

---

M É M O I R E S

DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE

BRETAGNE

---

TOME XCVI • 2018

ACTES DU CONGRÈS  
DE TRÉGUIER

Hervé LE GOFF

«... arte cantus et musice ac divinis officiis ».

Les maîtres de musique de la cathédrale  
de Tréguier (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

---

TRÉGUIER ET SON PAYS - LA JUSTICE EN BRETAGNE  
COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES  
CHRONIQUE DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES  
PATRIMOINE DE TRÉGUIER ET SON PAYS



« ... *arte cantus et musica ac divinis officiis* ».

## Les maîtres de musique de la cathédrale de Tréguier (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)

La redécouverte de la musique ancienne et « baroque », de ses auteurs et des conditions originelles de son exécution entamée par les musicologues dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle a tardivement entraîné l'intérêt des historiens pour les institutions musicales d'Ancien Régime – dans une perspective autre que monographique<sup>1</sup> – et pour le groupe social des musiciens dont la confrérie des musiciens d'Église fournissait la majorité des membres. Il faut attendre la thèse de Sylvie Granger présentée en 1996<sup>2</sup> pour que les historiens « généralistes » s'intéressent à ce sujet d'étude avant de s'en emparer résolument. « De manière assez surprenante, les historiens n'ont manifesté qu'un intérêt limité pour les pratiques de la musique dans la France d'Ancien Régime, en dépit de la place que cet objet peut et doit occuper dans l'histoire culturelle » écrivait encore, en 2005, le groupe chargé d'établir une prosopographie des musiciens d'Église en 1790 sous la direction de Bernard Dompnier<sup>3</sup>. Ce dernier, assisté d'une équipe d'universitaires, venait de lancer une grande enquête nationale sur les chantres et instrumentistes exerçant dans les

- 
1. GLÉYO, abbé, « L'ancienne psalette de l'église cathédrale de Saint-Briec (1420-1791) », *Bulletin et mémoires de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord*, t. LIII, 1921, p. 71-88 ; PEYRON, Paul, abbé, *La Cathédrale de Saint-Pol et Le Minihy Léon*, Quimper, Impr. d'Alain de Kerangal, 1901, 247 p. ; RAISON, abbé, « La Psalette de la cathédrale Saint-Pierre de Rennes », *Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine*, t. LXIII, 1937, p. 1-105. Pour la Bretagne, les musiciens d'église sont étudiés dans une perspective plus large par LEMOIGNE-MUSSAT Marie-Claire, *Musique et société à Rennes aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Genève, Minkoff, 1988 ; « Un groupe social méconnu : les musiciens dans les villes bretonnes à la veille de la Révolution », dans *La Bretagne, une province à l'aube de la Révolution*, Actes du colloque de Brest (28-30 septembre 1988), Brest-Quimper, 1989, p. 103-123 ; et par QUÉNIART Jean, « De modestes institutions : les psallettes de collégiales dans le diocèse de Rennes au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Musique en Bretagne, Images et pratiques, Hommage à Marie-Claire Mussat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 43-56.
  2. GRANGER, Sylvie, *Les métiers de la musique en pays mancoeur et fléchois du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle (1661-1850)*, dactyl., Anne FILLON (dir.), Université du Maine, Le Mans, 1996, publiée en 2002 sous le titre *Musiciens dans la ville (1650-1850)*, Paris, Belin, 2002.
  3. Le nom de ce groupe d'étude fondé et dirigé par Bernard Dompnier (Université Clermont Auvergne) est MUSEFREM, acronyme de « Musiciens d'Église en France à l'époque moderne ». Voir DOMPNIER

cathédrales comme dans les plus humbles églises de France. Cette matière a nourri le colloque interdisciplinaire du Puy-en-Velay en octobre 2001<sup>4</sup> et suscité l'élaboration d'une base de données évolutive et collaborative sur la situation de cette profession autour de la période révolutionnaire<sup>5</sup>. Ce regain d'intérêt pour l'institution musicale liturgique d'Ancien Régime, dans une perspective très décentralisée, a ouvert aux historiens l'étude des psallettes et maîtrises cathédrales ou collégiales, sociétés organisées, traversées par des lignes de forces relevant du religieux comme du profane, de l'économique autant que de l'éducatif et du culturel. Il a permis aussi aux musicologues la découverte de nombreux compositeurs oubliés ou négligés dont le moindre n'est pas Charles Levens, maître de psalette de 1718 à 1723 à Vannes, où il composa et joua son *Te Deum*.

Tréguier accueillant le congrès de la Société historique et archéologique de Bretagne, l'occasion était belle d'interroger sur ce point le passé de sa cathédrale au temps où un évêque y siégeait encore. Les musiciens qui en animaient les offices n'ont jusqu'à présent fait l'objet d'aucune étude particulière, si l'on excepte une histoire succincte, chronologique et administrative, de sa psalette présentée par Jules Lamare en 1863<sup>6</sup>. Georges Minois a également consacré, dans un article de 1982<sup>7</sup>, quelques lignes aux particularités liturgiques et institutionnelles du corps de musique cathédral, éléments de la thèse qu'il soutient deux ans plus tard<sup>8</sup>. Plus récemment, Olivier Charles a présenté un aperçu global des maîtrises<sup>9</sup> bretonnes sous l'Ancien Régime, mais limité aux liens qu'elles entretenaient avec l'institution canoniale objet de sa thèse<sup>10</sup>. L'univers musical de la cathédrale de Tréguier reste donc encore largement à découvrir.

Ce champ d'étude est d'autant plus abordable que le chapitre trégorois, promoteur et ordonnateur de la musique dans l'espace cathédral, est servi par une documentation

---

Bernard, « Les musiciens d'Église en 1790 », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 340, 2005, p. 57-82.

4. Les actes sont publiés en 2003 : DOMPNIER, Bernard (dir.), *Maîtrises et chapelles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003.
5. Consultable en ligne depuis le 7 juin 2014 dans *PHILIDOR*, portail de ressources numériques du Centre de musique baroque de Versailles. <http://philidor.cmbv.fr/musefrem/>.
6. LAMARE, Jules, « Histoire de la psalette de Tréguier », *Bulletin et mémoires de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord*, t. 1, 1863.
7. MINOIS, Georges, « Réforme catholique et liturgie en Bretagne aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : le cas de la cathédrale de Tréguier », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. 89/4, 1982, p. 451-478.
8. *Id.*, *Un échec de la Réforme catholique en Basse-Bretagne. Le Trégor du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dactyl. thèse d'État, 4 vol., Université de Rennes 2, 1984.
9. Pour la définition de ce terme polysémique, consulter ESCOFFIER, Georges, « Éléments pour une typologie des maîtrises capitulaires », dans Bernard DOMPNIER (dir.), *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 206 sq.
10. CHARLES, Olivier, *Chanoines de Bretagne. Carrières et cultures d'une élite cléricale au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

raisonnablement abondante, en particulier par deux séries de registres relatifs aux délibérations et aux comptes<sup>11</sup> sur lesquels repose l'essentiel de cette communication. Aucune n'est absolument complète, mais l'une compensant l'autre, elles permettent de suivre, de façon presque continue, l'évolution du corps de musique du milieu du xv<sup>e</sup> siècle à 1790. Le chercheur dispose ainsi d'un matériau d'analyse que toutes les cathédrales du royaume, même les plus réputées, sont loin de posséder.

La matière étant abondante, je me contenterai ici de parler des seuls musiciens chargés de former les jeunes voix, de diriger les « symphonistes » gagés, d'ordonner musicalement les cérémonies et d'en enrichir le répertoire par des compositions originales. Leur fonction porte, selon les régions, des noms variables. À Tréguier, les plus souvent employés sont ceux de « maître de la psallete » ou « maître de musique ». Nicolas Cambronne est appelé, en 1651, « maître de chapelle », sans que cela recouvre une activité différente.

La psallete, centre de formation musicale pour enfants, constituait le premier élément nécessaire et structurant d'une maîtrise cathédrale ou collégiale. En Bretagne, celle de Tréguier a été fondée en 1443 par l'évêque, M<sup>sr</sup> Jean de Ploec, postérieurement à celles de Dol (1265)<sup>12</sup>, Saint-Brieuc (1420) et Quimper (avant 1433), mais avant celles de Rennes (1444), Saint-Pol-de-Léon (avant 1455) et Vannes (1459). Composée dès son origine de six enfants, elle conserve cette envergure, sans modification même transitoire, jusqu'à sa dissolution en 1791<sup>13</sup>. Un chanoine appelé le grand chantre, ou chantre en dignité, assurait sa direction générale et en réglait l'emploi dans la liturgie. La fabrique cathédrale en assurait l'administration et la gestion de son budget particulier assis sur la dotation foncière voulue par le fondateur, renforcée notamment, en 1658, par la fondation Le Sage. Le maître de musique, « *in domini officio et musica expertus* », avait la responsabilité de l'éducation vocale et musicale des enfants. Il était le plus souvent assisté d'un maître de grammaire chargé de leur formation générale, et d'un économiste pour la gestion au quotidien<sup>14</sup>.

Durant les xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, le dispositif cantoral trégorois permanent mis à la disposition du maître était de douze à quinze musiciens « professionnels », nombre assez constant jusqu'à la Révolution et dans la moyenne de celui des maîtrises françaises, à savoir : six enfants de chœur, un organiste, au moins deux instrumentistes (serpent, basson ou basse de viole, viole ou cornet) et au moins quatre chanteurs solistes dans les principales tessitures, en particulier la haute-contre

11. Arch. dép. Côtes-d'Armor, 2 G 281-304, délibérations du chapitre (1482-1767) ; 2 G 435-447, comptes de la fabrique (1432-1785) ; 2 G 461-464, psallete (1441-1790).

12. MORICE, Pierre-Hyacinthe, *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, 3 vol., Paris, 1742-1746, réimp., Paris, Éd. du Palais-Royal, 1974, t. I, col. 994.

13. Les psalletes de Rennes, Vannes et Dol ont connu des variations dans leurs effectifs.

14. Cette organisation est théorique. Dans les premiers temps, le maître assurait la totalité de ces fonctions. Par la suite, on lui confie parfois l'économat de la psallete.

et la basse-contre particulièrement prisées. S'ajoutaient le plus souvent à ce corps musical quelques vicaires formés admis au bas-chœur pour le plain-chant ou le contrepoint simple (faux-bourdon), plus rarement pour la polyphonie complexe<sup>15</sup>. Lors des grandes fêtes du calendrier liturgique ou de cérémonies officielles, d'autres « musiciens » des environs étaient régulièrement invités et payés au *pro rata* de leur participation. Tout au long de l'année, des « musiciens passants »<sup>16</sup> proposaient aussi leurs services et complétaient occasionnellement le corps musical, pour un ou plusieurs jours. Les célébrations solennelles « à note » pouvaient bénéficier parfois d'une vingtaine de chanteurs et d'instrumentistes capables d'interpréter un large répertoire liturgique monodique et polyphonique. Les maîtres qui se succédèrent à Tréguier disposaient ainsi de moyens non négligeables.

Depuis le milieu du xv<sup>e</sup> siècle jusqu'à la dissolution de la psalette, soixante-quatre d'entre eux, en titre ou en intérim, nous sont plus ou moins bien connus. Le nombre considérable est naturellement en rapport avec l'abondance de la documentation conservée. Un déficit d'archives ne permet au contraire d'en repérer que dix en la cathédrale de Saint-Brieuc et onze en la Sainte-Chapelle de Dijon<sup>17</sup>. Toute analyse comparative serait donc sur ce point hasardeuse. Mais le chiffre présenté par Tréguier est aussi plus important que celui de centres maîtrisiens plus réputés et parfois mieux documentés encore : vingt-cinq maîtres seulement se succèdent à la Sainte-Chapelle du Palais de 1500 à 1790 (durée moyenne : onze ans et demi) ; vingt-sept à Notre-Dame de Paris, de 1450 à 1793 (durée moyenne : douze ans et demi). La collégiale de Saint-Quentin ne connaît que trois maîtres de 1713 à 1793<sup>18</sup> quand treize se succèdent à Tréguier durant cette même période. On n'en dénombre que vingt-sept à la cathédrale de Rennes de 1476 à 1790. La durée de service moyenne y est donc de onze ans et demi<sup>19</sup>, quand elle n'est à Tréguier que d'environ cinq ans et demi. Sans doute peut-on en d'autres lieux obtenir des moyennes de séjour plus faibles encore, comme à la collégiale Saint-Pierre du Mans où la durée moyenne n'est également que de quatre ans et neuf mois entre 1650 et 1790<sup>20</sup>. À Annecy se succèdent même, de 1654 à 1707, trente et un maîtres, soit un tous les dix-sept mois.

---

15. Voir *infra*, note 33.

16. Le terme « passant », sous sa forme substantive ou adjectivale, est le plus fréquemment utilisé dans les registres, à Tréguier comme dans les autres régions, pour désigner les musiciens itinérants. Il traduit non seulement l'action de passer mais aussi le statut (transitoire) du musicien.

17. FYOT, Eugène, « La maîtrise de la Sainte-Chapelle à Dijon », *La Revue de Bourgogne*, VIII/1, 1920, p. 52.

18. DESGRANGES, Nicole « La maîtrise de la collégiale de Saint-Quentin », dans Bernard DOMPNIER (dir.), *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 118.

19. RAISON, abbé, « La Psalette de la cathédrale Saint-Pierre de Rennes ... », *art. cit.*, p. 56-59.

20. GRANGER, Sylvie, « Tours et détours des musiciens d'Église dans la France du Centre-Ouest aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles », dans Bernard DOMPNIER (dir.), *Maîtrises et chapelles...*, *op. cit.*, p. 292.

Siècle	Maîtres connus à Tréguier <sup>21</sup>	Durée moyenne de la charge
xv <sup>e</sup>	3	15 ans et 4 mois
xvi <sup>e</sup>	12	9 ans et 2 mois
xvii <sup>e</sup>	40	2 ans et 6 mois
xviii <sup>e</sup> (jusque 1791)	15	6 ans

La fonction ne se stabilise à Tréguier que dans les cinquante dernières années puisque trois maîtres y exercent entre 1742 et 1791. La plus grande longévité enregistrée aux xv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècles peut s'expliquer, au vu des patronymes rencontrés (Le Gallic, Le Bras, Du Dresnay, Jégot, Gac, Conen), par un recrutement rayonnant sur la Basse-Bretagne et par une moindre itinérance des maîtres, en raison des longues périodes d'insécurité durant les conflits de la fin du xv<sup>e</sup> et de la Ligue. La succession rapide des maîtres durant les deux siècles suivants est, cependant, l'indice d'une attractivité faible du centre trégorois. Le prestige des grands centres musicaux leur garantissait des maîtres confirmés, assurés d'une rétribution supérieure, et soucieux de pérenniser leur charge. Le *turn over* rapide à Tréguier est accéléré par l'obligation de recourir, par défaut, à titre transitoire, aux compétences endogènes dans l'attente parfois prolongée d'un maître plus confirmé. Cela même est l'indice du manque d'attractivité de la place trégoroise, lieu de transit ou étape initiale et brève dans la carrière itinérante de musiciens souvent jeunes.

### *Le recrutement des maîtres*

L'information disponible à leur sujet se limite souvent à leurs dates d'engagement et de congément. Parfois sont portés au registre leur statut (laïc marié, clerc ou prêtre), leur origine géographique, plus rarement leurs étapes professionnelles antérieures. Durant leur temps de maîtrise plus ou moins long, des liens personnels contractés, des sanctions disciplinaires voire des faits divers qui les ont impliqués permettent parfois d'en savoir plus sur eux. La part la mieux documentée pour tous, grâce aux registres de comptes, est celle des conditions financières qui leur sont faites lors de l'engagement, au demeurant fort peu différenciées, et l'évolution de leurs gages.

Les procédures de leur recrutement sont semblables à celles pratiquées, aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, à travers le royaume. Quand la charge de maître devenait vacante de façon inopinée (décès, fuite ou brusque décision du titulaire), les chanoines sollicitaient dans l'urgence et au besoin leurs réseaux personnels ou collégiaux. En 1631, le chanoine Plougasnou profite d'un voyage à Paris pour recruter le sieur Massé. Les contacts parisiens du chanoine Thépault sont mis à contribution en 1644 pour contacter Henri Fremart, maître de musique de Notre-Dame de Paris, et « le

21. Le réengagement d'un maître, après un séjour professionnel hors de Tréguier, est compté statistiquement ici comme s'il s'agissait d'une nouvelle personne.

prier de leur adresser quelqu'un qui soit capable ». Après le départ précipité du sieur Servat, en 1645, ce chanoine est à nouveau chargé d'écrire au même Frémart pour recruter le successeur. En avril 1651, le chapitre fait rechercher à Paris le sieur Portier pour le service de la cathédrale. Il y resta un peu plus d'un an. À son départ, après avoir vainement tenté de recruter le maître lavallois Bourgault, en juin 1661, les chanoines demandent à leur confrère de La Grève d'activer ses amis parisiens pour en trouver un autre, en vain pendant quatre ans. Durant ces deux décennies, le tropisme parisien est autant explicable par le jeu des relations personnelles entretenues par les chanoines que par l'adhésion à une esthétique en vogue. Un recrutement plus local n'est alors qu'une solution par défaut. Les maîtres voisins sont sollicités pour informer leurs musiciens susceptibles de se porter candidats. C'est à celui de Saint-Brieuc que le grand chantre de Tréguier écrit, en mai 1691, afin de recruter le sieur Simon, un de ses musiciens.

Lorsque le remplacement était raisonnablement anticipé, d'autres canaux de communication étaient utilisés pour porter plus loin l'appel à candidature : gazettes imprimées ou réseau capitulaire, auxquels se joignaient les musiciens de passage autres vecteurs en la matière. Ainsi s'expliquent des candidatures d'opportunité comme celle de Godineau, ancien maître de Saint-Martin de Tours, transmise par l'intermédiaire du sieur de La Fosse, vicaire à Tréguier, en juillet 1690. Elles émanaient souvent de jeunes maîtres, sous la forme de lettres circulaires au ton parfois cavalier, à l'exemple de celle adressée aux chanoines par Maubert, maître de musique à Orléans, en septembre 1739 :

« Ayant appris que votre maitrise étoit vaquante, j'ay l'honneur de vous écrire pour offrir mes services à la compagnie en qualité de maître de musique. Je souhaiterois que vous les eussiez pour agréable. Je me rendrois au plutôt chez vous, munis d'attestations de vie et mœurs, ayant été élevé dans la maitrise de St-Agnan, collégiale d'Orléans, ensuite j'ay donc tenu la maitrise. De plus je me fais fort d'amener avec moy une fort belle haute taille chantant très bien et d'un grand goût, pour peu que la compagnie en eut de besoin. Je me flatte que vous voudrez bien m'honorer d'un mot de réponse au receu de la présente, afin de me déterminer à partir si tôt la réception de la vôtre. Si la compagnie nous a pour agréables ou non, favorisez moy je vous prie d'une réponse de façon ou d'autre ; car l'honneur d'être dans une si honorable compagnie comme la vôtre me feroit quitter plutôt tout autre poste. Je suis tonsuré et j'espère poursuivre le reste de mes études, ayant bientôt vingt quatre ans. J'ay acquis assez d'expérience, grâces au ciel, pour pouvoir vivre comme un honneste homme doit faire, remplissant tous les devoirs de son état, étant un élève du maître de musique de Notre Dame de Paris. »

Celle du sieur Berger, autre jeune maître, en août 1730, est de même nature :

« Je vous prie d'excuser la liberté que je prends en vous écrivant [pour] vous offrir mes services en qualité de Maître de musique, supposé que vous en ayez le besoin. Je suis acolyte et dans l'intention de me faire prêtre. J'ay appris ma profession à Versailles sous Mr l'abbé Minoret, maître de musique de la chapelle du Roy. Je suis actuellement à Rodez



dans un pays de Montagnes toutes entassées les unes sur les autres, d'où je voudrais bien me tirer si je pouvais. En fait de composition de musique, je suis capable de faire aussi bien qu'un autre, je joue du violon, de la basse de viole et de la basse de violon ; pour ce qui regarde la probité et les mœurs, je fournirai de bonnes et sincères attestations. »

Ces lettres, qui ne furent pas suivies d'un engagement, illustrent la formation et le caractère itinérant des maîtres et laissent entendre la nature de l'intérêt manifesté par les jeunes musiciens pour Tréguier, étape de formation utile à l'établissement d'une carrière qu'ils poursuivront ailleurs.

S'il devait habituellement attester de sa « bonne vie et bonnes mœurs », le postulant était naturellement jugé sur son savoir musical et son savoir-faire en matière de composition. Quand sa compétence était notoire ou confirmée par une autorité incontestable, l'engagement pouvait prendre effet sans autre vérification. La recommandation de maîtres reconnus suffisait parfois pour le dispenser de toute épreuve probatoire. Ce fut le cas de Meifredy présenté en 1644 par Frémart, maître de musique de Notre-Dame de Paris. Lorsqu'en 1690, les chanoines sollicitent Bouteiller, maître du Mans, pour leur adresser « une personne capable pour remplir la maîtrise de leur psalette », ils la recevront sans examen s'il fournit « attestation de sa capacité et bonne conduite ». Mais Jean Deshayes, pourtant jugé digne de la maîtrise par de La Croix, maître de la Sainte-Chapelle, fut contraint, en 1737, d'en apporter la preuve par un exercice imposé.

Des maîtres passants proposaient volontiers, dans l'espoir d'être engagés, de faire jouer lors d'un office une messe ou un motet de leur composition qui les dispenserait de tout autre examen<sup>22</sup>. Cela réussit fort bien à l'un d'entre eux. Sur l'avis qu'il avait reçu que la place de maître était vacante, Nicolas-Pascal Louvet, acolyte du diocèse d'Amiens, se présente à Tréguier, le dimanche 9 mars 1708, et fait « jouer sa musique à la grande messe laquelle fut trouvée fort belle<sup>23</sup> ». Il est aussitôt engagé. Mais le plus souvent, les talents du postulant en matière de composition musicale étaient vérifiés : on le soumettait à un exercice académique comportant l'écriture d'un contre-point et/ou d'un plain-chant (air et basse continue) ; compétences sans doute inégalement partagées puisqu'en 1687 un aspirant à la maîtrise, et présent en ville à cette fin depuis quinze jours, est congédié pour avoir refusé de composer sur le plain-chant. Ce genre musical prisé des chanoines trégorois est seul imposé en 1687 à un sous-diacre picard, Charles de La Motte, qui le réalise de façon convaincante. La composition exigée s'appuyait toujours sur un texte fourni par les chanoines. Le scholastique choisit celui

22. Plusieurs autres cas sont signalés : en 1628, un musicien « des monts Pyrénées » fait « chanter une messe de sa façon au chœur » ; un autre maître passant en fait de même l'année suivante.

23. L'exécution à l'impromptu de cette messe, dont on ne connaît ni la forme ni la durée, s'effectue dans des conditions matérielles qui nous échappent (partitions copiées ou lecture sur le livre, mise en place de l'œuvre, compétence des interprètes en matière de lecture musicale ?). Elle interroge aussi sur les moyens susceptibles de contrôler l'authenticité de la composition.

proposé lors de l'admission, en 1678, de Foy David, clerc tonsuré du Mans. Aucun de ces supports littéraires n'est cependant mentionné dans les sources. Il s'agissait probablement d'un extrait des Écritures ou du rituel en usage localement, la création musicale exigée étant du domaine strictement liturgique.

Placé à l'isolement, souvent chez le grand chantre, le postulant disposait de deux à cinq jours pour travailler. La composition était aussitôt adressée pour correction à une compétence en matière de musique liturgique. Celle de François Simon est adressée en 1691 au célèbre Jean-François Lallouette, maître de Saint-Germain-l'Auxerrois qui reconnaît la composition être bonne et son auteur digne de la maîtrise. Messire Mathurin Merien, maître à Saint-Brieuc, est sollicité en 1705 pour juger de la composition de plain-chant imposée au sieur Ouin.

Dans la plupart des cas, on ignore la forme de l'écriture musicale précisément exigée : plain-chant, contrepoint simple ou rigoureux. Tout juste sait-on qu'un sieur Durand fut refusé en 1697, « attendu que le sujet qu'on luy donna à composer s'est trouvé défectueux et non régulier quant au plain chant et au contrepoint ». Aucune de ces compositions probatoires ne nous est parvenue.

À cause du manque ou de l'insuffisance des postulants, le remplacement des maîtres engendrait parfois une longue vacance peu favorable à la formation des enfants et à la bonne tenue des offices. Lorsqu'en septembre 1686 Abguillerm est renvoyé de sa charge pour avoir insuffisamment rempli ses obligations, la psallete est prise en charge par les musiciens du chœur, en particulier Vincent Andriot, haute-contre, en attendant l'engagement d'un nouveau maître qui se fait attendre. En juillet, deux frères musiciens passants, dont un aspirait à la maîtrise, sont exceptionnellement retenus trois semaines dans l'espérance d'un engagement plus prolongé. Mais les deux frères repartent. Le sieur Andriot reprend ses leçons, remplacé par un autre choriste en juillet 1689. Le manque de candidats conduit le chapitre, en mars 1690, à écrire à son ancien maître Abguillerm : « s'il souhaite occuper leur maîtrise qui est vacante [...] il sera le très bien venu ». Mais Abguillerm, sans doute déjà en poste à la collégiale Notre-Dame de Nantes, ne donne pas suite. Les chanoines réussissent malgré tout à retenir un certain Godineau. Engagé le 14 août 1690, celui-ci demande quinze jours plus tard, l'autorisation de s'absenter quelques jours pour se rendre à Tours afin de « disposer de quelques affaires qu'il a en ce pays ». Elle lui est accordée, à condition d'être de retour avant les fêtes de la Toussaint. Mais il ne revient pas puisque le 3 novembre, le chapitre invite Philippe Jouin, originaire d'Angoulême, alors « à Quimper Corentin ou à Landerneau », à venir incessamment à Tréguier pour y occuper la maîtrise. Il est engagé le 11 décembre 1690. Mais dès le 9 avril qui suit, les chanoines le congédient pour mauvaise conduite. Dix jours plus tard, le maître de musique de Saint-Brieuc est chargé de proposer le poste au sieur Simon, un de ses musiciens. Après avoir réussi la composition d'un plain-chant, celui-ci est engagé et assure la fonction jusqu'en décembre 1699, lorsqu'il prend en charge la psallete de

la cathédrale de Rennes. Les chanoines de Tréguier relancent alors Abguillem. Il se laisse cette fois convaincre. Quand un mois plus tard le nouveau maître demande et obtient la permission de s'absenter un mois et demi pour se rendre « chez luy en la ville de Saint-Malo » y récupérer quelques affaires, c'est un troisième musicien du chœur, Le Carou, qui se charge de la leçon de musique aux enfants pendant son absence. Durant quatorze ans, pas moins de neuf maîtres ou musiciens en faisant office se sont ainsi succédé confirmant, mais à l'excès, la réputation d'instabilité attachée à cette corporation, et le peu d'attractivité de la maîtrise tréguoise.

### *Origine et devenir des maîtres aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*

Le départ d'un maître, s'il causait aux chanoines des désagréments, s'effectuait sans procédures ou délai particulier lorsqu'il s'opérait dans les formes requises. Celui d'Honoré Aubert, en charge depuis août 1645, est ainsi consigné au registre capitulaire en mai 1648 : « Missire Honoré Aubert, ayant entré céans par permission de Messieurs leur a demandé permission de se retirer de leur service, ce qui luy a esté accordé ». Le 22 juin, avant de quitter définitivement la ville après avoir réglé certaines affaires, il demande au chapitre et obtient son certificat de satisfaction. Son successeur est reçu le 7 septembre suivant.

Les chanoines employeurs semblent d'ailleurs envisager cette instabilité avec résignation. Le contrat qui les lie au maître, consigné au registre, ne comporte que très rarement une clause de durée engageant l'une ou l'autre partie. Celui recrutant Honoré Aubert précise malgré tout qu'il ne pouvait « prétendre congé de se retirer pour aucune cause que ce soit qu'après un an de ce jour, sauf à prolonger si l'on voit l'avoir affaire » ; mais le cas semble très exceptionnel et la contrainte très relative. Un seul engagement d'une durée de six ans semble avoir été passé devant notaire : celui de Melchior Meifredy (1623). Mais la notarisation et la clause de durée s'imposaient sans doute ici : par ce même acte les chanoines attribuaient – et pour la première fois – au maître de musique, qui plus est laïc marié, l'administration des biens et revenus de la psallette. Les chanoines peuvent parfois décider unilatéralement, pour manifester leur satisfaction ou à la demande des musiciens, de leur garantir la charge pour un temps. Afin de le récompenser du service rendu depuis plusieurs années, les chanoines accordent à Jacques Ouin, en 1707, l'« assurance de la musique pendant quatre ans ». Cela n'empêche d'ailleurs pas l'intéressé de quitter sa charge sept mois plus tard, rompant ainsi unilatéralement le contrat. Sans lui tenir rigueur de son départ inopiné, les chanoines le reçoivent à nouveau pour maître, un an plus tard, et lui accordent en outre la charge d'économe de la psallette.

Autant que le chapitre de les congédier, les maîtres semblent donc statutairement libres de s'en aller. Beaucoup exercent ce droit, s'en allant à la sauvette, plaçant le corps de musique dans des situations embarrassantes. Ils n'en sont pas poursuivis ou recherchés judiciairement. Godineau ne revient pas, on l'a dit, en 1690, de son voyage

autorisé temporairement en Touraine, sans qu'on en connaisse la cause et sans qu'une procédure soit lancée à son encontre. Philippe Bourdin ne demande aucune autorisation pour s'absenter. Reçu en décembre 1640, il semblait donner satisfaction. Mais quinze jours après lui avoir augmenté ses gages d'un écu par mois, en juin 1644, les chanoines constatent qu'il s'est retiré clandestinement avec « toute la musique qu'il avoit entre les mains appartenante à ceste église », et décident de présenter leur plainte contre lui. La justice est cette fois saisie parce que les chanoines reprochent d'abord au fuyard d'avoir emporté ses partitions de musique sans en avoir préalablement déposé copie et d'avoir subtilisé les œuvres de ses prédécesseurs, volant de la sorte son employeur et amputant gravement le répertoire de la maîtrise.

Parmi les soixante-quatre maîtres (ou ayant fait fonction de maître) qui ont exercé à Tréguier, neuf y décèdent durant leur charge, douze y poursuivent ou y reprennent une carrière de musicien ; douze prolongent leur carrière dans une autre ville ; trente et un n'ont pas de destination ou d'affectation connue (carte 1). L'échantillon analysé est trop mince pour tirer des constats définitifs, mais il souligne néanmoins l'importance du recrutement endogène à Tréguier et la fonction de zone limite jouée aussi par la Loire dans le recrutement des maîtres trégorois (carte 2). On constate à Tréguier ce que Sylvie Granger remarquait pour les églises du Centre-Ouest : la force des liens avec le nord du royaume et « la faiblesse des itinéraires venant du sud<sup>24</sup> », ce que confirme l'origine des chanteurs et instrumentistes (carte 3). Le tropisme parisien, assez marqué localement pour les maîtres trégorois, est également sensible dans les échanges plus « commerciaux » : achat des instruments, des partitions, séjours parisiens des chanoines qui impliquent souvent des relations confraternelles ou personnelles avec l'univers musical de la capitale ou de la cour. En 1743, c'est vers Louis-Nicolas Clérambault, organiste du roi, avec lequel ils sont régulièrement en contact, que se tournent les chanoines afin d'obtenir son avis sur la composition et le devis de leur nouvel orgue. C'est probablement en utilisant de telles relations que les musiciens trégorois se rendent à Paris, surtout pour se perfectionner.

	Origine/poste immédiatement antérieur	Destination connue ou présumée au départ de Tréguier
Le Gallic, Guyomarc'h (1454-†1490)	non connu	† Tréguier
Le Bras, Yves (1470)	non connu	non connu
Jegot, Jean (1491-†1507)	Tréguier (organiste)	† Tréguier
Dresnay, Jean du (1500)	non connu	non connu
Le Discord, Olivier (1512-†1518)	Tréguier (choriste)	† Tréguier
Estienne, Philippe (1518)	non connu	non connu

24. GRANGER, Sylvie, « Tours et détours... », art. cit., p. 305-306.

Gac, Pierre (1531-1532)	Tréguier (organiste)	non connu
Conen <sup>25</sup> , Sylvestre (1548)	Tréguier	non connu
Lasaigue, Léonard (1549)	non connu	non connu
Derrien, Jean (1552)	non connu	non connu
Remedy, Benoist (1566)	Nantes	non connu
Fourrier, Pierre (1568-1569)	non connu	non connu
Pinet, François (1570)	non connu	[Morlaix (Notre-Dame-du-Mur)]
Jan, Alain (1573-1582)	non connu	non connu
Deville, Antoine (1589)	non connu	non connu
Lesné, Amaury (1588-1610)	non connu	non connu <sup>26</sup>
Saint-Louis (1615)	non connu	† Tréguier
Le Manach, François (1615-1620)	non connu	demeure dans la région sans charge de maître
Jacquet, Jean (1621-1622)	diocèse de Nevers	non connu
Clavier, François (1622)	non connu	non connu
Richart, Pierre (1622)	non connu	non connu
Meifredy, Melchior (1623-†1645)	diocèse de Fréjus <i>via</i> Dol	† Tréguier
Regnault, Philippe (1627)	Paris	non connu
Menou, François (1627) <sup>27</sup>	non connu	demeure choriste à Tréguier
Le maître de la psallette de Vannes (1631) <sup>28</sup>	Vannes	
Massé (1631)	Paris	
Regnault, Philippe (1631)	Paris	non connu
Bourdin Philippe (1640-1644)	Paris	non connu
Juliard, Joseph (1644-1645)	non connu/Tréguier	demeure choriste à Tréguier
Servat (1645)	Paris	non connu

25. Admis à la psallette de Tréguier le 12 octobre 1505, il y suit tout le cursus. Il semble en concurrence avec Léonard Lasaigue. Un conflit les oppose en 1548. Le 11 mai 1548, on appelle Sylvestre Conen « *magistrus psallete* » et Léonard Lasaigue « *magistrus musices (sic)* ». Ils semblent cependant avoir cohabité dans une même fonction.

26. Selon une note manuscrite (première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle) tirée des archives de la cathédrale de Tréguier, il fut de 1588 à 1610 (à la fois ?) maître de musique et économiste de la psallette, ainsi que recteur de Ploubezre en 1609.

27. Entre 1623 et 1640, trois maîtres travaillent ensemble ou en alternance. Meifredy, chargé de l'économat de la psallette depuis 1627, mais de santé défaillante, conservait le titre de maître sans en assurer les fonctions. Un sous-maître lui avait été adjoint, et bientôt un maître à part entière.

28. Il se présente à Tréguier pour faire offre de services, le 15 septembre 1631. Il n'est pas retenu et reçoit huit livres pour dédommagement.

Aubert, Honoré (1645-1648)	Quimper/Morlaix	non connu
Dreant, Jean (1648)	diocèse de Vannes	non connu
Cambronne, Nicolas (1649-1651)	Picardie	demeure choriste à Tréguier
Portier, Charles (1) <sup>29</sup> (1651-1659)	évêché de Langres (?) <sup>30</sup>	non connu
Chaperon, François (1659-1660)	Paris	Paris puis Sainte-Chapelle (?)
Sitois, Louis (1660-1661)	non connu	non connu
Portier, Charles (2) (1661-1665)	évêché de Langres (?)/ ?	Vannes
Bourgault, Julien (1661)	Laval (Saint-Tugal)	
Beessort, François (1665-1666)	diocèse du Mans	Le Mans, Besançon (?)
Minart, Pierre (1666-1676)	Paris	Paris
Le Comte Jacques (1676)	diocèse de Tours/Rennes ?	non connu
Drouet, René (1677)	diocèse d'Angers/Tréguier	demeure musicien à Tréguier
David, Foy (1678-1680 ?) <sup>31</sup>	Le Mans	Bourges
Le Corno Pierre (1680, 1681)	non connu	non connu
Le Marié, Yves (1685)	Quimper (?)/Tréguier	Nantes
Abguillem, Joseph (1) (1685-1686)	Saint-Pol-de-Léon	Nantes, et Saint-Malo (?)
Andriot, Vincent (1685-1687)	diocèse de Langres	non connu
La Motte, Charles de (1687-1689)	Amiens	non connu
Nouveau (1689)	non connu/Tréguier	demeure musicien à Tréguier
Poulet (1689)	non connu	
Pittet (1689)	non connu	
Gaignault, André (1689)	Angers/Tréguier	non connu
Godineau, Claude (1690)	diocèse d'Angers/ Saint-Martin de Tours	Tours ?
Jouin, Philippe (1690-1691)	Angoulême/Troyes/Quimper	non connu
Simon, François (1691-1697)	Saint-Malo	Angers, puis Rennes
Durand (1697)	diocèse de Langres	
Bonnet (1697)	/Tréguier	demeure musicien à Tréguier
Derrien, Christophe (1697-1698)	/Tréguier	demeure musicien à Tréguier
Dangleberme (1698-1699)	non connu	non connu

29. La mention (1) (2) signale un maître ayant retrouvé sa charge après un temps d'absence.

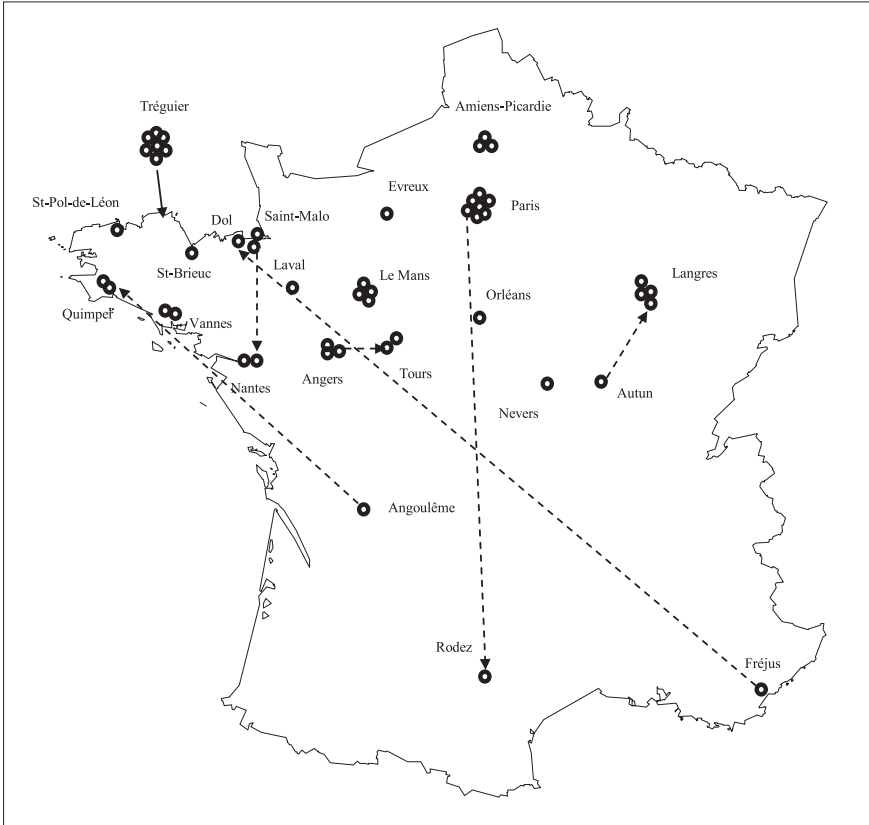
30. Originaire de « La Ferté sur Ouaiz » (?).

31. On ne sait combien de temps il demeure à Tréguier avant d'être reçu maître à Bourges en 1683 (je remercie Sylvie Granger pour cette information).

Tiré (1699)	non connu	non connu
Le Carou, Jacques (1)	Tréguier	demeure choriste à Tréguier
Abguillerm, Joseph (2) (1699-	Saint-Pol-de- Léon/Nantes	non connu
Haslé, Guillaume	non connu	Metz
Le Carou, Jacques (2) (1704)	Tréguier	demeure musicien à Tréguier
Michel (1704)	Tréguier	demeure musicien à Tréguier
Ouin, Jacques (1) (1704-1707)	Saint-Vigor du Pont-de- Larche, diocèse d'Évreux	non connu
Louvet, Nicolas Pascal (1708)	diocèse d'Amiens	non connu
Ouin, Jacques (2) (1708-†1737) <sup>32</sup>	non connu	† Tréguier
Berger (1730)	Paris/Rodez	
Beguet, Laurans (1733)	Saint-Malo/Nantes	non connu
Jacquelin, Louis (1733-1735)	« Taurigné », diocèse du Mans/ Tréguier	Saint-Brieuc
Boullay, Pierre-François (1) (1735-1737)	Le Mans/Tréguier	non connu
Deshaye, Jean (1) (1737-1738)	Autun/Brest	Saint-Malo
Chupin du Breuil (1738)	non connu	non connu
Deshaye, Jean (2) (1739)	Saint-Malo	non connu
Maubert (1739)	Saint-Aignan d'Orléans	
Keraudren, Louis Étienne (1742-†1752)	Saint-Brieuc/Saint-Malo/ Tréguier	† Tréguier
Boulay, Pierre-François (2) (1752-†1785)	Le Mans/Tréguier/?	† Tréguier
Boulay, Pierre-Charles (1785-†1791)	Tréguier	† Tréguier

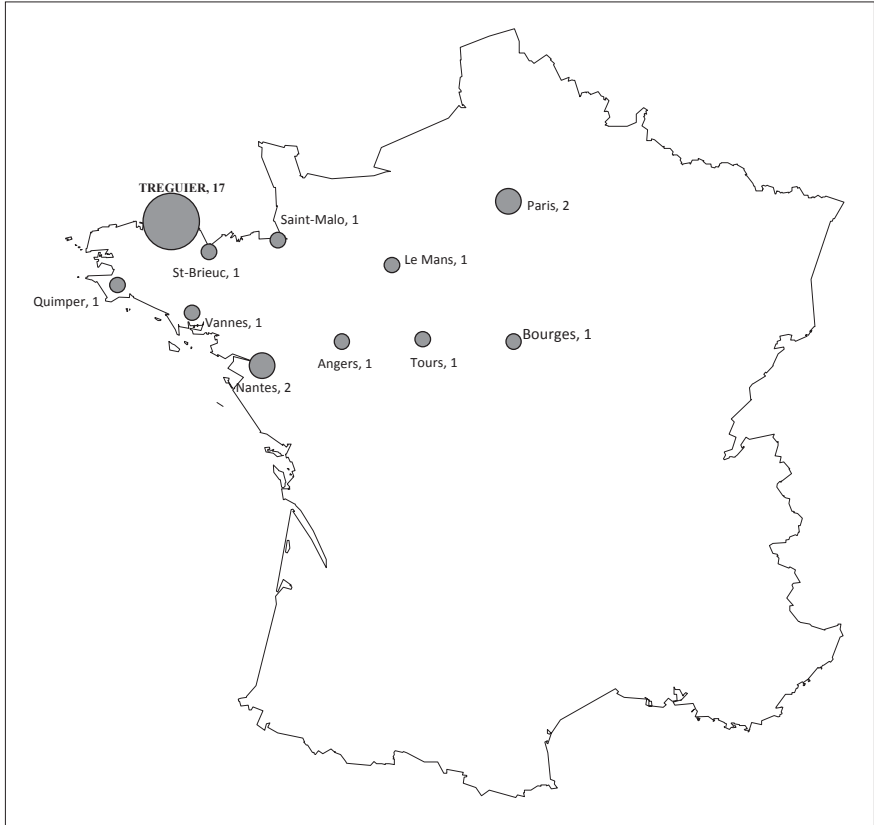
Tableau 1 – Tableau des maîtres, musiciens ayant fait fonction de maître (en grisé clair), postulants identifiés et pressentis non retenus (en grisé foncé)

32. Il est alors chargé de l'économat de la psallete. Il ne pourra plus guère exercer réellement durant ses dernières années en raison de ses infirmités.

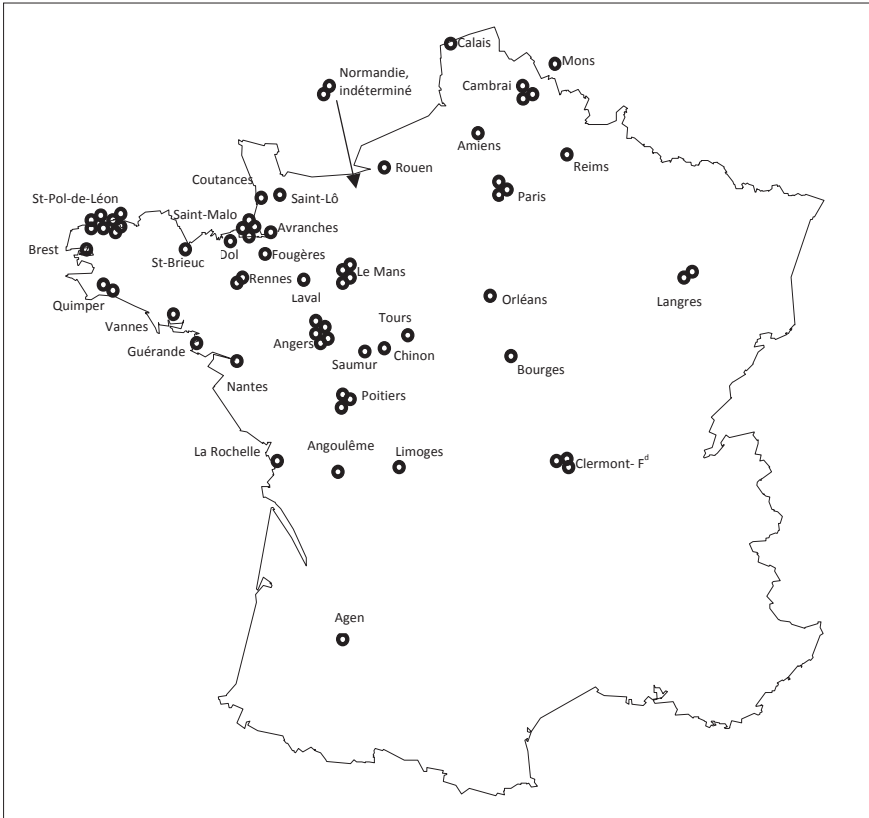


Carte 1 – Origine et/ou lieu d'exercice antérieur des maîtres de musique reçus, pressentis ou postulants non retenus à Tréguier (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)





Carte 2 – Destinations connues des maîtres (ou musiciens/chantres ayant fait fonction de maître) à la fin de leur charge à Tréguier (xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)



Carte 3 – Origine des musiciens de Tréguier (autres que maîtres) non issus de la psallette

### *Devoirs et activité des maîtres*

Les obligations professionnelles du maître, consignées dans des termes presque similaires au registre capitulaire et signées de l'intéressé, ne changent guère au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. En octobre 1737, le sieur Deshayes reçoit « quinze livres par mois de gage et distribution de chantre, à condition d'assister à l'office du chœur, et de s'y comporter avec modestie et assiduité, d'avoir soin de la conduite et instruction des six enfants de la psallette, où il aura son logement et sa pension ». Il leur fera « tous les jours exactement leçon de musique, dans l'intervalle depuis la messe du Duc<sup>33</sup> (vers 7 heures) jusqu'à la grand'messe, et encore après midi ». Il leur fera

33. La fondation et la dotation accordées au chapitre cathédral en 1441, selon les volontés du duc Jean V élisant sa sépulture en la chapelle Saint-Yves, comportaient notamment en retour la célébration par les chanoines d'une messe matinale quotidienne et chantée. Cette obligation sera respectée jusqu'à la Révolution.

« prévoir (apprendre) les versets et autres choses qu'ils doivent chaque jour chanter à l'église ». Il est aussi chargé de les accompagner dans tous leurs déplacements entre la maison de la psallete et l'église. Il « composera la musique nécessaire », et de six mois en six mois, il en déposera une copie en chapitre. Sous le contrôle du grand chantre, il avait l'obligation de réunir à la psallete, tous les samedis après-midi, les enfants de chœur, les musiciens et les chantres pour *concerter*, répéter les textes et les airs du dimanche suivant.

Outre assurer la sélection des enfants susceptibles d'entrer en la psallete lors d'une audition devant le chapitre rassemblé, il était chargé de leur éducation musicale et vocale. Sous sa direction, ils devaient apprendre à « chanter sur le livre », c'est-à-dire à déchiffrer à vue, acquérir une parfaite connaissance des textes et des codes liturgiques, maîtriser les déplacements et les gestes rituels. Aux aînés désireux de poursuivre une carrière musicale, le maître donnait des cours de composition. Il était aussi chargé – du moins peut-on seulement le présumer, rien n'étant sur ce point notifié dans ses obligations contractuelles – de la formation musicale continue de ses chantres et musiciens gagés, appelés parfois à s'initier à la pratique d'instruments selon les besoins. Peut-être aussi était-il chargé de vérifier la bonne volonté et le progrès de certains chapelains et vicaires non formés mais admis à distribution de chantre, c'est-à-dire à percevoir les indemnités de présence aux offices, sous condition de maîtriser le plain-chant à l'unisson et le faux-bourdon, ou pour les plus habiles d'entre eux, le chant polyphonique<sup>34</sup>. Il lui fallait aussi composer des œuvres originales pour nourrir la liturgie et répondre à toutes les occasions. Cette production était jugée, par les chanoines, essentielle voire prioritaire : « ayant esgard à ce que le sieur Regnault, travaille journellement à la composition de la musique et promet de travailler à l'advenir et de laisser sa musique en la psallete », ils décident de lui accorder distributions du chœur (mai 1632). Pour pouvoir composer, le maître était parfois exempté d'une partie de ses obligations au chœur. En 1691, Jouin est dispensé d'assister tous les jours à matines « tant à cause de ses indispositions que pour composer la musique d'église [...] pourvu qu'il assiste et soit présent à la messe du duc » ; de même Ouin, en 1709, est-il « excusé *in omnibus* fors à la messe du duc parce qu'il fera advertir qu'il sera à composer ».

Le maître est aussi volontiers autorisé à s'absenter plusieurs mois pour se perfectionner dans l'art de la composition auprès d'un maître de renom ; non sans

---

34. Le plain-chant puis le chant grégorien, monodiques et non accompagnés, étaient naturellement pratiqués à Tréguier. On ne rencontre dans la période documentée aucune mention de la pratique du *discantus* (déchant) qui ajoutait un contrechant au-dessus de la ligne du plain-chant (*cantus firmus*). Mais elle peut être confondue avec celle du faux-bourdon mentionnée dès le début du xvi<sup>e</sup> siècle. Cette forme d'harmonisation du plain-chant en contrepoint simple (note contre note, à une note de la basse correspondant une note du dessus), procédait par l'ajout d'une voix ou l'usage des instruments. La polyphonie vocale soutenue d'instruments, en contrepoint plus complexe, ornait aussi les offices solennels à Tréguier. Mais elle est davantage suggérée par la nature des compétences musicales engagées que par une documentation peu éclairante sur ce point.

risque pour ses employeurs de le perdre. En 1704, les chanoines permettent au sieur Haslé de se rendre à Paris « pour se perfectionner dans la composition de musique ». Le 17 mars, ils acceptent même de prolonger de six mois « le temps qui luy avoit esté marqué » sans perte de ses avantages. Ils en furent mal récompensés puisque le 12 septembre, au terme du délai, Haslé démissionne de sa charge. Il avait trouvé à la cathédrale de Metz une charge plus avantageuse.

Le maître avait aussi l'obligation de déposer en chapitre, tous les trois ou quatre mois, copie de la musique qu'il a composée durant cette période. Le contrat d'engagement de Meifredy précise même qu'il « sera tenu laisser en ladite psallete une copie des pièces de musique qu'il aura composée ou faict chanter ». Les textes musicaux étaient mis « au net par des copistes aux frais de Messieurs ». Cette tâche était habituellement confiée aux musiciens ou aux chantres, plus rarement aux aînés de la psallete. En 1644-1645, Simon Le Forestier, basse-contre et joueur de viole, reçoit 20 livres « pour avoir copypé plusieurs pièces de musique dans douze livres [de papier réglé] neufs estant à présent en la psallete ». Vincent Godeau, choriste, est récompensé de 6 livres, en octobre 1691, « pour avoir transcrit des Magnificats en musique ». Le décès d'un maître rendait nécessaire une saisie conservatoire. À la mort du sieur Ouin, « toutes les pièces de musique du feu sieur, comme aussi toute la musique qu'il a composée depuis qu'il est au service de cette église » sont remises entre les mains du chapitre par son successeur. Confrontés à l'humeur vagabonde des maîtres, les chanoines anticipaient souvent les défections. En 1620, ils accordent 16 sols à « l'ainé des enfans de chœur pour avoir du papier pour copier les compositions de musique de Manach qui menaçoit de s'en aller ». À ce stock de partitions déposées s'ajoutaient les messes et motets achetés aux libraires parisiens. En janvier 1634, le chantre étant à Paris, y achète « quatre messes en Musique imprimée ». Le 26 décembre 1656, le trésorier du chapitre est prié de rembourser au sieur Portier, maître de musique, « ce qu'il a déboursé pour l'achat de livres qu'il a apportés de Paris pour transcrire des pièces de sa musique avec deux messes de musique imprimée que ledit Portier a achetées à Paris ».

On imagine volontiers l'abondance de partitions ainsi collectées au fil des années. On n'en retrouve nulle trace, pas même celle des inventaires pourtant régulièrement réalisés du stock musical domestique et des recueils imprimés. Dans un document du fonds local de la paroisse de Tréguier, il est pourtant noté que « certaines messes et motets qui se chantaient autrefois, avant 1907, provenaient du répertoire de l'ancienne cathédrale »<sup>35</sup>. Georges Minois semble avoir eu connaissance de quelques unes de ces partitions : « Quelques manuscrits de ces œuvres subsistent, écrivait-il en 1987, prouvant que, du point de vue de la musique religieuse, Tréguier était en accord avec son temps, voire en avance sur lui par l'adoption précoce des modes italiennes

---

35. Archives du presbytère de Tréguier, non coté.

dès 1685-1690<sup>36</sup> ». Mais il ne fournit pas les références des œuvres dont il parle. Reste à espérer que l'on puisse retrouver quelques-unes de ces partitions dans une dépendance de la cathédrale trégoroise comme ce fut récemment le cas au Puy-en-Velay. Quelques pièces pourront peut-être sortir de l'oubli lorsque l'inventaire général des musiciens d'église sera plus avancé. Dans le recueil conservé des motets interprétés, au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle, en la cathédrale de Vannes, parmi ceux d'André Campra, Sébastien de Brossard ou Alessandro Melani, figure, par exemple, le motet *Adoro te, ô nimis tremende !* pour deux voix et basse continue d'un certain Jouin, inconnu des musicologues<sup>37</sup>. Il faut sans aucun doute reconnaître en lui Philippe Jouin que les chanoines de Tréguier avaient recruté, en novembre 1690, alors qu'il se trouvait « à Quimper Corentin ou Landerneau ».

Difficile sans les partitions de pousser loin l'analyse de la nature et de la qualité du répertoire qu'on pouvait entendre à Tréguier. La documentation évoque seulement, sans autre précision, les messes composées par les maîtres. Engagé en juin 1735 comme haute-contre, Pierre-François Boullay fait jouer au chœur, en novembre suivant, une messe de sa composition, à la grande satisfaction de ses employeurs qui le nomment sous-maître de musique. Une autre messe de lui est chantée le 9 juillet 1736. Il compose également l'office de l'Assomption du 15 août suivant<sup>38</sup>. Le motet était l'autre forme musicale chantée à Tréguier lors des cérémonies officielles ou des fêtes particulières. Traditionnellement, le 22 novembre, jour de la Sainte-Cécile, l'ensemble du corps de musique se réunissait le soir pour chanter un motet en son honneur. Ce concert était probablement public, comme il l'était à Nantes<sup>39</sup>, et la musique spécialement composée par le maître. Il y avait foule, et la fête qui se prolongeait fort tard dans la nuit était l'occasion de débordements dénoncés à l'occasion par les chanoines. C'est sans doute la raison pour laquelle, en novembre 1662, ils font défense aux chantres et musiciens d'interpréter le motet de Sainte-Cécile en la cathédrale à huit heures du soir « ainsy que autrefois a esté fait » et leur imposent de chanter à l'avenir le motet à l'issue de la procession du Rosaire (7 octobre). Cette défense fut sans doute rapportée car des actes jugés scandaleux impliquant les musiciens se produisent encore le jour de la Sainte-Cécile 1676. Il était aussi d'usage, vers 1616, que le chœur de musique

36. MINOIS, Georges, « Réforme catholique et liturgie... », art. cit. », p. 466.

37. BOURLIGUEUX, Guy, « Un livre de musique de la cathédrale de Vannes à la bibliothèque du Conservatoire de Paris », *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan*, juillet 1966, p.38-43.

38. Le sieur Le Roy, musicien établi à Lannion, reçoit 12 livres, le 17 août 1736, pour « avoir chanté la basse-taille à l'office de l'Assomption composé par le sieur Boullay, sous-maître, et aussi pour reconnaître sa politesse d'avoir fait chanter une messe à symphonie le jour d'hier fête de Saint Hyacinthe pour fleurir M<sup>gr</sup> l'Evêque ». La formule « avoir fait chanter » suggère, selon son usage habituel dans les registres, que le sieur Le Roy était le compositeur de cette messe.

39. LA LAURENCIE, Lionel de, *L'Académie de musique et le concert de Nantes à l'hôtel de la Bourse (1727-1797)*, Paris, Société d'imprimerie et de librairie, 1906, p. XII.

de la cathédrale, chaque premier mai, monte en la haute tour de la cathédrale « pour chanter un motet à la manière accoutumée ».

Les modèles musicaux de cette production nous échappent. On peut seulement induire de la pérégrination des maîtres, de leurs engagements précédents et de l'influence diffuse des compositeurs de cour ou parisiens, qu'elle ne devait être que très modérément originale. Le choix des maîtres au jugement desquels on soumettait les exercices de plain chant : Henri Frémart (Notre-Dame de Paris, 1645), Jean-François Lallouette (Saint-Germain-l'Auxerrois, 1691), François de La Croix (Sainte-Chapelle, 1737), etc., probablement liés aux chanoines de quelque façon, éclairent les goûts trégorois en cette matière. En matière de musique plus contrapunctique, la nature des voix préférées (haute et basse contre), la nature de l'*instrumentarium* disponible, et les mêmes relations directes avec Lallouette, disciple de Lully, permet aussi de penser que Tréguier a suivi, dès la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, précocement au regard de certaines autres régions, la mode italianisante des messes concertantes.

### *Gages et revenus*

Si les maîtres qui se succédèrent à Tréguier n'ont pas (encore ?) la réputation des Daniélis, Le Sueur ou Levens qui exercèrent à Vannes, on peut penser qu'ils y étaient peu attirés en raison de conditions financières moindres.

Il est difficile parfois de comparer le montant de leurs gages lorsqu'ils englobent en particulier les frais de fonctionnement de la psallete quand le maître en a la charge, et que l'on ne connaît pas le détail des autres avantages concédés (logement, distributions diverses, gratifications occasionnelles, plus ou moins contractuelles). En 1724, Le Sueur est engagé à Vannes sur le pied de 1 400 livres par an sur la base d'un contrat de neuf ans, complété par une archiprêtrise. En réalité, il recevait 300 livres de gages annuels, 200 livres de gratification pour son mérite, 100 livres de gains du chœur et 800 livres qu'il devait consacrer à l'entretien des six enfants de chœur<sup>40</sup>. Cela paraît malgré tout plus que ce que pouvaient espérer les maîtres de Tréguier. On ne peut cependant établir leurs gains réels qu'à partir de l'information succincte fournie par les registres des délibérations à la date de l'engagement. Les livres de comptes fournissent à l'occasion, les sommes versées, mais sans les détailler ; elles sont en outre souvent majorées de gratifications diverses ou de reliquats, ou au contraire amputées des amendes infligées au maître concerné pour ses absences enregistrées par la « pointe », ou pour avoir été « mulété », à savoir sanctionné, pour indiscipline au chœur. D'une façon ordinaire au cours des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, et sans aucune évolution, les maîtres forains admis ou contactés

40. Guy BOURLIGUEUX, « Un maître de chapelle de Vannes au xviii<sup>e</sup> siècle : Charles-Joseph Le Sueur », *Bulletin de la Société Polymathique du Morbihan*, 1969, p. 23. Le maître de la collégiale Saint-Pierre du Mans touchait aussi 1400 livres vers 1660.

se voyaient proposer 15 livres de gages par mois avec une distribution de chantre fixée à 100 livres en 1623, et n'évolue plus significativement. De telle sorte que le revenu total de 300 livres par an (gages et distributions) offert à Julien Bourgaut en 1661, était celui que pouvait espérer un maître de musique trégorois au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle. Les avantages en nature (logement et nourriture à la psallette) parfois explicitement mentionnés semblent aller de soi, sauf dans le cas peut-être où le maître est marié et doit loger en ville. Ces gains évoluaient naturellement en fonction de la satisfaction du chapitre ou des activités complémentaires, musicales ou administratives, assumées par le maître. Et sur ce point les itinéraires personnels sont multiples. Dans un certain nombre de cas peuvent s'ajouter les revenus de l'économat de la psallette (s'il y en avait), ou celle d'une vicairie si le maître était clerc ; les faux-frais (remboursement des voyages pour venir de leur lieu d'activité précédent, etc.) ; des gratifications diverses (fondations, offices sur ordre hors de Tréguier, etc.), et bien entendu le casuel s'il participait à des célébrations privées.

Des activités lucratives complémentaires ou annexes, plus difficiles à repérer, venaient parfois compléter son revenu : pour beaucoup, les cours d'instruments particuliers. Jacques Ouin cumula aussi les fonctions de procureur de la fabrique et de pointeur<sup>41</sup> au chœur. Lui et son épouse administraient ensemble la psallette et sous-louaient leur logement (loué au chapitre ou à bail gratuit ?) et pratiquaient l'hébergement tarifé. Le 1<sup>er</sup> août 1735, ils obtiennent devant notaire un acte obligataire sur noble homme Charles Simon, sieur de la Villeneuve, pour la somme de 1 116 livres 6 sols qu'il leur devait pour sa chambre et sa pension, le vin qui lui avait été fourni, et l'argent qu'ils lui avaient prêté pour ses affaires<sup>42</sup>. Ce sont là des activités cumulées et des capacités financières qui traduisent une certaine aisance économique des époux Ouin.

Le parcours de Pierre François Boullay est sur ce point assez bien documenté. Disposant d'une belle voix de haute-contre, il est reçu à Tréguier le 17 juin 1735, presque au sortir de la psallette collégiale Saint-Pierre du Mans, aux gages de 15 livres par mois et distribution de chantre. Ses capacités de compositeur sont aussitôt reconnues puisqu'il est récompensé en novembre suivant de 20 livres pour avoir composé une messe chantée en la cathédrale, et de 12 livres en juillet de l'année suivante pour la composition d'une autre. Tout en assurant sa partie au chœur, il se perfectionne à l'orgue, devient organiste titulaire et se forme à la facture. Le 19 juin 1750, considérant que « le sieur Boullay, musicien chantant le haute contre depuis plusieurs années dans cette église avoit par ses soins, son application et son travail fait parler quelques jeux de l'orgue de laquelle on n'avoit pû rien tirer depuis 8 ans, et que ledit sieur Boullay ayant commencé à toucher l'orgue le jour de la Pentecoste et ayant continué depuis ce tems », le chapitre porte ses gages à 19 livres 10 sols par

41. Le pointeur était chargé de contrôler la présence aux offices des membres du bas chœur.

42. Arch. dép. Côtes-d'Armor, 3 E 1/154.

mois toujours avec distribution de chanter. Il pourra aussi « toucher ladite orgue aux baptêmes à la manière accoutumée » et en percevoir le casuel. Le 21 avril 1752, il reçoit 90 livres pour se rendre à Paris afin de se perfectionner dans la pratique de l'orgue. Ayant appris le décès du maître Keraudren, il écrit le 14 juin 1752, au chapitre de Tréguier afin d'obtenir la maîtrise ainsi rendue vacante : « [...] J'instruirai un enfant de chœur qui touchera l'orgue quand mes occupations à la musique ne me permettront pas de le faire [...]. Si Melle Keraudren<sup>43</sup> quitte l'économat, je vous prie de me l'accorder [...] je désirerai d'être nommé incessamment. Le titre me ferait honneur auprès des maîtres de musique ». Aussitôt sa lettre reçue, les chanoines le nomment maître de musique et lui accordent 90 livres pour payer son voyage retour. L'année suivante ses gains annuels fixes dépassent les 350 livres. Cela ne le met cependant pas à l'abri du besoin puisque, en janvier 1766, il demande une aide financière, en raison de « la cherté excessive des vivres et surtout du bled [qui] le mettent hors d'état de nourrir ses six enfants ». Le chapitre compatissant lui accorde une gratification de 100 livres. Boullay assure sa charge jusqu'au bout à la satisfaction de ses employeurs et meurt en 1785, après cinquante ans de présence à Tréguier, longévité et fidélité uniques dans l'histoire de cette maîtrise, explicables probablement par des considérations autres que financières.

### *Compétence et réputation des maîtres*

Des qualités pédagogiques des maîtres, assurément nécessaires, on ne peut juger que par quelques témoignages d'une objectivité incertaine. Louis Keraudren trouvait à redire sur la façon dont son prédécesseur, le sieur Deshayes, avait formé les enfants de la psallette. Ses soins à l'égard des enfants avaient été si médiocres, écrit-il aux chanoines en 1743, que :

« le suppliant ayant été rappelé une seconde fois, il les trouva dans un état pitoyable ayant même oublié ce qu'il avoit eu la peine de leur enseigner pendant l'espace d'onze mois, de sorte qu'il fut forcé de redoubler ses soins et ses travaux pour les mettre dans l'état où ils sont aujourd'hui, où l'expérience fait voir qu'ils sont sûrs de leur partie, qu'ils chantent sur le livre, et qu'ils se disposent à la composition. »

Sans parler de l'avantage qu'ils n'avaient pas avec son prédécesseur, celui d'apprendre à jouer « de la basse, du serpent et d'autres instruments que le suppliant est en état de leur enseigner ». Il convient de préciser que sa lettre aux chanoines visait à réclamer un alignement de son salaire (200 livres) sur celui de son prédécesseur (300 livres), ce qui limite la portée de son témoignage.

Les remarques portant sur l'assiduité des maîtres ou leur ponctualité ne permettent pas de juger vraiment de l'efficacité de leur enseignement. Les manquements

---

43. L'épouse de Keraudren était associée à l'économat et administration de la psallette.



des enfants de chœur à la connaissance musicale et au respect des codes et textes liturgiques sont très rarement portés aux registres. Le 30 septembre 1667, sous le maître Ménart, les chanoines notent cependant que :

« les enfants commettent plusieurs deffaultz tant aux antiennes qu'aux versets ni scachantz pour la plus part du temps ce qu'ilz doivent chanter. [Ils demandent au maître de] « marquer aux enfants les antiennes et versets qu'ils debvront chanter tant à matines, laudes, vespres que autres heures, et les leur faire chanter en la maison avant que de venir à l'office, pour obvier aux troubles qui arrivent à l'office. »

La compétence musicale des maîtres est également livrée trop souvent au jugement subjectif des lettres de recommandations ou aux propos nécessairement suspects tirés d'anecdotes voire de faits-divers. Au mois d'avril 1616, une dispute s'éleva entre le sieur Manach, maître de la psalette, et M<sup>e</sup> François Halou, principal régent du collège de la ville. Leurs échanges aigre-doux, tournent bientôt en une controverse moliéresque sur les mérites respectifs de :

« leur science et capacité, l'un de la philosophie et l'autre de la musique. Halou dict audit Manach que sa science de musique n'estoit que de pièce rapportée et que la sienne estoit bien autre. [Le ton montant d'un octave, il lui lance même que] la musique qu'il faisoit chanter estoit supposée et que la pluspart estoit de la composition d'autrui combien qu'il faisoit accroire que c'estoit de sa façon et qu'il luy eust esté plus séant d'estre à garder le derrière de sa femme que de composer la musique [et de ne pas se mêler de parler de philosophie] en laquelle il n'entendoit [rien]. »

Le Manach était assurément un personnage d'un tempérament ombrageux et de maigres capacités. Sa gestion de la psalette se révéla désastreuse<sup>44</sup>, et les accusations de plagiat lancées contre lui pourraient bien être avérées. En décembre 1620, les chanoines, prévoyant un départ de leur maître à la cloche de bois, fournissent à l'aîné des enfants de chœur le papier nécessaire « pour copier les compositions de musique de Manach ». Il n'en a pas le loisir. Le Manach quitte sa charge sans laisser la moindre note de musique. Une procédure est lancée contre lui. Les huissiers le poursuivent en février suivant jusqu'à Pouldouran, mais l'on ne sait s'ils purent récupérer une seule partition pour attester de la réalité de son art.

À leur compétence malgré tout habituelle en matière de composition, les maîtres ajoutaient des capacités instrumentales ou vocales variées héritées de leur formation initiale. « En fait de composition de musique, écrit Berger en 1730, je suis capable de faire aussi bien qu'un autre ; je joue du violon, de la basse de viole et de la basse de violon ». Philippe Bourdin (1640) était organiste. Philippe Jouin depuis son jeune âge jouait de l'orgue et de l'épinette. Pierre-François Boullay chantait la haute-contre quand il obtient la maîtrise en 1735. Mais on connaît rarement leurs lieux de formation, leur parcours professionnel détaillé, leur niveau d'exécution ou de création.

44. Arch. dép. Côtes-d'Armor, 2 G 464.

Les attestations de service fournies y faisaient probablement mention mais aucune n'a été conservée. Dans les deux lettres connues citées *supra*, les postulants à la maîtrise se revendiquent volontiers d'un maître ou d'un lieu de formation. En 1730, le sieur Berger prend soin de préciser qu'il a « appris [s] a profession à Versailles sous Mr l'abbé Minoret, maître de musique de la chapelle du Roy » ; et Maubert d'avoir été formé à la psallete collégiale d'Orléans, puis d'avoir été l'élève du maître de musique de Notre-Dame de Paris. Plus modestement, Philippe Jouin était enfant de la maîtrise d'Angoulême, Pierre Boullay s'est formé à la psallete collégiale du Mans, et son fils – en plus des leçons de son père – en celle de Tréguier.

Au terme de cette découverte des maîtres de musique trégorois, il reste une grande frustration : celle de ne pouvoir, faute de partitions conservées, entendre leur musique, celle sortie de leur plume, et celle qu'ils choisissaient dans le répertoire de leur temps. Est-ce sans espoir ? Peut-être pas. Elle n'est sans doute que l'effet d'une méconnaissance persistante d'une population par nature itinérante que les travaux en cours découvrent pourtant chaque jour un peu plus. Une découverte fortuite, la poursuite de l'inventaire général des corps de musique à travers le royaume peut réserver de belles surprises. D'autres Charles Levens peuvent encore apparaître. Plusieurs maîtres ayant séjourné plus ou moins longtemps à Tréguier ont fait aussi, ailleurs, une belle carrière. François Chaperon, originaire de Paris, déclare avant de quitter son service s'y retirer, après onze mois de service. Nous sommes probablement au début de la carrière musicale du maître de musique de la Sainte-Chapelle (en 1679) et premier maître de M.-R. Delalande. Pour le remplacer, les chanoines sollicitent, en mars 1661, Julien Bourgault, maître de musique de Saint-Tugal à Laval. Celui-ci venait de remporter, deux années consécutivement, le concours de motets composés pour la fête de la Sainte-Cécile du Mans, en 1658 et 1659. Il n'est pas sûr qu'il ait répondu favorablement à l'invitation et, s'il exerça, ce fut pour un ou deux mois. Mais François Belessort était bien maître à Tréguier lorsqu'il fut lauréat du concours annuel de motets en 1665<sup>45</sup>. À son départ de Tréguier, Guillaume Haslé trouve à Metz la consécration de son talent. On connaît de lui trois messes, deux magnificats, seize motets, quatre *Domine Salvum*, etc., imprimé chez Antoine en 1734<sup>46</sup>. Les motets du maître Jouin figuraient aussi probablement, comme on

---

45. CHAMBOIS, E.L., *La fête de Sainte-Cécile à la cathédrale du Mans, 1633-1784*, dans *L'Union historique et Littéraire du Maine*, t. II, 1894, p. 350. Engagé le 15 mai 1665, Belessort reste en poste à Tréguier un an plein puisqu'il reçoit ses gages pour les cinq premiers mois de 1666. Cette année-là, il est signalé comme maître de musique passant en la collégiale Saint-Pierre-la-Cour, au Mans (GRANGER, Sylvie, *Les métiers de la musique...*, *op. cit.*, t. II, tableau 115). Le lauréat de la Sainte-Cécile du Mans, en 1675, s'appelle aussi Belessort (on en ignore le prénom), « maître de musique de l'église de Besançon ». Il peut à nouveau s'agir de François, poursuivant son itinérance.

46. ROSE, Gilbert, *Metz et la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Metz, éd. Serpenoise, 1992, p. 167.

l'a dit, au répertoire de la cathédrale de Vannes. Les informations apportées ici sur les maîtres de musique trégorois, croisées avec d'autres études déjà réalisées ou à venir, pourront aider ainsi à reconstituer à terme une partie de l'ambiance musicale des cérémonies d'autrefois en la cathédrale de Tréguier.

Hervé LE GOFF

### *RÉSUMÉ*

Le goût renouvelé pour la musique baroque a favorisé l'intérêt des historiens d'aujourd'hui pour les maîtrises cathédrales ou collégiales d'Ancien Régime et pour le groupe social des musiciens d'église, plus particulièrement pour les maîtres de musique. Ceux de la cathédrale de Tréguier bénéficient depuis la création de la psallete, au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, d'une documentation raisonnablement abondante qui permet d'en établir une liste assez exhaustive. Le caractère itinérant de cette corporation favorise la circulation des goûts et des modes en matière de musique liturgique. Les structures et les usages canoniques uniformisent aussi largement le fonctionnement des psallettes dont ces maîtres ont la charge. Il n'en reste pas moins que l'identification de ces musiciens, compositeurs par obligation, éclaire la pratique religieuse et le rituel en la cathédrale de Tréguier, en même temps qu'elle contribue à la grande enquête nationale en cours sur cette profession.

