des détails propres à en faciliter la solution ultérieure ». Le second concours suggère de « Faire l’histoire de l’art musical depuis le commencement de l’ère chrétienne jusqu’à nos jours »[[42]](#footnote-42).

Le discours de Bottée de Toulmon commentant ce sujet en souligne l’énormité, revient sur les lacunes de la bibliographie, les traditions fausses perpétuées, le latin barbare des sources. Il met à bas un certain nombre d’hypothèses habituellement reçues : « L’art musical chez les Grecs, loin d’être ce que l’on a crû si longtemps, la base de la musique moderne, fut au contraire un obstacle à sa perfection »[[43]](#footnote-43). Selon le rapporteur, les premiers chrétiens auraient hérité des échelles des Grecs et de leur système diatonique, mais opéré un renversement de la tradition[[44]](#footnote-44). C’est à eux que l’on devrait une nouvelle manière de considérer la musique, non comme un art (c’est-à-dire une science), mais comme une expression dictée par la nature de gens simples et ignorants, quitte à être réglée ensuite par des gens plus instruits comme Saint Ambroise et Grégoire le Grand[[45]](#footnote-45). On voit donc que l’Institut historique non seulement donne crédit aux hypothèses de Bottée de Toulmon, mais invite les candidats à le suivre dans cette voie révolutionnaire.

* 1840 la fin de non-recevoir de l’Académie des inscriptions et belles-lettres

Notre personnage reste en revanche à la porte des institutions officielles de l’histoire, auxquelles il propose en vain ses découvertes. En 1840, il aide A.J. Vincent à construire un instrument qui pourra reproduire les différents genres, modes et harmonies de la musique grecque. Ils demandent à être reçus à l’Académie pour le présenter. A la séance du 18 décembre 1840, il est donné lecture de la lettre qui décrit l’instrument et explique qu’il permettra de résoudre la principale difficulté dans l’étude de la musique grecque, « celle d’en reproduire avec exactitude les intonations et les intervalles », et par conséquent d’entendre des musiques enharmoniques et chromatiques, voire d’en tirer parti dans la composition. L’Académie demande aux inventeurs un mémoire philologique sur les textes grecs et latins qui ont servi de base à la fabrication de l’instrument. Dans une seconde lettre lue à la séance du 8 janvier 1841, les auteurs précisent que « ce n’est point un instrument antique qu’ils ont voulu construire », mais un instrument moderne propre à reproduire toutes les échelles mélodiques anciennes », et demandent que à nouveau l’Académie veuille bien les entendre « sans qu’il soit nécessaire de produire un mémoire philologique qui devient inutile »[[46]](#footnote-46). Ils se heurtent à une nouvelle fin de non-recevoir : « Sur l’observation d’un membre, que MM. Vincent et Bottée de Toulmon se trompent lorsqu’ils croient que les textes des échelles mélodiques sont entendus de même par les savants, l’Académie persiste dans la délibération qu’elle a déjà prise à ce sujet ». [[47]](#footnote-47)

* 1845 la divergence avec le Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS)

Bottée de Toulmon a été admis en 1837 dans une autre société, plus récente, et peuplée d’historiens « philosophes » : le CTH. La mission de cette société est de rassembler et d’éditer les sources de l’histoire nationale dans différents domaines. Bottée de Toulmon fait partie du Comité historique des arts et monuments, où il est chargé des instructions relatives à la musique[[48]](#footnote-48). C’est dans ce cadre qu’il commence la collection des monuments musicaux du XIIIe au XVe siècle, qui sera interrompue par sa mort en mars 1850.

Mais s’il contribue aux travaux du Comité, il n’en partage pas tous les partis-pris. En 1845, sa lettre adressée au Président de la sous-commission musicale des chants religieux et historiques[[49]](#footnote-49) en témoigne. Ne pouvant être présent à la prochaine séance, il fait le point sur sa mission : « savoir, de rechercher dans l’ancienne musique des chants qui pourraient entrer dans la collection que nous sommes chargés de faire, afin de les livrer au peuple dans le but de contribuer à son amélioration ». Il considère la musique des siècles passés comme impropre à « éduquer » le peuple à la musique, mais y trouve la source féconde d’une science de la musique.

Il revient notamment sur la division historique entre la musique théorique (entre la géométrie et l’arithmétique) et la musique pratique. « Il existait encore une autre musique, assez méprisée du reste, et qui vivait parallèlement à celle des musiciens ; celle-là était celle du peuple, et malheureusement pour la prétention de nos ancêtres connaisseurs, il faut le dire, c’était la vraie, c’est celle qui a produit l’art moderne », quoi qu’il ait fallu attendre le XVIIe siècle pour que cette musique « s’infiltre » chez les savants. Selon lui, c’est dans cette musique seulement que l’on trouve la tonalité et l’emploi de la sensible, alors que la tonalité et le rythme « manquent complètement chez les grands contrepointistes, quel que soit leur génie ».

Pas plus qu’à l’Académie des inscriptions, notre auteur n’aura gain de cause.

* **L’histoire et ses institutions : cartographie, polarités**

Les hypothèses de Bottée de Toulmon et ses démêlées avec les institutions de l’histoire ne peuvent se comprendre que si on les resitue dans leur contexte institutionnel. C’est ce qui nous permettra de comprendre le rôle stratégique des débats sur l’histoire de la musique antique dans les années 1830 et 1840.

Dans les premières années de la Monarchie de Juillet, les Académies etles sociétés savantes parisiennes (le CTH) constituent le milieu très fermé de la « haute science », dont la dimension scientifique et la dimension politique vont de pair. Elles occupent dans le champ scientifique une position dominante et sans partage, même si des lignes de clivage les traversent, opposant notamment les philologues aux archéologues. Mais globalement le renouvellement vient des marges, notamment de deux sociétés, l’une « périphérique » (la Société nationale des antiquaires de France, très attachée à la dimension archéologique[[50]](#footnote-50)) et l’autre « contestataire » (l’Institut historique).

* L’histoire officielle

Comme on l’a dit, l’Académie des inscriptions est une société d’érudits, souvent de purs savants étrangers au monde politique, conservateurs cependant à plusieurs égards, notamment dans l’attachement aux humanités et à un *modus operandi* qui dépend entièrement de l’approche textuelle. Le Comité des travaux historiques, pour sa part, est la deuxième forme de la Société de l’histoire de France créé par Guizot et dix-neuf autres historiens en 1833. C’est un cénacle, au cœur du grand projet de développement de l’histoire nationale, non réduite aux institutions, mais étendue au contraire à la vie morale, aux sciences, aux arts, et laïcisée. L’année suivante, la société change de nom[[51]](#footnote-51) **;** elle est chargée, par arrêté ministériel, de « diriger les recherches et les publications de documents inédits à l'aide de fonds votés au budget de l'État ». En janvier 1835, un Comité historique des arts et monuments y est créé, comprenant l’élite libérale des historiens « philosophes » et des défenseurs du patrimoine, notamment Victor Cousin, Prosper Mérimée, Victor Hugo, Ludovic Vitet, Alexandre Lenoir, Didron aîné. C’est par le biais de l’archéologie que ce comité s’intéresse à la musique de l’Antiquité. En 1834, il appelle notamment ses membres et ses correspondants à recueillir ce qui concerne l’iconographie musicale et les poésies manuscrites du Moyen-Âge. Mais la Société demeure une tribune du pouvoir. C’est ce qui explique à la fois qu’elle recoure à Bottée de Toulmon dans sa constitution, et qu’il soit en de plus en plus porte-à-faux avec ses collègues.

* L’Institut historique : une voie alternative

L’Institut historique est fondé pour sa part le 24 décembre 1833[[52]](#footnote-52). Son nom indique d’emblée la filiation révolutionnaire qu’il revendique. Son originalité par rapport aux académies de l’histoire se manifeste par le choix de ses membres, par son organisation, comme par ses sujets d’intérêt. Il travaille sous la présidence de Michaud[[53]](#footnote-53), initialement journaliste et pamphlétaire, devenu historien des croisades et membre de l’Académie française. Son secrétaire perpétuel est Eugène de Monglave[[54]](#footnote-54), autre journaliste, historien du Mexique, de Paris, et des académies. Il comprend dix-huit membres fondateurs, dont Ballanche[[55]](#footnote-55), Bory de Saint-Vincent[[56]](#footnote-56), Buchez[[57]](#footnote-57), le baron d’Eckstein[[58]](#footnote-58), Jules Michelet[[59]](#footnote-59) : tous savants, pour la plupart historiens, originaux, anti-conformistes, pour ne pas dire hétérodoxes. L’Institut historique ne compte aucun musicien mais plusieurs artistes, dont Berton, Bra, Monvoisin, personnages tout aussi originaux que les précédents[[60]](#footnote-60).

L’Institut historique se définit dès le départ en opposition avec les académies, dans un souci de « compléter le travail » d’académies restreintes et trop spécialisées. Il s’en distingue par son recrutement, mais aussi par son champ d’étude, ses moyens de diffusion. Il se compose initialement de douze classes, vite réduites à six, puis à quatre (Histoire générale et de France ; histoire des sciences, des sciences sociales et de la philosophie ; histoire des langues et de la littérature ; histoire des beaux-arts). L’histoire est donc au centre de son activité, mais une histoire conçue très largement, anthropologique et philosophique, aux antipodes de l’érudition ou d’une histoire purement nationale. Son but est d’« encourager, diriger, propager les études historiques en France et à l’étranger », sans limite d’espace ou de temps : « Géographie ancienne, chronologie, langues, littérature, sciences, arts, antiquités, monuments, monnaies, manuscrits, imprimés de tous les pays et de tous les âges », « tout ce qui constitue la vie intime de l’humanité » lui appartient de droit. Il se réunit pour une séance par mois, et en assemblée générale des quatre classes une fois par an. Il organise un congrès historique annuel, auquel est invité le public, qui n’est pas ici spectateur, comme dans les séances publiques de quatre académies, mais collaborateur du travail de l’Institut. « Ce n’était pas un temple, un athénée (…) c’était une modeste ruche »[[61]](#footnote-61), à laquelle chacun était appelé à collaborer, dira son fondateur. Pour diffuser ses travaux, il édite un journal qui publie exclusivement des mémoires inédits, des documents, et le compte-rendu des séances. L’Institut historique veut être à la fois un « concile souverain » de l’histoire, et un « pouvoir scientifique » [[62]](#footnote-62).

* **L’histoire de la musique antique : un « coin » dans l’édifice de la science officielle**

Ce contre-pouvoir s’exerce notamment au sujet de la musique antique, par l’intermédiaire de Bottée de Toulmon. On a montré plus haut à quel point l’Institut historique était pour lui une tribune, alors que ni l’Académie ni le CTH ne lui permettaient de diffuser, ni même d’exprimer ses idées sur le sujet. D’une certaine façon, Fétis a trouvé d’autres tribunes dans ses revues, dans ses ouvrages. L’un et l’autre sont allés chercher des alliés dans le public et chez les musiciens contre les savants.

L’histoire de la musique antique est un sujet stratégique pour remettre en cause l’autorité des institutions de l’histoire, de plusieurs points de vue. D’une part, elle propose une nouvelle « entrée » sur l’Antiquité (avec d’autres sources et d’autres « héros »). Elle propose des hypothèses révolutionnaires sur la géographie et la chronologie de la musique, elle donne une importance majeure aux « monuments » et aux « pratiques », aux dépens des approches philologiques. Le recours à l’histoire permet de donner une dignité nouvelle à la musique. Fétis considère les praticiens comme les mieux placés pour en parler. Il s’agit donc à la fois de réécrire l’histoire de l’art musical, et de la « professionnaliser » en quelque sorte. Il s’agit aussi de retrouver dans l’art musical l’expression du génie du peuple (pour Bottée de Toulmon) ou de chaque peuple (pour Fétis).

**Conclusion : « Des voix qui crient dans le désert »**

Ces ambitions ne sont pas immédiatement couronnées de succès. Bottée de Toulmon meurt sans avoir pu mener son œuvre aussi loin qu’il aurait voulu. Il est aujourd’hui complètement méconnu. Fétis est discrédité non seulement par des savants qui critiquent ses approximations, mais par des musiciens (les critiques bien connues de Berlioz sont, du reste, partiales et assez « racistes »), car il n’est pas « un maître », un auteur, mais un publiciste. Sa célébrité est liée à l’utilité de son *Dictionnaire*, mais c’est sur le refoulement de son travail que s’est construite la musicologie scientifique.

D’autres ont montré que l’archéologie musicale s’était heurtée à bien des obstacles, des résistances institutionnelles. J‘espère avoir montré pour ma part qu’il en va de même de l’histoire de la musique antique. Dans les années 1830 et 1840, elle a dû s’affranchir de bien des préventions pour exister. Les musicographes de cette époque étaient des pionniers hétérodoxes. Beaucoup de leurs découvertes ont découlé d’hypothèses subversives (la remise en cause de la supériorité absolue de l’antique, le rôle du peuple dans l’invention de la musique artistique), de pratiques innovantes : valorisation de l’iconographie dans les sources, privilège du document sur le témoignage, de l’objet sur le texte, statut de document donné à celui-ci, reconstitutions instrumentales. Tout comme les archéologues contemporains, ils ont rencontré de fortes résistances, qu’ils ont essayé de contourner en s’exprimant à d’autres tribunes, par d’autres médiums (revue contre bulletin), en s’adressant à un autre public.

L’histoire de la musique antique n’a pu aboutir que bien plus tard, à une époque où l’ensemble du champ scientifique s’était reconfiguré, donnant toute leur place aux archéologues aux dépens des philologues, tout comme le champ artistique, pour y donner une vraie place à la musique.

**Reliquats**

Comme on le voit, le champ de la musique historique est travaillé de tensions, de clivages, à tous les points de vue : dans les hypothèses historiques, mais aussi dans les « positions » des acteurs. A côté des « institutions », il faut faire la part des individus.

Après l’Empire, époque de soldats et de géomètres, vint le temps des études, et celui de l’histoire. Le champ de la musique antique est travaillé à la fois par des érudits, des hommes de science, des philosophes, des musiciens, des hommes de gouvernement, des administrateurs. « Antiquaires musicaux » et autodidactes passionnés partagent un certain nombre de représentations et de fantasmes, mais se divisent à la fois sur la méthode et sur les enjeux de la connaissance historique de la musique.

* Société de l’Histoire de France[[63]](#footnote-63). / Comité des travaux historiques
1. . Annie Bélis, *Les Musiciens dans l’Antiquité*, Paris, Hachette, « La Vie quotidienne », 1999. [↑](#footnote-ref-1)
2. . En particulier autour de l’école d’Athènes dans les1890, découvertes popularisées par le lien des hymnes delphiques aux jeux olympiques relancés à cette époque. [↑](#footnote-ref-2)
3. . Philippe Vendrix, *Aux Origines d’une discipline historique, la musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siécles*, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l’Université de Liège, fascicule CCLX, diffusion Droz, Genève, 1993, p. 11. [↑](#footnote-ref-3)
4. . Christian Amalvi dir., *Les Lieux de l’histoire*, Paris, Colin, 2005. [↑](#footnote-ref-4)
5. . *Cf.* P. Vendrix, *op. cit.,* p. 253 [↑](#footnote-ref-5)
6. . Notamment par l’institution des prix de l’Académie, dont le prix Durey de Noinville *cf.* Blandine Barret-Kriegel, *Les Académies de l’histoire, les historiens et la monarchie*, Paris, PUF, 1988, vol. III. [↑](#footnote-ref-6)
7. . Cf. Ph. Vendrix, « Pierre-Jean Burette, archéologue de la musique grecque », *Recherches sur la musique française classique*, XXVII, 1991-1992, pp. 99-111. [↑](#footnote-ref-7)
8. . *Mémoires AIBL* 1729. [↑](#footnote-ref-8)
9. . En novembre1720, *Cf.* Vendrix *op. cit.* p. 124. [↑](#footnote-ref-9)
10. . Béatrice Didier, *La Musique des Lumières,* Paris, PUF, collection « Ecriture », 1985. [↑](#footnote-ref-10)
11. . Par les œuvres constituées en collections et par les gloses qui s’y rattachent. [↑](#footnote-ref-11)
12. *. Cf* . le mémoire d’étude de conservateur des bibliothèques de Marguerite Sablonnière, consacré à la bibliothèque de Conservatoire, ENSIB 1996. [↑](#footnote-ref-12)
13. . Jean Mongrédien*, Jean-François Le Sueur, contribution à l’étude d’un demi-siècle de musique française (1780-1830),* Berne, Peter Lang, 1980, 2 vol., t. 2, p. 218. [↑](#footnote-ref-13)
14. . *Ibid*. p. 388. [↑](#footnote-ref-14)
15. . *Cf.* Élisabeth Brisson, *Le Sacre du musicien, la référence à l’Antiquité chez Beethoven*, CNRS éditions, 2000. [↑](#footnote-ref-15)
16. Il est officiellement fermé en 1816, après la destitution de son directeur Sarrette (1814). Rebaptisé École royale de musique et de déclamation, réintégré aux Menus plaisirs du roi, il est jusqu’en 1822 sous la tutelle de Perne. IL retrouve ensuite son nom de Conservatoire avec la nomination de Cherubini (directeur d’avril 1822 à 1842). [↑](#footnote-ref-16)
17. . Pierre Lefèvre, « Un savant musicologue : François-Louis Perne 1772-1832 », Fédération des sociétés d’histoire et d’archéologie de l’Aisne, *Mémoires*, t. 12, 1966, pp. 55-64. [↑](#footnote-ref-17)
18. . C’est l’abbé Nicolas Roze (1745-1819), maître de chapelle puis professeur de musique, de Lesueur et de Choron entre autres, qui est responsable de la bibliothèque de 1807 à 1819. [↑](#footnote-ref-18)
19. . *Cf.* « Rapport fait à la classe des Beaux-Arts de l’Institut de France par M. Ginguené sur une nouvelle exposition de la séméiographie ou notation musicale des Grecs, par F.L. Perne, bibliothécaire adjoint au Conservatoire royal de musique et de déclamation », 21 octobre 1815. [↑](#footnote-ref-19)
20. A.-J. Vincent, « Notice sur la vie et les travaux de M. Bottée de Toulmon », Société des Antiquaires de France, séance du 30 décembre 1850, tiré à part, Paris, Crapelet, 1851. [↑](#footnote-ref-20)
21. . Robert Wangermée, « François-Joseph Fétis, musicologue et compositeur. Contribution à l’étude du goût musical au XIXe siècle », Académie royale, *Mémoires de la Classe des beaux-arts*, tome VI, fascicule IV, Bruxelles, 1951. [↑](#footnote-ref-21)
22. . Cf. R. Wangermée, *op. cit.,* avant-propos, p. 4. [↑](#footnote-ref-22)
23. . Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu’à nos jours*, Paris, 1869, préface, p. 12. [↑](#footnote-ref-23)
24. . Fétis, « Concerts historiques donnés par M. Fétis », *Revue et Gazette musicale*, n°16, 26 avril 1855, RGM 22e année, p. 121. [↑](#footnote-ref-24)
25. . Fétis, « Polémique, réponse à de Fétis à un article de *l’Europe littéraire*, n°32, 13 mai 1833 », dans *Revue musicale*, n°16, 18 mai 1833, t.13, 7e année, 1833, pp. 121-122. [↑](#footnote-ref-25)
26. . « Recherches sur la musique ancienne – Découverte dans les manuscrits d’Aristide Quintilien qui existent à la Bibliothèque du Roi d’une notation musicale grecque de la plus haute antiquité, notation inconnue jusqu’à ce jour et antérieure de plusieurs siècles à celle qu’on attribue à Pythagore », *Revue musicale*, t. 3, février-juillet 1828, pp. 433-441, 481-491 et t. 4, 1828-1829, pp. 25-34 et 219-228.

« Recherches sur la musique ancienne – Nouvelle exposition de la séméiographie musicale grecque – Notation musicale attribuée à Pythagore », *Revue musicale*, t. 5, 1829, pp. 241-250.

« Notice sur un traité de musique grecque, inédit, de la Bibliothèque du Roi, tiré des manuscrits de M. Perne », *Revue musicale*, 8e année, n°45, 9 novembre 1834, pp. 353-357. [↑](#footnote-ref-26)
27. . Ed. Fétis, « Sur un cours d’histoire de la musique », *Revue et Gazette musicale*, 26 juin 1853, 20e année, n°26, pp. 225-227. [↑](#footnote-ref-27)
28. . R. Wangermée, *op. cit*., p. 238. [↑](#footnote-ref-28)
29. . F. Fétis, « Résumé philosophique de l’histoire de la musique », dans *Biographie universelle des musiciens*, Paris Fournier, 1835, vol. 1. [↑](#footnote-ref-29)
30. . *Revue musicale*, n°1, 1827, *specimen* et prospectus. [↑](#footnote-ref-30)
31. . *Ibid*., p. CLXXXIX. [↑](#footnote-ref-31)
32. . F. Fétis, *Résumé philosophique…,*  p. LXXXV. [↑](#footnote-ref-32)
33. . F. Fétis, *Mémoire sur l’harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, Bruxelles, 1858, p. 5. [↑](#footnote-ref-33)
34. .F. Fétis, *Résumé philosophique..*. p. LXII. [↑](#footnote-ref-34)
35. . Par exemple A.J. Vincent, *ibid*. p. 37, et en conclusion p. 111. [↑](#footnote-ref-35)
36. . Dossier d’artiste Bibliothèque de l’Opéra et A.J.H. Vincent, *Notice sur la vie et les travaux de M. A. Bottée de Toulmon*, lue à la séance du 230 décembre 1850 de la Société des Antiquaires de France, Paris, Crapelet, 1851. [↑](#footnote-ref-36)
37. . A.J.H. Vincent, *Notice sur la vie et les travaux de M. A. Bottée de Toulmon*, lue à la séance du 230 décembre 1850 de la Société des Antiquaires de France, Paris, Crapelet, 1851. [↑](#footnote-ref-37)
38. . Nommé bibliothécaire en chef en 1842, il tombe malade en 1844 il cesse de diriger la bibliothèque en 1848.Hector Berlioz, qui lui succède alors, était déjà conservateur adjoint depuis 1839, mais a manifestement considéré son poste comme une sinécure. [↑](#footnote-ref-38)
39. . *Ibid*. p. 6. [↑](#footnote-ref-39)
40. . 1844 : « Dissertation sur les instruments de musique en usage au Moyen-Âge ». [↑](#footnote-ref-40)
41. Programme présenté dans *L’investigateur*, 1835, p. 4. [↑](#footnote-ref-41)
42. Sujet proposé par le Congrès historique, année 1835, par la 6e classe de l’Institut historique, dans *Congrès de 1836*, pp. 1-16. [↑](#footnote-ref-42)
43. Ibid. p. 3. [↑](#footnote-ref-43)
44. *. Ibid*. p. 4. [↑](#footnote-ref-44)
45. . *Ibid*. p. 4-5. [↑](#footnote-ref-45)
46. . Lettre manuscrite, dans AIBL, extrait de la séance du 18 décembre 1840, extrait de *l’Institut*, journal général, 2e section, sciences historiques, n°61, 1841. [↑](#footnote-ref-46)
47. . AIBL, extrait de la séance du 18 décembre 1840, extrait de *L’Institut*, journal général, 2e section, sciences historiques, n°61, 1841. [↑](#footnote-ref-47)
48. . *Collection de documents inédits sur l’histoire de France, publiée par ordre du Roi et par les soins du ministère de l’Instruction publique, Instructions du comité historique des arts et monuments, Musique*, par M. Bottée de Toulmon, Paris, Imprimerie royale, 1839. L’auteur insiste sur les lacunes des sources, le manque de documents pratiques, la valeur des sources iconographiques exploitables. [↑](#footnote-ref-48)
49. . Lettre adressée à M. le Président de la sous-commission musicale des chants religieux et historiques, par M. Bottée de Toulmon, 29 juin 1845. [↑](#footnote-ref-49)
50. . Il n’y a pas lieu d’en parler ici, car ses travaux ne concernent pas la musique antique. [↑](#footnote-ref-50)
51. . Il est composé de Villemain, Daunou, Naudet, Guérard, Mignet, Champollion-Figeac, Fauriel, Vitet, Desnoyers et Granier de Cassagnac, Fallot en est le secrétaire. [↑](#footnote-ref-51)
52. . L’Assemblée générale des fondateurs a eu le 23 mars 1834, la société s’est constituée le 6 avril 1834. [↑](#footnote-ref-52)
53. . Michaud est l’auteur d’une œuvre monumentale, *Histoire de Croisades,* parue en sept volumes entre 1812 et 1822. À partir de 1806, Michaud publie également (avec son frère) la Biographie universelle *Biographie universelle,* rééditée en 45 volumes de 1845 à 1862. [↑](#footnote-ref-53)
54. . Je tire les éléments de l’histoire de l’IH de son CR des travaux de l’IH dans le volume du congrès de 1837. [↑](#footnote-ref-54)
55. . Ballanche est un historien catholique inspiré, un « contre-révolutionnaire progressiste » selon la formule de Paul Bénichou. Ses écrits se rattachent à une seule pensée, l'histoire des destinées du genre humain et la rénovation sociale. Vouées, selon lui, à des périodes alternatives de destruction et de régénération, les sociétés accomplissent une sorte d'épopée cyclique, qu'il entreprend de raconter. [↑](#footnote-ref-55)
56. . Bory de St Vincent a été officier de l’Empire ; naturaliste et géographe, il est un des directeurs scientifiques des *Annales générales des Sciences physiques*, éditées à Bruxelles de 1819 à 1821. [↑](#footnote-ref-56)
57. . Buchez, descendant d’artisans liégeois, milite dans les milieux d’extrême gauche. Il est l'un des principaux animateurs de la Charbonnerie en France dans les années 1820. Reprenant des études médicales, il est reçu docteur en 1824 et devient le principal rédacteur du *Journal du progrès des sciences et institutions médicales*. En 1825, saint-simonien dissident, il fonde le *Club des Amis du peuple*, fermé par l’autorité en 1830. Retournant à la foi chrétienne, il tente de concilier la doctrine catholique avec les théories les plus démocratiques. Buchez est aussi historien [↑](#footnote-ref-57)
58. . Le Baron d’Eckstein est un philosophe formé par l'[idéalisme](https://fr.wikipedia.org/wiki/Id%C3%A9alisme_%28philosophie%29) allemand et le traditionalisme catholique. Il est, pendant les années 1830 et 1840, le principal représentant du mouvement de la renaissance orientale à Paris, ce qui le fait surnommer « le baron sanskrit » ou « le baron Bouddha ». [↑](#footnote-ref-58)
59. . Jules Michelet, enfin, est un historien, encore jeune alors, plus tard hétérodoxe par plusieurs traits, notamment par sa conception et son écriture de l’histoire, son idée de l’enseignement, son engagement démocratique militant, l’extension de ses intérêts d’historien à l’histoire naturelle, entre autres. [↑](#footnote-ref-59)
60. . Berton est le premier professeur d’harmonie du Conservatoire national, devenu directeur de la musique à l’Opéra italien sous l’Empire (1807), puis chef de chant de l’Opéra (1809), membre de l’Institut en 1813. Théophile Bra est un bonapartiste, un franc maçon, un « illuminé », admirateur du judaïsme et des religions orientales (hindouisme et bouddhisme). Monvoisin, peintre néoclassique, a joué un rôle dans l’organisation artistique de nouveaux états d’Amérique latine, l’Argentine et le Chili, dont il dirige l’Académie des beaux-arts après 1848. Parmi ses membres, l’Institut historique compte d’ailleurs un autre voyageur, Jean-Joseph François Poujolat, collaborateur de Michaud et son compagnon de voyage en Orient. [↑](#footnote-ref-60)
61. . Eugène de Monglave, Compte-rendu des travaux de l’Institut historique depuis sa fondation, *Institut historique*, Congrès de 1837. [↑](#footnote-ref-61)
62. *Cf.* Buchez, discours de clôture du Congrès 1836. [↑](#footnote-ref-62)
63. . *Cf*. Xavier Charmes, *Le CTHS, histoire et documents*, Paris, 1886. [↑](#footnote-ref-63)