



HAL
open science

La musique vocale religieuse

Guillaume Avocat

► **To cite this version:**

Guillaume Avocat. La musique vocale religieuse. Etienne Jardin. Mel Bonis (1858-1937). Parcours d'une compositrice de la Belle Époque, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2020, 978-2-330-13313-9. hal-03982747

HAL Id: hal-03982747

<https://uca.hal.science/hal-03982747>

Submitted on 10 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Guillaume AVOCAT, « La musique vocale religieuse », *Mel Bonis (1858-1937). Parcours d'une compositrice de la Belle Époque*, dir. Étienne Jardin, Paris : Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2020, p. 233-252.

La musique vocale religieuse

Guillaume AVOCAT

Voilà trois décennies maintenant que la musique de Mel Bonis suscite l'intérêt des musicologues et interprètes ; en grande partie grâce au travail de valorisation mené par l'Association Mel Bonis (AMB) et les éditions Fortin-Armiane. Aujourd'hui, la musique instrumentale et vocale profane de la compositrice est bien connue des mélomanes et a été éditée et enregistrée à de nombreuses reprises depuis le début des années 2000. Elle a été jouée par de nombreux interprètes français et étrangers et côtoie régulièrement celle de ses contemporains au sein de recueils thématiques¹. La *Sonate pour flûte et piano* a même fait l'objet d'un mémoire de Master en 2017².

Sa musique religieuse ne connaît pas encore la même diffusion. Quoique sa musique d'orgue soit déjà passée à la postérité grâce au chapitre qui lui est consacré dans la récente réédition du *Guide de la musique d'orgue*³. Nous pouvons également saluer l'existence d'un enregistrement de ses œuvres en langue latine dirigées par Jean-François Sénart à la Schola Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence et l'intégrale de ses œuvres pour orgue interprétées par Georges Lartigau sur l'orgue de l'église Saint-Amans de Rodez. La maison Fortin-Armiane est encore la seule à en proposer des éditions modernes.

Ce déséquilibre peut aisément s'expliquer. Encore aujourd'hui, la musique religieuse suscite un moindre intérêt des instances culturelles, sauf en ce qui concerne quelques œuvres canoniques. De plus, cette part du répertoire de Mel Bonis, si important fût-il pour sa créatrice, représente seulement 10 % de sa production musicale. Enfin, elle s'est peu fait connaître comme compositrice de musique d'Église à son époque. La moitié de ses pièces religieuses ont été éditées, principalement chez Demets, Hamelle et Leduc, mais on ne garde pas de trace de leur exécution publique de son vivant.

En revanche, le milieu musical parisien connaissait son œuvre religieux ou, à tout le moins, en avait entendu parler. Elle reçut notamment les félicitations du compositeur et professeur d'histoire de la musique au Conservatoire Louis Bourgault-Ducoudray en 1899 pour la *Prière de Noël*⁴ dont il était le dédicataire⁵. Alexandre Guilmant, co-fondateur de la Schola Cantorum de Paris, se montra également très élogieux envers l'*Ave Maria*⁶ : "C'est un morceau d'un sentiment exquis et d'une écriture fort intéressante ; je l'aime beaucoup et je vous adresse toutes mes sincères félicitations"⁷, lui écrivit-il en 1910. Enfin, les lecteurs de la revue *Sainte-Cécile* purent lire son *Panis Angelicus* qui venait juste d'être édité chez Delépine en 1935⁸.

¹ Voir *Discographie de Mel Bonis*, en ligne : mel-bonis.com/discomb.htm.

² Hsu PIN-HSUAN, *The Analysis and Interpretation of the Sonata for Flute and Piano by Mel Bonis (1858-1937)*, mémoire de Master inédit, Taiwan : Soochow University, 2017.

³ Gilles CANTAGREL (dir.), *Guide la musique d'orgue*, Paris : Fayard, 2012.

⁴ Cette pièce a été éditée par Leduc en 1899.

⁵ Lettre de Louis Bourgault-Ducoudray à Mel Bonis, 5 novembre 1899, AMB.

⁶ Cette pièce a été éditée par Demets en 1905. Le manuscrit autographe non daté est conservé aux archives de l'Association Mel Bonis.

⁷ Lettre d'Alexandre Guilmant à Mel Bonis, 9 juin 1910, AMB.

⁸ *Supplément à la revue Sainte-Cécile*, décembre 1935, F-Pn 4-VM-90. Le manuscrit original de cette œuvre ne nous est pas parvenu.

Nos méthodes de catalogage traditionnelles auraient tendance à séparer les œuvres religieuses de Mel Bonis en deux catégories distinctes : d'un côté les motets latins destinés à la liturgie et de l'autre les mélodies en langue vernaculaire potentiellement destinées au concert ou à un usage domestique. Cela aurait du sens du point de vue des modes de classifications génériques, mais occulterait le fait que ces deux parties de son répertoire religieux n'ont pas les destinations que l'on aurait naturellement tendance à leur attribuer.

Mel Bonis n'était ni maître de chapelle, ni titulaire d'une tribune d'orgue prestigieuse. Elle tint occasionnellement les orgues des paroisses d'Étretat et de Sarcelles où elle résidait. Ses œuvres vocales latines n'ont pas été composées dans le but d'accompagner les cérémonies religieuses. De même, ses œuvres vernaculaires ne s'inscrivent pas dans la tradition du cantique spirituel. Aucune de ces pièces ne fait référence aux textes ou aux timbres que l'on peut trouver dans les nombreux recueils de l'époque. Ce sont plutôt des mélodies savantes sur texte religieux. Qu'elles soient latines ou non, les pièces vocales religieuses de Mel Bonis sont juste l'expression en musique de la foi de leur créatrice et de son profond attachement à certains symboles du catholicisme.

La question des croyances religieuses de Mel Bonis est centrale en ce sens qu'elles sont déterminantes dans le développement de sa pensée musicale. Fervente chrétienne, Mel Bonis est aussi une artiste accomplie et une intellectuelle sensible qui a grandi à l'époque des premières "redécouvertes" du plain-chant médiéval et des polyphonies de la Renaissance. Une époque où l'École Niedermeyer et, dans une moindre mesure, la Schola Cantorum jouissent d'une grande influence dans le domaine de la musique d'Église par leur niveau de formation et leur promotion du modèle Palestrinien. Bien que Mel Bonis n'ait pas fréquenté ces établissements, elle semble s'être imprégnée de leurs modèles, notamment à travers la musique de Gabriel Fauré pour laquelle elle avait beaucoup d'admiration⁹.

S'élever par la musique

Les premiers mots qui nous viennent à l'esprit lorsque l'on écoute les œuvres vocales religieuses de Mel Bonis sont simplicité, élégance et profondeur. On y trouve un contrepoint maîtrisé malgré quelques maladresses audibles çà et là, une audace harmonique parfois surprenante, mais jamais excessive, une forme et une écriture entièrement dédiées à l'intelligibilité des mots ainsi qu'une expression riche, mais toujours mesurée. Ces observations reflètent assez bien l'idéal artistique de Mel Bonis. Un idéal qu'elle a maintes fois exprimé dans ses notes personnelles et dont les musicologues commencent à peine à mesurer l'impact sur ses productions musicales¹⁰. Selon elle, la musique doit toujours associer simplicité et expressivité. De plus, la création musicale doit être mue par la recherche d'une concordance parfaite entre ce qu'elle appelle "le fond" et "la forme", de façon parfois énigmatique :

En musique, l'harmonie correspond à la couleur en peinture, aux matériaux de construction en architecture. Un Debussy emploie les matériaux les plus précieux, des gemmes brillantes et pâles, mais ces constructions n'ont ni plan, ni grandeur. C'est un délicieux illustrateur de petites choses courtes¹¹.

L'idée musicale, même brillante, ne se suffit pas à elle-même. Visiblement, Mel Bonis apprécie les thèmes et les recherches harmoniques de Claude Debussy, mais elle trouve que sa musique

⁹ En témoignent notamment sa transcription pour piano du *Clair de lune* publié chez Hamelle en 1933 et celle pour deux pianos du *Thème et Variations* op. 73 dont le manuscrit non daté est conservé aux archives de l'Association Mel Bonis.

¹⁰ Voir BONIS, *Souvenirs et Réflexions*. On y trouve des souvenirs sur sa jeunesse et ses enfants et petits-enfants ainsi que des réflexions sur la vie, la musique et les arts en général.

¹¹ Même référence, p. 35.

manque généralement de consistance et de structure. L'idée sans la structure n'a aucun intérêt pour elle. Il peut être nécessaire de trouver de nouvelles formes, mais jamais au détriment de l'idée musicale et de l'expression des émotions humaines. Un travers dans lequel elle accuse les musiques avant-gardistes de son temps d'être tombées avec trop de facilité :

À notre époque laïque, positiviste, féroce égoïste, la tendresse est bannie en musique, mais on nous fera avaler des imitations de locomotives, de coups de pieds, *etc.*... et des boléros fumistes¹².

De toute évidence, Mel Bonis n'appréciait guère les œuvres que l'on aurait tendance aujourd'hui à placer dans le sillage du surréalisme ou du dadaïsme. Son invective envers les "imitations de locomotives" rappelle certaines critiques qui furent prononcées en France à l'encontre de la musique du ballet *Parade* composée par Erik Satie ou encore du *Ballet mécanique* de Georges Antheil. Le qualificatif "fumiste" qu'elle applique, de façon à peine masquée, au *Boléro* de Maurice Ravel rejoint également certaines critiques de l'époque qui reprochaient à cette œuvre d'être trop simpliste et répétitive. Son accusation sans équivoque de la laïcité et du positivisme, ainsi que le lien de cause à effet qu'elle induit de façon assez expéditive entre ces principes et l'apparition de ces musiques qu'elle condamne, témoignent d'une idéologie foncièrement traditionaliste. Des idées qui sont assez caractéristiques de la bourgeoisie catholique française de la fin du XIX^e siècle au sein de laquelle Mel Bonis a reçu une éducation stricte et très religieuse¹³. Un traditionalisme qui se retrouve dans sa pensée artistique. Trois lignes suffisent-elles réellement à déterminer les goûts et l'idéologie d'un individu ? Bien que l'extrait ci-dessus soit très éloquent, il mériterait tout de même de faire l'objet d'une étude comparative.

Mel Bonis défend l'idée d'un art sensible, mais elle n'admet pas non plus l'excès de sentimentalité, particulièrement dans le domaine de la musique religieuse. L'œuvre de Jean-Sébastien Bach représente pour elle la parfaite illustration de cet équilibre idéal qu'elle ne cessera de rechercher :

La musique religieuse doit être sereine, ce qui n'exclut pas l'amour, mais repousse l'éclat, la grandiloquence ou la sentimentalité pleurnicharde. Le modèle du genre c'est la musique de Bach, très expressive quoi qu'en pensent ceux qui ne la pénètrent pas¹⁴.

La musique doit toucher l'âme, mais c'est un art qui nécessite de la rigueur dans la structure et de la mesure dans l'expression. Rigueur et mesure sont deux mots qui qualifient parfaitement la personnalité de l'auditrice attentive et de l'artiste exigeante qu'était Mel Bonis. À travers cette recherche de mesure et d'équilibre, elle semble vouloir toucher une forme de perfection transcendante. Certaines de ses réflexions sur la musique et les arts en général révèlent une forme de mysticisme et montrent à quel point sa foi et sa conception du monde influencent ses réflexions artistiques. Elle semble voir dans la musique comme un moyen pour l'homme de transcender sa propre matérialité ; une pratique autant spirituelle qu'esthétique :

Tout ce qu'il y a en nous d'aspiration à la vie totale, d'élan vers un bonheur que nous savons intangible ici-bas, d'ardeurs sans objet à notre portée, choses inexprimables par la parole, c'est la musique qui est chargée de leur expression dans son langage imprécis, mais qui peut revêtir toutes les formes du sentiment. C'est pourquoi l'abus du pittoresque, de l'imitation des bruits

¹² Même référence, p. 38.

¹³ GELIOT, *Mel Bonis*, p. 22-32.

¹⁴ BONIS, *Souvenirs et Réflexions*, p. 38.

de la nature, est chose puérole, bonne à amuser la foule inapte à comprendre la beauté [...] Tout ça, c'est du matérialisme. Qu'ils en jouissent, ceux qui s'en contentent¹⁵ !

Non seulement la musique ne doit pas se contenter de copier la matérialité du monde, mais elle ne peut non plus se réduire à l'expression des émotions de l'homme. La musique est un moyen d'approcher le monde immatériel, d'apercevoir ou d'effleurer le monde inatteignable de Dieu :

La musique, ce langage divin, traduit toute beauté, toute vérité, toute ardeur. L'objet de nos vœux éternels prend une forme ; il nous tend les bras et pourtant il est loin, très loin et nous ne l'atteindrons pas¹⁶.

L'abstraction propre à la musique conduit Mel Bonis à la concevoir, sinon comme un art profondément divin, au moins comme celui qui offre, plus que tous les autres, la possibilité de se rapprocher de l'essence divine du monde ; un art sublime par essence. Selon elle, seules la foi en Dieu et la piété profonde permettent à l'artiste d'atteindre une véritable grâce créatrice :

Comment un musicien peut-il être athée ? Pour moi, cela le classe ; il n'est pas parmi les grands. Ceux-ci sont trop près de Dieu pour le nier. Les Bach, Beethoven, Franck *etc.* étaient des croyants ; ils ne furent jamais mieux inspirés que quand ils ont cherché à traduire leurs émotions pieuses¹⁷.

À la lumière de ces extraits, ses réflexions sur la musique religieuse prennent un tout autre sens. Les œuvres vocales religieuses de Mel Bonis ont pour principal point commun de ne contenir aucune virtuosité, aucun tour de force musical. Elles sont toutes simples, bâties sur de petites formes et sont très contemplatives et éthérées, dans l'esprit des petits motets de Gabriel Fauré ou de Théodore Dubois.

Un répertoire inscrit dans la tradition

La musique vocale religieuse a occupé Mel Bonis tout au long de sa vie. Elle a composé au moins vingt-six œuvres : six dès ses débuts entre 1892 et 1900 dont sa *Prière de Noël* et son *Regina Coeli* édités chez Leduc en 1899 ; six autres entre 1900 et 1910, dont son *Ave Maria* édité chez Demets en 1905 ; trois dans les années 1920 et enfin cinq dans les années 1930 dont son *Cantique de Jean Racine* qui n'a pas été édité de son vivant. À notre connaissance elle n'a composé qu'un *Tantum ergo* pour trois voix d'hommes entre 1910 et 1920. Les cinq pièces restantes ne sont pas datées. On trouve parmi elles sa *Messe a capella* et un second *Tantum ergo* pour chœur au style harmonique très moderne. La proportion de pièces latines et en langue vernaculaire est à peu près équivalente. Quinze appartiennent à la première catégorie et onze à la seconde.

Hormis le *Cantique de Jean Racine*, les pièces religieuses en langue vernaculaire de Mel Bonis reposent sur des textes écrits par ses contemporains les plus proches. Les poèmes de la fin du XIX^e siècle ont été écrits par son amour de jeunesse Amédée-Louis Hettich. Ceux des premières années du XX^e siècle ont été écrits par Madeleine Pape-Charpentier, la directrice de l'école de sa fille. Un seul texte de cette période est de la main de l'abbé Léon Rimbault. Mel Bonis écrit elle-même les poèmes des années 1920-1930.

Comme nous l'avons déjà indiqué, les pièces vocales religieuses de Mel Bonis ne sont pas destinées à la dévotion ou à la pratique rituelle. Ce sont des effigies musicales dans lesquelles la compositrice verse toute la force de sa croyance en Dieu et de l'amour qu'elle lui porte. On

¹⁵ Même référence, p. 37.

¹⁶ Même référence, p. 34.

¹⁷ Même référence, p. 35.

observe chez elle un intérêt très fort, si ce n'est une certaine forme d'obsession, pour quelques symboles du catholicisme. Le thème de Noël est particulièrement représenté et fut très important pour elle, surtout au début de sa vie, comme l'a souligné son arrière-petite-fille Christine Géliot¹⁸. Elle composa son *Noël pastoral* en 1892 et une *Prière de Noël* sept ans plus tard. Elle fit éditer son *Noël de la Vierge Marie* et sa *Veille de Noël* en 1900 ainsi que sa *Berceuse de Noël* en 1903. Il faudra ensuite attendre 1934 pour que Mel Bonis publie de nouveau une pièce sur ce thème : un *Noël ancien* qui, d'un point de vue poétique et musical, n'a rien d'ancien ni de liturgique ou paraliturgique¹⁹.

Composée sur un poème de Mel Bonis elle-même, cette œuvre retrace les principaux événements de la naissance du Christ : sa venue au monde, son destin de sauveur, l'hommage des bergers et des animaux. Il met également en scène, dans la deuxième strophe, les anges protégeant le nouveau-né du diable qui tente de s'introduire dans la crèche. Le style pastoral de ce texte, que l'on retrouve transposé en musique, et la personnification du malin ricanant lui donnent un ton très romantique. Ce thème apparaît également dans sa production en langue latine à travers l'*Ave verum*, prière qui, dans la liturgie romaine, est chantée au moment de l'Élévation pendant la messe de Noël ou de la Fête-Dieu qui célèbre, après Pâques, la présence du corps et du sang du Christ dans l'hostie et le vin consacrés. Le texte de l'*Ave verum* fait d'ailleurs directement référence à cette présence.

Toutes les autres pièces sur ce thème ont un ton pastoral, que celui-ci soit explicité dans son titre ou non. Mel Bonis aborde ce sujet de différents points de vue : les bergers allant à la rencontre du Messie dans le *Noël pastoral*, l'attente du sauveur dans la *Veille de Noël*, la Vierge contemplant son enfant dans le *Noël de la Vierge Marie*, mais également celui de l'enfance dans la *Berceuse de Noël*. Ces deux dernières pièces sont très caractéristiques de la personnalité et de la sensibilité de Mel Bonis. Elles mêlent à la Nativité deux de ses préoccupations majeures que sont l'enfance et la maternité²⁰.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la figure de la Sainte Vierge tient une place aussi importante dans sa musique religieuse. Mel Bonis a mis en musique plusieurs antiennes liées au culte de la Vierge et aux offices mariaux les plus importants : *Regina Coeli*, traditionnellement chantée aux Complies du dimanche du samedi saint jusqu'au samedi après la Pentecôte, *Salve Regina*, chanté au même moment de l'office du dimanche des premières vêpres de la Trinité jusqu'au samedi avant le premier dimanche de l'Avent, et enfin l'*Ave Maria*, traditionnellement chanté à l'Offertoire des fêtes mariales et aux vêpres de la fête du Très Saint Rosaire. On retrouve aussi l'antienne *Sub tuum praesidium* ainsi que la séquence *Inviolata* destinées aux célébrations de la Vierge sans place particulière dans le calendrier liturgique.

Le symbole de l'Eucharistie a également beaucoup préoccupé Mel Bonis. Il n'est représenté que par des motets latins : les trois *O salutaris*, les deux *Tantum ergo*, l'*Adoro te* et le *Panis Angelicus*. La plupart de ses prières sont destinées, dans le cadre de la liturgie romaine post-tridentine, à être chantées lors des saluts au Saint-Sacrement, mais également pendant la Semaine sainte qui précède Pâques et la Fête-Dieu. Toutefois, l'attrait de Mel Bonis pour toutes ces prières latines n'est pas seulement lié à sa sensibilité personnelle. Les prières comme *Ave Maria*, *Ave verum*, *Inviolata*, *O Salutaris*, *Panis Angelicus*, *Regina Coeli*, *Salve Regina*, *Sub tuum praesidium* ou encore *Tantum ergo* ont fait l'objet de nombreuses compositions et forment la base des principaux recueils de petits motets publiés dans la seconde moitié du XIX^e siècle²¹.

¹⁸ GÉLIOT, *Mel Bonis*, p. 267.

¹⁹ MEL BONIS, *Noël Ancien*, Paris : Hamelle, 1936.

²⁰ Voir GÉLIOT, "Grand-mère et pédagogue", *infra*

²¹ LOUIS DIETSCH, *Mois de Marie. 20 motets à une, deux et trois voix égales, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium ou de piano*, Paris : S. Richault, 1848 ; ADOLPHE ADAM, *Mois de Marie de Saint-Philippe. Huit motets à une et deux voix, avec accompagnement d'orgue*, Paris : Brandus et Cie, 1851 ; THÉODORE DUBOIS, *Collections de 34 motets*, Paris : Graff, 1876 ; CHARLES GOUNOD, *60 chants sacrés : motets avec accompagnement d'orgue ou de piano pour messes, saluts, mariages, offices divers*, 4 vol., Paris : Le Beau, 1878-1879 ; CAMILLE

Elles tiennent toutes une place importante dans la liturgie, dans la mémoire collective des catholiques et dans la culture des compositeurs de musique d'église. Une culture dont Mel Bonis a hérité en tant que chrétienne et en tant que musicienne.

Son lien avec cet héritage culturel s'observe également dans les structures et les dispositifs musicaux qu'elle emploie. Ces pièces sont courtes – environ 60 à 80 mesures – et généralement structurées en un seul numéro. Composées pour des petits ensembles, leur matériau musical est simple et très peu développé. Malgré sa grande maîtrise de l'écriture orchestrale, qu'elle a pu démontrer dans *Ophélie*, *Salomé* ou encore la *Suite orientale*, Mel Bonis n'a jamais composé de grande messe ou de grand motet structurés en plusieurs numéros fermés et accompagnés d'un grand orchestre dans la veine de la *Messe pour la Sainte-Cécile* de Charles Gounod. Seul son *Noël de la Vierge Marie*, pièce également très courte, prévoit un accompagnement plus étoffé qu'une simple partie de clavier.

Ses œuvres vocales religieuses s'inscrivent toutes dans les genres de la mélodie savante ou du petit motet post-romantique. Qu'elles soient en langue latine ou vernaculaire, ses pièces sont composées pour voix seule, duo non-mixte ou chœur mixte à quatre voix. Le chant est généralement accompagné d'un orgue, d'un harmonium ou d'un piano avec parfois l'ajout d'une harpe ou d'un violon obligé. Sa *Messe a capella* est de loin son œuvre religieuse la plus développée. Longue de 294 mesures, ce qui correspond à la dimension d'une messe brève en musique, elle est divisée en quatre numéros fermés : *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*²². Le chœur peut éventuellement être soutenu par un piano ou un orgue qui ne fait que jouer une réduction des parties vocales.

On observe trois types de formes dans cette partie du répertoire de Mel Bonis. Elle utilise généralement la forme *Lied*, avec ou sans coda, sur les textes courts tels le *Regina Coeli*, l'*Ave Maria*, le *Noël pastoral* ou *Allons prier*. Les textes plus longs sont soit de forme strophique, comme le *Noël ancien*, ou de forme continue comme la plupart des petits motets pour chœur. La micro-structure musicale suit celle du texte et l'écriture colle à la prosodie des mots. Les mélodies sont généralement syllabiques, sauf dans de rares passages contrapuntiques, et sont délimitées par verset. Il arrive parfois à Mel Bonis de prendre quelques libertés avec la structure du texte pour lui donner une autre unité de sens, comme avec son *Regina Coeli*²³.

Regina coeli, laetare, alleluia :
qui quem meruisti portare, alleluia.
Resurrexit, sicut dixit, alleluia.
Ora pro nobis Deum, alleluia.

Mel Bonis associe les premier et quatrième versets dans les première et troisième périodes de sa forme *Lied*. Cette période écrite en *sol* majeur associe dans un style très invocatif la louange à la Vierge et l'appel à la prière. La partie centrale du morceau, en *ré* majeur, se concentre sur les deuxième et troisième versets qui évoquent, dans un style plus dramatique, la résurrection du Christ avant de développer de nouveau et dans le même ton les versets de la première période. La construction mélodique de ce morceau est très simple. Chaque verset est caractérisé par une mélodie au premier soprano auquel répond le second soprano en imitation. Les énonciations des versets sont séparées d'une petite ritournelle instrumentale d'à peine une mesure. Une ritournelle plus développée vient également marquer la séparation entre la seconde période et le retour de la première.

SAINT-SAËNS, *Vingt motets*, Paris : Durand – Schoenewerk et C^{ie}, 1885 ; Alexandre GUILMANT, *Motets à une ou plusieurs voix avec orgue*, Paris : Schott, 1888.

²² *Messe a capella*, manuscrit autographe, non daté, AMB.

²³ *Regina Coeli*, Paris : Alphonse Leduc, 1899. Le manuscrit original n'est pas conservé.

La construction simple des morceaux, tant sur le plan de la mélodie que de la conjugaison des voix, son langage harmonique, qui repose beaucoup sur les renversements de septième d'espèce, et son style gracieux, parfois pastoral, ne sont pas sans rappeler certains petits motets de Gabriel Fauré tels le *Tantum ergo* op. 65 et le *Maria Mater gratiae* op. 47. Il en est de même du *Panis Angelicus* dont la simplicité des lignes mélodiques et du contrepoint entre les deux parties du chœur rappelle l'*Ave Maria* op. 67 de Fauré. En revanche, le langage harmonique est plus moderne et rappelle à certains endroits celui de Lili Boulanger. Par exemple, le passage sur les mots "Pauper servus" aux mesures 22 à 25 est conçu sur des progressions chromatiques qui déstabilisent l'ensemble. La modulation par enharmonie entre *fa#* et *sol* bémol à la première basse et la descente chromatique de *ré* à *ré* bémol au soprano à la mesure 22 lui donne un ton à la fois sensuel et archaïsant. On retrouve des effets similaires dans *Les Sirènes* de Lili Boulanger ou dans l'opéra *Œdipe* de Georges Enesco, notamment quand ce dernier cherche à évoquer l'esthétique de l'Antiquité.

(sol mineur) (solb majeur) (dob majeur) (do majeur)

Do - mi - num, Pau - per, pau - - per, ser - - vus,

Do - mi - num, Pau - per, pau - - per, ser - - vus,

VII — V — I — III II — VII — I — VI —
 +6 — 6 +6 b6 — 5 b — 5 — 6 —
 b5 — 4 pass.

Mel BONIS, *Panis Angelicus*, "Pauper servus", mes. 22-25.

Modernité et fantasma de l'ancien

La simplicité dans l'expression et dans l'écriture, l'usage de la monodie ou du contrepoint note contre note en valeurs longues servent une stylistique archaïsante. Une sonorité ancienne qu'elle sait disséminer dans ses œuvres et qui correspond à son idéal d'une musique religieuse "sereine", sans "éclat" ou "grandiloquence". Une évocation de l'ancien qu'elle insère par le biais de procédés harmoniques modernes ou, au contraire, par l'imitation des modes d'écriture anciens. En cela la filiation de Mel Bonis avec César Franck et surtout avec Gabriel Fauré est assez évidente. Elle l'est également du point de vue de son langage harmonique qui est en grande partie fondé sur l'usage récurrent des accords des deuxième, troisième, quatrième et sixième degrés renversés, du premier et du troisième renversement des septièmes d'espèce ou encore du dernier renversement de la septième de dominante, comme nous pouvons le constater dans l'extrait du *Tantum ergo* ci-dessous²⁴.

²⁴ *Tantum ergo* pour chœur, manuscrit non daté, AMB. Il n'a pas été édité du vivant de la compositrice.

La myxolidien harmonisé en ré majeur

Tan - tum er - go Sa - - cra - men - tum ve - - ne - re - mur,
 III — V I IV II VI III — V I II V/IV IV VII
 6 +4 6 2 5 6 6 +4 6 6 +6 6 5
 6

Cadence en la majeur

ve - - ne - re - - mur cer - nu - i.
 V I V ou I II I V — I —
 6 5 5 5 7 6 +4 5 3
 5 Accord pivot

Mel BONIS, *Tantum ergo*, “Tantum ergo Sacramentum...”, mes. 1-9.

Comme tous les petits motets pour chœur de Mel Bonis, ce *Tantum ergo* est bâti sur une forme continue où chaque verset est traité indépendamment et où chaque phrase musicale est ponctuée d’un mouvement cadentiel, généralement une demi-cadence²⁵. Le chœur est syllabique et quasi-homorythmique. Dans le premier verset Mel Bonis mêle une harmonie post-romantique et un ton archaïsant donné par l’usage du mode myxolydien. Au cours des sept premières mesures du morceau, la mélodie du soprano en *la* myxolydien progresse dans une harmonisation en *ré* majeur qui repose en grande partie sur des accords de septième renversés, des accords de sixtes et un usage non différencié des degrés modaux de la gamme. La mélodie se termine très naturellement sur une cadence en *la* majeur avant de repartir en *ré* sur le verset suivant.

La modalité apparaît parfois de façon moins explicite dans la musique de Mel Bonis comme au niveau de la cadence finale de l’*Ave verum* entièrement fondée sur un grand mouvement descendant à la basse qui, fonctionnant d’abord par chromatismes, termine la phrase en mode dorien. Fondée sur l’opposition du deuxième et du premier degré de la gamme, doublement

²⁵. Voir pour comparaison les motets *Adoro te*, *Inviolata*, *Ave Verum* et l’*Ô salutaris* op. 131.

appoggiaturés, la progression harmonique de cette cadence est très audacieuse. Le mouvement par ton à toutes les voix lui confère une couleur modale²⁶.

41 ré majeur

S
A
T
B

mi - se - re - re O Je - su
mi - se - re - re O Je - su
mi - se - re - re O Je - su
mi - se - re - re O Je - su

6 4 b | 7 5 | 5

Mel BONIS, *Ave verum*, Cadence finale sur “miserere O Jesu”, mes. 41-43.

On retrouve un traitement similaire des mots “O Jesu dulcis” aux mesures 32 à 34 de cette même pièce. Si audacieux soient-ils, ces passages restent très doux à l’oreille. Il arrive cependant que Mel Bonis se permette des effets un peu plus abrupts comme on peut le voir aux mesures 41 à 43 du *Tantum ergo*. Cette fin de phrase sur les mots “et benedictio” est très surprenante.

41 fa# mineur

S
A
T
B

et be - ne - dic - ti - o.
et be - ne - dic - ti - o.
et be - ne - dic - ti - o.
et be - ne - dic - ti - o.

et be - ne - dic - ti - o.
V +6 V/IV 6 5 V +6 VII #4 #6 b

Mel BONIS, *Tantum ergo*, “Et benedictio”, mes. 41-43.

Les petits motets de Mel Bonis mêlent intelligemment archaïsmes et harmonisation moderne. Sa *Messe a capella* en est la parfaite illustration. Au *Kyrie* et au début du *Gloria*, très archaïsants, s’opposent notamment un *Sanctus* et un *Agnus Dei* aux nombreuses audaces

²⁶. Archives de l’Association Mel Bonis, non coté, *Ave Verum*, manuscrit non daté. Il n’a pas été édité du vivant de la compositrice.

harmoniques, proches de celles que nous avons déjà observées. Le *Kyrie* est structuré comme un rondo :

A	B
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Christe eleison</i>
Mes. 1-7	Mes. 8-9
<i>la</i> dorien	<i>sol</i> majeur
Thème principal : imitation T/S	Homorythmie SATB
A	C
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Christe eleison</i>
Mes. 10-15	Mes. 16-20
<i>ré</i> dorien → <i>si</i> mineur	<i>si</i> mineur → <i>ré</i> majeur
Thème principal : imitation A/B → soli SA	Fugato SATB
A	D
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Christe eleison</i>
Mes. 21-28	Mes. 29-34
<i>mi</i> dorien → <i>la</i> b majeur	<i>fa</i> mineur → <i>mi</i> mineur
Thème principal : imitation T/S → soli SA	Homorythmie SATB
A	Coda
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Amen</i>
Mes. 35-39	Mes. 40-43
<i>la</i> dorien → <i>la</i> mineur	<i>ré</i> majeur → <i>si</i> mineur (tierce picarde)
Thème principal : imitation T/S	Contrepoint serré SATB

Structure du *Kyrie* de la *Messe a capella* de Mel BONIS

L'opposition entre le *Kyrie* et le *Christe* est inscrite dans la forme. Le thème principal (A dans le tableau), sur les mots "Kyrie eleison", est en mode dorien sur sa note naturelle ou transposé sur *la* et *mi*. Il est systématiquement opposé à trois différentes périodes tonales sur les mots "Christe eleison" (B, C, D dans le tableau).

A Imitation du thème (la dorien)

Andante

Soprano Ky- -ri- -e e - lei - son e - le - i-son

Alto Entrée du thème (la dorien) Ky - - ri - - e e - le - - i - son

Tenor Ky- -ri- -e e - lei - son e - le - i-son e - - lei - son

Basse *mp* e - - le - - i - son

V — IV — I
7 6 5
+

B Choeur homorythmique (sol majeur)

6 *pp* *f*

S e - le - i - son Chris - te e - le - i-son

A *pp* e - le - - i - - son Chris - te e - le - i-son

T Chris - te e - le - i-son

B *f* Chris - te e - lei - son

I — V — I — V
6 6 5 5
4

Mel BONIS, *Messe a capella*, Kyrie (périodes A et B), mes. 1-9.

Comme nous pouvons le voir sur l'exemple musical ci-dessus, les ténors et les soprani entrent en imitation sur le thème principal en *la* dorien, avec l'appui des alti à partir de la mesure 2 et des basses à partir de la mesure 3. Après une dernière occurrence du mot "eleison" par les soprani et alti sur une pédale de *ré*, le chœur homorythmique chante "Christe eleison" en *sol* majeur selon un schéma harmonique très simple.

Bien que construit sur une armure de *sol* majeur, ce morceau est très ambigu sur le plan harmonique. La tonalité de *sol* majeur n'apparaît qu'une fois en début de morceau. Par la suite, Mel Bonis explore des tonalités éloignées qu'elle oppose au mode dorien. Enfin, le morceau se termine sur ce qui semble être une cadence en *si* mineur avec tierce picarde. La progression contrapuntique sur le mot "Amen" qui mène de *ré* majeur à *si* mineur donne une couleur éolienne à la ligne de basse.

pp rall

S A - men A - men A - - men

A A - men A - - men A - men

T A - men A - - - - - men

B A - - - - - men A - - - - - men

Mel BONIS, *Messe a capella*, Kyrie (coda sur “Amen”), mes. 40-43.

L’entrée modale sur “Kyrie eleison” rappelle les intonations en plain-chant traditionnellement chantées par l’officiant au début du *Gloria* et du *Credo* lors des exécutions de messes en musique. Un principe d’intonation que Mel Bonis simule d’ailleurs au début du *Gloria*.

Allegro

Soprano *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Alto *Solo ou tutti mf* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Ténor *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Basse *f* Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Mel BONIS, *Messe a capella*, Gloria (intonation), mes. 1-6.

Ces intonations n’ont aucune parenté avec les chants monodiques que l’on trouve dans les paroissiens notés de l’époque. Paradoxalement, Mel Bonis cherche clairement à donner aux passages cités ici le ton de l’ancien chant monodique latin. Cette référence explicite, basée sur le faux-semblant, n’a aucun équivalent chez les quelques contemporains de la compositrice qui se sont illustrés dans le genre de la messe brève en France tels Théodore Dubois, Gabriel Fauré, César Franck, Charles Gounod, Alexandre Guilmant ou encore Camille Saint-Saëns.

En revanche, on retrouve une idée similaire au début du *Kyrie* de la *Messe en sol* majeur de Francis Poulenc²⁷. Il n’y a pas de lien d’influence réciproque connue entre Mel Bonis et Francis Poulenc. Leurs *Kyrie* portent deux lectures fantasmées du “style ancien” qui, bien que contemporaines, se manifestent de manières radicalement différentes. Mel Bonis donne un ton archaïsant à son morceau par l’utilisation des couleurs des modes diatoniques. Poulenc va plus loin en proposant un pastiche de l’organum médiéval. Il pose sur une simple pédale de *sol* une mélodie au ton très modal, bien que pleinement inscrite dans la tonalité de *sol* majeur, et à la structure asymétrique qui rappelle un peu le style du plain-chant neumatique.

²⁷. Francis Poulenc, *Messe en sol* majeur, Paris : Rouart / Lerolle et Cie, 1937.

SOPRANOS *f* Ky - ri - e e - le - i - son -
 ALTOS *mf* Ky - ri - e
 TÉNORS
 BASSES Ky - ri - e e - le - i - son -
 Ky - ri - e

Francis POULENC, *Messe en sol majeur*, Kyrie (début), mes. 1-2.

En dehors de ces quelques passages, la structure polyphonique et l'écriture des autres morceaux de la *Messe a capella* de Mel Bonis sont très proches de celles que nous avons observées dans le *Tantum ergo* et l'*Ave verum*. Le *Gloria* est composé en un seul numéro qui est séparé en petites sections verset par verset. L'ensemble est écrit pour chœur en contrepoint homorythmique ou imitatif, avec l'apparition de quelques soli notamment sur les versets "Qui tollis peccata mundi" et "Miserere nobis". Ce morceau s'achève très traditionnellement par une fugue sur le dernier verset "Cum sancto Spiritu in Gloria Dei Patris".

La musique vocale religieuse de Mel Bonis s'inscrit au tournant de plusieurs traditions. Son langage très inspiré du post-romantisme contient quelques passages qui rappellent les couleurs de la musique dite "impressionniste" et mêle subtilement tonalité et modalité. Toutefois, les harmonies les plus audacieuses apparaissent surtout au gré de mouvements contrapuntiques ou cadentiels et ne forment pas les fondements de son style. Mel Bonis reste dans le sillage de César Franck et, surtout, de Gabriel Fauré. Sa musique vocale religieuse est caractéristique des pratiques de son époque tant sur le plan de la forme, de la structure thématique que du langage harmonique. Ses petits motets pour chœur ou ressemblants à des mélodies savantes perpétuent les modèles de l'École Niedermeyer et de la jeune Schola Cantorum préférant les petites formes, un développement thématique simple et une harmonie éthérée.

En ce sens, Mel Bonis n'a pas vraiment innové dans ce domaine de la musique, mais elle a su s'imprégner des nouveautés harmoniques de son époque pour mieux enrichir une tradition qui lui était chère et de laquelle elle était restée très proche. Une tradition pour laquelle elle nourrissait aussi quelques fantasmes, comme en témoignent certains passages de sa *Messe a capella* dans laquelle elle tente de retrouver la pureté de l'ancien chant d'Église. On retrouve dans la musique vocale religieuse de Mel Bonis son respect des traditions, sa recherche d'une certaine pureté dans l'expression, sans austérité et sa volonté de s'élever par la musique.