

La méthode de serpent de Jean-Baptiste Métoyen : héritages et évolutions

Par Cécile Davy-Rigaux et Florence Gétreau

La présente publication constitue la première édition de la méthode de serpent de Jean-Baptiste Métoyen (1733-1822). Conçue par son auteur dans les années 1807-1810, cette méthode est connue sous la forme de deux manuscrits aux contenus divergents, qui sont rassemblés ici pour former une édition complète.

L'introduction de Benny Sluchin retrace l'histoire malheureuse de la méthode de Métoyen, jamais éditée, alors qu'on avait semble-t-il fait miroiter à son auteur la possibilité de la voir figurer dans la prestigieuse collection de référence que constituaient les méthodes du Conservatoire de Paris. En tant qu'instrument enseigné depuis la création de cette institution, en 1795, il paraissait naturel, en effet, que le serpent bénéficiât d'un ouvrage spécifique¹. Métoyen relata lui-même qu'une Commission spéciale composée de Gossec, Roze, Ozi et Rogat rejeta sa méthode et fut chargée d'élaborer la méthode officielle du Conservatoire. Celle-ci parut en 1812 sous le titre de *Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique pour le service du culte et le service militaire* et fut rééditée en 1814. Substituant à la musique de Métoyen des pièces et duos essentiellement dus au compositeur François-Joseph Gossec et à l'abbé Nicolas Roze, bibliothécaire du Conservatoire, elle ne conservait de la méthode du malheureux auteur que quelques conseils pratiques et cette double destination à l'usage des musiciens d'église et musiciens militaires.

C'est toutefois le premier usage qui prédomine dans la méthode de Métoyen, ce qui s'explique par la longue tradition française, encore mal connue, de l'emploi de cet instrument à l'église. L'organiste et compositeur anglais Charles Burney, de passage à Lille en juin 1770, rend compte, sans doute assez fidèlement, de ce que fut l'emploi principal du serpent dans les églises de France en deçà et au-delà de la Révolution française, jusqu'à ce que vers le milieu du XIX^e siècle, le changement de goût ne vienne détrôner cet instrument au profit de l'orgue de chœur :

¹ Le projet d'organisation de l'Institut national de musique prévoyait six professeurs de serpent pour un effectif de 24 élèves et les professeurs appartenaient à l'orchestre (vents et percussions) d'au moins cent musiciens qui devait intervenir dans le cadre des fêtes publiques. À la création du Conservatoire, on compte finalement 2 professeurs de serpent, puis un seul à partir de 1800 ; le serpent ne semble pas avoir été très longtemps enseigné au Conservatoire puisqu'il ne figure pas sur les listes des lauréats relevées par Constant Pierre (C. Pierre, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs...*, Paris, Imprimerie nationale, 1900). Parmi les professeurs, on peut recenser probablement Alexandre Hardy (en exercice entre 1795 et 1800), musicien de la garde nationale et auteur de sa propre méthode de serpent, contemporaine de celle de Métoyen (voir référence ci-après) et Joseph Rogat (1755-1817), présenté par Métoyen lui-même comme « anciennement serpent et basson de la cathédrale de Paris, élève pour le serpent du s[ieur] Lunel et actuellement professeur du Conservatoire ».

Comme dans toutes les églises de France, il y a ici, de chaque côté du chœur, un instrument qu'on nomme serpent ; ce nom lui vient, je suppose, de sa forme ondulante. Il donne le ton et fait la basse quand on chante à plusieurs voix. Il est souvent mal joué, mais serait du meilleur effet si l'on savait mieux s'en servir. On le joue presque toujours avec trop de force, et il est trop bruyant pour accompagner les voix ; autrement, il s'y mêle mieux que l'orgue, en ce qu'il peut enfler ou diminuer le son avec plus de délicatesse, et qu'il est moins sujet à écraser ou à détruire le tempérament parfait dont seule la voix est capable. [...] J'ai remarqué qu'en France on fait peu usage de l'orgue, même les jours où l'on s'en sert le plus. C'est le serpent qui empêche les voix de baisser, telle une béquille sur laquelle prendre appui ².

Jean-Baptiste Métoyen, bassoniste en tant qu'« ordinaire de la musique de la Chambre et Chapelle des rois Louis XV et Louis XVI depuis l'an 1760 jusqu'en 1792 », fut d'abord l'un de ces serpentistes d'église. Il déclare avoir exercé « cet instrument depuis 1748 jusqu'en 1760, après l'éducation qu'[il] en avait reçu de M. l'abbé Dulac à Notre-Dame de Paris », et avoir fait sa méthode « pour l'éducation d'un enfant de chœur de Notre-Dame à qui [il] enseignait cet instrument ». Il cite par ailleurs en exemple plusieurs de ses prédécesseurs de l'Ancien Régime ayant œuvré à Notre-Dame et dans d'autres grandes paroisses parisiennes ³, qu'il considère comme des maîtres dans l'art de jouer du serpent, art dont il souhaite, après ces temps de grands bouleversements, transmettre les principes essentiels.

² Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, trad. Michel Noiray, Paris, Flammarion « Harmoniques », 1992, p. 64 (Lille, église Saint-Pierre, 9 juin 1770).

³ Outre l'abbé Dulac (ou Duluc ?), Métoyen cite deux autres serpentistes de Notre-Dame de Paris : Aubert et Lunel, qu'il situe respectivement vers 1750 et 1772 ; il cite aussi le nom de Bason (ou Baron ?), « et plus anciennement encore », ceux de Paulin à Saint-Honoré, Goubert à Saint-Eustache, Monjoie (ou Moujoie ?) à Tours. Frédéric-Hubert Paulin (1678-1761) fut serpentiste à Notre-Dame et à Saint-Honoré dès 1698 et devint en 1715 maître des enfants de chœur de cette dernière église où il demeura jusqu'à la fin de sa vie (cf. Érik Kocévar, « Paulin, Frédéric-Hubert », *New Grove Dictionary of Music and Musicians* second edition, éd. Sanley Sadie et John Tyrell, London, Macmillan Publisher Limited). Quant à cet Aubert cité par Métoyen, il s'agit peut-être d'Etienne Aubert, ancien « spé » (ainé des enfants de chœur de Notre-Dame) de la cathédrale, effectivement mentionné dans les archives comme serpentiste dès sa sortie de la maîtrise (voir Anne-Marie Yvon, « La maîtrise de Notre-Dame aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Huitième centenaire de Notre-Dame de Paris, Recueil de travaux sur l'histoire de la cathédrale et de l'Église de Paris*, Paris, Vrin, 1967, p. 378) ; Francœur le considère comme « le plus habile exécutant que nous ayons encore eu pour cet instrument » (Joseph-Louis Francœur, *Diapason général de tous les instruments à vent*, Paris, 1772, p. 70). Lunel, « serpent de la cathédrale de Paris en 1772 », est aussi cité dans la méthode de serpent du Conservatoire (p. 2), comme celui qui « changea cette manière [de tenir l'instrument en position verticale] ; il plaça le serpent diagonalement, faisant appuyer sa seconde révolution sur le poignet gauche ». Imbert, dans sa méthode, cite aussi un « Lunet [*sic* ?] de Notre-Dame » pour « faire l'admiration dans le genre du serpent » ; cet auteur cite par ailleurs, parmi ces maîtres qu'il recommande d'aller entendre, Gazet des Saints-Innocents et Fournier de Saint-Germain [l'Auxerrois ?] (cf. Imbert, *Nouvelle méthode ou principe raisonnés du plein-chant, tirés des éléments de la musique. Contenant aussi une méthode de serpent, pour ceux qui en veulent jouer avec goût ; où l'on trouvera des cartes pour apprendre à connoître le doiter, &c. On y trouvera aussi des pièces de basses, de variations & d'accompagnement pour ledit instrument [...]*, Paris, Veuve Ballard et fils, Brocas et chez l'auteur, 1780, Avertissement, p. v-vj).

L'usage du serpent dans les églises, qui s'est instauré en France dès le XVII^e siècle et s'y est maintenu dans certaines paroisses de campagne jusque dans les années 1920-1930⁴, s'explique sans doute d'abord par le souci qu'on avait de soutenir les voix de basses par des instruments monodiques. Mersenne fait en effet observer que « les chantres qui ont des basses assez creuses [c'est-à-dire, les vraies basses] sont fort rares, c'est pourquoi l'on use du basson, de la sacquebute et du serpent, comme l'on se sert du cornet pour suppléer celles du dessus, qui ne sont pas bonnes pour l'ordinaire⁵ ». Pierre Trichet indique aussi que le serpent « est la vraie basse-contre des cornets à bouquin, à laquelle on a recours pour remplir la place des basses, qui manquent souvent à plusieurs concerts tant de voix que d'instruments et sans laquelle les autres parties sembleraient inanimées⁶ ». Plus de cent quarante années plus tard, un certain Imbert « de Sens, serpent de Saint-Benoît », continue de considérer que « l'utilité [de cet instrument] pour l'office divin le rend au-dessus de tous les autres », étant « établi pour soutenir les voix, les rendre justes, ne pas les dominer, rendre les sons égaux⁷ ».

La prééminence de l'emploi du serpent sur ses « concurrents », en matière d'accompagnement des voix graves, peut s'expliquer par ses qualités particulières. « Cet instrument est fort singulier parmi les instruments à vent, car on y fait des tons en bouchant et levant les trous, et d'autres où les lèvres seules ont part⁸ ». Cet apport supplémentaire à la simple combinaison des doigtés, que constitue le jeu de lèvres, permet une variabilité importante de la justesse des sons, qui rend l'instrument particulièrement adaptable à la conduite vocale généralement mouvante du chœur des chanoines, ainsi que le souligne bien Métoyen :

La sûreté des lèvres qu'on acquerra par cette étude [du travail des lèvres] facilitera de jouer à demi ou à quart de tons en pinçant ou lâchant les lèvres, ainsi qu'on est souvent obligé de le faire après une intonation ou un verset de choristes.

⁴ Voir Marie-Marguerite Pichonnet-Andral, « Serpent », *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1961, t. 3, p. 1013 ; Walter Hillsman, « Instrumental Accompaniment of Plain-chant in France from the late 18th Century », *The Galpin Society Journal*, XXXIII/1980, p. 8 ; Claudie Marcel-Dubois et Marie-Marguerite Pichonnet-Andral, « Le serpent et l'ophicléide », catalogue d'exposition *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980, p. 143-144.

⁵ Marin Mersenne, *Harmonie universelle...*, Paris, 1636, *Traité des instruments*, Livre cinquième, « Expliquer la figure, la fabrique, l'étendue et l'usage du serpent qui sert ordinairement de basse dans la musique », édition fac-similé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et métiers et annoté par l'auteur. Introduction de François Lesure, 3 vol., Paris, CNRS, 1963, t. 3, p. 278.

⁶ Pierre Trichet, « Du cornet à bouquin et du serpent », *Traité des instruments de musique* (vers 1640), éd. François Lesure, Genève, Minkoff, 1978, p. 101.

⁷ Imbert, *op. cit.*, Avertissement, p. v.

⁸ M. de Garsault, *Notationnaire ou Mémoires raisonnés de ce qu'il y a d'utile et d'intéressant dans les connoissances acquises depuis la création du monde jusqu'à présent*, Paris, 1761, p. 641.

Ce « champ de liberté » considérable, lié à la morphologie de l'instrument (l'effet de résonateur est amplifié par sa perce extrêmement large) a été souligné par des études acoustiques⁹.

Par ailleurs, le serpent a la capacité de moduler l'amplitude des sons, étant à la fois « capable de soutenir vingt voix des plus fortes, [et] dont il est si aisé de jouer qu'un enfant de quinze ans en peut sonner aussi fort comme un homme de trente ans », ou « d'adoucir le son¹⁰ » considérablement. Entre les mains d'un bon instrumentiste, sa sonorité était en outre jugée appropriée pour se mélanger à la voix humaine (cf. l'appréciation de Burney cité ci-dessus). Une autre de ses qualités tient dans son ambitus important¹¹, qui permettait une adaptabilité supplémentaire aux mélodies plus ou moins étendues du plain-chant, par la possibilité de nombreuses transpositions. Enfin, le serpent offrait de surcroît la possibilité, fort utile pour les processions, de pouvoir être joué tout en marchant.

La charge de Joueur de serpent est attestée à la Chapelle royale de Versailles entre 1664 et 1762, étant même répartie entre plusieurs titulaires¹². Elle est parfois assumée en alternance par des Hautbois et Musettes de Poitou de l'Ecurie, comme c'est le cas pour Pierre Ferrier (de 1668 à 1729) et Antoine-François Ferrier (de 1714 à 1727) ou par l'un des Vingt-Quatre Violons de la Chambre, tel Charles-François-Grégoire de La Ferté (de 1717 à 1733). Divers autres témoignages confirment cet usage ecclésiastique à la Sainte-Chapelle et dans les églises de France¹³. Les indications de Métoyen, dans sa méthode, particulièrement explicite sur ce point, montrent que les serpentistes étaient beaucoup sollicités à l'église (ce qui justifiait leur salaire important sur l'année) et ce, de diverses manières. Dans le cadre de l'exécution monodique du plain-chant, le serpent doublait à l'unisson ou à l'octave le chœur

⁹ Emile Leipp, « Le serpent, un monstre acoustique », *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, n° 63, 1972 ; Murray Campbell, « Intonation et résonances acoustiques des cornets à bouquin et des serpents », *Acoustique et instruments anciens*, Paris, Cité de la musique/Société française d'acoustique, 1999, p. 125-137.

¹⁰ Mersenne, *op. cit.*, p. 281.

¹¹ Celui-ci varie curieusement selon les méthodes (et peut-être selon les différentes formes prises par l'instrument) ; on peut néanmoins établir une constante allant du *ré*² au *la*⁴ (système français), avec possibilité d'ajouter des notes dites « factices » pouvant aller, dans le grave jusqu'au *la*¹ (J.-B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, t. 1, p. 274) et dans l'aigu, jusqu'au *fa* (A. Hardy, *Méthode de serpent [...]*, Paris, Imbault, [ca. 1810], p. 2 ; cet auteur compte ainsi « trois octaves et une quarte », *ibid.*, p. 3).

¹² Jacques Belard de Beaulieu l'assume entre 1676 et 1680, de même que Claude Ferrier de 1676 à 1703, Robert Masselin étant répertorié entre 1680 et 1720, Joseph Marchand de 1717 à 1733 et Jean-Baptiste La Fontaine entre 1717 et 1731 (Marcelle Benoit, *Musiques de Cour. Chapelle, Chambre, Ecurie. Recueil de documents. 1661-1733*, Paris, A. et J. Picard, 1971, p. 464, 466-468). Voir aussi les multiples sources dépouillées par Volny Hostiou, *Le serpent d'église en France de son apparition à la Révolution*, Mémoire de Maîtrise de musique, option Musicologie, sous la direction de Frédéric Billiet, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2004, p. 37-40.

¹³ V. Hostiou, *op. cit.*, p. 20-27 ; 41-43.

des ecclésiastiques, notamment au moment de la récitation psalmodique, ou des chants de procession. Certains témoignages font apparaître des ajustements sur le plan de l'exécution afin de favoriser la meilleure adéquation possible entre les voix et le serpent. Le prêtre musicien de l'Église de Noyon, Oudoux, insiste dans sa méthode pour que l'instrumentiste adapte son jeu à la ligne mélodique exécutée par les voix ; ainsi, deux notes brèves portant deux syllabes sur une même hauteur de note devront être remplacées par une note longue au serpent, afin d'éviter « des bondissements capables de faire mauvais effet, au lieu qu'étant appuyées par des notes longues sur la même ligne, le passage devient infiniment plus doux ¹⁴ ». À l'inverse, l'abbé Jean Lebeuf précise cet usage de l'Église de Paris selon lequel les voix doivent s'adapter à la présence du serpent :

On lit aussi dans l'Antiphonier de l'an 1681 que si dans le plain-chant quelqu'un bat la mesure, alors on fait toutes les notes égales, excepté l'avant-dernière sur laquelle la voix doit rester une fois plus longtemps que sur les autres. [...] Cela ne fut mis ainsi, comme je l'ai sçu de l'auteur [Claude Chastelain], que pour indiquer le mouvement qui est le plus facile à pratiquer lorsqu'il y a un serpent qui joue le plain-chant. Cet instrument qui commençait dès lors à être commun, l'étant devenu davantage de nos jours, l'expérience prouve qu'il a beaucoup meilleure grâce, lorsqu'on bat la mesure, ou qu'on chante à notes égales, que lorsqu'on fait les brèves et les pauses ¹⁵.

Métoyen souligne de son côté que le serpentiste pouvait parfois improviser une variation mélodique à partir de la ligne de plain-chant, ou en proposer une basse d'accompagnement, ces deux dernières pratiques concernant surtout les hymnes et proses ou certains chants exceptionnels comme le *Credo* des messes en plain-chant musical d'Henry Du Mont (dorénavant inscrit au répertoire des chants ordinaires des messes des grandes fêtes), pour lequel la méthode de Imbert proposait déjà un accompagnement ¹⁶.

Le serpent assurait aussi son rôle de soutien dans les formes développées traditionnelles du chant ecclésiastique qu'étaient le faux-bourdon et le chant sur le livre. Il était employé en doublure de la partie de basse (effectuant la ligne de plain-chant) dans les faux-bourdons à quatre ou cinq parties, ou pour exécuter la mélodie en plain-chant au-dessus de laquelle les chantres improvisaient le chant sur le livre. Dans ce dernier cas, que Métoyen est un des rares à évoquer, cet auteur insiste sur la nécessité de « jouer la note du plain-chant, bien simple »,

¹⁴ Oudoux, *Méthode nouvelle pour apprendre le plain-chant [...], ouvrage utile à toutes personnes chargées de gouverner l'office divin, ainsi qu'aux organistes, serpents et basses-contres, tant dans les églises où il y a musique que dans celles où il n'y en a point, seconde édition revue, corrigée et augmentée*, Paris, Lottin l'aîné, 1776, p. 48-49.

¹⁵ Jean Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique [...]*, Paris, Hérisant, 1741, p. 177. L'auteur ajoute néanmoins : « j'ai cependant oui pratiquer avec succès en quelques lieux, même avec le serpent, cette dernière manière de chanter ».

¹⁶ Imbert, *op. cit.*, « Prélude et accompagnement du *Credo* de Dumont pour le serpent », p. 257-264.

c'est-à-dire sans variations, afin de laisser la primeur aux ornements des chantres ; il conseille plutôt de jouer une octave plus bas, ce qui fait « un bon effet, et [fait] valoir la gravité de l'instrument ».

Comme le sous-entend Mersenne (cf. citation ci-dessus), le serpent fut par ailleurs vraisemblablement utilisé dès sa création, en tant que basse de la famille des cornets, pour la réalisation des doublures des voix de basses ou celle des parties de basses instrumentales dans le cadre des messes ou motets polyphoniques. Par la suite, il continua de s'intégrer aux pièces de musique exécutées à l'église, ce que confirment les auteurs de la méthode de serpent officielle du Conservatoire, qui indiquent qu'« on le fit servir de basse dans la musique des grandes églises ¹⁷ ». Seize œuvres religieuses mentionnant explicitement l'emploi du serpent ont ainsi pu être récemment recensées ¹⁸. Métoyen livre dans sa méthode deux pièces musicales dans lesquelles le serpent joue la partie de basse d'accompagnement (« Motet au Saint-Sacrement », « Chœur d'anges en trio »), pièces destinées probablement à être exécutées dans le cadre des saluts du Saint-Sacrement.

S'il y trouva en France son principal emploi, le serpent ne fut cependant pas employé dans ce seul cadre ecclésiastique. Si l'on en croit l'abbé Jean Lebeuf, unique source connue fournissant des précisions sur la création du serpent (due selon Lebeuf, qui ne cite pas ses sources, à Edme Guillaume, chanoine d'Auxerre, en 1590), l'instrument aurait été d'abord intégré dans les concerts particuliers de l'évêque d'Auxerre, monseigneur Aymot ¹⁹. Mersenne signale de son côté que « l'on peut tellement en adoucir le son qu'il sera propre pour joindre aux voix de la musique douce des chambres, dont il imite les mignardises, et les diminutions, qu'il peut faire de trente-deux notes à la mesure, encore qu'il les faille éviter dans la musique à plusieurs parties, parce qu'il faut simplement sonner ce qui est dans la partie que l'on entreprend de chanter, n'y ayant que la seule descente de l'octave [gamme descendante ornementale] qui soit permise ²⁰ ». Les nombreuses études musicales et pièces en duo publiées dans les diverses méthodes de l'époque de Métoyen, qu'on pourrait considérer

¹⁷ *Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique pour le service du culte et le service militaire*, Paris, Magasin de Musique du Conservatoire, [1812], p. 1.

¹⁸ V. Hostiou, *op. cit.*, p. 80-82. Brossard, Charpentier, Desvignes et Gossec figurent aux côtés d'auteurs moins connus : Jean Combes, Leonorio Gontier, Henri Hardouin, Joseph Supries et Vallette de Montigny ; cette liste comprend aussi des œuvres d'autres compositeurs arrangées par Brossard (Bartholomeo Baldrati, François Cosset, Giovanni Antonio Grossi).

¹⁹ Jean Lebeuf, *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse, par l'abbé Lebeuf, ... continués... par M. Challe, ... M. Quantin, ...*, Auxerre, Perriquet, 1848-1855, 4 vol., t. 2, p. 189.

²⁰ Mersenne, *loc. cit.*

comme des sortes d'exercices préparatoires à cet usage, semblent encourager les instrumentistes à pratiquer de telles « musiques de chambre ». On peut ainsi mentionner un *Andante grazioso* écrit par Valentin Roeser autour de 1760, comportant deux flûtes, deux cors de basset, deux bassons, deux cors et un « serpentone » doublant l'un des bassons, œuvre conservée à l'état de manuscrit ²¹.

Ces pièces pouvaient être aussi un moyen de préparer les serpentistes à jouer en orchestre, emploi encouragé par Louis-Joseph Francœur, surintendant de la musique de la chambre du roi, pour soutenir la basse harmonique réalisée par les contrebasses :

... qu'on lui donne comme aux contrebasses les notes qui font la basse de l'harmonie, les sons nourris et volumineux que produit cet instrument dans les sons bas, feront nécessairement sortir de la confusion tous les grands effets qui jusqu'à présent n'ont point satisfait l'attente des connaisseurs et du compositeur ²².

Ainsi, lorsque *La Création* de Haydn fut donnée à l'Opéra de Paris en 1800, quatre serpents renforcèrent les basses dans l'orchestre, comme en témoigna Castil-Blaze ²³. Jean-Benjamin de Laborde confirme lui aussi cet usage du serpent indiquant, qu' « il faut, pour que cet instrument puisse être employé dans un orchestre, qu'il soit exécuté par un musicien qui a l'oreille très juste ²⁴ ». Francœur évoque par ailleurs le problème de l'accord et invite les serpentistes qui jouent en orchestre à suivre l'exemple de « Mr. Aubert » [de Notre-Dame de Paris] en faisant usage de tons de rechange ²⁵. Remarquons dans ce domaine profane que l'opéra *Arion* laissé par Jean-Baptiste Matho (1680-1746) demande deux serpents à l'acte III, dans la scène de l'« orage » ²⁶. Et l'œuvre d'Henri Montan Berton (1767-1844) *Montano et Stéphanie*, créée à l'Opéra-Comique en 1799, nécessite aussi cet instrument ²⁷. Dès les années 1840, Hector Berlioz exprime cependant un net changement de goût par rapport à l'instrument. Il juge son « timbre essentiellement barbare », trouve qu' « il s'unit mal aux autres timbres de l'orchestre et des voix » et va jusqu'à le considérer comme un « monument monstrueux de l'inintelligence et de la grossièreté de sentiment et de goût qui, depuis un temps immémorial, dirigent dans nos temples l'application de l'art musical au service divin » ; cela ne l'empêche toutefois pas de préconiser son emploi (et de l'employer lui-

²¹ V. Hostiou, *op. cit.*, p. 82. British Library, R.M. 21. d. 3.

²² Joseph-Louis Francœur, *op. cit.*, p. 68-69.

²³ Castil-Blaze, *L'Académie Impériale de Musique de 1645 à 1855*, 2 vol., Paris, Castil-Blaze, 1855, t. 2, p. 372.

²⁴ Jean-Benjamin de Laborde, *loc. cit.*

²⁵ Francœur, *op. cit.*, p. 70.

²⁶ V. Hostiou, *op. cit.*, p. 82. Paris, bibliothèque de l'Opéra, A 88 b.

²⁷ Paul Garnault, « Notes sur le serpent et l'ophicléide », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac (dir.), Paris, Delagrave, 1925, III, p. 1682. Cité aussi, mais avec une erreur de date, par Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, New York, Broude Brothers, 1949, p. 42.

même) « dans les messes des morts, à doubler le terrible plain-chant *Dies iræ* » où « son froid et abominable hurlement convient » et « semble même revêtir une sorte de poésie lugubre ²⁸ ».

Comme on l'indiquait plus haut, la méthode publiée sous les auspices du Conservatoire, tout comme celle de Métoyen, s'adressent, à côté du « service du culte », au « service militaire ». Cet usage particulier de l'instrument paraît s'être développé en France, tout comme à la même époque en Angleterre et dans les pays germaniques, au cours du XVIII^e siècle. On trouve ainsi dans les années 1792-1795, trois marches de Joseph Haydn employant un effectif de deux clarinettes, deux bassons, deux cors, trompette et serpent ²⁹. Concernant la France, Burney, toujours en 1770, fournit un intéressant témoignage :

À la garde montante, sur la grand-place de Saint-Omer, j'observai que le serpent, dans la musique militaire, faisait office de contrebasse à un grand nombre de bassons, cors et hautbois, et qu'il produisait un très bon effet ³⁰.

Mais dès les années 1780 cet emploi est déjà considéré comme ancien. Laborde indique ainsi qu'« on se servait autrefois du serpent dans les marches militaires : il est aujourd'hui relégué dans les cathédrales ³¹ », tandis que *L'Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie*, extrait de *L'encyclopédie méthodique* ³², confirme que l'« on se servoit autrefois du serpent dans les marches militaires ». La Révolution permit sans doute de renouer avec cet usage de l'instrument, puisque Métoyen le dit « récent » dans cet emploi et qu'Hardy, vers la même époque, précise qu'il « fut d'abord employé dans les églises pour soutenir les chœurs et assurer leurs intonations [et qu']ensuite il a été admis dans les musiques militaires et même dans les grands orchestres ³³ ». De fait, ce regain d'intérêt se matérialise par l'invention d'un nouveau modèle d'instrument dont les deux méthodes, celle de Métoyen et celle du Conservatoire (qui en reprend presque entièrement le texte) font état. Métoyen décrit en effet un serpent

d'une nouvelle forme. Inventé au commencement de l'an 1806 par Piffault, luthier rue Bourtibourg à Paris ³⁴. Cette nouvelle forme donne le moyen de jouer cet

²⁸ Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, éd. facsimilé Paris, Lemoine, 1993, p. 230.

²⁹ Cf. Hoboken VIII.1,2 (Derbyshire Marches, 1795), VII.3 (Marsh für den Prinzen von Wales, 1792), VIII.7 (c. 1792) ; par ailleurs, trois divertimentos attribués à Haydn emploient le serpent au sein de l'effectif suivant : 2 hautbois, 2 cors, 3 bassons, serpent (cf. Georg Feder, « Haydn, (Frantz) Joseph, (Work-list) », *New Grove, op. cit.*, 6 divertimentos (Feldparthien), n° 7-46, 10-45, 12-44).

³⁰ Burney, *op. cit.*, p. 235.

³¹ Laborde, *loc. cit.*

³² Paris, 1785, réédition Genève, Minkoff, 1972, p. 131.

³³ Hardy, *op. cit.*, p. 3.

³⁴ Cet inventeur n'est recensé dans aucun Almanach du temps comme facteur.

instrument bien plus facilement dans les marches militaires que la forme de l'ancien parce que la partie inférieure se trouve sur le côté droit ainsi que le basson, en conséquence de ce qu'il est d'une plus grande facilité à jouer dans les troupes, on peut lui donner le nom de serpent militaire. Cet instrument nouveau a toutes les qualités de l'ancien, le même doigté, le son est même plus brillant en ce qu'il n'est pas recouvert d'une peau comme le serpent de l'ancienne forme, cependant ce dernier devra toujours rester conservé pour les églises.

L'auteur accompagne ce texte d'une représentation très explicite du nouvel instrument. Il se caractérise par sa forme presque en huit composée de deux enroulements verticaux, un encombrement plus étroit et par une disposition des trous de jeu sur une seule verticale. Un instrument répondant complètement à ces caractéristiques morphologiques (il est couvert d'une peau noircie plus fine que le cuir) est conservé au Musée de la Musique³⁵. Il est entré dans les collections du Musée Instrumental du Conservatoire de Paris en mars 1864³⁶ et provient du dépôt des classes. Il figure en effet sur l'inventaire du matériel dès 1833³⁷. On peut supposer qu'il fut remis par Métoyen à la Commission du Conservatoire à l'appui de sa méthode, mais qu'il ne fut pas plus utilisé qu'elle car son état de conservation est tout à fait satisfaisant encore aujourd'hui. Il ne porte aucune marque de facteur (ultérieurement les facteurs Baudouin et Dufeu signeront par une marque au fer à l'intérieur du pavillon de leurs instruments). Un deuxième serpent modèle Piffault est conservé dans la collection musicale François Lang à l'Abbaye de Royaumont³⁸.

Mis à part le fait que — ainsi qu'il le remarque amèrement lui-même — Métoyen n'était pas membre de l'Institut national de musique, fonction qui comprenait « l'obligation de s'occuper de la formation des ouvrages élémentaires nécessaires à l'enseignement », on peut deviner quelques-unes des raisons qui expliqueraient la décision de la Commission de ne pas retenir sa méthode. Tout d'abord, il apparaît vite à la lecture de son ouvrage que Métoyen n'avait pas la rédaction aisée ni le sens de l'explication pédagogique, ce dernier point surtout étant important aux yeux de l'assemblée générale des membres du Conservatoire. On constate

³⁵ Inv. E. 239. Voir Florence Gétreau, *Aux origines du musée de la Musique. Les collections instrumentales du Conservatoire de musique de Paris. 1793-1993*, Paris, Klincksieck/Réunion des musées nationaux, 1996, p. 194 et 648.

³⁶ Le reçu, signé par Louis Clapisson, indique « Serpent en bois du même dépôt [des instruments], Inventorié sur les états de prise en charge sous le n° 794 » (Archives nationales, AJ 37 321, 7c).

³⁷ Archives nationales, AJ 37 81, 10. Conservatoire de Musique. Registre matricule des Instrumens. 1833, n° 37 : « Un serpent ». Voir aussi AJ 37, 79, Conservatoire royal de Musique et de Déclamation. Inventaire du Matériel. 1845, n° 631 : « Un serpent en bois (vieux) 37 » ; AJ 37, 80, Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation. Inventaire du Mobilier. 1849, n° 794 : « Un serpent en bois Vieux. Hors de service. Déposé au Musée Instrumental le 15 mars 1864 ».

³⁸ Il n'est pas mentionné dans le catalogue de la bibliothèque musicale publié par Denis Herlin, *Collection musicale François Lang. Abbaye de Royaumont*, Paris, Klincksieck, 1993.

par exemple que Métoyen n'aborde pas la question de l'exécution des agréments, alors que la méthode du Conservatoire aborde le « trille » de façon assez détaillée, celle de Hardy la « cadence », et qu'Imbert déjà, préconisait cet apprentissage des « cadences, ports de voix, doubles cadences ». Mais cela aurait peut-être pu être résolu, sans ce qui apparaît comme des divergences de fond, d'ordre esthétique, et que tend à confirmer l'animosité de Métoyen à l'égard de l'abbé Nicolas Roze, qu'il accuse explicitement d'avoir été le principal censeur de sa méthode. Tandis que dans le cadre d'une exécution monodique, Métoyen invite l'un des deux serpents à « se livrer à quelques variations habilement faites » sur la ligne de plain-chant effectuée par l'autre, l'un des auteurs principaux de la méthode du Conservatoire, le bibliothécaire et ancien maître de chapelle de l'église des Saints-Innocents à Paris « exhort[e] » dans un autre ouvrage « ceux qui jouent du serpent [...] à ne point user de broderies ridicules sur les notes de plain-chant, ce qui en détruit la belle simplicité, et convient peu à la décence [du lieu] ³⁹ ». Cette dernière position semble s'accorder avec celle d'Imbert, qui soutient lui aussi que le but de l'apprentissage du serpent est de « parvenir à jouer proprement, juste et sans variations : car jouer la note telle qu'elle est, le chant en est beaucoup plus beau, plus distinct que de le jouer avec des variations qui n'ont souvent aucune justesse ⁴⁰ ». Une divergence semble donc se dessiner entre la conception défendue par ces deux derniers auteurs et celle soutenue par Métoyen, qui se réclame de ses prédécesseurs « ci-devant nommés qui se sont si éminemment distingués » (Aubert et Lunel de Notre-Dame de Paris, notamment), et dont, tient-il à préciser comme pour mieux justifier sa position, « on peut être assuré » que s'ils « n'avaient joué que la note simple du plain-chant, ils n'auraient pas acquis la réputation dont ils ont joui et qui n'est pas encore oubliée ». On remarquera que notre auteur défend (sans malheureusement d'explications sur les principes) un autre point de la tradition dont il se réclame, en livrant des exemples d'articulations (cf. « Du coup de langue ») à la manière de ces deux anciens maîtres.

En dépit de la qualité de ses exercices et de son témoignage direct et concret de praticien, ces divergences affleurantes entre deux conceptions différentes de la discipline ecclésiastique qui s'expriment à travers la pratique de l'art du serpent d'église pourraient donc peut-être constituer l'une des raisons du rejet de la méthode de Métoyen par la commission des experts du Conservatoire. En choisissant de publier la version complète de la *Méthode*

³⁹ Nicolas Roze, *Méthode de plain-chant à l'usage des églises de France*, Paris, Magasin de musique du Conservatoire impérial, s.d., p. 18.

⁴⁰ Imbert, *op. cit.*, Avertissement, p. vi.

pour l'éducation du serpent extraites des manuscrits de Jean-Baptiste Métoyen, les éditions du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris réhabilitent l'un des témoignages les plus vivants qui nous soient parvenus de la longue histoire et de la pratique si française de cet étonnant instrument qu'est le serpent.