HAL
open science

La musique pour orgue en France à l'âge classique : une représentation du sacré

Juan David Barrera

To cite this version:

Juan David Barrera. La musique pour orgue en France à l'âge classique : une représentation du sacré. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Strasbourg, 2017. Français. NNT : 2017STRAC003 . tel-01691709

HAL Id: tel-01691709

https://theses.hal.science/tel-01691709

Submitted on 24 Jan 2018

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.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS – ED 520

ACCRA (Approches Contemporains de la Création et de la Réflexion Artistiques)

GREAM (Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical)

THÈSE présentée par :

JUAN DAVID BARRERA

soutenue le : **3 mars 2017**

pour l'obtention du grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline : Musicologie

LA MUSIQUE POUR ORGUE EN FRANCE À L'ÂGE CLASSIQUE

Une représentation du sacré

THÈSE dirigée par :

M. Alessandro Arbo	Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. Thierry Favier	Professeur, Université de Poitiers
M. Davitt Moroney	Professeur, University of California, Berkeley

---

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme Théodora Psychoyou	M. de conférences, Université Paris-Sorbonne
M. Beat Föllmi	Professeur, Université de Strasbourg
M. Jacques Viret	Professeur, Université de Strasbourg

Que la esencia de tu vida y muerte nos llene de esperanza y nos sirva de luz y guía en este misterioso peregrinaje…

A Géraldine y a Lucien

A mi familia

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes plus vifs remerciements à tous ceux qui ont rendu possible la réalisation de ce travail : en premier lieu, à mon directeur de thèse, le professeur Alessandro Arbo, pour ses encouragements, ses remarques et ses conseils avisés ; à Pascal Marsault, à qui cette thèse doit beaucoup, pour ses enseignements, ses relectures et ses remarques judicieuses ; à Mauricio Nasi Lignarolo, qui m'a ouvert les portes du monde de l'orgue ; à Alejandro Tobón, car il m'a transmis son amour pour la musique religieuse ; à Martha Rodríguez, qui a semé en moi la passion pour la recherche ; à Pierre Gouin pour son travail d'édition des livres d'orgue français de l'époque classique, travail remarquable et généreux qui contribue à la diffusion et à la connaissance du répertoire.

Je tiens à remercier également les institutions qui m'ont permis de développer mon travail dans les meilleures conditions : premièrement le ministère de l'Éducation Nationale et de la Recherche de m'avoir accordé le financement qui a rendu possible l'aboutissement de cette thèse ; le Laboratoire ACCRA et le Labex GREAM (et tout particulièrement messieurs Pierre Michel et Alexandre Freund-Lehmann) pour leur soutien financier et logistique, m'ayant permis de rendre publique l'avancement de mes recherches. Toute ma reconnaissance va également aux manifestations académiques qui se sont intéressées à mon sujet d'études : je pense notamment au *13th Congress on Musical Signification*, organisé à Canterbury et à Londres par la Christ Church University entre le 3 et le 7 avril 2016 ; à l'*International Semiotics Conference*, organisée par l'Université d'Istanbul entre le 7 et le 10 mai 2015 ; à la *3e journée des jeunes chercheurs du GREAM : Entre subjectivité et objectivité, la recherche musicologique aujourd'hui*, qui a eu lieu à l'Université de Strasbourg le 13 mars 2015 ; au *15th Doctoral and Postdoctoral Seminar on Musical Semiotics*, organisé par le professeur Eero Tarasti à l'Université de Helsinki entre le 2 et le 6 mars 2015 ; au *Séminaire International Des Doctorants Du CRAL*-École des Hautes Études en Sciences Sociales, qui s'est tenu à Paris le 2 février 2015. Finalement, ma reconnaissance s'adresse spécialement à Géraldine Ghrib pour tout le temps passé à la relecture de ce travail, pour sa patience et pour son soutien inconditionnel.

AVANT-PROPOS

Ce travail est le fruit de quatre années de recherches dont l'origine remonte à mon parcours dans la classe d'orgue du Conservatoire National de Région de Toulon, où j'ai eu la chance de découvrir le répertoire des organistes français du Grand Siècle avec une profonde fascination, ainsi que le privilège de le travailler sur des instruments historiques (tout particulièrement sur les orgues de la basilique de Saint-Maximin en Provence, chef d'œuvre du fr. Jean-Esprit Isnard op., facteur d'orgues du XVIIIe siècle), lequel m'ont permis de saisir de manière vivante l'ampleur et la profondeur de cette musique malgré son apparent caractère contraignant.

Cet intérêt s'est cristallisé dans un premier temps à travers un mémoire de Master effectué à l'Université de Strasbourg sous la direction d'Alessandro Arbo, focalisé sur les rapports entre musique et sens théologique dans les suites pour orgue de Guillaume-Gabriel Nivers, Jean-Adam Guilain et Jean-François Dandrieu.

Inspirée de mon expérience en tant qu'instrumentiste, mon intuition quant au rapport que l'orgue classique français entretient avec le sacré est *a priori* contredite par d'importantes études sur le sujet, considérant souvent ce répertoire plus proche de la musique mondaine que de la musique religieuse. Nonobstant, l'analyse des divers phénomènes socioculturels qui ont entourés sa naissance et son développement me permettent à présent d'affirmer son importance dans la transmission du sacré (c'est ce que je tâcherai de démontrer avec ce travail).

Cette entreprise devra surmonter plusieurs difficultés. La première concerne la définition de la musique d'orgue en tant que « représentation du sacré », alors que tant les notions de « sacré » que de « musique sacrée » en elles-mêmes sont complexes et multiformes, apportant souvent plus de questionnements que de certitudes. Une deuxième difficulté réside dans l'articulation des approches que j'ai considérées nécessaires pour mener cette étude, combinant l'étude du fait religieux (symboles, analogies, allégories, exégèses, et tout ce qui entoure la perception du fait religieux) avec des disciplines musicologiques (principalement l'histoire, l'esthétique, la sémiotique et l'herméneutique musicales). Le fil conducteur que je propose est façonné par le besoin de démontrer en quoi l'orgue classique français est un miroir des enjeux esthétiques et spirituels de son époque.

À travers cette réflexion, j'espère pouvoir offrir des éléments qui contribueront à renouveler le regard sur un répertoire musical majeur du Grand Siècle, particulièrement quant à son contenu signifiant et sa valeur en tant que manifestation de l'art religieux.

AVERTISSEMENT

- Les citations des sources historiques gardent l'orthographe d'origine.

- Les exemples musicaux seront numérotés suivant leur chapitre et leur ordre d'apparition.

- Les exemples musicaux de ce travail furent élaborés à partir des éditions réalisées par *Les Éditions Outremontaises* (Pierre Gouin, éd.), partitions avec licence de libre diffusion (licence Creative Commons 4.0) et disponibles en ligne sur le site IMSLP (http://imslp.org/wiki/Category:Gouin,Pierre).

- Pour la référence aux tessitures mélodiques, nous adopterons la manière suivante : le do_1 correspond à la note la plus grave de l'orgue (deux octaves au-dessous du *do* central) ; ainsi, toutes les notes correspondant à cette octave seront accompagnées du chiffre 1 (do_1, $ré_1$, etc.), celles de l'octave suivante, du chiffre 2, et ainsi de suite.

- Pour les exemples des motets de Henri Desmarest (ex. 6.46, 6.47 et 6.49), nous avons consulté la version arrangée par Jean Duron, conservée au Centre de Musique Baroque de Versailles.

- Dans ce travail, nous emploierons le terme « esthétique » dans deux sens : d'une part pour nous référer à un ensemble de règles et d'usages qui dirigent une production artistique (ce que nous ferons particulièrement dans la première partie), et d'autre part pour nous référer à la question de la réception (ce que nous ferons notamment dans la deuxième partie lorsque nous parlerons des catégories esthétiques du répertoire d'orgue classique).

INTRODUCTION

La recherche que nous entreprenons se concentre sur l'étude de la musique pour orgue en France entre 1665 et 1739. Ces dates correspondent à deux moments significatifs : en 1665, avec la publication du *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Eglise* de Guillaume-Gabriel Nivers (organiste de la paroisse parisienne de Saint-Sulpice), on observe l'institution d'un répertoire moderne, formé de pièces codifiées qui deviennent des modèles à imiter pour l'ensemble d'organistes de cette école[1]. Quant à la deuxième date (1739), elle correspond à la parution posthume du *Premier livre de pièces d'orgue* de Jean-François Dandrieu, ouvrage qui marque le point à partir duquel le répertoire se tourne définitivement vers d'autres horizons stylistiques[2].

Nous nous focaliserons fondamentalement sur la question de la signification musicale. Notre intérêt a pour origine un constat : les travaux les plus importants consacrés à la musique pour orgue de l'époque classique tendent à la considérer comme un ornement liturgique, négligeant ainsi sa fonction religieuse[3]. Pourtant, la parution et le développement de cette école sont ancrés dans l'un des moments historiques les plus remarquables de la spiritualité catholique française : le XVIIe siècle n'est pas seulement le « Grand siècle des idées » mais aussi le « Grand Siècle des âmes ». Marqué par les principes de la Réforme tridentine, l'un des objectifs principaux dans le contexte religieux français est le renouveau spirituel du peuple ; pour ce faire, la communication de la doctrine s'appuie considérablement sur les manifestations artistiques afin d'assurer l'efficacité de la démarche évangélique. Dans cette optique, il nous semble difficile d'imaginer la

---

[1] En ce sens, cette tradition musicale est en accord avec les canons de la doctrine classique française dont l'essor se situe justement dans les années 1660. C'est pourquoi, tout au long de cette étude, nous utiliserons le terme « orgue classique » pour désigner le répertoire en tant que phénomène artistique de cette époque.

[2] La date de parution du Livre d'orgue de Dandrieu dépasse certes le cadre chronologique de l'Âge classique. Toutefois, nous le considérerons dans cette étude en raison de son rapport avec le langage des organistes de l'époque de Louis XIV (en dépit de quelques traits qui mettent en évidence l'influence du style italien). En revanche, nous ne prendrons pas en compte le 1er Livre d'orgue de Michel Corrette, paru deux ans auparavant (1737) car il est représentatif du style cultivé par les organistes de la deuxième moitié du XVIIIe.

[3] Cette attitude semble obéir à des *a priori* envers un langage très proche des styles musicaux officiels de la Cour louis-quatorzienne, notamment le style chorégraphique.

production d'une musique religieuse détachée des enjeux de l'art catholique : procurer une experience du sacré à travers l'émotion[4].

Notre réflexion partira ainsi d'une prémisse fondamentale, servant de socle aux diverses problématiques que nous développerons tout au long de cette étude : appartenant au contexte de la Réforme catholique française, l'orgue classique partage les enjeux de l'art religieux de l'époque, dont les stratégies discursives cherchent avant tout une transmission claire et vivante des notions essentielles de la doctrine (la gloire et la majesté de Dieu, la grâce, la louange, la repentance, la figure du Christ, entre autres). Par conséquent, cette musique aurait une fonction théologique car, au travers des conventions stylistiques de l'époque[5], elle cherche à véhiculer les principes fondamentaux de la pensée chrétienne.

Le langage des organistes français présente de nombreux traits stylistiques tirés de la musique profane. Cependant, les glissements entre le profane et le sacré dans les domaines littéraire et artistique (traités théologiques, livres de piété, poésie mystique, peinture, musique, etc.) étaient monnaie courante dans l'horizon historique du XVIIe siècle. C'est pourquoi la présence d'éléments musicaux provenant de sources profanes ne peut pas constituer une raison valable pour refuser à ce répertoire une légitimité religieuse[6].

Nous considérerons donc la musique d'orgue comme un « objet d'art religieux » produit par la volonté humaine (celle du compositeur) et dont l'objectif principal est d'avoir un impact sur les dimensions sensible et cognitive du récepteur. Cette hypothèse nous mènera naturellement à nous interroger sur les rapports entre la musique, le sacré et les moyens pour l'exprimer. Pour ce faire, la prise en compte des phénomènes musicaux et extramusicaux qui ont déterminé la « physionomie » stylistique du répertoire s'avère fondamentale.

*

* *

[4] Cet aspect est abordé par Jean-François Labié dans *Le visage du Christ dans la musique baroque,* où il consacre un chapitre à la réflexion sur les rapports entre musique et spiritualité au XVIIe siècle en France (voir : J.-F. LABIÉ, « Grand Siècle des âmes », dans : *Le visage du Christ dans la musique baroque*, Paris : Fayard/Desclée, 1992, pp. 321-354).

[5] Conventions musicales qui assurent le processus communicatif entre émetteur et destinataire (nous en parlerons plus loin).

[6] Dans le contexte de la Réforme tridentine, l'art connait un essor sans précédent, exerçant un rôle fondamental dans l'affirmation de la doctrine catholique à travers la représentation symbolique et l'expression du sentiment religieux. Dans le développement de ce travail, nous tâcherons de démontrer la manière dont la musique obéit à une fonction similaire, faisant une alliance entre le sacré et le profane. Pour une synthèse des enjeux de la Contreréforme voir : René TAVENEAUX, « Les prémices de la réforme tridentine », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 75, n° 194 (1989), pp. 205-213.

Les premières manifestations d'un intérêt pour l'étude de l'orgue classique français remontent au XIXe siècle. En 1846, Félix Danjou (l'un des précurseurs de la redécouverte du chant grégorien en France) publie un article consacré aux messes d'orgue de François Couperin[7]. Par la suite, c'est au sein du mouvement entrepris par la *Schola Cantorum* de Paris vers la fin du siècle que l'on voit aboutir, à l'initiative de Vincent D'Indy, Charles Bordes et Alexandre Guilmant, la publication de plusieurs recueils d'orgue de l'école classique (François Couperin, Louis Marchand, Louis-Nicolas Clérambault, entre autres)[8]. Les notices biographiques écrites par André Pirro, parues dans la revue *La Tribune de Saint-Gervais*[9], et dans les préfaces des éditions de Guilmant[10] furent également un moyen de diffusion important[11].

En 1929, Robert Fallou et Norbert Dufourcq établissent une liste d'ouvrages, articles et brochures parus jusqu'à cette date. Ainsi, leur *Essai d'une bibliographie de l'histoire de l'orgue en France*[12] regroupe des textes concernant la facture et les buffets, l'inauguration d'instruments célèbres, et une *Bibliographie locale*, donnant une liste des lieux qui profitent de publications relatives à l'histoire de leurs orgues. Quelques années plus tard (en 1934), Dufourcq offre un « supplément » pour répertorier d'autres textes dont il a eu connaissance au cours de ses recherches[13]. Cependant, il faut attendre les années 1950 pour constater un avancement significatif dans la connaissance de l'orgue classique (et aussi de

---

[7] F. DANJOU, « Pièces d'orgue par François Couperin (1690) », *Revue de la Musique religieuse, populaire et classique*, (1846/II), pp. 244-249.

[8] Ce travail de publication commence à partir de 1869 auprès de l'éditeur allemand Schott et se poursuit chez l'éditeur français Durand, avec la publication de la collection *Archives des maîtres de l'orgue,* entre 1897 et 1910.

[9] Bulletin mensuel de la *Schola Cantorum* de Paris.

[10] André Pirro a écrit les premières notices biographiques de quelques organistes de cette période dont la vie était pratiquement méconnue (Jean-Adam Guilain ou Pierre Du Mage par exemple). Il faut noter que ces premières publications ont été actualisées depuis, et parfois rectifiées par des découvertes plus récentes.

[11] Comme antécédents à ces références biographiques, il faut toutefois mentionner les notices concernant des organistes classiques inclues dans quelques publications des XVIIIe et XIXe siècles. C'est le cas du *Parnasse françois* d'Evrard Titon du Tillet (Paris, 1732, et suppléments de 1743, 1755 et 1760) ; du *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de Jacques Lacombe (Paris, 1752) ; du *Siècle littéraire de Louis XV, ou lettres sur les hommes célèbres* de Pierre-Louis Daquin (1754) ; du *Dictionnaire des artistes* de Louis-Abel de Bonafous, abbé de Fontenay (Paris, 1776) ; du *Dictionnaire historique et bibliographique portatif* de Jean-Baptiste Ladvocat (Paris, 1777) ; ou encore, au XIXe siècle, de la *Bibliographie universelle des musiciens* de François-Joseph Fétis (Paris, 1834-1835). Parmi les références offertes dans ces ouvrages, on peut trouver les noms de Robert Cambert, Louis Couperin, Nicolas Lebègue, Jacques Boyvin, François Couperin, Louis Marchand, Louis-Nicolas Clérambault, Jean-François Dandrieu, entre autres.

[12] R. FALLOU et N. DUFOURCQ, *Essai d'une bibliographie de l'histoire de l'orgue en France*, Paris : Fischbacher, 1929.

[13] N. DUFOURCQ, « Essai d'une Bibliographie de l'histoire de l'Orgue en France (Supplément) », *Revue de Musicologie*, t. 15, N° 51 (août, 1934), pp. 141-158.

la musique de cette époque en général), grâce à un groupe de chercheurs regroupés autour de Dufourcq (fondateur de la revue *Recherches sur la musique française classique*).

Ce n'est qu'en 1972 que Dufourcq publie *Le livre de l'orgue français*, première étude approfondie sur le sujet. Composé de cinq volumes, cet ouvrage aborde un ensemble d'aspects historiques, musicaux et techniques relatifs à l'instrument (sources, buffet, facture et musique). Le quatrième volume (celui qui retient le plus notre attention) retrace chronologiquement la production musicale des organistes français depuis la fin de la Renaissance jusqu'aux alentours de la Révolution, en prenant comme référence l'année de parution (ou production) des différents recueils[14]. Pour ce faire, il divise trois groupes d'organistes : le premier (dénommé par l'auteur « les maîtres du classicisme ») se place entre la parution du 1e Livre de Guillaume-Gabriel Nivers (1665) et le Livre de Gaspard Corrette (1703)[15]. Le deuxième groupe rassemble les organistes entre le Livre de Jean-Adam Guilain (1706) et le Livre de Jean-François Dandrieu (1739)[16] ; le dernier groupe (que Dufourcq qualifie d'« appauvrissement, décadence et mort »), occupe la deuxième moitié du XVIIIe siècle (jusqu'à la Révolution)[17].

Dufourcq met en relief les aspects « paradoxaux » d'une musique religieuse développée dans le style officiel de la Cour, perméable à l'ornementation et au lyrisme de l'*Air de cour* et de la tragédie lulliste, ainsi qu'aux conceptions chorégraphiques. Cet auteur considère ainsi que l'orgue français jouait avant tout un rôle d'ameublement liturgique, restant en termes généraux étranger à l'expression de sens sacré :

> […] C'est à comparer cette musique d'orgue à d'autres expressions sonores – vocale ou instrumentale – qu'on aura chance de discerner les premiers problèmes soulevés par elle […]. Et voici que se multiplient les problèmes que pose la définition de cette musique d'orgue classique. N'est-elle donc plus exclusivement d'ordre religieux ? Peut-elle obéir à des constantes imposées de l'extérieur ? Doit-elle accepter ces impuretés que lui apporte une assemblée de fidèles, expression même d'un peuple qui rit, qui boit, qui chante et qui danse ? Aperçoit-on désormais le paradoxe qu'offre aux yeux comme aux oreilles cette musique d'orgue utilitaire, et qui amalgame, autant que faire se peut, sources grégoriennes et sources mondaines ?... Orgue religieux ? Orgue de concert ? Toute page

[14] Pour un aperçu des recueils pour orgue publiés en France entre 1650 et 1739, voir tableau en annexe II, p. 474.

[15] Les principaux représentants sont donc Guillaume-Gabriel Nivers, Nicolas Lebègue, Nicolas Gigault, André Raison, Gilles Jullien, Jacques Boyvin, François Couperin, Nicolas de Grigny et Gaspard Corrette.

[16] Les organistes principaux de ce groupe sont L. Marchand, P. Du Mage, J.-A. Guilain et L.- N. Clérambault et J.-F. Dandrieu.

[17] Ses principaux représentants sont Michel Corrette, Claude Balbastre, Louis-Claude Daquin, et Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier.

> confiée à l'instrument correspond-elle à l'idée que le commun des mortels se peut faire de la musique sacrée ? […][18].

En guise de réponse à ces questionnements, il nous semble clair que tous les recueils d'orgue ne présentent pas le même niveau d'engagement envers le sacré, mais cela n'est pas dû à la présence d'éléments de provenance profane (car c'était une pratique courante à l'époque) mais plutôt aux limitations particulières de certains organistes quant à la lecture de la signification des textes liturgiques. En outre, les propos de Dufourcq contiennent un degré de subjectivité qui s'avère à notre sens un véritable obstacle pour la compréhension du sens musical du répertoire. En effet, la notion de sacré au XVIIe siècle n'est pas la même qu'au XIXe ou bien que celle d'aujourd'hui car elle dépend d'attributions et conventions propres à chaque culture. Ce que Dufourcq désigne comme le « commun des mortels » semble discutable dans la mesure où il n'existe pas un concept absolu de jugement valable pour toutes les époques confondues. Bien que la convergence entre le profane et le sacré dans la musique religieuse ait pu choquer profondément aux XIXe et XXe siècles, cela n'était pas forcément le cas au XVIIe siècle[19].

L'apport de Dufourcq est sans doute de grande importance pour la connaissance de l'orgue français puisqu'il trace son cheminement historico-esthétique et pose les premières questions problématiques à son égard (questions qui seront les fondements sur lesquels se baseront des études postérieures). Cependant, la non acceptation de l'amalgame sacré-profane comme expression d'un sentiment religieux légitime, entraîne sans doute la négligence de la dimension signifiante du répertoire.

Après Dufourcq, il faut attendre la fin des années 1980 pour voir la parution d'une autre étude majeure sur le sujet : *L'interprétation de la musique française (1661-1789)*, de

---

[18] Norbert DUFOURCQ, *Le livre de l'orgue français, 1589-1789*, Paris : Ed. A. & J. Picard, 1972, pp. 9-11.

[19] À ce propos, les affirmations du musicologue allemand Alfred Einstein concernant la musique religieuse de W.-A. Mozart nous semblent très pertinentes : « Lorsque le XIXe siècle romantique commença à découvrir le Moyen Age - non seulement les cathédrales gothiques et les Préraphaélites, mais également les formes d'art qu'ils considéraient, sur le plan musical, comme représentatives du Moyen Age : le style dit "a capella" des Gabrieli, des Orlando di Lasso et des Palestrina - la musique d'Église des XVIIe et XVIIIe siècles tomba dans un profond mépris. Et ce mépris n'englobait point uniquement les musiciens mineurs, mais aussi tout particulièrement Joseph Haydn et Wolfgang Amadeus Mozart […] » (Alfred EINSTEIN, *Mozart*, Paris : Gallimard, 1991, p. 402). En effet, au XIXe siècle, les mouvements de revalorisation de la musique religieuse du passé développés parallèlement en Allemagne (à travers le *mouvement cécilien*) et en France (grâce à des figures telles que François-Joseph Fétis et Joseph Louis D'Ortigue), prennent comme modèle par excellence le chant grégorien et la musique polyphonique du XVIe siècle, mettant ainsi en cause la légitimité des expressions musicales plus modernes. À ce sujet, voir : Jacques VIRET, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, Lausanne : Éditions l'Âge d'Homme, 2001, pp. 176-177.

Jean Saint-Arroman (1988)[20]. Cet ouvrage contient des articles qui abordent termes, formes, registration, ainsi que tout ce qui concerne le fond liturgique ayant un rapport avec le répertoire (offices, plain-chant, moments liturgiques, etc.). Bien que cette étude soit d'une importance cruciale car il inventorie et organise la production des organistes de manière encyclopédique, de façon générale, sa démarche analytique reste descriptive et se tient à l'écart des considérations concernant la signification musicale. Même si la question de la pertinence religieuse du répertoire est posée ponctuellement (par exemple lorsqu'il parle du caractère de certains *récits* comme moyen d'éveiller la dévotion), son approche se concentre plutôt sur la classification des diverses formes, faisant une présentation de leurs caractéristiques purement musicales et de leur usage liturgique.

En dehors de la France, le musicologue américain d'origine allemande Willi Apel consacre un chapitre à l'orgue classique dans *The History of Keybord Music to 1700*[21]. Procédant de manière similaire à Dufourcq, cette étude aborde les compositeurs en ordre chronologique (selon l'ordre de parution de leurs recueils). Au-delà de la clarté de sa synthèse et de la mise en rapport de l'orgue français avec les autres écoles d'orgue européennes de la même époque, le principal intérêt de sa réflexion est l'élaboration d'une typologie, pas très approfondie, mais claire quant aux caractéristiques des diverses formes musicales. Toutefois, ses analyses se montrent très focalisées sur les aspects purement musicaux.

Dans *François Couperin and the French Classical Tradition*[22], Wilfrid Mellers consacre un chapitre à l'analyse de divers aspects du style compositionnel des deux messes pour orgue de Couperin (la *Messe des paroisses* et la *Messe pour les couvents*, toutes deux datant de 1690). Sans fournir des exemples musicaux trop précis (en fait, dans un but comparatif, il offre plus d'exemples d'autres compositeurs que de Couperin lui-même)[23], Mellers relève cependant les traits stylistiques fondamentaux de l'organiste de Saint-Gervais : l'utilisation de la technique du *cantus firmus*, le langage moderniste déployant des chromatismes et des dissonances, le lyrisme, l'emploi de modèles chorégraphiques, ou encore l'usage du « contrepoint harmonique » comme moyen d'intensification expressive. Effectivement, ces éléments constituent le socle musical de la production organistique de Couperin ; nonobstant, la question du rapport entre ces recours stylistiques et le sens de la liturgie, sauf quelques références sommaires au caractère solennel du rituel, reste à l'écart (nous consacrerons le chapitre 14 à la considération de cette question).

---

[20] Ouvrage conçu en cinq volumes, dont le deuxième est consacré entièrement à l'orgue.

[21] W. APEL, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington : Indiana University Press, 1972, pp. 722-747.

[22] W. MELLERS, *François Couperin and the French Classical Tradition*, London-Boston : Faber and Faber, 1987.

[23] En effet, il compare sa musique avec les productions d'autres compositeurs français et européens des XVIIe et XVIIIe siècles (Titelouze, Purcell, Haendel, Bach, parmi d'autres).

James Anthony aborde également l'orgue classique dans *La musique en France à l'époque baroque*[24]. Cet auteur partage de manière générale la vision de Dufourcq, mais il va encore plus loin dans son rejet envers les éléments profanes qui imprègnent le répertoire. Il critique en particulier la disparition progressive de l'emploi du *cantus firmus*[25] au profit de pièces d'allure mondaine sans destination liturgique spécifique, qu'il ne juge pas dignes d'un « véritable esprit liturgique ». Il se montre particulièrement contrarié par la production des organistes à partir de 1700, en affirmant que leur style « trahit l'envahissement d'éléments profanes qui n'améliorent guère le contenu musical mais nuisent beaucoup, en revanche, à son rôle légitime de commentaire musical de la liturgie »[26]. Anthony considère également comme « décadente et maniériste » la constante bi-modalité majeur/mineur pratiquée par les organistes classiques (on aura l'opportunité de remettre en question cette vision)[27].

En 1991, le *Guide de la musique d'orgue* (réalisé sous la direction de Gilles Cantagrel) répertorie la plupart des compositeurs de l'histoire de la musique ayant écrit pour l'instrument jusqu'au moment de sa publication[28]. Même s'il vise avant tout la vulgarisation, cet ouvrage reste une source importante d'analyse du répertoire d'orgue classique (en effet, les auteurs des articles inclus sont des chercheurs reconnus dans la matière). Particulièrement intéressants nous semblent les articles de Brigitte François-Sappey sur François Couperin et Nicolas Grigny, offrant quelques interprétations d'ordre signifiant que nous aurons l'occasion d'évoquer[29].

Plus récemment, l'orgue français semble attirer davantage l'attention de la musicologie anglo-saxonne, comme en témoignent *The Language of the Classical French Organ* de Fenner Douglass[30], et *French Organ Music in the Reign of Louis XIV* de David

---

[24] J. ANTHONY, *La musique en France à l'époque baroque,* Paris : Flammarion, coll. « Harmoniques », 1981.

[25] Alors que son utilisation constitue l'une des ordonnances principales du cérémonial parisien de 1662 (texte de référence concernant la pratique des organistes dont nous aurons l'occasion de parler).

[26] J. ANTHONY, *op. cit.*, p. 370.

[27] En effet, cette « ambigüité » entre les modes majeur et mineur (consistant en un changement soudain d'un accord ou d'une tournure mélodique majeure en mineure) est chère non seulement aux organistes mais également aux luthistes et gambistes de cette époque. Nous observerons plus tard qu'en fait, il s'agit d'une figure musicale de type plaintif (nous aborderons ce sujet au chapitre 6).

[28] G. CANTAGREL, *Guide de la musique d'orgue*, Paris : Fayard, 1991 (rééd. 2012). Réalisé avec la collaboration de Xavier Darasse, Brigitte François-Sappey, Georges Guillard, Michel Roubinet et François Sabatier.

[29] D'ailleurs, François-Sappey est l'auteur d'un ouvrage important sur l'orgue classique : *Jean-François Dandrieu, 1682-1738 : organiste du Roy*, Paris : Picard, coll. « La vie musicale en France sous les Rois Bourbons », Série 1, Études, 1982.

[30] Fenner DOUGLASS, *The Language of the Classical French Organ, a musical tradition before 1800*, New-Heaven-London : Yale University Press, 1996.

Ponsford (travail le plus récent sur la matière)[31]. L'étude de Douglass se focalise sur la question de l'interprétation en rapport à la connaissance des caractéristiques des instruments pour lesquels la musique a été composée, et tout particulièrement sur la registration, par l'élaboration d'une compilation des sources de l'époque qui abordent cet aspect (Marin Mersenne[32], Jacques Boyvin[33], parmi d'autres). Quant à l'ouvrage de David Ponsford, il développe une analyse du répertoire en gardant l'articulation chronologique des études précédentes mais en proposant une approche nouvelle, car il offre une vision évolutive des formes musicales. Dans cette démarche, l'auteur élabore une typologie du répertoire divisée en « genres » pour se référer aux modèles formels (*Plein-jeu*, *Dialogue*, *Récit*, etc.), « sous-genres » pour désigner les différents types que ces formes peuvent présenter (*Récit de dessus*, *Récit de basse*, *Récit en taille*, etc.), et « modes » pour désigner les particularités dans l'écriture (homophonie, polyphonie, etc.). Quoique logique, nous ne suivrons pas ce principe organisateur car, en dehors de sa complexité, il reste focalisé sur les formes en elles-mêmes, alors que nous nous intéressons à comprendre les formes en tant que « styles discursifs » dont l'interaction forme un réseau large (nous reviendrons sur cette question un peu plus loin)[34]. La démarche analytique de Ponsford constitue sans doute un pas en avant pour la question de la signification musicale de l'orgue classique puisqu'il reconnait l'existence d'une volonté rhétorique de la part des organistes-compositeurs. Ainsi, il observe la présence de figures telles que la *suspirans* (qui correspond au topique *maestoso* caractéristique de l'*Ouverture à la française*), ou bien encore celle de la *figura corta* (fréquente dans des pièces de caractère guerrier, par exemple la *Basse de trompette*). Cependant, sa réflexion n'associe pas suffisamment les recours rhétorico-musicaux à une volonté communicative cherchant à véhiculer le sens des textes liturgiques : en d'autres termes empruntés à la sémiotique, dans ses analyses, certains *signifiants* du discours musical sont reconnus, mais les *signifiés* restent toujours peu explorés.

Outre les ouvrages que nous venons d'évoquer, certains articles constituent une référence importante pour la connaissance de notre sujet. Dans « French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones », Almonte C. Howell. Jr apporte des données techniques non négligeables par rapport au langage modal-tonal pratiqué par les organistes

---

[31] David PONSFORD, *French organ music in the reign of Louis XIV*, Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

[32] *Harmonie Universelle*, 1636.

[33] *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, 1705.

[34] Dans ce travail, nous opterons pour le terme « forme » pour nous référer aux diverses pièces, et « type » pour les différentes espèces d'une même forme (dans cette logique, le *Plein-jeu* est une forme alors que le *Plein-jeu avec cantus firmus* et le *Plein-jeu* « continu » sont deux types de *Plein-jeu*) ; quant au terme « genre », nous l'utiliserons pour nous référer à la destination liturgique des ensembles de pièces (Messe, *Magnificat* et Hymnes).

classiques[35]. « The liturgy and french classical organ music » d'Edward Higginbottom[36], et « Ritual use of the organ in France » de Benjamin Van Wye[37], explorent à leur tour les rapports entre l'orgue et la liturgie. L'étude de Higginbottom regroupe et analyse le corpus législatif relatif à l'orgue dans les cérémoniaux publiés par l'Église gallicane aux XVIIe et XVIIIe siècles. Dans une optique similaire, l'article de B. Van Wye développe une analyse du répertoire fondée sur les divers cérémoniaux français de l'époque, ce qui permet une compréhension de la disposition de certaines pièces en fonction de la liturgie (*cantus firmus*, durée des interventions, registration, etc.).

Plus récemment, l'article « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles » d'Érik Kocevar reprend et complète les propos de N. Dufourcq quant aux conditions sociales des organistes, et ceux de B. Van Wye et E. Higginbottom quant à leur rôle dans les offices, leurs interventions dans les diverses cérémonies, et tout ce qui concerne leurs prestations à travers l'année liturgique[38]. Kocevar établit une liste des principaux cérémoniaux qui traitent sur l'orgue aux XVIIe et XVIIIe siècles et observe avec pertinence que, malgré la stricte délimitation de la participation de l'organiste dans la liturgie française, il avait cependant « une marge importante de liberté dans la célébration du culte puisqu'il lui était loisible d'improviser la musique »[39].

Dans le numéro 293 de la revue *L'Orgue* (2011), Kocevar lui-même produit un article abordant la figure de Nicolas de Grigny[40], se focalisant avant tout sur des aspects biographiques du compositeur : ses origines familiales, son enfance, son séjour à Paris, son retour à Reims, la parution de son *1er Livre d'orgue* et sa mort prématurée. Dans ce même numéro, Marina Tchebourkina commente l'agencement de la messe et des hymnes de l'organiste vis-à-vis de leurs textes[41]. Elle remarque quelques éléments rhétoriques véhiculant le sens des paroles, par exemple, le possible rapport entre l'ambiguïté modale/tonale (VIIIe mode-*fa* majeur) qui domine la *Fugue* de l'Hymne *Verbum supernum*,

---

[35] Almonte C. HOWELL, « French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 11, n° 2/3 (Summer - Autumn, 1958), pp. 106-118.

[36] Edward HIGGINBOTTOM, « French Classical Organ Music and the Liturgy », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103 (1976-1977), pp. 19-40.

[37] Benjamin VAN WYE, « Ritual use of the organ in France », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 33, n° 2 (Summer, 1980), pp. 287-325.

[38] E. KOCEVAR, « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles », dans : *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne*, C. Davy-Rigaux, B. Dompnier, D.-O. Hurel (dir.), Turnhout : Brepols, 2009, pp. 463-478.

[39] *Ibid.* p. 478. En effet, les organistes habiles (par règle générale ceux ayant publié des recueils) pouvaient exercer le véritable rôle de l'organiste : véhiculer le sens des textes liturgiques au travers de leur art (dont les traces nous sont parvenues dans les recueils imprimés et manuscrits).

[40] E. KOCEVAR, « Nicolas de Grigny (1672-1703) », *L'Orgue*, n° 293 (2011), pp. 3-26.

[41] M. TCHEBOURKINA, « Rappel à l'ordre ou couleurs baroques. À propos de l'ordre des pièces dans le Premier Livre d'orgue de Nicolas de Grigny », *L'Orgue*, n° 293 (2011), pp. 27-38.

et l'idée de la double « espèce » et la double « substance » (verset *Quibus sub bina specie*), ou encore, la présence du topique du *lamento* dans le *Point d'orgue* de l'hymne *A solis ortus*, pour signifier la mission sacrificielle du Christ dans le monde. Corroborant cette vision signifiante, nous observerons encore un bon nombre d'éléments rhétoriques dans l'œuvre de Grigny qui témoignent de son engagement, en tant qu'« orateur musical », face au sens théologique des textes liturgiques (nous le ferons particulièrement au chapitre 12).

Dans « Musiques d'orgue pour la messe : règles d'usage et choix éditoriaux »[42], Marie Demeilliez aborde la question de la signification musicale en observant que les sources françaises des XVIIe et XVIIIe siècles concernant l'orgue « ne disent presque rien des spécificités musicales de ce "caractère de dignité qui convient" à la musique d'Église »[43], alors qu'un regard sur les divers recueils d'orgue montre une logique formelle-expressive significative. En ce sens, Demeilliez prend en considération une question essentielle : celle des « règles implicites » qui gouvernent la *praxis* musicale des organistes, c'est-à-dire les normes traditionnelles déterminant « la mise en place d'usages, quant à la registration, aux modes d'écriture et aux affects des versets associés à chaque moment de l'Ordinaire »[44]. À ce propos, à travers une typologie des *Kyrie* et des *Sanctus* de certains recueils d'orgue, l'auteur tente d'illustrer que l'ordre et le choix des pièces atteste un modèle de pensée conscient et cohérent (autrement dit, une démarche rhétorique) car elle relève de l'organisation d'un matériel (le type d'écriture et le caractère des formes musicales) à des fins communicatives (le sens des textes liturgiques). En dépit de la pertinence de cet article, sa brièveté ne permet pas le développement d'analyses qui confirment la nature rhétorique du répertoire. En ce sens, comme nous l'expliquerons un peu plus bas, nous tenterons de démontrer que derrière les formes musicales de l'orgue français se cache une série de catégories esthétiques et de topiques (figures rhétoriques et styles musicaux) qui visent la transmission de sens.

Nous voudrions encore mentionner brièvement d'autres textes comprenant divers aspects de l'orgue classique (aspects relatifs à l'instrument, à des questions socio-culturelles, etc.), par exemple, les actes du colloque « L'orgue français classique », tenu à Souvigny 1983[45], consacré principalement aux questions d'ordre technique : restauration des instruments, facture, etc. (questions qui resteront en dehors de notre réflexion). De cet ouvrage nous soulignons deux articles : « Les pleins-jeux classiques français » de Pierre

---

[42] M. DEMEILLIEZ, « Musiques d'orgue pour la messe : règles d'usage et choix éditoriaux », dans : *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France de l'Ancien Régime*, C. Davy-Rigaux (dir.), Firenze : L. S. Olschki, 2014, pp. 25-47.

[43] *Ibid*, p. 26.

[44] Ces « règles implicites » évoquées par Demeilliez ne sont rien d'autre que l'utilisation d'un matériel musical très codifié, adapté au sens théologique des moments où l'orgue intervient.

[45] *L'Orgue français classique* : *actes du Colloque de Souvigny, 3 août 1983*, Henri Delorme (dir.), Souvigny : Association Saint-Marc, 1985.

Hardouin[46], et « Les jeux de fonds l'orgue classique français » de Jean-Albert Villard[47]. On peut évoquer également l'article de Marcelle Benoit consacré aux organistes français entre le début du XVIIe siècle et le lendemain de la Révolution, paru dans *Les orgues de Paris*[48]. Ce texte propose un parcours synoptique de divers aspects relatifs au métier d'organiste et à la place tenue par ces musiciens dans la société française des XVIIe et XVIIIe siècles.

Outre les ouvrages et les articles publiés, un bon nombre de travaux universitaires ont été consacrés à l'étude de la musique pour orgue à l'époque classique, abordant des aspects relatifs à l'histoire, au style, à l'interprétation, à la théorie, et même à la poétique musicale. À partir des années 1949-1950, on trouve une série considérable d'études anglo-saxonnes ; la plupart vise l'œuvre d'un organiste en particulier (c'est le cas des travaux de William Maul[49], Harry Elzinga[50], William Pruitt[51], Ronald Allen Hough[52], Hwaeja Lee[53] et Sarah Hughes[54]), certains développent une démarche plus large (c'est le cas des études de Charles Vogan[55], Thomas Ketchersid Brown[56] et Clawson Y. Cannon[57]), et quelques autres

---

[46] *Ibid.*, pp. 83-135.

[47] *Ibid.*, pp. 153-163.

[48] M. BENOIT « L'organiste dans la société et la musique : 1660-1792 », dans : *Les orgues de Paris*, J. FAVIER et M. le MOËL (dir.), Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1992, pp. 132-155.

[49] William J. MAUL, *The organ works of Nicolas de Grigny*, Ph. D. Dissertation, Washington University, 1965.

[50] Harry ELZINGA, *The Organ Masses, Hymns, and Magnificats of Gaspard and Michel Corrette*, Ph. D. Dissertation, Indiana University, 1967.

[51] William PRUITT, *The organ works of Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714)*, Ph. D. Dissertation, University of Pittsburg, 1969.

[52] Ronald Allen HOUGH, *The Organ Works of Nicolas Lebègue*, D.M.A. Thesis, University of Illinois, 1969.

[53] Hwaeja Y. LEE, *Secular Elements in André Raison's Organ Masses,* D.M.A. Thesis, University of Oregon, 1970.

[54] Sarah Mahler HUGHES, *Seventeenth-Century Dance Characteristics in the Organ Masses of François Couperin (1688-1733)*, D.M.A. Thesis, University of Kansas, 1985.

[55] Charles VOGAN, *French Organ School of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Ph. D. Dissertation, University of Michigan, 1949.

[56] Thomas Ketchersid BROWN, *The French Baroque Organ Tradition : A Critical Analysis of Works by Representative Composers*, Ph. D. Dissertation, Florida State University, 1967.

[57] Clawson Y. CANNON, *The Sixteenth-century and seventeenth-century organ mass*, Ph. D. Dissertation, New York University, 1968.

se consacrent davantage à des questions théoriques et d'interprétation (c'est le cas des travaux de Marc L. Liberman[58], Robert Frederick Bates[59] et David Ponsford[60]).

En France, quelques travaux universitaires s'intéressent également à ce répertoire. Nous évoquerons ici ceux de Charles-Léon Koehlhoeffer, Théodora Psychoyou et Henri Sattler. Koehlhoeffer consacre sa thèse doctorale au Livre d'orgue de Nicolas de Grigny[61]. Les lignes directrices de son travail développent, outre des questions historiques concernant la vie de l'organiste et les sources au travers desquelles sa musique nous est parvenue, une étude de la production de l'organiste rémois (souvent mise en parallèle avec celle de ses confrères), ainsi qu'une analyse comparative des enregistrements de l'œuvre de Grigny produits jusqu'à 1985 (André Isoir[62], Michel Chapuis[63], Marie-Claire Alain[64], entre autres). De notre point de vue, le mérite principal de ce travail est la volonté de reconnaitre une convergence entre les dimensions formelle et signifiante dans la démarche compositionnelle de Grigny, prenant en considération le sens des textes, et apportant souvent des hypothèses quant au contenu symbolique des versets d'orgue (malgré l'absence de citation de sources théologiques pour appuyer ses propos), tout particulièrement des allusions à la Trinité. D'autre part, Théodora Psychoyou dresse un catalogue des messes d'orgue dans un travail de D.E.A intitulé *La messe d'orgue en France au XVIIe siècle : inventaire des sources*[65]. Au-delà des diverses données historiques et techniques concernant l'instrument, et de l'exercice de dénombrement des différentes sources imprimées et manuscrites, ce travail offre des tableaux qui permettent une compréhension aisée du lien entre texte liturgique et musique, mettant en évidence les similitudes qui présentent les diverses messes, et en corollaire, la cohérence qui résulte des choix musicaux des organistes. Quant à Henri Sattler, il s'intéresse à la dimension signifiante de l'orgue français et au rôle liturgique de l'organiste dans deux études : un travail de D.E.A intitulé *La voix de l'orgue dans sa fonction de dramatisation musicale du*

---

[58] Marc L. LIBERMAN, *The organ works of Nicolas Lebègue in the Context of Contemporary Theory and Practice*, Ph. D. Dissertation, Northwestern University, 1984.

[59] Robert Frederick BATES, *From Mode to Key : A Study of Seventeenth-Century French Liturgical Organ Music and Music Theory*, Ph. D. Dissertation, Stanford University, 1986.

[60] David PONSFORD, *Genre and "Notes Inégales" in the "Livres d'Orgue" of Francois Couperin and Nicolas de Grigny*, Ph. D. Dissertation, Cardiff University, 1999. Ce travail constitue le fondement sur lequel cet auteur développe son ouvrage *French organ music at de reign of Louis XIV*, publié en 2011.

[61] C.-L. KOEHLHOEFFER, *Premier Livre d'orgue de Nicolas de Grigny*, thèse doctorale, Université de Sciences Humaines Strasbourg II, 1985.

[62] *Le livre d'or de l'orgue français, Nicolas de Grigny*, Calliope, 1977.

[63] *Le Livre d'orgue de Nicolas de Grigny*, Astrée, 1976.

[64] *Nicolas de Grigny, Le livre d'orgue*, Erato, 1980.

[65] T. PSYCHOYOU, *La messe d'orgue en France au XVIIe siècle : inventaire des sources (1667-av.1724)*, ENS-EPHE-Université de Tours, 1997 [en ligne], disponible sur : https://drive.google.com/file/d/0B-53ucZAK4fucDJwYW01VWdhaTA/edit.

sacré : un champ théologique et symbolique dans le culte chrétien en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle[66], et dans une thèse doctorale intitulée *La voix de l'orgue entre « Devotio et Suavitas » : paradigme d'une poétique sonore de la foi*[67]. Dans le premier, l'auteur constate l'absence d'études musicologiques portant sur le fond symbolique du répertoire d'orgue classique ; en ce sens, il essaie de montrer les liens entre sens théologique et musique par le truchement de tableaux comparatifs des messes d'orgue, afin d'élucider la possibilité d'une signification des pièces (notamment de leur caractère particulier) par rapport aux textes liturgiques. En dépit de la pertinence des hypothèses de ce travail (tout à fait en accord avec les nôtres), l'analyse musicale pouvant soutenir ses propos reste rare. Quant à sa thèse doctorale, Sattler élargit son champ d'études et vise à définir le rôle de l'organiste dans la liturgie en considérant divers moments de l'histoire de l'Église catholique (la Réforme tridentine, la restauration contre-révolutionnaire et les réformes vaticanes du XXe siècle) tout en s'appuyant sur un nombre considérable de sources théologiques (y compris des auteurs français du XVIIe siècle que nous-mêmes évoquerons au cours de notre travail). Ce projet panoramique est doté de propos qui nous semblent tout à fait justes quant à la dimension symbolique et expressive de la *praxis* des organistes[68] ; toutefois, de même que dans le travail précédent, les analyses concrets pouvant illustrer la manière dont la musique est susceptible de véhiculer un sens sacré, restent peu développées.

En dehors du répertoire d'orgue, la nature de notre sujet nous mène à nous intéresser également à d'autres ouvrages et articles portant sur la musique religieuse française des XVIIe et XVIIIe siècles ; nous ne citerons pas ici les nombreux textes de spécialistes tels qu'Édith Weber, Philippe Beaussant, Marcelle Benoit, Denise Launay, Jean-Yves Hameline, entre autres, car nous aurons l'occasion de le faire au cours de nos réflexions. Nous voudrions cependant mentionner le travail de Thierry Favier sur le grand motet[69], car cette étude aborde des aspects fondamentaux pour le développement de notre propos, à savoir : la question des topiques musicaux et de leur rapport avec le sacré, des notions rhétoriques touchant à la musique, et tout particulièrement les notions esthétiques du

---

[66] H. SATTLER, *La voix de l'orgue dans sa fonction de dramatisation musicale du sacré : un champ théologique et symbolique dans le culte chrétien en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Mémoire de D.E.A, Université Marc Bloch, Strasbourg 2, 1995.

[67] H. SATTLER, *La voix de l'orgue entre « Devotio et Suavitas », paradigme d'une poétique sonore de la foi : théologie, éthique et esthétique dans la praxis de l'organiste catholique français entre le Concile de Trente et aujourd'hui*, thèse doctorale, Université Marc Bloch, Strasbourg 2, 2002.

[68] Sattler parcourt toute une série de questions pertinentes, entre elles la vision allégorique de l'orgue telle qu'elle est exprimée par quelques personnalités spirituelles du XVIIe siècle, particulièrement Jean-Jacques Olier, ou encore des questions d'ordre poétique (notamment en ce qui concerne la *suavité*).

[69] T. FAVIER, *Le motet à grand chœur (1660 – 1792) : Gloria in Gallia Deo*, Paris : Fayard, 2009.

« sublime » et de la « grâce »[70]. Nous voudrions également attirer l'attention sur *Le verbe et la voix* de Monique Brulin[71], ouvrage fondamental et très inspirant pour notre démarche car il étudie de façon pluridisciplinaire le rôle de la musique face aux besoins représentatifs, expressifs et sensibles de la liturgie et des pratiques spirituelles (notamment les oraisons vocale et mentale).

L'étude de la signification musicale de l'orgue français implique la considération de sa dimension rhétorique. Nombreux sont les ouvrages et articles musicologiques ayant abordé la question de la rhétorique musicale (principalement dans le répertoire germanique) en se focalisant sur l'étude des trois premières étapes rhétoriques de l'élaboration du discours, à savoir, l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*[72]. L'analyse de la forme musicale du point de vue rhétorique s'inspire souvent de la *dispositio* cicéronienne[73] alors que l'analyse de figures musicales (l'*elocutio*) emprunte la classification offerte par les théoriciens allemands (Joachim Burmeister, Athanasius Kircher et Christoph Bernhard, entre autres). Or, bien que cette démarche analytique soit généralement acceptée en ce qui concerne la musique germanique, elle est en revanche loin de faire l'unanimité en ce qui touche à la musique française[74]. Des spécialistes tels que Annick Fiaschi[75], Théodora

[70] En ce sens, nous établirons des parallèles qui nous révèleront certaines similitudes dans les procédés rhétorico-musicaux dans le motet et dans le répertoire d'orgue.

[71] M. BRULIN, *Le verbe et la voix : la manifestation vocale dans le culte en France au XVIIe siècle*, Paris : Beauchesne, 1998.

[72] En rhétorique, les cinq étapes canoniques de la production du discours sont : *inventio* (choix du style et des arguments en fonction du sujet) ; *dispositio* (forme du discours) ; *elocutio* (usage de figures de style) ; *memoria* (mémorisation du discours) ; et *actio* (élocution du discours). Ces dimensions rhétoriques sont étudiées en détail par Étienne Dubois de Bretteville dans *L'Eloquence de la chaire et du barreau selon les principes les plus solides de la rhétorique sacrée et profane* (Paris : Denys Thierry, 1689).

[73] La *dispositio* (deuxième phase de la production oratoire) est articulée en six étapes selon Cicéron : *exordio, narratio, propositio, confirmatio, confutatio,* et *peroratio*.

[74] Ceci parce que les traités musicaux du Grand Siècle n'ont quasiment pas adopté de terminologie rhétorique, bien que des parallélismes entre la musique et l'art oratoire soient reconnus par des auteurs tels que Marin Mersenne, René Descartes, Pierre Le Gallois ou André Maugars (nous le verrons au cours de notre argumentation). Les textes français se focalisent plus sur l'*actio*, c'est-à-dire sur l'interprétation musicale. En effet, cet esprit est repérable dans les préfaces des livres d'orgue contenant des indications sur la manière de jouer les diverses pièces du répertoire (registration, caractère, etc.).

[75] A. FIASCHI, « Rhétorique et musique dans la seconde moitié du XVIIe siècle : les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier », *Ostinato rigore : Revue internationale d'études musicales 8-9 : Les musiciens au temps de Louis XIV* (1997), pp. 215-236.

Psychoyou[76], Raphaëlle Legrand[77], Patricia Ranum[78], Jane Gosine[79] et Catherine Gordon-Seifert[80], se réfèrent d'une manière ou d'une autre à l'*inventio,* la *dispositio* et l'*elocutio* dans la musique du Grand Siècle, en reconnaissant, implicitement ou explicitement, l'existence d'une volonté rhétorique de la part des musiciens français, comparable à celle des musiciens d'autres pays européens. En ce sens, A. Fiaschi et R. Legrand observent la présence de figures rhétorico-musicales dans l'œuvre de Charpentier de Lully et de Rameau en s'appuyant sur la terminologie des traités allemands (elles reconnaissent des figures telles que l'*hypotyposis,* la *repetitio* et la *gradatio*). P. Ranum et C. Gordon-Seifert étudient à leur tour la dimension rhétorique des *airs* français de l'époque à travers l'association de dessins mélodiques conventionnels au sens des textes. Bien que ces spécialistes remarquent que les traités musicaux français n'abordent pas la question des figures, elles remarquent cependant que le *climax*, l'*abruptio*, et d'autres figures mélodiques de type expressif, sont fréquentes dans le répertoire musical français[81]. Quant à Théodora Psychoyou, elle offre une vision très éclairante pour notre réflexion dans « "Et il en est en cela de la musique comme de l'éloquence" : le modèle rhétorique et la notion de style dans les écrits sur la musique au XVIIe siècle »[82], article abordant la question du rapport entre les styles rhétoriques et les styles musicaux d'après quelques sources françaises[83]. Cette vision correspond à l'un des enjeux de notre travail : l'élaboration d'une

---

[76] T. PSYCHOYOU, « Les *Miserere* de Marc-Antoine Charpentier : une approche rhétorique », dans : *Marc-Antoine Charpentier : un musicien retrouvé*, C. Cessac (dir), Hayen : Mardaga, 2005, pp. 313-346.

[77] R. LEGRAND, « La rhétorique en scène : quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique », *Revue de musicologie*, 84, n° 1 (1998), pp. 77-91.

[78] P. RANUM, *The Harmonic Orator: The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, [S. l.] : Pendragon Press musicological series, 2001.

[79] J. GOSINE, « *Docere, delectare, movere* : Marc-Antoine Charpentier and Jesuit Spirituality », *Early Music*, vol. 32, n° 4 (Nov. 2004), pp. 511-539.

[80] C. GORDON-SEIFERT, *Music and the Language of Love: Seventeenth-Century French Airs*, Bloomington : Indiana University Press, 2011.

[81] Pour toute information relative aux traités musicaux en France à l'époque qui nous occupe, voir : Philippe LESCAT, *Méthodes et traités musicaux en France (1660-1800)*, Paris : Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique, 1991.

[82] T. PSYCHOYOU, « "Et il en est en cela de la musique comme de l'éloquence" : le modèle rhétorique et la notion de style dans les écrits sur la musique au XVIIe siècle », dans : *L'Héroïque et le Champêtre, Les catégories stylistiques dans le discours sur les arts*, vol. 1, Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, pp. 205-222.

[83] Notamment le *Dictionnaire* de Sébastien de Brossard et la *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* de Pierre Le Gallois.

typologie stylistique du répertoire d'orgue fondée sur les « manières discursives » de l'art oratoire (nous en parlerons un peu plus loin)[84].

Dans *Le visage du Christ dans la musique baroque* (particulièrement dans le chapitre intitulé « Le Grand Siècle des âmes »[85]), Jean-François Labié commente la question de la rhétorique musicale en France à travers une approche qui intègre la musique, l'esthétique, et la spiritualité. Sans fournir des analyses détaillées, la réflexion de Labié souligne cependant l'importance des codes rhétoriques dans la musique religieuse du Grand Siècle. En ce sens, l'auteur assimile les musiciens d'église à des « fonctionnaires de la communication religieuse » ou à des « hommes de médias », régis par un langage plein de conventions mises au service de la transmission de la doctrine[86]. Bien que Labié ne parle pas de l'orgue (il se focalise sur d'autres genres comme le *Motet* ou les *Leçons de ténèbres*), la vision transversale qu'il esquisse concerne manifestement notre répertoire, tout particulièrement quant aux rapports étroits entre les codes esthétiques, les enjeux spirituels et la production musicale (c'est ce que nous tenterons de démontrer dans les chapitres à venir).

Dans une optique différente, certains spécialistes s'opposent à l'adoption de la terminologie rhétorico-musicale des traités allemands pour l'analyse de la musique française. Tel est le cas de Jonathan Gibson en particulier[87], qui énumère une série de raisons de remettre en question la pertinence de ce procédé. Parmi ses arguments les plus importants, il dénonce le fait qu'aucun traité musical français du XVIIe siècle ne classifie les figures rhétorico-musicales, ni ne parle du modèle cicéronien de la *dispositio* ; il soutient également que l'utilisation de terminologie rhétorique latine ou française suggère que les compositeurs de l'époque étaient familiarisés avec ces termes. Pourtant, au-delà de l'attitude de censure de certains auteurs (par exemple l'abbé Dubos)[88], les partitions elles-

[84] À ce propos, Norbert Dufourcq trace une esquisse de typologie stylistique des pièces d'orgue de François Couperin mais celle-ci ne reste que dans un niveau descriptif, sans aborder la question rhétorique (voir : N. DUFOURCQ, *Le livre de l'orgue français*, *op. cit.*, p. 105).

[85] J.-F. LABIÉ, *op. cit.*, pp. 321-354.

[86] À propos du caractère conventionnel du langage musical des français, Labié affirme : « [les musiciens] se sont apparemment accommodés d'un système esthétique qui limite l'originalité de leur démarche. La chose leur était facile car l'ordre de la rhétorique leur fournissait le catalogue bien fourni de ses figures de langage. Ils y ont puisé à pleins mains ; de la même façon que les peintres et les poètes, les orateurs et les auteurs spirituels, ils y ont trouvé les *topoï*, les lieux communs nécessaires à la communication d'émotions soigneusement codifiées » (F. LABIÉ, *op. cit.*, p. 340). Effectivement, l'esthétique du Grand Siècle préfère l'équilibre et l'intelligibilité à l'originalité. Ainsi, les artistes se soumettent volontiers à un ensemble de préceptes rhétoriques qui garantissent l'efficacité communicative. Cependant, même dans le cadre d'un système rigide, les bons artistes (et dans notre cas, les bons organistes) sauront trouver une voix personnelle.

[87] J. GIBSON, « "A kind of Eloquence" Even in Music: Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France », *The Journal of Musicology*, vol. 25, n° 4 (2008), pp. 394-433.

[88] « […] notre poésie aïant été corrompue par l'excès des ornements et des figures, la corruption à passé de là à notre musique. Notre musique est donc aujourd'hui si chargée de colifichets, qu'à peine y reconnoît-

mêmes nous révèlent que l'arsenal de figures rhétorico-musicales de l'époque intègre la *praxis* des organistes français[89].

Dans cet ordre d'idées, l'étude de la dimension rhétorique de l'orgue classique, et tout particulièrement celle de l'*elocutio*, pose un problème qui nous situe face à deux perspectives différentes : soit écarter l'usage de la terminologie des traités allemands, soit opter par la clarté qu'apporte l'« étiquetage » des figures (et même, dans quelques cas spécifiques, l'adoption de termes nouveaux), en dépit de la transgression historique que ceci peut générer. Nous nous pencherons sur la deuxième possibilité (tout en étant conscients que le rapprochement entre la terminologie de la rhétorique musicale allemande et le répertoire d'orgue français peut sembler discutable pour certains) car à notre sens, ce choix favorise considérablement la tâche analytique que nous nous proposons[90]. Pour ce faire, nous ferons recours principalement à l'ouvrage *Musica poetica : musical-rhetorical figures in German Baroque music* de Dietrich Bartel[91], texte présentant de manière encyclopédique l'ensemble de figures cataloguées dans les divers traités de rhétorique musicale des XVIIe et XVIIIe siècles[92].

Finalement, la question de la signification musicale nous mènera également à prendre en considération les travaux qu'ont réalisé sur ce sujet Leonard Ratner[93], Eero Tarasti[94],

---

on quelque trace de l'expression naturelle… » (J.-B. DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : J. Mariette, 1719, 1e partie, p. 468). À propos de l'animosité de certains auteurs français d'époque envers les figures, voir : T. PSYCHOYOU, « Et il en est en cela de la musique comme de l'éloquence » … *op. cit.*, p. 211.

[89] En effet, indépendamment de l'existence d'une terminologie pour les désigner, la musique française comporte les mêmes figures que les autres répertoires européens de l'époque.

[90] Nous considérons cette terminologie comme une épithète qui vient à l'aide de la connaissance d'un objet. Jonathan Gibson s'oppose à l'adoption des termes rhétorico-musicaux dans l'étude de la musique française en argumentant que les musiciens du Grand Siècle ne connaissaient pas lesdits termes. Or, en évoquant un cas quelque peu similaire (*mutatis mutandis*), nous nous posons la question suivante : Haydn et Mozart étaient-ils familiarisés avec les termes qui définissent aujourd'hui les parties composant la forme sonate ? Et pourtant, ces éléments, qui ont été désignés postérieurement comme *exposition*, *pont*, *développement*, *récapitulation*, etc., articulent leurs compositions. Par conséquent, de même que cette terminologie inconnue par les compositeurs de l'école classique viennoise nous permet de saisir avec plus de précision la démarche compositionnelle de la forme sonate, nous considérons que la terminologie rhétorico-musicale des traités allemands se révèle très utile pour rendre compte du phénomène rhétorique dans la musique française, d'autant plus qu'elle est contemporaine du répertoire que nous étudions.

[91] D. BARTEL, *Musica poetica : musical-rhetorical figures in German Baroque music*, Nebraska : Univeristy of Nebraska Press, 1997.

[92] Ici, nous voudrions souligner le fait que nous ne poursuivons pas une fin taxinomique exhaustive, mais plutôt une mise en évidence des figures les plus importantes, et surtout, une mise en évidence de leur fonctionnement et de leur capacité à signifier le sacré.

[93] L. RATNER, *Classic Music : Expression, Form, and Style*, New York : Schrimer, 1980.

[94] E. TARASTI, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington : Indiana University Press, 1994 ; *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*, Paris : L'Harmattan, 2006.

Robert Hatten[95] et Raymond Monelle[96]. Bien que consacrés à d'autres répertoires, ils nous offrent un support essentiel pour déceler la dimension sémantique de l'orgue (nous constaterons que certains des topiques musicaux abordés par ces auteurs sont repérables dans notre répertoire)[97].

*
* *

En passant par le filtre de la culture du temps, des enjeux spirituels, de la liturgie et des pratiques rhétoriques, nous tenterons de mettre en lumière tout au long de ce travail des éléments qui permettent d'associer l'orgue classique à l'expérience du sacré dans le contexte du XVIIe siècle. Pourtant, avant de nous engager dans cette direction, il est nécessaire de faire quelques précisions quant à la conception du répertoire en tant que « représentation musicale du sacré » (comme nous l'annonçons dans le titre de cette étude), car cet énoncé peut paraître complexe et même ambigu : en effet, les notions de « sacré », de « musique sacrée » et de « représentation en musique » ne sont pas toujours faciles à cerner.

Le sacré est avant tout un concept anthropologique qui se réfère à une expérience émotionnelle séparant le réel immédiat de l'ineffable. À ce propos, Jean-Jacques Wunenburger affirme :

> Le sacré est inséparable d'une division du monde en deux. Il peut être inspiré et médiatisé par des phénomènes naturels, historiques, des comportements ou des personnalités d'individus, voire des textes, paroles ou musiques. Il fait apparaître pour notre conscience en marge du banal, du familier, du quotidien, de l'usuel, un plan ou une source de réalité distincte, séparée, non disponible, voire inaccessible et interdite, qu'il appartient à la conscience puis à la culture d'identifier, de stabiliser, de nommer, de préserver, de consacrer, de célébrer, d'instrumentaliser pour en obtenir des effets[98].

Pour conceptualiser la manifestation de cette division, Mircea Eliade utilise le terme *hiérophanie*, qui n'est autre que la transformation d'un objet issu du monde *profane* lorsqu'il opère une fonction de « pont » entre les dimensions humaine et divine. À partir

---

[95] R. HATTEN, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Bloomington : Indiana University Press, 2004.

[96] R. MONELLE, *The Musical Topic : Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington : Indiana University Press, 2006.

[97] C'est par exemple le cas du topique du *cheval noble*, lequel apparaitra dans la musique d'un Couperin ou d'un Grigny pour signifier des visions triomphales de la foi, comme nous le montrerons au cours de ce travail.

[98] Jean-Jacques WUNENBURGER, *Le sacré*, Paris : Puf, coll. « Que sais-je ? », 2009, pp. 10-11.

de ce principe, il y a *hiérophanie* lorsque « quelque chose sacrée se montre à nous » comme « la manifestation de quelque chose de "tout autre", d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde "naturel", "profane" »[99].

Ces points de vue peuvent s'appliquer à la fonction de la musique dans l'Église : celle-ci constitue un objet façonné par l'homme, c'est-à-dire un objet du monde « profane » transformé pour accomplir une tâche expressive et symbolique susceptible de faire ressentir le sacré. Selon Wunenburger, la représentation et l'expérience du sacré sont possibles en partie grâce aux élaborations humaines qui, tout en appartenant au monde réel, sont capables de rendre présent le surnaturel ; de cette manière « une réalité sacrée ne l'est donc pas sans une élaboration culturelle, sans une visée de conscience aussi qui en résulte, pour la traiter comme fait symbolique, renvoyant à autre chose qu'elle-même »[100]. Suivant cette idée, nous tenterons de constater la manière dont le sacré peut être « médiatisé » à travers la musique pour orgue dans le contexte culturel de l'Âge classique, et en corollaire, étudier les effets que celle-ci est susceptible de causer sur les plans émotionnel et cognitif des croyants (c'est essentiellement sur ce point que nous voudrions d'aller plus loin dans la connaissance de notre sujet, ancrée souvent dans la mise en cause de la légitimité religieuse du répertoire en raison de sa proximité avec la musique profane). Selon nous, l'orgue peut représenter le sacré (c'est-à-dire, évoquer des images et des émotions susceptibles de provoquer l'expérience du sacré) non pas en raison d'une quelconque nature sacrée intrinsèque de la musique (les éléments qui la composent ne diffèrent guère de ceux de la musique profane), mais parce que, par le truchement de propriétés esthétiques façonnées à partir des critères de réception de l'époque, elle contribue à « rendre présente » *tout autre chose* bien au-delà de la musique elle-même, *autre chose* qui établit une connexion entre deux mondes séparés.

Quant à la notion de « musique sacrée » dans le contexte européen, celle-ci s'avère problématique en raison de sa nature multiple et imprécise[101]. En effet, elle peut renvoyer à la musique dans la liturgie (dont le statut « sacré » est conféré par le cadre spatio-temporel), ou encore à la musique paraliturgique, fondée sur des textes provenant de

---

[99] Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane,* Paris : Gallimard, coll. « Folio/essais », 1965, p. 17. En ce qui concerne ce concept de *hiérophanie,* voir aussi : J.-J. WUNENBURGER, « Phénoménologie du sacré », dans : *op. cit.*, pp. 9-21.

[100] J.-J. WUNENBURGER, *op.cit.*, p. 26.

[101] Notion dont le caractère relativement récent est souligné par Nicolas Schalz (« La notion de musique sacrée », *La Maison-Dieu* n° 108, 1971, pp. 51-52) et J.-Y. Hameline (« L'invention de la musique sacrée », *La Maison-Dieu*, n° 233, 2003, p. 104). En ce sens, il serait plus pertinent de parler de *musique religieuse* (terme englobant les catégories de « musique d'Église », « musique liturgique », ou encore « musique paraliturgique »), sans pour autant négliger le rapport spécifique qu'une musique donnée peut garder avec le sacré (c'est ce que nous tenterons de faire dans ce travail).

sources diverses (les Écritures, poésies spirituelles, méditations, etc.)[102]. Or, à partir du XIXe siècle apparaît l'idée d'une musique « intrinsèquement sacrée », souvent assimilée aux modèles les plus traditionnels de la pratique musicale dans l'Église (notamment le chant grégorien et les styles polyphoniques de la Renaissance). Pourtant, à l'heure actuelle, il semble clair que la musique peut être véhicule du sacré non pas par un style en particulier (c'est en ce point que nous mettrons le plus en cause la vision de Norbert Dufourcq et de James Anthony à propos de l'orgue classique) mais par sa capacité à générer une expérience du sacré, capacité définie par les normes de chaque contexte culturel. Dans cette perspective, nous essaierons de démontrer que la production musicale des organistes français, loin de se limiter à un rôle d'« ameublement liturgique », constitue bien une représentation du sacré qui se sert des codes esthétiques de son époque afin de diriger l'émotion dans un but pédagogique et spirituel.

En ce qui concerne la question de la représentation en musique, on peut distinguer deux niveaux de dénotation distincts : d'une part la *représentation*, et d'autre part l'*expression*. Dans son *Dictionnaire universel* de 1690, Antoine Furetière associe la représentation à l'« image qui nous remet en idée & en la mémoire les objets absents, & qui nous les peint tels qu'ils sont »[103], alors qu'il assimile l'expression à la « peinture des vives expressions des passions »[104]. Ces acceptions laissent entrevoir que la représentation peut porter sur un objet ou sur un évènement, alors que l'expression, moins littérale, est plutôt liée au domaine des émotions. Telle est l'opinion du philosophe Nelson Goodman, qui dans son livre *Langages de l'art* estime que « la représentation et l'expression sont toutes les deux des espèces de dénotation qui se distinguent par le caractère concret ou abstrait de ce qui est dénoté »[105]. Ces niveaux de dénotation peuvent être également appliqués à la signification musicale : en effet, la musique peut se tourner vers le monde extérieur, permettant de décrire des objets ou des bruits à travers le son (c'est ce que l'on trouve, par exemple, dans les *batailles* des compositeurs de la Renaissance ou dans les nombreuses sonates qui imitent les bruits et les mouvements de la nature) ; elle peut exprimer des passions au travers de figures mélodico-rythmiques ou harmonies qui tentent de les imiter (à l'instar des figures qui imitent les pleurs, les soupirs, les cris, les exclamations, etc.) ; finalement, elle peut également produire des analogies et métaphores

[102] À ces catégories se somme encore celle de la musique en tant qu'acte créateur qui vise l'universalité (c'est le cas de maintes œuvres du XIXe siècle), mais nous ne l'aborderons pas ici.

[103] Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois…* t. III, La Haye- Rotterdam : Arnout & Reinier Leers, 1690 [sans n° de page].

[104] *Ibid.*, t. I [sans n° de page].

[105] Nelson GOODMAN, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, trad. par J. Morizot, Paris : Pluriel, 2011, p. 84. Selon ce point de vue, on se trouve face à deux niveaux de référence : des références directes qui exemplifient littéralement, et des références indirectes qui exemplifient de façon métaphorique ou figurée (à ce propos, voir : Jacques MORIZOT et Roger POUIVET, *La philosophie de Nelson Goodman : repères*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2011, pp. 69-81).

sonores qui renvoient à des idées concrètes et abstraites : la montée, la descente, le haut, le bas/la profondeur/l'intériorité, le clair-obscur, la majesté, la noblesse, la gloire, Dieu, l'éternité, etc. Quant au répertoire d'orgue classique, nous observerons que la représentation musicale se manifeste soit par un principe « expressif » qui cherche à rendre palpables des passions associées au sentiment religieux, soit par un principe « figuratif » qui cherche à signifier des concepts théologiques de manière analogique et/ou métaphorique[106].

Dans cet ordre d'idées, le terme *représentation* sera associé dans ce travail à l'acte de « rendre présent », que ce soit un objet, une notion abstraite ou une émotion. Nous distinguerons toutefois les modes de représentation de type concret ou « iconique », des modes qui procèdent davantage par suggestion[107].

*

* *

Pour parvenir à notre objectif, nous proposons un parcours en quatre parties, dont chacune aborde un angle de réflexion particulier et poursuit un objectif spécifique. Dans la première partie nous tenterons d'établir le degré d'appartenance de l'orgue aux divers phénomènes culturels et spirituels du Grand Siècle. Ici, nous intégrerons certains aspects d'ordre historique et théorique concernant la musique, mais nous ne le ferons qu'à titre informatif, car d'une part ils ont déjà été abordés dans d'autres études, et d'autre part ils dépassent les objectifs que nous nous sommes fixés[108]. En ce sens, notre propos sera de

---

[106] En ce qui concerne de la représentation musicale par les biais de l'analogie et la métaphore, voir : Christian ACCAOUI, « Les diverses voies de la métaphore et de l'analogie en musique », dans : *Métaphore et musique*, I. Taillandier-Guittard (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, pp.13-40. Voir également : Peter KIVY, *Sound and Semblance*, Ithaca/London : Cornell University Press, 1991, pp. 21-22 (dans cet ouvrage, l'auteur examine les capacités de représentation de la musique en reconnaissant l'axe double imitation/représentation ; selon lui, l'imitation tend à être reconnue « sans instruction », alors que les représentations nécessitent un enseignement préalable). Pour un aperçu de plusieurs points de vue concernant la représentation en musique, voir : Alessandro ARBO, « Musique et représentation : quelques réflexions sur l'origine du débat », dans : *Archéologie de l'écoute : essais d'esthétique musicale*, Paris : L'Harmattan, 2011, pp. 135-148.

[107] Comme nous l'observerons au chapitre 6, Raymond Monelle reconnaît deux types de topiques musicaux : les topiques « iconiques », étant une exemplification *strictu sensu*, et les topiques « indexicaux », qui fonctionnent comme des renvois de type symbolique.

[108] Nous pensons particulièrement aux questions biographiques (puisque d'autres études comme celle de Dufourcq les ont déjà traitées), aux questions concernant les théories musicales de l'époque sur le langage modal-tonal pratiqué par les organistes français (questions traitées par d'Almonte C. Howell dans son article « French Baroque Organ Music and the Eight Church Tones », *op. cit.*), de même qu'à la question de la

mettre en évidence la manière dont les caractéristiques formelles et expressives du répertoire d'orgue obéissent aux principes esthétiques issus de la pensée française du XVIIe siècle (tout particulièrement les préceptes de la *préciosité* et de la doctrine classique). Nous tiendrons compte également du phénomène religieux dans le but de cerner les éléments qui déterminent la perception du sacré à cette époque précise (sentiment religieux, pensée symbolique, etc., des éléments ayant eu sans doute un impact sur les organistes eux-mêmes). Dans cette démarche, nous considérerons les moyens par lesquelles on cherchait à designer Dieu et le sacré (analogies, métaphores et allégories). Avec ceci, nous voudrions démontrer que la musique d'orgue, en tant qu'expression d'art religieux, se nourrit de l'imaginaire théologique de l'époque et des moyens rhétoriques pour le communiquer, afin de contribuer à la conversion et au développement spirituel des fidèles.

Dans la deuxième partie, nous aborderons l'univers signifiant du répertoire afin d'établir la manière dont la transmission de sens est opérée. Ici, nous reconnaitrons trois dimensions convergentes : une dimension « poïétique », une dimension « esthétique » (celle de la réception), et une dimension « topique ». Par dimension poïétique, nous nous référons aux éléments poético-symboliques issus de la pensée du XVIIe siècle ayant pu avoir un impact dans la démarche créatrice des organistes. Par dimension esthétique, nous désignons un ensemble de catégories esthétiques qui permettent l'émission-réception d'une émotion ou un concept lié au sacré ; nous en reconnaîtrons cinq principales : le « sublime », le « gracieux », la « profondeur », le « lyrique » et le « triomphal ». Nous tenterons de montrer que le rôle de ces catégories est la représentation des concepts essentiels de la doctrine chrétienne, par exemple, la grandeur et la gloire de Dieu, l'intériorité spirituelle, la grâce, l'amour divin, l'harmonie céleste, ainsi que la vision triomphale de la foi. Finalement, par dimension topique, nous entendons concrètement les figures et les styles musicaux utilisés dans un but signifiant. Ainsi, l'étude de ces trois dimensions nous apportera le socle nécessaire pour passer à l'étape suivante de notre démarche : l'élaboration d'une nouvelle typologie du répertoire[109].

---

pratique du *plain-chant* avec lequel l'orgue alterne dans les offices. Quant à ce dernier aspect, bien que nous abordions le rapport entre plain-chant et orgue dans certaines de nos analyses, l'étude de la pratique du chant grégorien au XVIIe siècle en France dépasse les limites de notre recherche. Nous renvoyons donc le lecteur à des ouvrages spécialisés en la matière : Monique BRULIN, *Le verbe et la voix, op. cit.* ; Jean DURON (dir.), *Plain-chant et liturgie en France au XVIIe siècle*, Langres : Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles / Éditions Klincksieck-Fondation Royaumont, 1997 ; Cécile DAVY-RIGAUX, *Guillaume-Gabriel Nivers : un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris : CNRS, coll. « Sciences de la musique », 2004.

[109] Nous voudrions observer que ces dimensions signifiantes (et leur manifestation dans les pièces d'orgue) se rapprochent en quelque sorte de la tripartition sémiologique musicale proposée par Jean-Jacques Nattiez : dans ses ouvrages *Fondements d'une sémiologie musicale* (1975), et *Musicologie générale et sémiologie* (1987), Nattiez se base sur la tripartition de Jean Molino pour dessiner trois niveaux différents de l'analyse sémiologique : le niveau poïétique (stratégies de production), le niveau esthétique (stratégies de réception)

Dans la troisième partie de notre travail nous élaborerons donc une classification basée non sur les formes musicales (*Plein-jeu*, *Récit de dessus*, *Duo*, *Trio*, etc.)[110], mais sur la notion de style. Pour ce faire, nous suivrons une piste essentielle apportée par le *Cæremoniale parisiense* de 1662, document qui spécifie « en quelles parties de l'office l'orgue doit moduler, jouer gravement, suavement, doucement, pour stimuler la dévotion des âmes du clergé et du peuple »[111]. Cette stipulation semble indiquer les deux manières expressives principales que les organistes doivent cultiver dans l'exercice de leur fonction, à savoir : la gravité et la légèreté (*gravitas* et *suavitas*). Ces manières correspondent respectivement aux styles *élevé* et *moyen* de la tripartition rhétorique de l'Antiquité[112], ce qui nous mènera à la proposition d'un modèle stylistique musical fondé sur celui de l'art oratoire[113]. Ceci aura pour conséquence la considération des diverses formes de l'orgue classique, non comme des petites pièces isolées, mais comme autant d'éléments qui intègrent un réseau de catégories stylistiques.

Finalement, la dernière partie de notre thèse sera consacrée à l'analyse de trois exemples ponctuels des genres liturgiques de l'orgue classique français : les hymnes de Nicolas de Grigny, les *Magnificat* de Jean-Adam Guilain, et les deux messes de François Couperin. Avec ceci, nous voudrions démontrer la manière dont le sens théologique des textes liturgiques exerce une influence considérable sur la démarche musicale de ces organistes. Pour ce faire, nous analyserons ces œuvres à la lumière de plusieurs textes théologiques de l'époque, nous aidant à expliquer dans de nombreux cas leurs procédés compositionnels. Nous commencerons donc par explorer les hymnes de Grigny, dont les

---

et le niveau immanent (se concentrant sur la dimension purement formelle). Quant à nous, nous suivrons plutôt un cheminement personnel cherchant à faire ressortir les aspects qui nous semblent les plus pertinents pour expliquer la fonction communicative de la musique pour orgue en tant que manifestation d'art religieux. À propos de la tripartition sémiologique, voir : J.-J. NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Mayenne : Christian Bourgeois Éditeur, 1987, pp. 32-50 et 124. Voir également, Jean MOLINO, *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Jonathan Goldman, Arles : Actes Sud, 2009.

[110] Comme c'est le cas dans les travaux de W. Apel, J. Saint-Arroman et D. Ponsford, évoqués un peu plus haut.

[111] « Ea in quibus pulsanda sunt organa ad modulos, graviter, suaviter, dulciter et modulate. Ut maiorem animi devotionem clero &, pulo [populo] pariant, ad haec sequentia » (M. SONNET, *Cæremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum, Collegiararum, Parochialium et Aliarum Urbis et Dioecesis Parisiensis*, Paris : S. Cramosy et G. & N. Clopeiau, 1662, p. 538).

[112] D'ailleurs, ce sont les deux indications de caractère qui prédominent dans pièces d'orgue (*gravement*, *légèrement*, etc.). Pour l'étude des notions rhétoriques, nous nous appuierons principalement sur *L'Âge de l'éloquence* de Marc Fumaroli (Genève, Droz, 1980), ouvrage de référence en la matière.

[113] Bien que cette vision soit inédite dans l'étude du répertoire d'orgue classique, déjà à l'époque qui nous occupe, Pierre Le Gallois faisait des parallèles entre les trois styles rhétoriques et les styles musicaux (à ce propos, voir : Pierre Le GALLOIS, *Lettre de Mr Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris : E. Michallet, 1680, pp. 67-68).

textes riches en images symboliques et sentiments religieux sont un chantier très propice aux analogies et aux figuralismes, notamment quant à la représentation de la figure christique (c'est le cas dans les hymnes *Veni Creator*, *Pange lingua*, *Verbum supernum* et *A solis hortus cardine*). Ensuite, nous aborderons l'étude des quatre *Magnificat* de Guilain en nous appuyant sur les commentaires offerts par Jean Eudes dans *Le cœur admirable de la Très Sacrée Mère de Dieu* (1681)[114]. Nous conclurons notre travail par l'analyse des messes de Couperin en essayant d'expliquer le sens musical à travers quelques sources historiques relatives au sens théologique de la célébration eucharistique, tout particulièrement les commentaires offerts par Jean-Jacques Olier (fondateur de la Compagnie de prêtres de Saint-Sulpice) dans son *Explication des cérémonies de la Grande messe de paroisse*[115], et par Pierre Le Brun dans son *Explication littérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies* (1716).

*

* *

En somme, le propos fondamental de notre travail est d'amener plus loin les connaissances dont nous disposons à l'heure actuelle sur le répertoire d'orgue classique français, non seulement d'un point de vue purement musical, mais aussi d'un point de vue phénoménologique et sémantique. Bien que d'autres répertoires français de la même période aient profité d'études abordant à la fois leurs aspects philologiques et signifiants (nous pensons particulièrement au cas du motet), la réflexion concernant l'orgue n'a pas profité du même intérêt, exception faite de quelques tentatives ponctuelles ; toutefois, elles n'ont pas l'ampleur que le sujet réclame (c'est le cas des analyses de Brigitte François-Sappey dans le *Guide de la musique d'orgue*), ou bien elles n'abordent la question de la signification musicale que partiellement (c'est le cas de *French Organ Music in the Reign of Louis XIV* de David Ponsford). Nous sommes conscients des difficultés qui peuvent surgir de la multiplicité d'angles de réflexion à partir desquels nous développerons notre recherche, car chacun d'entre eux exige un haut niveau de connaissances et comporte des perspectives très variées et complexes. Pourtant, nous considérons que cet exercice est nécessaire pour parvenir à notre but : reconnaître le répertoire d'orgue de l'époque classique un objet d'art religieux légitime visant à communiquer le sacré, un répertoire qui reflète les phénomènes culturels de son temps.

[114] Les commentaires de Jean Eudes (l'une des figures le plus importantes de la spiritualité du Grand Siècle) nous offrent un clair exemple du sentiment religieux de l'époque face à la figure mariale.

[115] Dont la première édition, parue à titre anonyme à Paris, date de 1656.

Avant d'entamer notre étude, nous considérerons brièvement quelques généralités que nous jugeons pertinentes pour introduire notre sujet. Nous aborderons les antécédents de la tradition organistique française, les caractéristiques fondamentales des pièces d'orgue, la question des « tons de l'Église » par lesquels les organistes désignent leurs compositions, de même que les trois genres liturgiques principaux du répertoire : la Messe, le *Magnificat*, et les hymnes.

PRÉAMBULE

Quelques généralités à propos de l'orgue classique français

Antécédents

Le répertoire d'orgue du Grand Siècle se fonde essentiellement sur le principe de l'*Alternatim* (alternance de l'instrument et du plain chant), technique musicale qui marquera la démarche des organistes dès la parution des premières pièces pour l'instrument connues en France[1] jusqu'à l'aube de la Révolution[2]. L'*Alternatim* définit la physionomie structurelle du répertoire, en lui apportant plusieurs exigences : d'abord, les pièces sont brèves car elles remplacent des extraits des textes liturgiques ; ensuite, les caractères musicaux sont très variés (suivant le principe rhétorique de *varietas*[3]) en raison de la dynamique générée naturellement par l'alternance ; et enfin, les pièces se construisent parfois sur la mélodie du *plain-chant* qu'elles remplacent soit par l'usage du *cantus firmus*, soit par le commentaire de celui-ci[4].

Les *Hymnes de l'Eglise, pour toucher l'orgue avec les fugues et recherches sur le plain-chant* (1623) et les *Magnificat ou cantique de la Vierge pour jouer sur l'orgue suivant les huit tons de l'Eglise* (1626), composés par Jehan Titelouze (1563-1633), organiste de la cathédrale de Rouen, constituent le premier corpus musical du XVIIe siècle exclusivement destinée à l'orgue. Bien que l'esthétique de Titelouze ne corresponde pas aux canons stylistiques des organistes classiques, il existe au moins un point commun, outre le format de l'alternance : la démarche musicale de Titelouze est marquée par une

---

[1] Il s'agit de deux recueils anonymes publiés par l'imprimeur parisien Pierre Attaingnant en 1531. Ces recueils s'intitulent *Tabulature pour le jeu d'Orgues, Espinettes et Manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie Fons. Avec leurs Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus Dei*, et *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux Preludes, le tout mys en tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions, et telz semblables instrumentz*.

[2] À propos du principe d'alternance dans le contexte français (particulièrement à Versailles), voir : Alexandre MARAL, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV : Cérémonial, liturgie et musique*, Hayen : Éditions Mardaga / Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002, pp. 166-176.

[3] Cette notion rhétorique se réfère à la variété dans le discours. Nous reviendrons sur ce sujet dans le deuxième chapitre.

[4] À ce propos, voir : Philipe LESCAT, « Le cantus firmus dans la musique d'orgue française (1660-1750) », dans : *Itinéraires du cantus firmus, vol. IV, De l'Église à la salle de concerts,* Édith Weber (dir), Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, pp. 125-140.

volonté signifiante[5]. Ainsi l'exprime l'organiste lui-même dans l'avertissement *Au lecteur* qui se trouve en tête de son deuxième recueil, où il manifeste sa préoccupation pour la correspondance entre la musique et les textes des chants liturgiques :

> On pourra encore reconnaître que j'ai obligé la plus grande partie des Fugues à la prononciation des paroles, étant raisonnable que l'Orgue qui sonne un vers alternatif l'exprime autant que faire se peut[6].

Durant les quarante années qui suivent la parution des recueils de Titelouze, la production musicale pour orgue est lacunaire[7]. Ce n'est que dans les années 1650, grâce à la figure de Louis Couperin (oncle de François), que l'on trouve un corpus qui permet d'élucider des traits stylistiques annonçant le langage musical des organistes classiques[8], à savoir, une écriture qui s'éloigne progressivement des procédés contrapuntiques pour se diriger vers une texture musicale qui privilégie les qualités du timbre de l'instrument[9].

Le changement de paradigme qui s'opère vers la moitié du siècle apporte l'épanouissement d'éléments stylistiques tirés de la musique profane, par exemple, la transposition idiomatique d'instruments tels que la viole de gambe ou la trompette, l'imitation du lyrisme vocal, ou bien encore l'inclusion de styles chorégraphiques. En ce sens, les pièces de Louis Couperin sont une sorte de « pivot » entre le style savant hérité

---

[5] Au chapitre 6, nous aurons l'occasion d'évoquer quelques exemples de Titelouze qui témoignent de cette volonté. À propos de cet organiste, voir : Jean BONFILS, « L'œuvre d'orgue de Jehan Titelouze », *Recherches sur la Musique française classique*, n° V (1965), pp. 5-15.

[6] Voir : Jehan TITELOUZE, *Œuvres complètes d'orgue*, Mainz : Schott, 1869, p. 101.

[7] Ce manque d'un corpus musical suffisant et continu a empêché les chercheurs d'éclaircir avec exactitude l'évolution du répertoire d'orgue dans cette période, et rend difficile la compréhension de la transition entre l'austère style polyphonique de Titelouze et le style contrasté et richement orné que cultivent les organistes à partir de Guillaume-Gabriel Nivers (à ce sujet, voir : Willi APEL, *The History of Keyboard Music to 1700*, *op. cit*, pp. 722-723).

[8] Les soixante-dix pièces de Louis Couperin qui nous sont parvenues (composées entre 1650 et 1659) n'ont jamais été publiées de son vivant, restant méconnues jusqu'au XXe siècle ; ce n'est qu'à la fin des années 1950 qu'un collectionneur anglais découvre les pièces en état manuscrit. Cette découverte donne à Louis Couperin une place importante dans l'histoire de l'orgue français car son œuvre rend compte de l'évolution esthétique entre le langage érudit de Titelouze et le modernisme de Nivers (à ce propos, voir : Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY et François SABATIER, « Louis Couperin », dans : *Le guide de la musique d'orgue*, *op. cit.*, pp. 348-352).

[9] La musique d'orgue entre Jehan Titelouze et Louis Couperin (dont nous ne connaissons que les pièces de Charles Racquet publiées en 1636 dans l'*Harmonie Universelle* de Mersenne et un prélude de Jean Denis datant de 1650) semble s'accorder au caractère conservateur de la musique liturgique française de la première moitié du XVIIe siècle (Eustache Du Caurroy, Artus Auxcousteaux, Annibal Gantez, etc.), laquelle reste de manière générale à l'écart des nouvelles recherches expressives développées dans d'autres pays européens (à ce sujet, voir : J. ANTHONY, *La musique en France à l'époque baroque*, *op. cit.*, pp. 211-229).

de la Renaissance et une démarche musicale qui vise de plus en plus la clarté des formes et le modernisme du langage, éléments distinctifs des recueils d'orgue à partir des publications de Guillaume-Gabriel Nivers[10].

Caractéristiques des pièces d'orgue

La musique pour orgue à l'époque de Louis XIV se caractérise par une construction « archétypale » exigeant des musiciens le développement de leurs idées dans des cadres très codifiés au niveau de la registration et du style. Ces exigences seront définies d'une part par les stipulations des textes normatifs ecclésiastiques (de manière particulière par le cérémonial parisien de 1662[11]), mais également par les préfaces des *Livres d'orgue*, textes explicatifs qui fixent les canons théoriques et esthétiques pratiqués.

En ce qui concerne la registration, l'orgue français des XVIIe et XVIIIe siècles se distingue des autres instruments européens de l'époque par la puissance de ses sonorités, la richesse de ses timbres, ainsi que le raffinement de ses possibilités expressives[12]. De ce fait, cet instrument offre aux organistes trois grands « mélanges » de registres : 1. Le *Plein-jeu*[13], dont la couleur se caractérise par l'éclat des mixtures (jeux composés constitués de plusieurs rangs de tuyaux accordés à l'octave ou à la quinte du son fondamental)[14] ; 2. Les *Jeux de concerts variés*, constitués par les *flûtes* et les *mutations* (simples et composées). Ces jeux servent principalement à créer des mélanges solistes (c'est le cas du jeu de tierce, construit sur les *mutations*), ainsi que des mélanges propres à l'accompagnement (c'est le cas du *Jeu doux*, se construisant sur un mélange de flûtes et bourdons de 8' et 4' pieds) ;

---

[10] Nivers, organiste de l'église de Saint-Sulpice à Paris, publie trois recueils qui marquent les canons du style d'orgue classique (leurs dates de parution sont 1665, 1667, et 1675). Pour une vision de l'ensemble de recueils d'orgue publiés aux XVIIe et XVIIIe siècles, voir : N. Dufourcq, *op. cit.*, pp. 30-31. Voir également : Érik KOCEVAR, « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France à l'époque moderne », *op. cit.*, p. 479.

[11] Martin SONNET, *Caeremoniale Parisiense*, Paris : S. Cramosy et G. & N. Clopeiau, 1662.

[12] Pour les mélanges les plus caractéristiques des formes musicales de l'orgue classique, voir annexe I, p. 468. Ici, nous nous limiterons à un bref synopsis afin de présenter notre objet d'études. Pour des informations détaillées sur la question de la registration de l'orgue classique, voir : Pierre, HARDOUIN, « Essai d'une Sémantique des Jeux de l'Orgue », *Acta Musicologica*, vol. 34, fasc. 1/2 (Jan. - Jun. 1962), pp. 29-64 ; Nicole GRAVET, *L'orgue et l'art de la registration en France du XVIe au XIXe siècle*, Chatillon : éd. Ars Musicae, 1996 ; J. SAINT-ARROMAN, *L'interprétation de la musique française*, *op. cit*. Pour un vocabulaire général de l'orgue, voir également : Joseph D'ORTIGUE, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique d'orgue, extrait du Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-Chant, et de musique d'église, au Moyen-âge et dans les temps modernes*, R. Galtier (éd.), Saint-Geniès-des-Mourgues : Éditions du Bérange, 1998.

[13] Le terme *Plein-jeu* désigne à la fois un mélange de registres et la forme musicale sur laquelle ce mélange s'utilise. Bien qu'ici nous parlions du premier cas de figure, dans ce travail nous aborderons principalement le *Plein-jeu* en tant que forme musicale.

[14] Pour cette raison, ces registres sont toujours mêlés à d'autres registres donnant les hauteurs réelles. Dans le cas spécifique du *plein-jeu*, les mixtures se mélangent avec l'ensemble des principaux de 16', 8', 4' et 2' pieds.

et 3. *Jeux d'anches*, qui peuvent être utilisés soit comme solistes (*trompette, cromorne, voix humaine*), ou bien mêlés à d'autres registres pour créer de grands effets sonores (c'est le cas dans le *Grand jeu*).

Ces trois familles sonores sont distribuées généralement sur quatre claviers[15] : le *Grand clavier* est le plan sonore principal de l'instrument ; le *Positif*, situé dans le petit buffet au dos de l'organiste, comporte un plan sonore moins puissant ; le *Récit* est un plan sonore qui porte un nombre réduit de registres, tous de caractère soliste (et le plus souvent sur un clavier réduit commençant en *do*$_3$) ; et l'*Écho*, dernier clavier se situant en haut de la console, se compose le plus souvent d'un seul registre, le *cornet*, qui sert à créer la sonorité à laquelle il emprunte son nom (comme dans le cas du *Récit*, le clavier d'*Écho* est incomplet car il ne contient que les notes des tessitures medium et aiguë). À tout ceci s'ajoute un pédalier peu développé, dont la configuration la plus courante était constituée d'un jeu de flûtes de 8', plus un jeu de trompette qui servait à faire entendre le *cantus firmus*.

Quant au style des pièces, il est clair que la couleur spécifique des différentes combinaisons sonores a inspiré aux organistes leur caractère, au point que certaines d'entre elles portent le titre de la registration avec laquelle elles sont exécutées : c'est le cas du *Plein jeu*, des *récits de dessus* (*Récit de cromorne, Récit de voix humaine*, etc.), des *récits de basse* (*Basse de trompette* ou *Basse de cromorne*, ou encore du *Grand jeu*). D'autres titres des pièces se réfèrent plutôt à leur type d'écriture (*Duo, Trio, Quatuor, Fugue*)[16]. Voici une synthèse des principales formes de l'orgue classique[17] :

FORME	CARACTÉRISTIQUES
Plein-jeu* et *Petit Plein-jeu	Le *Plein-jeu* est une pièce de caractère grave et solennel présentant une écriture harmonique à quatre ou cinq voix et jouée sur le mélange qui lui donne son nom. Il se situe systématiquement au début des suites pour les hymnes et le *Magnificat* (parfois à la fin également), ainsi qu'au début des diverses parties de l'Ordinaire de la messe. Le *Petit plein-jeu* est le plein-jeu du *Positif* ; de sonorité moins ample, son caractère est en revanche plus vif et ses figurations rythmiques plus ornées. Il se trouve fréquemment situé à la fin des offices et de la messe, associé à l'*Amen*, ou u bien a *Deo Gratias* en réponse à la formule *Ite misa est*.

[15] Dans l'orgue classique français, les registres les plus importants se trouvent concentrés sur le *Grand clavier* et le Positif. La distribution des claviers la plus fréquente (du bas vers le haut) est : le *Positif* (sur le 1e clavier), le *Grand clavier* (sur le 2e clavier), le *Récit* (sur le 3e clavier), et l'*Écho* (sur le 4e clavier). Pour une vision de la composition d'un orgue de l'époque, voir annexe III, p. 475.

[16] Pour un aperçu à propos des indications de registration et de caractère données par les organistes dans les préfaces de leurs recueils, voir annexe I, p. 468.

[17] Bien que ce tableau nous donne un aperçu plus ou moins clair de la constitution du répertoire, il ne nous permet pas de cerner en profondeur les caractéristiques stylistiques des diverses formes. C'est pourquoi nous nous proposons d'élaborer une typologie stylistique du répertoire dans la 3e partie de cette thèse.

Fugue et Quatuor

La *Fugue* pour orgue en France est une forme imitative assez libre, exempte de la rigueur qui caractérise ce procédé compositionnel dans d'autres traditions musicales européennes (elle joue pourtant un rôle signifiant fondamental, tel que nous le constaterons plus loin). Quant au *Quatuor,* forme rare dans les recueils d'orgue classique, il présente un langage plus complexe que celui de la fugue, tout en étant conditionné par la brièveté qu'exige la liturgie gallicane. Sa registration la plus fréquente requiert le jeu de *grosse tierce* ou bien la *trompette*.

Récits

Il y a essentiellement trois types de récits : les *récits de dessus* (*Récit de cromorne*, *Récit de cornet*, *Récit de nazard*, *Récit de voix humaine*, *Récit de tierce*, *Récit de hautbois*) ; les *récits en taille* (*Tierce en taille*, *Cromorne en taille*, et quelques rares exemples de *Voix humaine en taille*) ; et les *récits de basse* (*Basse de trompette*, *Basse de cromorne* et *Basse de voix humaine*). Leur caractère est assez varié, oscillant entre la tendresse du *Récit de cromorne*, le mouvement du *Récit de nazard*, le lyrisme profond et à la fois impulsif de la *Tierce en taille*, ou encore la bravoure de la *Basse de trompette*. Les récits peuvent également alterner le « dessus » et le « dessous », devenant ainsi des *Dialogues*.

Duo

Pièce à deux voix exécutées sur deux claviers distincts ; son écriture typique présente un thème qui procède par imitation. On peut distinguer plusieurs types de duos, présentant certaines particularités qui les distinguent au niveau de la mesure et du caractère (caractéristiques dont nous parlerons au chapitre 10). Au niveau de la registration il présente plusieurs possibilités, la plus courante étant le dessus sur la *petite tierce*, et la basse sur la *grosse tierce*, tel que l'indique Nivers dans la préface de son premier Livre d'orgue (1665)[18].

Trio

Il y en a deux types principaux : le *Trio à deux dessus* et le *Trio à deux claviers et pédale*. Bien que le tempo des trios soit généralement dynamique, on peut trouver aussi des trios lents, comme on peut le constater dans les indications en tête de certaines pièces : *tendrement* (Dandrieu) ou même *gravement* (Jullien). Les registrations les plus habituelles du *Trio à deux dessus* (format le plus courant) utilisent soit le *cromorne* du positif pour les parties de dessus et le *jeu de tierce* pour la basse, soit le *jeu de tierce* du positif pour les parties de dessus et la *trompette* pour la basse. Dans la préface de son *1er Livre* (1688), André Raison offre une autre possibilité, à savoir : Bourdon 8', Flûte 4', Nazard et tremblant doux pour les dessus ; Bourdon 8', Flûte 4', et Voix humaine pour la basse.

Dialogues

Comme son nom l'indique, cette forme se sert des différents claviers et registres de l'orgue pour créer des dialogues. Nous reconnaissons trois sortes : 1. Des « dialogues lyriques » (*Concert des flûtes*, *Dialogue de la voix humaine*, *Dialogue du cornet et du cromorne*, entre autres mélanges) ; 2. Des « petits dialogues », présentant principalement un caractère chorégraphique, guerrier, ou bien un mélange des deux (*Basse et dessus de trompette*, *Dialogue de trompette et cromorne*, *Dialogue de Trompette et cornet*, entre autres) ; et 3. Le *Grand dialogue*, alternant le *Grand jeu*, le *cornet* et parfois son *écho* (ce mélange constitue la sonorité la plus puissante de l'orgue classique français, étant

[18] Pour les diverses possibilités de registration du *Duo*, voir SAINT-ARROMAN, *L'interprétation de la musique française 1661-1789, op. cit.*, pp. 137-139.

communément employée pour clore les diverses parties de l'Ordinaire de la messe, les hymnes et le *Magnificat*, ou bien pour l'Offertoire).

La question des « tons de l'Église »

Sans prétendre nous étaler sur les « tons de l'Église » par lesquels les organistes classiques désignent leurs suites de pièces[19] puisque cette question a été traitée en détail par Almonte Charles Howell[20], nous voudrions cependant esquisser brièvement quelques principes nécessaires pour éclaircir notre démarche analytique. En effet, la question du système musical pratiqué par les organistes peut porter à confusion car, même si l'ensemble des publications entre les *Magnificat* de Titelouze (1626) et le Livre de Louis-Nicolas Clérambault (1710) utilise la terminologie des tons ecclésiastiques, l'analyse de ce répertoire (notamment à partir des trois recueils de Nivers) montre que les organistes s'écartent des constructions des tons du *plain-chant* (fondées sur les relations variables entre une note *finale* et une note *dominante*), pour emprunter une logique qui se rapproche du système tonal[21].

Bien que la tonalité se montre assez élémentaire dans les recueils fondateurs de cette tradition musicale (notamment ceux de Nivers et Lebègue), la plupart des pièces sont construites sur la relation *tonique-dominante*, rapport hiérarchique qui caractérise le langage tonal. Comme l'explique Howell, « ces tonalités rudimentaires, telles qu'elles peuvent le paraitre dans les premières compositions [d'orgue classique], montrent un développement ininterrompu vers les tonalités majeures et mineures plus modernes, dont l'évolution est quasi accomplie dans les pièces de la dernière partie de cette tradition musicale »[22]. Ainsi, les tonalités du répertoire se limitent à celles qui peuvent correspondre

[19] Le terme *tons de l'Église* est utilisé dans les traités du XVIIe siècle pour désigner les modes ecclésiastiques, comme le montre par exemple le traité de Pierre Maillart *Les tons, ou discours, sur les modes de Musique, et les tons de l'Église, et la distinction entre iceux* (1610). Ainsi, les organistes adoptent cette terminologie pour désigner leurs messes, hymnes, *Magnificat* et suites sans destination liturgique spécifique. Toutefois, il faut souligner que le terme « mode » est une notion ambiguë dans les traités français de l'époque : certains les associent aux tons de l'Église, certains aux modes mineur et majeur, alors que d'autres aux tonalités modernes (à ce propos, voir : Jean-Christophe MAILLARD, « Le style musical français au XVIIe siècle : doutes et certitudes », *Dix-septième siècle*, n° 224, 2004/3, pp. 450-451).

[20] A.-C. HOWELL, « French baroque organ music and the eight church tones », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 11, n° 2/3 (Summer-Autumn, 1958), pp. 106-118.

[21] À ce propos, Howell explique par exemple que le 2e ton fonctionne dans la plupart des cas comme un *sol* mineur moderne, se focalisant sur le 1er et 5e degrés (tonique et dominante), et non comme le 2e ton ecclésiastique, dont la *finalis* est *ré* et la *dominante* est *fa*. De même, les pièces du VIIe ton apparaissent dans une variété de tonalités (*ré* majeur, *do* majeur et *sol* majeur), sans avoir forcément un lien avec le VIIe ton ecclésiastique, dont la *finalis* est *sol* et la *dominant*e est *ré* (voir, A. C. HOWELL, *op. cit.*, p. 106).

[22] A. C. HOWELL, *op. cit.*, p. 107 (ma traduction).

aux 8 tons[23], car l'une des fonctions pratiques de l'instrument est de soutenir le chœur en lui donnant l'intonation appropriée (ce qui est clairement souligné par Nivers dans sa *Dissertation sur le chant grégorien*)[24]. Ceci explique pourquoi les hauteurs des tons pratiqués par les organistes ne coïncident pas forcement avec les hauteurs réelles des tons ecclésiastiques[25], mais qu'ils ont été adaptés à l'étendue la plus commode pour toute sorte de voix. Cette question a été relevée par Nivers dans ses quatre *Tables des 8 tons de l'Église* (publiées dans son 1er Livre d'orgue)[26], ainsi que par Pierre-Benoît de Jumilhac dans *La science et la pratique du plain-chant*[27]. Au XVIIIe siècle, Jean-Jacques Rousseau aborde également cette question dans son *Dictionnaire de musique*, ne donnant que les tons qui ont prévalu dans les usages des organistes. Il explique :

> Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces tons à celle d'une seule voix, les organistes ont cherché les tons de la musique les plus correspondants à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.
>
> Premier ton……*Ré* mineur
> Second ton……..*Sol* mineur
> Troisième ton…….*La* mineur
> Quatrième ton…….*La* mineur, finissant sur la Dominante
> Cinquième ton……*Ut* majeur ou *Ré*
> Sixième ton……*Fa* majeur
> Septième ton……..*Ré* majeur
> Huitième ton……..*Sol* majeur, en faisant sentir le ton d'*Ut*

Ce tableau montre l'assimilation tonale des *tons de l'Église*. En ce sens, le répertoire d'orgue classique est parfaitement analysable selon les canons de la tonalité moderne, malgré quelques tournures mélodiques qui gardent la trace du langage modal[28].

---

[23] Les seuls moments liturgiques où l'organiste profite d'une certaine liberté sont l'Offertoire et l'Élévation.

[24] À ce propos, l'organiste de Saint-Sulpice affirme : « Remarquez encore pour la perfection du chant, que l'orgue doit finir par la note même qui est la première de l'Antienne qu'il faut chanter après l'orgue […] » (G.-G. NIVERS, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris : chez l'auteur, 1683, p. 112).

[25] Par exemple, les modes I et II ont pour note finale *ré*, alors que dans la pratique des organistes français, la finale du 1er ton est *ré* et celle du 2e ton est *sol*.

[26] Nivers aborde la question des tons également dans son *Traité de composition* (voir : G.-G. NIVERS, « Des modes ou tons » dans : *Traité de la composition de musique*, Paris : chez l'auteur, R. Ballard, 1667, pp. 18-19). Pour les tables offertes par Nivers, voir l'annexe IV, p. 476.

[27] Pierre-Benoît de JUMILHAC, *La science et la pratique du plain-chant*, Paris : L. Bilaine, 1673, pp. 165-166.

[28] De ce fait, certaines analyses harmoniques que nous élaborerons dans ce travail présenteront le chiffrage tonal moderne. Nonobstant, nous ferons recours à quelques termes offerts par les traités de l'époque en ce

Les trois genres liturgiques principaux de l'orgue classique : la Messe, le Magnificat, et les hymnes

Les recueils d'orgue classique furent destinés principalement à deux moments liturgiques, d'une part les offices (dans lesquels l'orgue intervenait lors de l'exécution du *Magnificat et* des divers hymnes), et d'autre part la Messe. Le *Magnificat* (cantique de la Vierge pour l'office de vêpres) se compose d'onze versets dans lesquels l'orgue intervient en six ou sept occasions, si l'on compte l'*Amen* final. À la différence de la messe, les *Magnificat* ne citent pas le *plain-chant*, plausiblement pour des raisons pratiques : en effet, les organistes se montrent enclins à fournir des pièces sans destination spécifique, pouvant être adaptées librement à d'autres moments liturgiques[29]. Après les *Magnificat* publiés par Titelouze en 1626, il n'y a que deux organistes ayant destiné des pièces pour ce moment liturgique : les *Magnificat* du 2e Livre d'orgue de Nicolas Lebègue (1678), et les quatre *Magnificat* du Livre d'orgue de Jean-Adam Guilain (1706). Néanmoins, les suites des 1er et 3e Livres de Nivers (1665 et 1675), ou bien les deux suites du Livre d'orgue de Louis-Nicolas Clérambault, semblent bien être destinées à l'alternance avec le cantique marial[30].

En ce qui concerne les hymnes, elles interviennent principalement à l'office de vêpres (situés entre les cinq psaumes et le *Magnificat*), mais aussi lors des offices de matines, laudes et complies (comme le stipule le cérémonial de Paris de 1662)[31]. Les exemples fournis par les organistes classiques (*A solis ortus cardine*, *Veni Creator*, entre autres), présentent souvent un principe d'alternance variable, c'est-à-dire qu'ils ne suivent pas forcément le patron de régularité que l'on trouve dans les suites pour le *Magnificat* et dans les pièces pour la Messe, mais ils peuvent ne pas comporter tous les versets nécessaires,

---

qui concerne la dénomination de certains accords, par exemple, *l'Accord de la 5te superflue*, terme se référant à un accord de 7e de dominante sur une basse de 6te, comportant un intervalle de 5te augmentée (d'où l'adjectif *superflue*).

[29] L'« adaptabilité » des pièces d'orgue peut générer des doutes quant à l'engagement des musiciens vis-à-vis du sens des textes liturgiques. Cependant, nous sommes persuadés que cette adaptation s'opèrerait sans respecter forcément l'ordre des pièces tel qu'elles apparaissent dans les recueils. En effet, l'une des raisons qui motive la publication de livres d'orgue est de fournir un répertoire aux musiciens incapables de produire des versets spontanés (les organistes compétents n'avaient nul besoin de pièces écrites puisqu'ils étaient censés donner des improvisations adaptées au caractère particulier des chaque moment liturgique). Pour cette raison, les recueils (et notamment ceux sans destination liturgique spécifique) semblent avant tout constituer un réservoir dans lequel les organistes moins habiles pouvaient puiser librement pour satisfaire leurs besoins. Ainsi le fait comprendre André Raison dans la préface de son 1er Livre d'orgue, lorsqu'il indique que ses pièces « serviront pour les personnes qui seront plus ou moins avancées », c'est-à-dire les organistes dont le niveau leur permettait de déchiffrer mais pas d'improviser.

[30] À propos du *Livre d'orgue* de cet organiste, voir : Catherine CESSAC, *Nicolas Clérambault*, Paris : Fayard, 1998, pp. 35-44.

[31] Voir : M. SONNET, *op. cit.*, pp. 538-539.

ou bien au contraire, donner des versets supplémentaires[32]. En tant que source poétique majeure de la spiritualité chrétienne, les hymnes offrent des possibilités figuratives remarquables (possibilités qui seront particulièrement exploitées par Nicolas de Grigny, comme nous aurons l'occasion de le constater au chapitre 12).

Finalement, la messe constitue le genre le plus important du répertoire. Elle se compose de pièces destinées aux parties de l'Ordinaire[33], une grande pièce grandiloquente pour l'Offertoire, éventuellement une pièce méditative pour l'Élévation, et un postlude qui correspond au *Deo Gratias* final. *Grosso modo*, on peut diviser les messes d'orgue de l'école classique en deux types : celles qui citent le plain-chant à manière de *cantus firmus*, et celles qui ne le citent pas. Les premières, destinées aux fêtes solennelles (fêtes doubles majeures) se basent en règle générale sur la messe *Cunctipotents genitor Deus* (premier ton), exposant la mélodie du *plain-chant* en valeurs augmentées[34]. Normalement, la citation du plain-chant est présente au moins une fois dans chaque partie de l'Ordinaire, principalement au premier verset. Cependant, celui-ci peut être également utilisé en tant que matériel thématique des autres versets, ce qui est communément le cas dans les *fugues* correspondant au 3e *Kyrie* (deuxième pièce de la suite de cinq). Quant au deuxième type de messes (celles qui ne comportent aucune citation du *plain-chant*), destinées aux fêtes mineures, elles sont adressées principalement aux couvents de religieuses, tel que l'attestent la *Messe pour les couvents* de François Couperin ou la *messe du 8e ton* de Gaspard Corrette, conçue pour « l'usage des dames religieuses », comme on peut le lire sur la couverture de l'édition originale.

Le premier exemple de messe de ce répertoire fut offert par Nivers en 1667 (2e Livre d'orgue). Dans un esprit typiquement classique (formes courtes et variées), cette œuvre représente la continuation des innovations expressives proposées par cet organiste dans son 1er Livre d'orgue (1665). Les deux messes de François Couperin (1690), ainsi que la messe de Nicolas de Grigny (1699) sont sans doute le stade le plus évolué du langage de cette tradition musicale par leur compromis entre complexité et simplicité, ainsi que par leur engagement en faveur du sens théologique de la célébration eucharistique. Enfin, la *Messe du 8e ton* de Gaspard Corrette (1703), qui constitue l'un des derniers exemples du

---

[32] Ce qui génère soit l'exclusion d'une pièce, soit l'exécution de deux pièces à la suite. Tel est le cas, par exemple, dans l'hymne *Veni creator* de Nicolas de Grigny, pour lequel l'organiste fournit cinq pièces alors qu'une alternance régulière n'en demanderait que quatre.

[33] À savoir, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*. L'orgue n'intervenait pas lors du *Credo* car celui-ci devait être prononcé dans son intégralité, s'agissant de la profession verbale de la foi chrétienne, tel que le stipule le cérémonial de Sonnet : « Non sunt pulsanda ad Symbolum *Credo*, sed voce est candandum » (M. SONNET, *op. cit.*, p. 536).

[34] Soit à la taille, soit à la basse, pouvant introduire parfois quelques ornements (ceci à l'encontre des stipulations du cérémonial de Paris de 1662, lequel précise : « organiste autem, exactissime quantum poterit, omnes notulas cantus parisiensis, sine minutione aut mutatione vel corruptione […] ». M. SONNET, *op. cit.*, p. 538).

genre[35], témoigne du penchant des organistes du début du XVIIIe siècle pour une expressivité plus dramatique, mais qui garde cependant une cohésion discursive en rapport à la dimension théologique (comme nous l'observerons plus loin dans nos analyses).

[35] La publication de messes d'orgue tombe en désuétude progressivement dans les années charnières des XVIIe et XVIIIe siècle. Michel Corrette (Le fils de Gaspard) composera à son tour deux messes pour orgue au milieu du XVIIIe siècle. Pourtant, bien que les formes conservent l'appellation classique, elles sont fortement marquées par le style italien, dont Michel Corrette fut l'un des grands promoteurs en France. À propos de ce dernier, voir : Yves JAFFRÈS, « Michel Corrette et l'orgue (1707-1795) », *L'Orgue*, n° 53 (1995/I).

PREMIÈRE PARTIE

L'ORGUE A LA LUMIÈRE DES CONTEXTES CULTUREL ET RELIGIEUX DE L'ÂGE CLASSIQUE

I
L'ORGUE À LA LUMIÈRE DES CONTEXTES CULTUREL ET RELIGIEUX DE L'ÂGE CLASSIQUE

Dans la première partie de ce travail, nous nous proposons d'étudier les divers phénomènes socio-culturels du XVIIe siècle, susceptibles d'avoir influencé la démarche musicale des organistes français. En ce sens, nous considérerons quelques questions relatives à la *préciosité* et à la doctrine classique qui se reflètent dans la forme et dans l'expressivité de l'orgue. Nous examinerons également certains aspects de la *praxis* rhétorique de l'époque (particulièrement les notions de *decorum* et de style, ainsi que les dimensions « syntaxique » et « sémantique » des signes) afin d'établir dans quelle mesure ces éléments contribuent à définir la « physionomie » rhétorique de la musique qui nous intéresse. Suite à ce parcours, nous étudierons quelques aspects du contexte spirituel français du XVIIe siècle pour tenter d'élucider leur influence sur l'univers signifiant du répertoire. Ainsi, nous examinerons le panorama de la Réforme catholique en France, la représentation du sacré à cette époque, de même que certaines sources théologiques qui parlent du rôle de l'orgue et de la musique dans les célébrations liturgiques.

Chapitre 1

L'ORGUE FACE AU PANORAMA ESTHÉTIQUE DU XVIIe SIÈCLE

1.1 Orgue classique et/ou baroque ?

Nous voudrions entamer cette étude par une brève réflexion sur la portée des termes *classique* et *baroque*. En effet, ces épithètes prêtent facilement à confusion en raison de leur ambivalence chronologique et esthétique dans la littérature et les Beaux-arts. Notre objectif principal sera la mise en lumière des éléments de l'esthétique générale du XVIIe siècle français[1] ayant contribué au façonnement de la poétique musicale de l'époque (et en corollaire, du langage musical des organistes).

À l'heure actuelle, l'opposition entre *baroque* et *classique* est un « lieu commun » de la critique littéraire pour caractériser l'évolution du goût entre la *préciosité* de la première moitié du XVIIe siècle, et la constitution des règles de la doctrine classique vers les années 1660. Cependant, dans le domaine musical, suite au travail de Charles Rosen (entre autres)[2], l'épithète *classique* est associée principalement au style des compositeurs de la première école de Vienne. Quant à la musique française de l'époque louis-quatorzienne, bien que les premières études la concernant aient mis l'accent sur l'appellation *classique*[3], elle est associée de manière générale à la période baroque, comme le montrent par exemple, *La musique en France à l'époque baroque* de James Anthony, ou bien, le nom de l'institution la plus importante consacrée actuellement à la recherche et à la divulgation du répertoire musical français des XVIIe et XVIIIe siècles, le *Centre de Musique Baroque de Versailles*. Il est indéniable que le succès du terme *baroque* pour désigner l'ensemble des musiques européennes entre 1600 et 1750 obéit à la commodité qu'il procure ; en revanche, son utilisation pose des difficultés au moment de pénétrer dans l'esprit particulier des divers styles nationaux circonscrits dans ces limites chronologiques.

---

[1] Ici, nous utilisons le terme « esthétique » pour désigner les principes qui servent de base à cette expression artistique. Dans la deuxième partie de cette thèse, nous l'utiliserons aussi pour nous référer aux questions des émotions musicales et de la communication entre le producteur de l'œuvre musicale et le récepteur.

[2] Charles ROSEN, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris : Gallimard, 1978.

[3] Il s'agit de la revue *Recherches sur la musique française classique*, publiée par les éditions A. et J. Picard à partir de 1960.

Le premier problème auquel nous nous confrontons dans la définition de l'esprit de la musique d'orgue du Grand Siècle consiste à cerner les sources qui déterminent son esthétique. S'agit-il d'un répertoire classique et/ou baroque ? Les deux études majeures sur le sujet en langue française le désignent de la première façon (N. Dufourcq et J. Saint-Arroman) sans pour autant développer une réflexion sur la corrélation entre la vision esthétique des arts et des Lettres de l'époque, et la démarche musicale des organistes. Autrement dit, l'adjectif « classique » est souvent employé sans tenir compte des répercussions que les préceptes associés à cette doctrine ont eu sur la forme et la signification musicale du répertoire. Dans cet ordre de pensées, nous aborderons divers aspects concernant les prémisses esthétiques du XVIIe siècle français, dans le but d'élucider une réponse à la question de la pertinence des adjectifs *classique* et *baroque* appliqués à l'orgue français.

a) Ordre, clarté et brièveté

À partir de 1665, l'orgue français répond de manière générale, ou au moins du point de vue formel, aux critères de la doctrine classique (caractérisée par un consensus quant à l'imitation de modèles bien définis et l'obéissance à des contraintes qui visent une correspondance claire entre le style poétique et le sujet traité)[4]. En effet, dès la parution du premier *Livre d'orgue* de Guillaume-Gabriel Nivers, on assiste à l'institution de canons formels et stylistiques qui seront imités[5] ; l'originalité ne se centrera pas sur la fantaisie du langage ou la complexité de l'écriture, mais sur des qualités expressives élaborées dans un cadre fixe privilégiant l'ordre, la clarté et la brièveté. Ainsi, la musique des organistes français adopte une logique unitaire, pourvue d'une lisibilité qui est, en principe, plus en rapport avec la pensée classique qu'avec l'apparent « désordre » et l'impulsivité de l'univers baroque.

Les principes d'ordre, de clarté et de brièveté se reflètent dans les caractéristiques générales du répertoire, à savoir : 1. Formes très codifiées dont le nom est défini soit par l'écriture (*Fugue*, *Duo*, *Trio*), soit par la registration (*Plein-jeu*, *Tierce en taille*, etc.), soit

[4] La doctrine classique, cristallisée notamment avec l'*Art poétique* de Nicolas Boileau (1674), cherche en effet l'expression du « naturel » à travers l'ordre, la clarté et la brièveté du discours.

[5] Le fait que l'organiste de Saint-Sulpice soit le premier à modéliser le langage musical des organistes classiques n'est peut-être pas fortuit : dans la démarche réformatrice française (dont nous aurons l'occasion de parler plus loin), l'église de Saint-Sulpice s'érige comme « modèle » exemplaire des paroisses parisiennes de l'époque sous la direction de Jean-Jacques Olier, l'une des figures le plus importantes de la spiritualité du Grand Siècle. De ce fait, il semble vraisemblable que ce soit Nivers, organiste d'une église aussi influente, celui qui fut chargé de fixer les canons du langage officiel de l'orgue liturgique.

par les deux (*Basse de trompette, Dialogue de voix humaine*)[6] ; 2. Ensembles de pièces courtes dont l'économie obéit à la forme de la liturgie ; et 3. Tonalités qui restent assujetties au mode du plain-chant avec lequel l'orgue alterne (ce qui veut dire que les ensembles de pièces qui forment un *Kyrie,* un *Magnificat* ou un hymne, restent toujours dans la même tonalité).

b) Orgue et « préciosité »

Cependant, la vision d'un orgue totalement soumis aux règles du classicisme doit être nuancée : il faut rappeler que le rôle liturgique de cette musique s'inscrit dans le mouvement de la Réforme catholique, qui est en soi la source première des principes esthétiques du baroque (principes qui cherchent à séduire pour convaincre). En ce sens, le lyrisme de l'orgue classique présente un style « sensible » qui reste tributaire de la *préciosité*, l'un des traits distinctifs de l'expressivité baroque française[7].

Cette sensibilité, déjà présente dans d'autres pays européens (notamment l'Angleterre), devient en France un véritable phénomène social vers les années 1650 avec l'éclosion des salons de la noblesse (à l'instar de l'Hôtel de Madame de Rambouillet)[8]. L'enjeu principal de la préciosité est la mise en valeur de l'individu par la délicatesse des manières et des sentiments, ce qui se traduit dans un style langagier élaboré qui sort des usages courants. De ce fait, la préciosité se développe à travers une volonté intellectuelle portant un paradoxe, qui est d'ailleurs le paradoxe du XVIIe siècle : la rationalisation de la sensibilité, la « tentative de faire passer les émotions à travers un effort de l'intellect »[9]. Cette pratique a occasionné des excès qui furent durement critiqués par des auteurs tels que Michel de Pure[10], Antoine Baudeau de Somaize[11], ou Molière[12]. Et pourtant, l'expression raffinée était un élément fondamental de la bienséance si chère aux classiques.

---

[6] Dans quelques cas spécifiques, les formes portent le nom du moment liturgique auquel elles sont destinées, c'est le cas de l'*Offertoire* et de l'*Élévation.*

[7] Ce goût particulier pour le raffinement des moyens d'expression et l'affectation des manières qui caractérisent le style « précieux », devient une préoccupation de premier ordre durant la première moitié du XVIIe siècle (c'est par leur maîtrise que les gens sont considérés socialement, notamment à la Cour). En ce sens, on peut observer que la sophistication des agréments de l'orgue est tributaire de la sophistication idiomatique caractéristique de la « préciosité ».

[8] L'Hôtel de Rambouillet, animé par Catherine de Vivonne, Marquise de Rambouillet, fut l'un des plus importants salons littéraires de Paris au XVIIe siècle.

[9] Eugène GREEN, *La parole baroque*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001, p. 38.

[10] M. de PURE, *Le Roman de la précieuse, ou les Mystères de la ruelle*, Paris : G. de Luyne, 1658.

[11] A.-B. de SOMAIZE, *Grand Dictionnaire des Prétieuses ou la Clef de la langue des ruelles*, Paris : Jannete, 1661.

[12] MOLIÈRE, *Les précieuses ridicules* (1659).

L'enjolivement dans le discours précieux répond principalement à l'expression de l'amour idéalisé, dégagé du caractère pulsionnel des passions vulgaires (devenant une sorte de « jansénisme de l'amour »[13]). Dans cette optique, le sens moral de la préciosité est propice à l'expression de l'amour divin, ce qui est d'ailleurs très cohérent : quoi de plus sublime et de plus extraordinaire, quoi de plus digne de raffinement que l'expression de l'amour à Dieu ? Cette vision est clairement expliquée par Eugène Green :

> Pour l'époque baroque, qui cherchait à faire apparaitre le sacré précisément par des actes de son ennemi l'intellect, et qui demandait au style d'ouvrir la porte de l'émotion, terrain du sacré […] la préciosité semblait le langage le plus adéquat à l'expression de l'amour humain ou mystique […][14].

C'est pourquoi le style précieux correspond bien au sentiment religieux du XVIIe siècle, comme le montrent bien les écrits de Pierre de Bérulle et François de Sales (deux figures majeures de la spiritualité française de ce temps), lesquels développent leur discours sur l'amour divin à travers un lyrisme élégant et raffiné construit par périphrases, hyperboles et métaphores[15].

Dans une démarche similaire, pour traduire le sentiment mystique, la musique religieuse s'empare elle aussi d'un lyrisme orné, proche de celui de la musique profane certes, mais adapté aux spécificités expressives du sacré[16]. En ce qui concerne la musique d'orgue, les pièces de caractère lyrique et chorégraphique montrent une tendance marquée à l'embellissement à travers un mélodisme orné. Cet aspect a été critiqué par certains spécialistes (N. Dufourcq et J. Anthony, par exemple) car ces traits stylistiques leur semblaient plus propres au divertissement (étant associés principalement à la musique pour luth, pour clavecin, aux airs de cour, etc.) qu'à une expression sincère du sentiment

---

[13] Le courant précieux fut ainsi qualifié par Ninon de Lenclos dans sa correspondance (voir : Émile COLOMBEY, *Correspondance authentique de Ninon de Lenclos*, Genève : Slatkine, 1968, p. 39).

[14] E. GREEN, *op. cit.*, p. 39.

[15] Ceci nous laisse entendre que la frontière entre le sacré et le profane est estompée par un style commun régi par le raffinement et la bienséance. En ce sens, Bérulle déploie un langage lyrique pour parler de l'amour que Marie-Madeleine ressent pour Jésus, évoquant « les flammes d'un amour céleste » (voir : P. de BÉRULLE, « Élévation sur sainte Madeleine », dans : *Les œuvres de l'éminentissime et révérendissime Pierre Cardinal de Bérulle*, Paris : F. Leonard, 1665, p. 388). Quant à François de Sales, il faut remarquer qu'il fut très proche d'Honoré d'Urfé, auteur de l'*Astrée*, l'un des textes fondamentaux de la préciosité française (d'ailleurs, tous les deux sont co-fondateurs de l'Académie florimontane de Savoie en 1606, société savante destinée au développement de l'éducation dans la région).

[16] À propos du sentiment de la musique religieuse à l'époque louis-quatorzienne, voir Jean-Yves HAMELIN : « Le bonheur du chant dans la musique d'Église », dans : *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, Hayen : Éditions Mardaga, 2006, pp. 97-106 ; et « Chanter Dieu sous Louis XIV » dans : *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Wavre : Éditions Mardaga, 2007, pp. 25-49.

religieux. En ce sens, en se référant au modèle instauré par Nivers, Norbert Dufourcq affirme :

> […] il y a un paradoxe de la part de Nivers, car au moment où il semble travailler plus qu'un autre à la séparation de styles, visant à disjoindre l'orgue du clavecin, à établir une frontière entre deux esthétiques, il prête à confusion en empruntant au clavecin son système ornemental pour l'appliquer avec profusion au langage dont il entend doter l'orgue d'église[17].

Cependant, un regard sur le contexte de l'époque peut nous offrir une lecture différente : la production d'art religieux au XVIIe siècle, qu'elle soit littéraire, picturale ou musicale, n'a jamais été étrangère à l'ornement puisque celui-ci faisait partie de la distinction stylistique nécessaire pour mettre en valeur la dignité du sujet abordé (le sacré). Ainsi, la « frontière » entre les esthétiques profane et religieuse clamée par Dufourcq ne résiderait pas dans l'ornementation mais dans la spécificité des formes de chaque instrument, et surtout dans leur signification. D'ailleurs, les ornements, au sens où les entend Dufourcq, étaient appelés « agréments » au XVIIe siècle, constituant un recours de base pour l'embellissement de tout discours musical, que ce soit sacré ou profane : sans ceci, le style risquerait d'être vulgaire et manquerait à l'un des enjeux principaux de toute construction rhétorique : plaire[18]. La délicatesse héritée de la préciosité est donc un élément fondamental du langage musical des organistes français à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, étant l'une des principales sources de la *suavitas* rhétorique (nous revendrions sur cette notion un peu plus loin)[19].

---

[17] N. DUFOURCQ, *Le livre de l'orgue français, op. cit.*, p. 72.

[18] La notion d'agrément tient une place de choix pour l'esthétique classique car elle est indispensable pour « plaire », l'un des objectifs principaux du discours, de la littérature et de l'art. Quant à la musique, les termes *ornement* et *agrément* prêtent souvent à confusion. À ce sujet, voici la distinction faite par Jean-Claude Veilhan dans *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque* : « disons que les ornements sont des variations, des broderies destinées à varier, à orner l'ossature du texte musical, et que les agréments (ou notes de goût), plus sobres et plus concis, sont, eux, des petites notes, des trilles, des flattements, etc. ajoutés par le compositeur ou par l'interprète pour enjoliver le texte musical et en augmenter la beauté » (J.-C. VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*, Paris : Alphonse Leduc, 1977, p. 33).

[19] Pour des études approfondies sur la préciosité, voir : Roger LATHUILLÈRE, *La préciosité, étude historique et linguistique*, Genève : Droz, 1966 ; et : Myriam MAÎTRE, *Les précieuses : Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 1999. Sur la notion de *suavitas*, voir : Marie-Hélène PRAT et Pierre SERVET (dir.), *Le doux aux XVIe et XVIIe siècles : écriture, esthétique, politique, spiritualité*, Lyon : Centre Jean Prévost, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2003. Voir aussi : Hélène BABY et Josiane RIEU, *La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVIIe siècle*, Paris : Garnier, 2012.

c) Convergences esthétiques

L'opposition entre les esprits *baroque* et *classique* est relative parce que tous les deux poursuivent un but commun : la représentation. La différence entre l'un et l'autre consisterait à l'« artificiel » du baroque face au « naturel » du classicisme. Or, « la représentation de ce naturel ne pouvait se faire qu'au travers des effets de la rhétorique, qui est liée à l'artifice »[20]. Ainsi, l'utilisation de l'art oratoire comme moyen privilégié pour représenter le naturel est le paradoxe qui lie les esthétiques baroque et classique.

En guise de réponse à la question formulée au début de ce chapitre, l'association de l'orgue aux préceptes essentiels de la doctrine classique favorise la compréhension de ses formes et de son économie générale. Cependant, il est indéniable que le langage expressif du répertoire garde des traits communs avec l'esprit baroque. En somme, nous observons que l'orgue présente une convergence d'esthétiques : d'une part, une logique caractérisée par une recherche de l'unité, de l'établissement d'un ordre universel ; d'autre part, un langage expressif marqué par la volonté de séduction raffinée, cristallisée dans l'usage d'effets rhétoriques (surprises, contrastes, rapprochement des contraires, etc.)[21]. Cela dit, il est clair que l'appellation « classique » s'adapte bien à la compréhension du répertoire face à son horizon historique car il correspond chronologiquement à l'avènement de la doctrine classique.

1.2 Les principes de l'esthétique classique française et leur influence sur la musique : la question de l'imitation

La question de l'imitation s'avère essentielle car elle offre une clef de lecture nécessaire pour la considération de la forme et de la signification de la musique pour orgue. Nous donnerons ici un aperçu de la manière dont la pensée de l'époque conçoit l'imitation, sans pour autant prétendre offrir une vision exhaustive des diverses réflexions (souvent polémiques) que sur cette question l'on peut trouver dans la littérature française du XVIIe siècle et dans la critique moderne, car ceci dépasse les limites de notre étude. Nous nous limiterons donc à l'esquisse de quelques aspects fondamentaux du sujet, tout particulièrement ce qui concerne l'imitation en musique[22].

---

[20] E. GREEN, *op. cit.*, p. 44.

[21] L'ensemble de ces éléments correspondent ainsi au propos fondamental l'œuvre d'art dans le contexte de la Réforme catholique du XVIIe siècle : plaire et instruire les fidèles.

[22] Pour une vision sur la question de l'imitation à l'époque, voir : Annie BECQ, « l'imitation de la nature », dans : *Genèse de l'esthétique française moderne*, vol. 1, Pisa : Pacini Editore, 1984, pp. 79-94. Concernant l'imitations de modèles antiques en musique, voir : T. PSYCHOYOU, « "In principio erat verbum" ? Quelques réflexions sur les paroles en musique, les paroles de musique et le modèle antique au XVIIe siècle », *Analyse Musicale*, n° 42 (2002), pp. 20-35. Pour une vision générale sur l'imitation en musique à cette

Élément fondamental de l'esthétique française du XVIIe siècle, l'imitation se présentait sous un double aspect : d'une part, elle visait l'instauration de modèles crées par des « devanciers de génie, qu'il faut suivre avec goût et sans servilité »[23] (l'imitation des « anciens »), concernant particulièrement les modèles rhétoriques. D'autre part, elle cherchait aussi la représentation des passions, c'est-à-dire la représentation d'un naturel sublimé, focalisée sur l'essence profonde de l'être humain[24].

L'imitation en art est un phénomène essentiellement communicatif car elle vise la transmission d'un message adressé à l'esprit. Dans ce processus de transmission de sens à travers l'œuvre, l'application de règles assure l'efficacité du message communiqué et par conséquent, le succès de l'enseignement auquel l'art et la littérature aspirent. Dans cette optique, écrivains, peintres et musiciens, concentrent leurs efforts sur l'instauration d'un ordre qui passera par l'établissement de modèles.

Quant au répertoire d'orgue, nous constaterons qu'il répond tout à fait à cet aspect de l'imitation puisque, à partir du modèle offert par Nivers, il ne cesse de se développer autour d'un consensus esthétique (un ordre) fondé sur la lisibilité et sur la variété des formes musicales. Cette attitude est manifeste dans la page de garde du *1er Livre d'orgue* d'André Raison, qui se réfère à son œuvre dans les termes suivants : « […] le tout [l'ensemble de pièces] au naturel et facile avec les plus beaux mouvements et les plus belles variétés du temps tant aux musiques vocales qu'instrumentales […] »[25]. Somme toute, on observera que la double dimension de l'imitation classique est présente dans le répertoire à travers l'adoption des styles discursifs de la rhétorique ancienne, et à travers l'utilisation de figuralismes musicaux capables d'exprimer les affects.

époque, voir : Georges SNYDERS, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1968.

[23] René BRAY, *Formation de la doctrine classique*, Paris : Librairie Nizet, 1945. p. 355. À ce propos, on peut tenir compte de la déclaration faite par La Fontaine dans sa célèbre épitre à Huet : « Mon imitation n'est point un esclavage : je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois » (J. de la FONTAINE, *Œuvres Diverses*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1958, p. 648).

[24] René Bray conçoit une vision du classicisme français qui ne se restreint pas à l'époque louis-quatorzienne, mais qui se déroule entre la deuxième moitié du XVIe siècle et l'époque des *Lumières*. Ce classicisme, centré sur la notion d'imitation, présente trois périodes principales, marquées par la recherche des modèles de l'Antiquité (recherche développée par les poètes de la *Pléiade* au milieu du XVIe siècle), par l'adoption de règles qui visent la modélisation de l'imitation, ce qui constitue progressivement la « doctrine classique », et par la consolidation des règles et du goût classiques, dont les traits caractéristiques sont résumés par l'*Art poétique* de Nicolas Boileau, paru en 1674. À ce sujet voir : R. BRAY, *op. cit.*, pp. 364-365.

[25] André RAISON, *Livre d'orgue contenant cinq messes…*, Paris : chez l'auteur, 1688.

a) Imitation des modèles stylistiques de la rhétorique

La création artistique au Grand Siècle se focalise davantage sur la recherche de prototypes capables de garantir l'équilibre et l'intelligibilité du langage que sur la recherche de l'originalité[26]. En ce sens, les modèles stylistiques développés à cette époque s'inspirent de la tripartition rhétorique ancienne. Chacun de ces styles exerce une fonction particulière : le style « élevé » (le plus important de la tripartition) a pour but d'émouvoir (*movere*) ; le style « moyen » cherche à plaire (*delectare*) ; et le style « bas » vise principalement l'instruction (*docere*). Ces trois catégories constituent le fondement de la *tripertita varietas* Cicéronienne[27], dont l'enjeu essentiel est la modulation capable d'assurer le succès de la communication. Pour ce faire, l'orateur (et l'artiste) doit exercer son « bon jugement » et son « bon goût » pour articuler ces éléments discursifs, en choisissant le style le plus adéquat à l'*ethos* du sujet, au public, à la situation, etc.

Ainsi, au Grand Siècle, l'imitation des modèles stylistiques de la rhétorique détermine l'articulation expressive de la littérature, des Beaux-arts, et tel que nous tenterons de démontrer au cours des chapitres suivants, la *praxis* des organistes : en effet, nous observerons que leur musique peut se comprendre à la lumière des modèles issus de l'art oratoire[28].

b) Imitation de la nature humaine : la figuration des affects en musique

Si l'adoption de l'articulation stylistique de la rhétorique peut servir à donner un cadre expressif clair à la musique[29], la question de l'imitation du langage musical de l'Antiquité posait en revanche des problèmes. Au sein de la fameuse *querelle des anciens et des modernes*, les frères Claude et Charles Perrault s'opposent à la vision de la « totale perfection esthétique » des modèles anciens[30]. En ce sens, dans ses *Essais de Physique*,

---

[26] L'obéissance à des contraintes auxquelles les artistes se soumettent de plein gré, est un aspect caractéristique du classicisme français. Or, comme l'explique André Gide, ceci n'implique pas « une suppression de l'individu mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celle du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie » (André GIDE, *Incidences, essais critiques*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1999, p. 279).

[27] Sur la notion de *Tripertita Varietas*, voir : Marc FUMAROLI, *l'âge de l'Éloquence*, *op. cit.*, pp. 53-55 ; Roland BARTHES, « l'ancienne rhétorique, aide-mémoire », dans : *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985, pp. 85-165 ; Stéphanie LECOMPTE, « La théorie antique des trois genres de styles », dans : *La chaîne d'or des poètes : présence de Macrobe dans l'Europe humaniste,* Genève : Droz, 2009, pp. 325-328.

[28] Nous aurons l'occasion d'approfondir le rapport entre les styles rhétoriques et les styles musicaux cultivés par les organistes classiques au chapitre 2, et également au cours des 2e et 3e parties de cette thèse.

[29] Ainsi le fait comprendre Pierre Le Gallois dans sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*. Nous en parlerons plus loin.

[30] À ce sujet, voir : Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique : la musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève : Droz, 1993, pp. 272-280. En ce qui concerne le

Claude Perrault développe tout un chapitre intitulé « de la musique des anciens »[31], dans lequel il conclut que la pratique musicale des modernes était beaucoup plus accomplie que celle de l'Antiquité. L'auteur affirme sa supériorité au niveau harmonique et mélodique (en raison du développement de l'écriture polyphonique), ainsi que d'un usage plus raffiné des intervalles (particulièrement les dissonances)[32]. Quant à Charles Perrault, il rejoint les arguments de son frère dans son *Parallèle entre les anciens et les modernes*, les exprimant dans un dialogue fictif entre un président, un chevalier et un abbé ; ce dernier expose les raisons pour lesquelles la musique moderne ne peut pas se borner à l'imitation de l'« ancienne » en affirmant :

> […] Du temps de nos Peres, les Musiciens n'employoient presque que des accords parfaits dans leurs Compositions ; ils n'avoient garde d'appuyer sur une fausse quinte, ny mesme sur une sixiéme, parce que ce sont des accords imparfaits : bien loin de se hazarder à faire une septiéme ou une seconde, qui sont de pures dissonnances. Aujourd'huy, non seulement on n'en fait aucune difficulté, mais on convient que c'est de ces accords imparfaits, & de ces sortes de dissonnances bien placées et bien sauvées que se forme la plus excellente musique. Celle de nos peres qui n'estoit presque composée que d'accords parfaits ne peut plus se souffrir, & s'appelle aujourd'hui du *gros fa* par les moindres écoliers en musique[33].

L'excellence de la musique à laquelle se réfère Charles Perrault correspond à la recherche de l'imitation des passions, qui est en soi l'aspect « naturaliste » le plus important de l'imitation musicale à partir des recherches expressives menées dans les cercles florentins du début du XVIIe siècle, et qui embrasse aussi la démarche de la musique française du Grand Siècle, voire au-delà de ses limites chronologiques[34]. Cette imitation, exprimée à travers le traitement harmonico-mélodique et rythmique, s'ajuste ainsi à la vision particulière de l'époque et non aux modèles de l'Antiquité.

Les enjeux de l'imitation des passions en musique constituent un terrain de réflexion fertile. Ainsi par exemple, dans *Les tons ou discours sur les modes de musique et les tons de l'Eglise* (1610), Pierre Maillart illustre l'imitation musicale de la nature humaine en

---

contexte général de la *Querelle*, voir : Alfred LOMBARD, *Querelle des anciens et des modernes : L'Abbé Du Bos*, Genève : Slatkine, 1969.

[31] Claude PERRAULT, *Essais de Physique*, t. II, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1688, pp. 335-402.

[32] *Ibid.*, pp. 401-402.

[33] Charles PERRAULT, *Parallèle entre les anciens et les modernes*, t. IV, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1697, pp. 9-10.

[34] Tel que le pense Charles Batteux au milieu du XVIIIe siècle lorsqu'il dit que « l'objet principal de la musique et de la danse doit être l'imitation des sentiments ou des passions » (C. BATTEUX, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris : Durand, 1746, p. 267).

abordant le rapport entre les passions et les propriétés expressives des modes[35]. En ce sens, les *ethoi* associés aux divers « modes » constitueraient une véritable grille de lecture émotionnelle qui permettrait au compositeur de faire un choix déterminé en fonction de la passion qu'il souhaite représenter[36].

Pour imiter les passions, outre le choix du mode, les compositeurs disposent d'un appareil de figures musicales inspirées des figures de style de l'art oratoire, qui contribuent à peindre les attributs de chaque passion. Bien que les théories qui systématisent les analogies entre les figures de l'art oratoire et les figures musicales soient développées en Allemagne, les commentateurs français ne sont pas complètement étrangers à ce sujet (ni complètement réfractaires à leur égard). Ainsi par exemple, dans le *Manuductio ad theoriam seu partem speculativam musicæ* (1658), Pierre Gassendi décrit les propriétés expressives des diverses figures rhétoriques (chromatismes, sauts expressifs, tournures mélodiques, etc.), bien qu'il ne leur donne pas un nom spécifique.

> Comme je l'ai dit, il est évident qu'il faut choisir le mode capable de rendre la composition adaptée à la parole. Il est évident qu'il faut arriver à ce que la partition exprime principalement l'argument, que les mouvements le fassent graduellement ou par bonds, que les majeures et mineures en soutiennent le développement. Car si l'argument est plaintif, triste, suppliant, il faut procéder au maximum par demi-tons, par mineures, par tierces, sextes, troisièmes au-dessus de la plus basse et quelquefois utiliser les accidents b mol et dièse. Ensuite, que des notes majeures ou plus fortes arrivent afin qu'il soit évident que le second argument est de joie. Il faut se méfier aussi au plus haut point

[35] Voir : Pierre MAILLART, *Les tons ou discours sur les modes de musique, et les tons de l'Eglise, et la distinction entre iceux*, Genève : Minkoff, 1972, éd. fac-similé de l'éd. Tournay : 1610, pp. 157-158.

[36] Certains textes théoriques reconnaissent les propriétés expressives de chaque mode. Un exemple de ceci est le *Traité de la musique théorique et pratique* d'Antoine Parran, dans lequel on trouve un chapitre consacré aux *Effets admirables des modes* (A. PARRAN, *Traité de la musique théorique et pratique*, Paris : Ballard, 1639, pp. 124-127). Cette image associative entre modalité/tonalité et l'expression des passions humaines, se trouvera encore dans le tableau des « énergies des modes » de Marc-Antoine Charpentier (contenu dans son traité manuscrit *Règles de composition*), et se prolongera dans la tradition française jusqu'au XVIIIe siècle comme le montre la table détaillée des propriétés expressives des différentes tonalités offerte dans le *Traité de l'Harmonie* de Jean Philippe Rameau (voir, chap. 24 « De la propriété des modes et des tons », Livre second, Paris : Ballard, 1722, p. 157). Cela dit, les typologies des propriétés expressives des modes sont subjectives et connaissent une diffusion restreinte à l'époque (à ce sujet, voir : T. PSYCHOYOU, « "In principio erat verbum" ? Quelques réflexions sur les paroles en musique, les paroles de musique et le modèle antique au XVIIe siècle », *Analyse musicale,* n° 42, 2002, pp. 20-35). Au cours de nos analyses nous ne ferons que de rares allusions à l'« énergie des modes », étant donné que les organistes étaient contraints aux *Tons de l'Église*. Cependant, nous observerons éventuellement cette relation dans les offertoires, pièces où le choix des tonalités (les organistes disposaient de liberté) et le langage rhétorique peuvent porter une intention expressive manifeste.

> et éviter que les mouvements soient doux lorsque l'argument porte en lui la colère, la férocité, l'âpreté […][37].

Pour Descartes, l'attribution de qualités signifiantes aux mouvements mélodiques est subjective, car elle dépend de l'histoire personnelle de l'individu qui les perçoit[38]. À notre sens, cet aspect résume bien la question de l'imitation des passions au moyen de figures : les figures musicales qui expriment la joie, la mélancolie, la douleur, ou n'importe quelle émotion, ne possèderaient pas de propriétés expressives intrinsèques mais extrinsèques, car leur signification est conventionnelle[39]. Ainsi, la tradition musicale européenne du XVIIe siècle établit au fur et à mesure un réservoir de conventions signifiantes, lesquelles intégreront les divers genres vocaux et instrumentaux. En ce sens, nous constaterons que l'orgue français ne fait pas figure d'exception car son langage comporte également un univers expressif riche en figures qui cherchent à traduire des émotions relatives au sacré (c'est ce que nous tâcherons de démontrer à travers nos analyses).

1.3 Instauration des modèles formels et expressifs de l'orgue classique

Nous voudrions à présent élucider concrètement le processus de modélisation des formes musicales de l'orgue tant au niveau structurel qu'expressif, se manifestant à partir des trois livres de Guillaume-Gabriel Nivers (parus en 1665, 1667 et 1675). Nous considérerons d'une part les contraintes apportées par les textes normatifs de l'époque (et notamment par le cérémonial parisien de 1662), et d'autre part les préfaces des recueils d'orgue, qui constituent un témoignage précieux de la volonté esthétique des organistes.

---

[37] Pierre GASSENDI, *Initiation à la théorie de la musique : texte de la « Manuductio »*, éd. traduite et annotée par Gaston Guieu, Aix-en-Provence : Edisud, 1992, p. 79.

[38] La question des figures est abordée par Descartes dans son *Compendium musicae*, mais il finit par abandonner cette position en argumentant la complexité du sujet. À ce propos, Brigitte Van Wymeersch explique : « En 1618, Descartes semble admettre l'existence d'une correspondance entre tel intervalle musical et telle passion, entre tels "soni affectiones" et tel "affectus", tout en reconnaissant que ce problème est trop complexe pour être étudié dans un abrégé: "Je devrais traiter maintenant de chaque mouvement de l'âme qui peut être excité par la musique, et je pourrais montrer par quels degrés, consonances, rythmes et choses semblables ils doivent être excités ; mais cela dépasserait les limites d'un abrégé" » (Brigitte VAN WYMEERSCH, « L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, t. 94, n° 2, 1996, p. 287).

[39] Sur l'aspect conventionnel de la signification musicale voir : Jean-Jacques NATTIEZ, « La signification comme paramètre musical » dans : *Musiques*, vol. 2, « Les savoirs musicaux », Arles : Actes Sud, 2004, p. 256.

a) Contraintes liturgiques et esthétiques

Dans son ouvrage sur François Couperin, Philippe Beaussant fait une observation qui reflète une opinion généralisée vis-à-vis de la normativité de l'orgue français du Grand Siècle :

> La messe d'orgue à la française était au XVIIe siècle la chose la plus rigide et la plus contraignante qui soit. La liberté des organistes luthériens semble infinie à côté des servitudes de l'organiste français coincé dans la liturgie romaine, à laquelle s'ajoute un réseau de traditions si impérieux qu'il lui impose jusqu'à ses registrations […][40].

Cela dit, l'auteur nuance ces propos un peu plus loin dans sa réflexion, en observant que les contraintes de la tradition d'orgue classique répondent à une logique solide « puisque nul ne la conteste »[41]. En effet, ces contraintes sont le reflet de l'esprit classique, privilégiant la clarté et l'expression d'un maximum d'éléments dans un cadre restreint[42]. Les contraintes stylistiques auxquelles sont soumis les organistes français ne sont pas seulement le résultat d'une normativité imposée mais le fruit d'une recherche consciente, la haute codification formelle et expressive qui caractérise le répertoire répondant à l'exigence d'assurer l'intelligibilité des idées[43].

Dans cet ordre de pensée, nous voudrions prendre en considération les diverses contraintes touchant la tradition musicale qui nous occupe, lesquelles sont fondamentalement d'ordre liturgique et esthétique. On remarquera que, tant les prescriptions ecclésiastiques que les préceptes esthétiques que nous nous disposons à analyser, obéissent au même état d'esprit : l'esprit d'ordonnance.

Le Caeremoniale parisiense de 1662

Nous ne prétendons pas développer ici une étude élargie des cérémoniaux publiés en France comme ailleurs suite au concile de Trente, car le sujet dépasse les limites que nous nous sommes fixées[44]. En revanche, la contextualisation des prescriptions ecclésiastiques

---

[40] P. BEAUSSANT, *François Couperin*, Paris : Fayard, 1980, p. 109.

[41] *Ibid.*, p. 112.

[42] En effet, ce sont les formes courtes qui dominent la scène littéraire du XVIIe siècle français. On peut évoquer les fables (La Fontaine), les contes (Perrault) et les Maximes (La Rochefoucauld). Même le roman, bien qu'étant une forme développée, tend à se diviser en chapitres courts. Ainsi, comme l'exprime André Gide, « le classicisme tend tout entier vers la litote. C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie […] » (A. GIDE, *Incidences… op. cit.*, p. 279).

[43] Lorsque Beaussant parle des « servitudes », en se référant à la *praxis* des organistes français face à la liberté créatrice de laquelle jouissaient les organistes allemands de la même époque, il n'observe pas que les contraintes formelles et expressives du style français obéissent à la question de l'imitation.

[44] Pour une vision approfondie de la question des cérémoniaux liturgiques en France dans le contexte de la Contre-réforme, nous renvoyons le lecteur à des travaux spécialisés sur la question : Denise LAUNAY,

concernant l'orgue nous semble fondamentale pour la compréhension de certains éléments qui conditionnent le style musical des organistes.

Les cérémoniaux de l'Église gallicane du XVIIe siècle contenant des préceptes qui règlent les interventions de l'orgue et de la musique dans le déroulement liturgique ont joué un rôle déterminant dans la normalisation du répertoire. L'attitude prescriptive de l'Église catholique vis-à-vis de la musique, particulièrement repérable à la suite du concile de Trente, vise avant tout « la réunification de la liturgie que les usages locaux avaient diversifiée peu à peu, en France comme dans les autres pays chrétiens, et dont il importait d'affirmer l'universalité »[45]. Cette démarche cherche à contrôler minutieusement les interventions musicales dans les célébrations liturgiques ; concrètement, elle s'efforce de diriger autant que possible le travail des compositeurs, ainsi que d'exclure les déviations vers le « profane ».

Dans l'esprit de cette politique post-tridentine, le *Ceremoniale Parisiense* rédigé en 1662 par le prêtre Martin Sonnet deviendra un texte paradigmatique dont les prescriptions encadreront la démarche créatrice des organistes de l'époque louis-quatorzienne[46]. En ce sens, le chapitre VI du cérémonial, intitulé *De organista et organis*[47], présente une série d'ordonnances relatives aux prestations des organistes pendant la messe et les offices. Ces préceptes visent particulièrement trois aspects : 1. la place des interventions de l'orgue dans la liturgie ; 2. la matière musicale de certaines pièces ; et 3. le caractère du discours musical. Nous aborderons les deux premiers aspects à titre informatif, car la question a déjà été traitée dans d'autres études[48] ; la troisième ligne directrice en revanche (aspect qui reste le moins exploré) nous mènera à développer une réflexion à propos des styles musicaux cultivés par les organistes français et leur rapport avec les styles de l'art oratoire.

Ainsi, concernant les interventions de l'orgue, le cérémonial désigne clairement les moments de l'année et les moments spécifiques des célébrations liturgiques dans lesquelles il prend place[49]. Il prescrit aussi les parties dans lesquels l'instrument alterne avec le *plain-*

La musique religieuse en France du concile de Trente à 1804, Paris : Éditions Klincksieck, 1993 ; Edward HIGGINBOTTOM, « French Classical Organ Music and the Liturgy », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103, 1976 – 1977, pp. 19-40 ; voir également, Érik KOCEVAR, « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles », dans : *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne*, C. Davy-Rigaux, B. Dompnier, D.-O. Hurel (dir.), Turnhout : Brepols, 2009, pp. 463-478.

[45] D. LAUNAY, *op. cit.*, p. 65.

[46] Pour la version française des préceptes du cérémonial de Sonnet, nous nous baserons sur la traduction offerte par Henri Sattler dans l'article « Orgue et liturgie en France à la fin du XVIIe siècle : le cérémonial de 1662 et la pratique alternée », paru dans la revue *L'orgue Francophone* n° 17 (1994), pp. 5-13.

[47] M. SONNET, *op. cit.*, part. IV, chap. VI, pp. 534-539.

[48] Voir tout particulièrement B. VAN WYE : « Ritual use of the organ in France », *op. cit.*, et E. HIGGINBOTTOM : « French classical organ music and the liturgy », *op. cit.*

[49] Article 10 : « On touche les orgues à la messe, aux deux vêpres, à matines et à laudes… on les touche encore à complies… » (H. SATTLER, *op. cit.*, p. 9. [M. SONNET, *op. cit.*, p. 536]).

chant, déterminant l'agencement formel du répertoire[50]. Quant à la matière musicale des pièces, le cérémonial de Sonnet exige la citation des mélodies grégoriennes en tant que *cantus firmus* (en valeurs augmentées, soit à la taille, soit à la basse), principalement dans la messe[51]. Cependant il faut observer que les prescriptions à ce niveau ne sont pas toujours suivies à la lettre, comme le montrent par exemple la messe de Nivers, où le verset pour le dernier *Kyrie* ne cite pas le *plain-chant*, ou bien encore la *Messe des paroisses* de François Couperin, qui ne se sert pas du *cantus firmus* dans les *Suscipe deprecationem* et *In gloria Dei patris* du *Gloria*. À ceci il faut ajouter que la citation grégorienne n'était réservée pratiquement qu'aux messes solennelles car les messes mineures ne comportent pas de *cantus firmus* (tel est le cas de la *Messe pour les couvents* de Couperin, ou bien celui de la *Messe du 8e ton* de Gaspard Corrette)[52].

Finalement, la troisième ligne directrice du cérémonial, impliquant les enjeux expressifs du répertoire vis-à-vis du sacré, stipule le caractère que doit adopter la musique au cours de la liturgie ; cet aspect nous offre deux angles de réflexion : le premier, se rapportant à la question des transferts entre le profane et le sacré, et le deuxième, concernant les styles que les organistes sont censés pratiquer.

La question de l'ambiguïté sacré-profane est l'un des aspects problématiques du répertoire d'orgue français. Inspiré des normes tridentines, le cérémonial de Sonnet insiste sur la nécessité d'éviter les « signes profanes » dans la manière de jouer des organistes :

> On prendra garde de [ne] jamais toucher l'orgue de manière lascive ou impure, de ne produire aucun chant dont le caractère profane ou superficiel[53] ne convienne pas à l'office

[50] En ce qui concerne la messe par exemple, il stipule (art. 11) : « À la messe on les touche pour le *Kyrie eleison*. Au *Gloria in excelsis*. À la répétition de l'*Alleluia* […]. À la prose. À l'offertoire jusqu'à la préface […]. Au *Sanctus* et au *Benedictus* […]. À l'*Agnus dei* et pour le *Deo Gratias* qui suit l'*Ite missa est* […]. On joue encore lorsque le chœur pénètre dans l'église en silence, par exemple, après une station lors d'une procession pendant la messe. On ne joue pas pendant le symbole du *Credo*, car celui-ci est seulement chanté » (H. SATTLER, *op. cit.*, p. 9. [M. SONNET, *op. cit.*, p. 536]).

[51] Voici ce que prescrit le cérémonial de Sonnet par rapport à la citation du *Plain-chant* (art. 17) : « Le plain-chant sera joué [par l'organiste dans sa pièce improvisée ou écrite] à la messe lors du premier et du dernier *Kyrie Eleison*, pour *Et in terra pax* et pour *Suscipe deprecationem nostram*, pour *In gloria Deis patris*, pour *Amen*, à la prose, pour le premier *Sanctus*, pour *Agnus dei*, et pour *Domine salvum fac Regem* » (H. SATTLER, *op. cit.*, p. 10. [M. SONNET, *op. cit.*, p. 537]).

[52] Pour une analyse détaillée du *Cantus firmus* dans l'orgue classique voir : Philippe LESCAT, « le cantus firmus dans la musique d'orgue française, 1660-1750 », dans : *Itinéraires du cantus firmus, vol. IV : De l'Église à la salle de concert*, Édith Weber (dir.), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, pp. 125-140.

[53] Ici, le mot « superficiel » semble se référer au manque d'engagement de l'organiste face au sens religieux des textes qu'il remplace.

> dont il s'agit […] [l'organiste] devra également éviter d'inspirer la contrariété plutôt que la dévotion, et de jouer avec trop de rapidité et de précipitation en suscitant l'irrespect[54].

Ici, les adjectifs « lascive » et « impure », tirés directement des prescriptions du Concile de Trente, peuvent prêter à confusion[55]. De prime abord, ils pourraient être associés à toute musique religieuse contenant des éléments profanes. C'est l'avis de Norbert Dufourcq lors qu'il se demande si la musique d'orgue de l'Église gallicane doit « accepter les impuretés que lui apporte une assemblée de fidèles, expression même d'un peuple qui rit, qui boit, qui chante et qui danse »[56]. Pourtant, ce type de questionnements cherchant à opposer radicalement le sacré et le profane ne considèrent guère les raisons d'ordre social qui peuvent expliquer la présence de « timbres d'origine populaire »[57] dans ce répertoire. En ce sens, après tous les efforts déployés afin de proscrire les expressions inappropriées au sein de la liturgie, l'Église aurait-elle pu admettre une telle pratique et *a fortiori* à la suite des prescriptions concernant le caractère que devait garder l'orgue dans la liturgie ? La présence de styles musicaux d'origine profane représente-elle vraiment un phénomène de désacralisation du sentiment religieux ? Ne révèle-t-elle pas au contraire un phénomène de sacralisation du sentiment profane ?

Marqué par l'alliance de styles musicaux typiquement religieux (plain-chant, écriture polyphonique, usage du *cantus firmus*) et de styles d'origine profane (ouvertures, airs et danses), l'art des organistes classiques ne semble pas choquer les esprits de l'époque (tant séculiers que religieux), bien au contraire : si ce répertoire a pu se développer à travers plusieurs générations, ne serait-ce pas justement parce qu'il correspondait tout à fait aux attentes de l'époque face à l'expression du sentiment religieux ? En effet, dans un contexte si soucieux du décorum, il est difficile d'imaginer une musique liturgique qui ne soit pas conforme aux principes de convenance attendus par l'Église (au moins dans les églises les plus importantes).

Ainsi en est-il des formes musicales telles que le *Grand dialogue*, inspiré du modèle de l'ouverture lullyste, ou bien des duos et trios avec leur allure chorégraphique, ou bien encore de la *Basse de trompette* avec son expression guerrière : toutes attestant, selon nous, que les glissements entre le sacré et le profane sont possibles lorsque ceux-ci s'adaptent à la représentation du sacré et au sentiment religieux sans affecter la « vraisemblance » des rapports entre musique et sens théologique[58]. C'est peut-être à cet aspect que Sonnet se

---

[54] H. SATTLER, *op. cit.*, p. 8 [M. SONNET, *op. cit.*, p. 535].

[55] Ces deux adjectifs proviennent d'un passage des actes de la session XXII du Concile de Trente, célébrée le 17 septembre 1562 : « Ab eclesiis vero musicas eas ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum […] » (cité par Édith WEBER, dans : *Le Concile de Trente (1545-1563) et la musique : de la Réforme à la Contre-réforme*, Paris : Honoré Champion, 2008, p. 89).

[56] N. DUFOURCQ, *op. cit.*, p.11.

[57] *Ibid.*

[58] Nous aborderons les notions de *bienséance* et *vraisemblance* dans le chapitre suivant.

réfère lorsqu'il parle d'« éviter d'inspirer la contrariété plutôt que la dévotion ». Nous croyons donc que cette normativité cherche avant tout à faire appel au discernement, à la « bonne lecture » que l'on attend de l'organiste vis-à-vis du sens théologique dans ses différentes interventions.

En ce qui concerne le caractère de la musique, le cérémonial de Sonnet indique concrètement le type du discours que l'orgue doit adopter dans des moments spécifiques de la liturgie, ainsi que la finalité d'une telle démarche, comme le laisse entendre le titre englobant les derniers articles du chapitre concernant l'orgue : « Et en quelles parties de l'office l'orgue doit moduler, jouer gravement, suavement, doucement, pour stimuler la dévotion des âmes du clergé et du peuple »[59]. Dans *Le verbe et la voix*, Monique Brulin offre une lecture de ces stipulations en affirmant :

> […] Certains livres cérémoniaux mentionnent que « le jeu de l'orgue sera grave et dévot » (*Cérémonial du diocèse de Toul, 1700*). D'autres associent la gravité au charme, à la douceur et à l'harmonie pour mettre l'orgue au service de la dévotion : tel l'indique ce titre du *Cérémonial* de Martin Sonnet dans un chapitre où il traite en particulier des célébrations, des fêtes de l'année, des parties de l'office où l'orgue doit jouer[60].

Nous observons que les adjectifs employés par Sonnet se réfèrent en principe aux deux premiers genres stylistiques de l'art oratoire, à savoir, le style élevé (associé à la gravité) et le style moyen (associé à la suavité, à la légèreté, au charme)[61]. Nonobstant, la gravité et la douceur peuvent effectivement se juxtaposer (notion de *varietas*) ou s'entremêler, formant des liaisons de contraires[62]. En effet, cette démarche correspond au style

---

[59] H. SATTLER, *op. cit.*, p. 10 [M. SONNET, *op. cit.*, p. 538]. Le cérémonial de Sonnet n'est pas le premier à affirmer cette double dimension expressive de la musique religieuse car il existe une prescription similaire dans le cérémonial des évêques de 1600 : « *item dur elevatur S.S sacramentum graviori et dulciori sono* » (*Caeremoniale episcoporum*, Livre I, c. 28 n° 9, cité par Monique BRULIN, *Le verbe et la voix*, Paris : Beauchesne, 1998, p. 272).

[60] M. BRULIN, *op. cit.*, p. 271.

[61] La troisième catégorie est le « style bas », dont il n'est pas question dans notre répertoire.

[62] Créant comme une sorte de « grave suavité », ou bien de « douce gravité ». En effet, le goût musical français du XVIIe siècle est marqué par cette rencontre entre la gravité et la suavité. Alors qu'en Italie l'instrument lyrique par excellence était le violon, les français préfèrent la noblesse à la fois douce et sombre du luth et de la viole de gambe. D'autre part, comme l'explique Jean Duron, l'écriture musicale se développe fréquemment dans le registre grave, ce que l'on observe « dans l'orchestre de Lully ou de Marais avec quatre parties sombres (quatre parties d'altos faisant contrepoint à celle des basses), permettant aux violons unis et à tous les instruments de se mettre en lumière » (J. DURON, « Cette musique charmante du siècle des héros », dans : *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Jean Duron (dir.), Wavre : Éditions Mardaga, 2007, p. 55). La musique d'orgue participe également de cette esthétique de la douce gravité au travers de

rhétorique mixte, qui consiste à réunir les styles élevé et moyen (c'est le cas dans maintes pièces d'orgue, dont on aura l'occasion de parler)[63].

Dans cet ordre d'idées, il nous semble que l'intention du cérémonial de Sonnet en invitant les organistes à jouer gravement et suavement consiste à stipuler les choix discursifs principaux qu'ils doivent exercer en fonction du sujet et des circonstances (autrement dit, un discours dirigé par le *decorum* rhétorique)[64]. Par conséquent, en s'adaptant aux caractéristiques du moment liturgique, le discours de l'orgue sera grave, solennel, majestueux, etc. (style *gravis*), ou bien suave, charmant, intime, léger (style *suavis*)[65]. De cette manière, les prescriptions du cérémonial rejoignent en ce point particulier la vision esthétique de l'imitation des modèles de l'Antiquité.

Les « préfaces » des livres d'orgue

L'esprit classique se manifeste également dans les préfaces des livres d'orgue, lesquels visent la systématisation de la registration et de l'interprétation des pièces[66]. Effectivement, à la différence des rares renseignements fournis par les autres traditions organistiques européennes de l'époque, les organistes français se soucient de prescrire minutieusement des éléments d'ordre théorico-pratique afin d'assurer une bonne « lecture » des diverses pièces : on trouve des remarques à propos des huit tons de l'Église pratiqués à l'époque[67], des *tables de mélanges* cherchant à clarifier la manière adéquate de combiner les jeux, de

---

ses mélanges de « jeu doux » et « fond d'orgue » accompagnant les *récits*, et tout particulièrement au travers de la couleur méditative et profonde de la *Tierce en taille* et du *Cromorne en taille*.

[63] Ce mélange est appelé en rhétorique « style rhodien », alors que les deux premiers sont connus aussi comme « style asiatique » et « style attique ». Nous en parlerons davantage au chapitre 2 et dans la 3e partie de cette thèse.

[64] D'ailleurs, l'articulation de ces deux notions rhétoriques est nécessaire à la « bienséance » et la « vraisemblance » de la musique vis-à-vis de la liturgie.

[65] Dans les chapitres 2 et 3, nous aborderons de manière plus approfondie les caractéristiques des notions de *gravitas* et *suavitas*, ainsi que l'importance de leur rôle dans le discours. La reconnaissance de l'importance fondamentale de ce double aspect rhétorique nous permettra de poser le fondement de la typologie stylistique que nous nous proposons d'élaborer dans la troisième partie de ce travail.

[66] Cet esprit est repérable dès 1636 dans L'*Harmonie universelle* de Mersenne, dont l'un de ses livres, consacré exclusivement à l'orgue, propose la première table de registrations connue en France (« Livre sixième : des orgues », proposition XXXI). À l'époque de Mersenne, aucun des recueils de pièces d'orgue (nous pensons à Attaingnant et Titelouze) ne comporte de renseignements relatifs à la registration ou à l'interprétation, usage qui deviendra fréquent à partir de 1665 avec le 1er Livre de Nivers. En ce qui concerne les préfaces des livres d'orgue, voir les textes rassemblés par Nathalie BERTON-BLIVET et Marie DEMEILLIEZ dans *Anthologie d'écrits de compositeurs extraits de recueils de motets, de messes et de livres d'orgue parus en France (XVIIe-XVIIIe siècles)* [en ligne], disponible sur : http://iremus.huma-num.fr/musefrem/anthologie-decrits-de-compositeurs.

[67] À l'instar des recueils de G.-G. Nivers, N. Gigault et A. Raison.

même que des remarques concernant le caractère particulier des diverses pièces (indications de mesure, de phrasé, d'ornementation, etc.)[68]. À l'image du processus unificateur expérimenté par la littérature et les Beaux-arts à l'époque de Louis XIV, la réglementation développée dans ces préfaces révèle que les premiers musiciens de cette école s'efforçaient à établir un modèle à imiter dans le but d'ériger un « langage officiel » qui puisse se répandre dans tout le royaume[69]. C'est la raison de l'enthousiasme pour la rédaction d'avis préliminaires que l'on observe dans les premiers recueils publiés ; une fois les règles du langage musical devenues « doctrine », l'ajout des préfaces explicatives devient superflu[70].

Il faut souligner que ces préfaces furent rédigées principalement à l'intention des organistes provinciaux pouvant méconnaître les usages parisiens. Ainsi, la préface du *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Église* de Guillaume-Gabriel Nivers (premier recueil de l'école classique) aborde, outre l'explication théorique des tons, des observations sur le « toucher de l'orgue » concernant le doigté, l'ornementation, la mesure, le caractère, l'articulation du phrasé, etc., de même qu'une classification embrassant le « dénombrement des jeux ordinaires de l'orgue » et le « mélange des jeux » propre à chaque forme musicale.

L'exemple de l'organiste de Saint-Sulpice sera suivi et développé par les organistes titulaires des plus prestigieuses tribunes parisiennes. Ainsi, en 1676, Nicolas Lebègue, organiste titulaire de l'église de Saint-Merry, contribue à consolidation du « modèle » en offrant une classification plus développée et plus précise en ce qui concerne le caractère des pièces et la combinaison des jeux. Cette attitude obéit clairement à une volonté d'institutionnalisation générale de la *praxis* des organistes de la capitale, tel qu'on peut le lire dans la page de garde et dans les premières lignes de la préface :

---

[68] Les livres d'orgue français du XVIIe siècle contenant des préfaces avec des renseignements sur la registration et la manière d'interpréter les pièces sont ceux de G.-G. Nivers (1665), Nicolas Lebègue (1676 et 1678), Nicolas Gigault (1685), André Raison (1688), Jacques Boyvin (1689), et Gilles Jullien (1690). Après cette date, son inclusion en tête des recueils devient de moins en moins systématique, comme le montrent les livres de François Couperin (1690), Nicolas de Grigny (1699), Jean-Adam Guilain (1706), Pierre Du Mage (1708) ou bien Nicolas Clérambault (1710) qui n'en comportent pas.

[69] Les livres d'orgue ont connu également une certaine diffusion à l'étranger, particulièrement en Allemagne. À ce propos, voir : Louis DELPECH, « *Einige gute französische Organisten*. The dissemination of French organ music in 18th-century Germany. A preliminary report », *The organ yearbook*, vol. XLIV (2015), pp. 33-46.

[70] Tel qu'on peut le déduire des propos tenus par Gilles Jullien dans la préface de son Livre d'orgue : « Comme Je ne doute point que ceux qui se Serviront de ces pièces, ne Sachent les Meslanges Ordinaires des Jeux de L'Orgue, cette Matière ayant este tant de fois dite et rebatüe ; J'estime qui seroit Inutille d'en parler cy davantage » (G. JULLIEN, *Premier livre d'orgue...contenant les huit tons de l'Eglise pour les festes solemnels…*, Paris : R. Coustelier-H. Lesclop, 1690, p. [IV]).

> […] Pièces d'orgue avec la variété des agréments, et la manière de jouer l'orgue à présent sur tous les jeux, et particulièrement ceux qui sont peu en usage dans les provinces comme la Tierce et Cromorne en taille […]. Ces pièces ne seront pas inutiles aux organistes éloignéz qui ne peuvent pas venir entendre les diversités que l'on a trouvées sur quantité de jeux depuis plusieurs années […][71].

Dans le même esprit, Nicolas Gigault, organiste de Saint Nicolas-des-champs, déclare ouvertement l'importance de la question des règles (preuve d'un esprit tout à fait classique), non sans revendiquer quelques originalités personnelles :

> […] j'ai fait plusieurs pièces à cinq parties ce qui n'a pas été jamais paru pour l'orgue […]. J'ai donné aussi à plusieurs pièces des mouvements nouveaux […] dans tous le nombre de ces pièces, j'ai cherché le plus que j'ay pu, de l'harmonie, de la modulation, du chant, du dessein, de l'invention, selon la discipline des règles à présent en usage, pour les dissonnances, je les ai traité selon la pratique moderne pour donner un plus grand goust aux consonnances […][72].

Pour André Raison, titulaire de la tribune de Sainte-Geneviève, l'objectif premier de sa publication est le même que pour ses confrères : faire connaître le nouveau style à tous ceux qui ne peuvent pas entendre jouer les meilleurs organistes parisiens[73]. Un passage de l'*avis au lecteur* de son 1er Livre d'orgue qui attire particulièrement l'attention, rend compte de la manière dont l'instrument se nourrit des styles profanes en déclarant que les pièces adoptent « les plus beaux mouvements qui sont en usage dans toutes les musiques vocales et instrumentales »[74]. Ainsi, les recommandations interprétatives font appel au parallèle avec l'allure des danses :

> […] il faut observer le signe de la pièce que vous touches et considerer [sic] si il a du rapport à une Sarabande, Gigue, Gavotte, Bourrée, Canaris, Passacaille, et Chaconne,

---

[71] Nicolas LEBÈGUE, *Premier livre des pièces d'orgues de Mons. Le Bègue, organiste du Roi et de St Meredic*…, Paris : Baillon, 1676.

[72] Nicolas GIGAULT, *Livre de musique pour l'orgue*, Paris : chez l'auteur, 1685, p. [II-III]. Notons que le goût pour le contraste entre dissonance et consonance déclaré par Gigault, rejoint les propos des frères Claude et Charles Perrault que nous avons évoqués plus haut à propos du style « moderne » et de l'imitation des affects en musique.

[73] « Comme n'y les Religieux et Religieuses acause de leur Cloture, n'y les Organistes de Provinces ne peuvent pas commodément entendre ceux qui y reüssisent mieux [les organistes parisiens] ; j'ai recherché le moyen de leur procurer cet avantage […] » (André RAISON, « au lecteur », dans : *Livre d'orgue*, Paris : chez l'auteur, 1688, p. D [IV]).

[74] *Ibid.*

> mouvement de forgeron y donner le mesme Air que vous luy donneriez sur le clavessin Exeptée qu'il faut donner la cadence un peu plus lente à cause de la Sainteté du lieu[75].

Cette proximité manifeste entre l'orgue et la danse pourrait mettre en doute sa légitimité sacrée. Pourtant, plusieurs préfaces et dédicaces des livres d'orgue expriment une préoccupation pour la bienséance ecclésiastique de la musique, ainsi que pour sa correspondance avec le sacré. Déjà au début du siècle, Jehan Titelouze soutient que sa musique cherche à traduire le sens des textes liturgiques « autant que faire se peut »[76]. Pour Nivers, l'orgue est institué dans l'Église pour l'ornement de la solennité et pour le soulagement du Cœur ; Nicolas Lebègue est encore plus explicite lorsqu'il affirme :

> […] j'ay choisi les chants & les mouvements que j'ay crû les plus convenables & les plus conformes au sentiment & à l'esprit de l'Eglise, et je me suis attaché à trouver de l'harmonie le plus qui m'a esté possible […][77].

À cette déclaration s'ajoutent les propos tenus par André Raison dans la dédicace de son 1er Livre, lesquels manifestent sa préoccupation quant à la fonction signifiante de sa musique en tant que véhicule vers la dimension sacrée :

> […] cette pompe modeste qui touche les peuples et qui esleve leur[s] cœurs par la veüe et l'intelligence des choses sensibles au désir et à l'amour de celles qui passent la portée de leur sens […] Ce petite ouvrage peut contribuer quelque chose à la satisfaction de vostre zele [celle des autorités ecclésiastiques] […]. C'est l'approbation qu'il vous a plu si souvent de donner aux pièces qu'il contient [le livre] qui luy doit attirer celle du public […][78].

Après ces propos manifestant une telle préoccupation pour la bienséance de la musique dans l'Église et pour la fonction qu'elle doit accomplir, comment expliquer l'apparente contradiction qui génère l'association ouverte entre les pièces d'orgue et les modèles chorégraphiques (tel que l'exprime Raison) ? À notre sens, ce problème peut se comprendre à la lumière de la liaison qui existe entre les notions de *bienséance* et de *vraisemblance* (toutes les deux étant des éléments essentiels de la doctrine classique). En effet, la bienséance exige l'utilisation d'un langage adéquat selon le lieu et les circonstances, proscrivant toute sorte d'actions et de représentations qui iraient à l'encontre

---

[75] *Ibid.*

[76] Cf. p. 38.

[77] N. LEBÈGUE, *op. cit.*, p. [III].

[78] A. RAISON, *op. cit.*, pp. B-C [II-III].

de la morale en général ; dans le domaine religieux cette règle fait appel à l'emploi d'une expression convenable, de même qu'à un *décorum* en accord avec le sujet sacré abordé[79]. Quant à la vraisemblance, bien qu'elle soit associée principalement aux représentations théâtrales et picturales, cette notion peut concerner aussi la représentation du sacré. D'origine aristotélicienne, la vraisemblance se réfère à une « logique adaptée au niveau du public », une logique « de l'opinion courante »[80], étant donc dictée par le goût général. Ainsi, Lorsqu'André Raison parle de l'approbation dispensée à sa musique par les fidèles et par les autorités ecclésiastiques, on est face à la question de la vraisemblance : ces pièces sont appréciées puisqu'elles correspondent aux attentes de ce que les récepteurs entendent par vraisemblable[81]. En effet, pour pouvoir accomplir son rôle principal (véhiculer le sacré), la musique doit se fonder sur des codes compréhensibles par les auditeurs, ce qui explique donc qu'elle développe des éléments tirés de la musique profane, éléments à la portée du plus grand nombre.

Dans le cas spécifique des modèles chorégraphiques, la vraisemblance passe par le rapprochement entre l'esthétique musicale de la « grâce » et l'imaginaire gracieux associé à la dimension céleste (l'harmonie, la louange, l'allégresse des anges et des bienheureux, etc.) [82]. En ce sens, cette vraisemblance rend la musique bienséante puisqu'elle s'adapte au sujet traité (par exemple, une pièce fondée sur le modèle du *menuet* ou celui de la *gigue* sera appropriée pour exprimer le sens du *Glorificamus te*). Ainsi, conscients de l'articulation vraisemblance-bienséance, les organistes classiques utilisent non seulement les modèles chorégraphiques pour représenter la grâce de la louange et l'harmonie céleste, mais également le modèle du style majestueux officiel pour représenter la majesté divine, le style lyrique pour exprimer les sentiments de dévotion ou de contrition, ou encore le style de caractère guerrier et triomphal pour figurer le combat spirituel du chrétien, la puissance divine, la victoire de la foi sur le péché, etc.

Dans cet ordre d'idées, l'examen des préfaces des livres d'orgue nous permet de faire une conjecture globale à propos de l'attitude des organistes, à savoir, la volonté d'instituer un modèle esthétique à travers une réglementation claire permettant de garantir la bienséance-vraisemblance de la musique face à sa fonction liturgique principale : la transmission du sacré.

---

[79] Ce qui est d'ailleurs manifesté par le cérémonial de Sonnet à maintes reprises. Nous parlerons davantage de la bienséance dans le chapitre suivant, lorsque nous traiterons la question du *decorum* rhétorique.

[80] R. BARTHES, *op. cit.*, p. 96. Cet auteur définit la vraisemblance comme une « esthétique du publique ».

[81] Il faut reconnaître que la musique d'André Raison se trouve particulièrement proche du style profane et que sa lecture du sens liturgique des versets s'avère moins profonde que celle de Guillaume-Gabriel Nivers, de François Couperin ou de Nicolas de Grigny. Nous le constaterons dans la 3e partie de notre travail.

[82] Nous étudierons l'« esthétique de la grâce » dans l'orgue français au chapitre 5.

Chapitre 2

L'ART ORATOIRE ET LA DIMENSION RHÉTORIQUE DE L'ORGUE CLASSIQUE

Nous tenterons à présent de montrer la manière dont certains principes issus de l'art oratoire se manifestent dans la musique d'orgue. Les approches de la rhétorique étant multiples, nous nous intéresserons ici à son fonctionnement sémiotique, et tout particulièrement à ses catégories stylistiques (qui ont marqué, selon nous, la *praxis* des organistes). À travers ces considérations, nous voudrions commencer à clarifier les rapports entre la dimension rhétorique de l'orgue classique et le sacré.

2.1 Raison et sensibilité : les dimensions « syntaxique » et « sémantique » des signes

La question de la forme et du sens dans le langage est prise en considération par plusieurs auteurs français du XVIIe siècle, lesquels se centrent sur le rapport entre la parole (fruit de la raison) et la sensibilité. Ce double aspect est abordé particulièrement par Antoine Arnauld et Pierre Nicole dans leur *Logique ou l'art de penser*, où ils affirment que tout mot possède une double dimension : celle à laquelle le mot renvoie en premier lieu (sa signification principale), et une autre composée d'un ensemble d'*idées accessoires* en rapport à ce mot (ce que la linguistique moderne désigne comme « champ lexical »)[1].

> […] il arrive souvent qu'un mot outre l'idée principale que l'on regarde comme la signification propre de ce mot, excite plusieurs autres idées que l'on peut appeler accessoires, auxquelles on ne prend pas garde, quoique l'esprit en reçoive l'impression[2].

Selon ce principe, le discours serait porteur d'un sens logique, proposé par les mots dans son sens propre, en même temps que d'un sens symbolico-affectif contenu dans l'univers

---

[1] Voir B. TIMMERMANS, « La théorie des idées accessoires de Port Royal », dans : *Histoire de rhétorique*, M. Meyer (dir.), Paris : Librairie générale française, 1999, p. 185.

[2] A. ARNAULD et P. NICOLE, *La logique ou l'Art de bien penser*, Paris : J. Guignart-C. Savreux-J. de Launay, 1662, pp. 92-93.

des idées accessoires[3]. Proche de cette pensée, Bernard Lamy conçoit une vision rhétorique englobée par ces deux pôles dans l'*Art de parler*[4]. À travers une volonté de modélisation du langage qui cherche le naturel, Lamy contribue considérablement à l'union entre parole et sensibilité[5]. Dans cette démarche, il octroie une importance particulière à la dimension rhétorique de l'*elocutio*, soutenant que ce sont les figures qui rendent possible la manifestation naturelle du monde sensible[6].

Ces aspects nous révèlent une conception du processus de communication fondé sur l'existence d'une dimension syntaxique, se référant à la partie formelle de la parole (l'union de phonèmes pour désigner un objet ou un concept), et une dimension sémantique, se référant à la construction mentale d'un ensemble d'idées associées aux mots[7]. François de Sales esquisse à son tour l'existence de ces deux dimensions signifiantes en parlant du fonctionnement des images et icônes sacrées. L'évêque de Genève expose cette idée dans les termes suivants :

> On ne rejette pas les images ou figures mystiques, comme d'un agneau pour représenter le Sauveur, ou des colombes pour signifier les apôtres : car ce ne sont pas images des choses qu'elles signifient, non plus que les mots ou les lettres des choses qu'elles dénotent : elles représentent seulement au sens extérieur des choses, lesquelles par voye de discours remettent en mémoire les choses mystiquement signifiées par quelque secrète convenance[8].

---

[3] Cette vision est en quelque sorte esquissée également par François de Sales lorsqu'il parle de la nature des symboles sacrés. Nous reviendrons sur cette question plus loin.

[4] B. LAMY, *De l'Art de parler*, Paris : A. Pralard, 1675. À propos de la vision rhétorique de Lamy, voir : B. TIMMERMANS, *op. cit.*, pp. 186-193.

[5] Paradoxalement, la recherche du naturel se concrétise en partie à travers la modélisation de topiques et de figures qui servent à codifier les manières. Un exemple témoignant de cette attitude est *L'Art de bien dire, ou les topiques françoises* de Jean Oudart de la Sourdière, « Sieur de la Richesource » (Paris : chez l'auteur, 1662). Cet ouvrage fut l'une des premières tentatives d'enseignement massif des caractéristiques du discours classique et de ses « lieux communs ». Oudart conçoit le langage comme une palette formée de topiques auxquels les orateurs peuvent recourir de manière spontanée. À ce sujet, voir : Ann MOSS, *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, Genève : Droz, 2002, pp. 414-415.

[6] À ce sujet, voir : B. LAMY, « Les passions ont un langage particulier. Les expressions qui sont les caractères des Passions sont appelées Figures », dans : *l'Art de parler*, *op. cit.*, pp. 63-65.

[7] Ceci nous montre que les théories du langage françaises du XVIIe siècle se rapprochant de la conception du signe linguistique de Ferdinand de Saussure (formulée dans ses *Cours de linguistique générale* en 1916), reconnaissant une double dimension des signes : un *signifiant* (dimension syntaxique) et un *signifié* (dimension sémantique). Cet aspect nous révèle la pertinence de l'approche sémiotique dans l'étude des signes musicaux et de leur rapport au sacré (nous le ferons au chapitre 6 lorsque nous étudierons la dimension topique de l'orgue classique).

[8] F. de SALES, « L'estendart de la Sainte Croix », dans : *Les œuvres de Messire François de Sales, Evêsque et prince de Genève*, Toulouse : P. Bose & A. Colomiez, 1637, p. 1016.

Ces renvois au sacré à travers l'image peuvent s'opérer par l'allusion directe à une icône donnée (par exemple, la Croix pour signifier le Christ), ou bien à travers des indices qui peuvent signifier des notions plus abstraites (comme l'Incarnation ou la Rédemption). À ce propos, Jacques Hennequin explique en citant François de Sales :

> Lorsque l'image n'est plus la représentation d'une réalité vénérable [une icône], mais l'image stylistique, similitude ou métaphore [un indice], François de Sales distingue de la même façon le signifiant et le signifié, les mots et les choses : « Les signes, figures et caractères, n'ont en eux aucune force ni vertu naturelle, ils peuvent néanmoins avoir des grands usages par l'institution et établissement de Dieu et des créatures intelligentes [...] Les mots ne sont que lieutenants des choses […] Il en va de même de tous les autres signes »[9].

Dans cette perspective, le répertoire d'orgue peut se comprendre à travers l'articulation de sa dimension rationnelle, concrétisée par la matière musicale *per se*, et de sa dimension sensible, liée au sens auquel renvoient les figures et les styles musicaux. De ce fait, nous observerons que le contenu des formes musicales, conformément aux propos de François de Sales quant à la propriété des signes, peut renvoyer au sacré suivant une logique iconique, ou bien une logique indexicale[10].

2.2 La *praxis* rhétorique et son influence sur la musique d'orgue

L'une des hypothèses centrales de notre réflexion se fonde sur le fait que les préceptes et les styles de l'art oratoire cultivés au Grand Siècle (dont la source première est la rhétorique des « anciens ») contribuent à l'instauration des modèles stylistiques de l'orgue classique, déterminant ses caractéristiques formelles et expressives. Nous voudrions observer concrètement le rapport entre l'orgue et quatre principes rhétoriques essentiels concernant la notion de style : le *decorum*, la *gravitas*, la *suavitas* et la *varietas.*

a) Orgue et *decorum*

Nous avons observé que l'une des problématiques principales de l'orgue classique est la question de sa convenance vis-à-vis de l'expression du sacré, soit en termes rhétoriques, la question du *decorum.* Ce précepte, concernant la pertinence du style et du contenu pour traiter un sujet donné, correspond à la règle de bienséance, que ce soit dans l'art oratoire,

---

[9] J. HENNEQUIN, « Images et spiritualité chez saint François de Sales », *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 75 n° 194 (1989), p. 153.

[10] Nous expliquerons cet aspect en détail au chapitre 6.

les Beaux-arts, la littérature, ou la musique[11]. Bien que contraignante, la notion de *decorum* n'est pas complètement rigide puisqu'elle varie en s'accommodant au goût esthétique selon l'époque. Marc Fumaroli l'explique en ces termes :

> Le *decorum* peut être ritualisé, objectivé, institutionnalisé, ne laissant place à aucune variation et exigeant même une discipline exacte définie en relation avec un ordre absolu et sacré. Mais il peut faire preuve à l'autre extrême de l'adaptabilité la plus souple et sensible aux modifications impalpables de l'heure, du lieu, du moment, de l'humeur, bref, de la conjoncture : une harmonie heureuse et improvisée qui se modifie sans cesse mais sans cesser pour autant d'être harmonie […]. Ni *decorum*, ni *convenientia*, ni *decentia* ne sont dans la tradition romaine, même liturgique, des codifications figées. Ils changent de sens et de style selon les époques, les régimes, les milieux, les individus, tout en maintenant intacte cette exigence d'accord entre la parole, le geste, et la nature du drame qui les postule […][12].

Le *decorum* définit l'expression du discours, faisant appel à la capacité de l'orateur de s'adapter convenablement à l'*ethos* exigé par le sujet abordé, c'est-à-dire à sa maîtrise des styles et des figures capables de traduire efficacement un sens donné. Ce principe concerne également le caractère de la musique, étant associable à la démarche créatrice des organistes classiques car leurs interventions dans la liturgie étaient principalement improvisées : un organiste compétant, à la manière d'un orateur, était censé pouvoir s'adapter de manière spontanée au caractère et au sens des textes liturgiques, tout en appliquant les codes établis par le consensus esthétique de l'époque, ce qu'implique l'exercice d'une liberté, mais dans un cadre ordonné.

Le cérémonial parisien de 1662 précise les prestations de l'orgue pour une question de *decorum* ; peu de temps après sa parution, le modèle offert par Nivers allie des styles musicaux traditionnellement religieux et des styles profanes sans que cela provoque l'animosité des autorités ecclésiastiques[13]. En ce sens, dans un contexte où le *decorum*, tant profane que sacré, est une préoccupation de premier ordre, il paraît difficile d'imaginer que lesdites autorités, si soucieuses de la bienséance, aient pu accepter des abus apportés par le style de l'orgue sans prononcer ouvertement leur désapprobation ; ceci nous amène

---

[11] Le peintre Nicolas Poussin évoque la théorie des modes musicaux pour expliquer le sens du *decorum* : « chaque mode, possédant un *ethos* particulier, correspond à des intentions expressives bien précises et qui s'adaptent à une situation donnée » (voir : Nicolas POUSSIN, *Lettres et propos sur l'Art*, présentation par A. Blunt, Paris : Hermann, 1964, pp. 123-125).

[12] M. FUMAROLI, *L'âge de l'Éloquence*, *op. cit.*, p. XIV.

[13] Si l'on fait un relevé de l'origine des pièces qui constituent les livres d'orgue classiques, nous nous trouvons face à ces alliages de manière évidente: *Ouverture à la française* (le *Grand dialogue*), musique polyphonique (les *fugues* et les *quatuors*), épisodes lyriques empruntés à l'expressivité de l'*Air de cour* (les *récits*), modèles chorégraphiques (les *duos* et les *trios*), emprunts idiomatiques à des instruments non liturgiques (la *Basse de trompette*, qui imite souvent le style de la viole de gambe), parmi d'autres.

à croire que cette musique, avec ses convergences stylistiques sacrées-profanes, correspond bien aux canons de *decorum* acceptés dans le contexte religieux du Grand Siècle, que ses allures majestueuses, lyriques, guerrières et dansantes furent considérées comme convenables pour véhiculer le sens théologique et le sentiment religieux. Ainsi, lorsqu'André Raison déclare dans la dédicace de son premier Livre d'orgue que sa musique « peut contribuer quelque chose » à la satisfaction du zèle des autorités ecclésiastiques, et que leur approbation doit également « attirer celle du public », il atteste que sa pratique, loin d'être censurée pour une quelconque malséance, profitait de la faveur générale.

L'approbation des styles musicaux cultivés par les organistes français aurait également une justification politique : le *decorum* français est marqué par celui de la monarchie, qui octroie aux Beaux-arts et aux Belles-Lettres une place de privilège dans l'affermissement de l'équilibre et du prestige royal. À partir du règne de Louis XIII, la Cour devient « la tête d'une société civile à qui elle impose, selon un *decorum* royal dont l'académie française est chargée de définir les normes, des modèles de la langue et de comportement »[14]. À l'époque louis-quatorzienne ces modèles se consolident et acquièrent une forte influence dans tous les domaines sociaux et culturels. En ce sens, la musique d'orgue ne fait pas figure d'exception puisqu'elle est imprégnée du style officiel de la Cour, qui n'est autre que le style impulsé par le roi lui-même.

b) *Gravitas* et *suavitas* : les styles rhétoriques de l'orgue français

Nous avons signalé précédemment l'importance des notions rhétoriques de *gravitas* et *suavitas* dans le caractère musical de l'orgue classique, tel que le reflète un appart du cérémonial de Sonnet spécifiant que l'organiste doit jouer *gravement* et *suavement* pour stimuler la dévotion des fidèles dans les célébrations liturgiques[15]. Cette stipulation montre une préoccupation sur laquelle se centrent les débats et les réflexions à propos de l'éloquence sacrée au Grand Siècle : le problème de l'équilibre entre le *docere* et la *delectatio*[16]. L'alliance difficile entre ces deux notions est source de querelles car l'excès d'*ornatus* ou l'excès d'affectation conduit plus à la délectation sensible qu'à l'épanouissement spirituel. Nonobstant, le panorama rhétorique de l'époque cherche à réconcilier ces deux pôles ; le naturel tant recherché par les classiques français « ne veut

[14] M. FUMAROLI, *op. cit.*, p. 20.

[15] Cf. p. 33.

[16] L'une des qualités de l'éloquence sacrée depuis Augustin est la juste mesure entre la gravité et la suavité. Selon M. Fumaroli, « il faut parler clairement mais non désagréablement (*insuaviter*). Là, une sévère mesure doit être gardée, car il faut éviter à tout prix que la *delectatio* de l'auditoire s'arrête aux signes et ne s'élève pas jusqu'aux choses divines que ces signes ont charge d'annoncer. Il faut donc doser la *dictionis suavitas* selon la nature du sujet traité » (M. FUMAROLI, *op. cit.*, p. 73).

ni renoncer à la sévérité tragique de l'atticisme, ni à la bonne humeur historique de l'asianisme […]. Le naturel cherche de divers côtés à concilier simplicité et profondeur, gravité et sourire »[17]. Ainsi, une grande partie des orateurs chrétiens du XVIIe siècle, inspirés par les enjeux de la Réforme tridentine, viseront le difficile mariage entre « la finalité chrétienne de l'éloquence et l'ornement nécessaire à sa réception »[18], c'est à dire l'union de *gravité* et *suavité*.

Suivant cette ligne directrice, dans *De eloquentia sacra et humana parallela* (1619), le père jésuite Nicolas Caussin prend parti pour la juste mesure entre la gravité et la suavité dans le discours en faisant appel à un style intermédiaire, à une « rhétorique imaginative et émotionnelle, mais de couleur sombre et grave »[19], car limiter le discours à la seule gravité affecterait sa fonction d'enseignement (*docere*), de même que l'excès de suavité irait au détriment de la dignité de la chaire.

Cette vision, proclamant un art oratoire de la *variété* qui se manifeste non seulement dans les arguments mais aussi dans les ornements, explique en grande mesure l'attitude rhétorique de l'humanisme dévot face au sacré (et en corollaire, comme nous le verrons, celle de la musique religieuse). Comme l'explique Marc Fumaroli :

> […] cette variété se maintient à l'intérieur des limites de la gravité. Condamnant avec une égale vigueur l'excès de tristesse et la bouffonnerie, le père Caussin […] donne l'exemple d'une éloquence à la fois sévère et ornée, oscillant entre le « grand » et le « moyen » style[20].

Cette oscillation stylistique énoncée par Caussin soutient notre hypothèse concernant la nature rhétorico-stylistique de l'orgue classique, définie par les styles « élevé » et « moyen » (hypothèse avalisée également par la prescription du cérémonial de Martin Sonnet à laquelle nous nous sommes référés plus haut, ainsi que par d'autres textes du Grand Siècle traitant de la musique dont nous parlerons plus loin)[21]. De ce fait, les organistes partagent les prémisses de l'art oratoire de leur temps, en cultivant des formes musicales fondées sur la gravité, sur la suavité, ou bien mélangeant les deux registres expressifs. Tous ses éléments de style, se manifestant dans des cadres restreints (ceux offerts par les moments liturgiques), génèrent un équilibre qui obéit au principe de *varietas*.

---

[17] M. FUMAROLI, *op. cit.*, p. XIV. Pour rappel, les termes *atticisme* et *asianisme* désignent deux styles oratoires de l'Antiquité : le premier se caractérise par un registre expressif pur et concis. Le second se distingue par son caractère orné, ayant recours à l'artifice, aux effets.

[18] *Ibid.*, p. 190.

[19] *Ibid.*

[20] *Ibid.*, pp.364-365.

[21] C'est le cas de la déjà évoquée *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* de Pierre Le Gallois (1680), texte abordant la parenté entre les styles rhétoriques et les styles musicaux.

c) *Varietas* et *dispositio*

La notion de *varietas* se réfère donc à l'association de styles rhétoriques de l'art oratoire. Cette capacité est exercée (lorsqu'elle est bien réussie) grâce au sens du *decorum*. Celui-ci est le seul capable de garantir la convenance des divers registres adoptés dans la traduction verbale (ou artistique) d'une idée.

> Cette *tripertita varietas*, gamme dont l'orateur est le *modérateur*, résume en quelque sorte les pouvoirs de l'éloquence : le choix de l'une et de l'autre « clef » de style est commandé par le *decorum*, ce que les classiques français appelleront bienséance, c'est-à-dire l'exacte proportion entre le style adopté et les circonstances, le sujet, le public, la personne de l'orateur […][22].

Cette variété stylistique est présente dans la musique religieuse en France à l'époque qui nous intéresse. Ainsi par exemple, dans le *Motet à grand chœur*, la *varietas* est déterminée par le sens des textes, affectant les divers paramètres de l'écriture musicale. À ce propos, Thierry Favier explique :

> […] Dans l'économie générale des premiers motets à grand chœur, la répartition des effectifs, toujours intimement liée à la structure poétique, s'inscrit bien dans la conception commune d'une nature rhétorique du langage musical et constitue l'instrument privilégié de la *varietas* […][23].

Plus loin, il ajoute :

> La nouvelle fonction architecturale attribuée à la répartition des dispositifs vocaux et instrumentaux contribua à favoriser une certaine conformité entre les modalités de la narration de chacun des versets et le dispositif vocal choisi […]. Sans qu'il existe, dans les œuvres plus tardives de Lully, Robert ou Du Mont, une correspondance systématique entre la modalité de la narration et le dispositif vocal, leurs grands chœurs portent souvent la voix du peuple, ou sont réservés lorsque le narrateur n'est pas identifié, aux versets dans lesquels s'exprime la joie de la victoire, l'action de grâces collective, l'éloge de la puissance et de la grandeur de Dieu. Parallèlement, le récit de soliste et l'ensemble de solistes privilégient l'expression intimiste de la prière[24].

---

[22] M. FUMAROLI, *op. cit.*, p. 54.

[23] T. FAVIER, *Le motet à grand chœur (1660-1792) : Gloria in Gallia Deo*, Paris : Fayard, 2009, pp. 165-166.

[24] *Ibid.*, p. 170.

En ce qui concerne l'orgue, les styles musicaux correspondraient à des enjeux expressifs similaires vis-à-vis des textes sacrés. La variété du discours musical sera dictée par la diversité symbolique et affective des moments liturgiques. Ainsi, l'expression de la puissance et la grandeur de Dieu est traduite par des pièces en style majestueux, présentant des sonorités pleines et puissantes (dans le *Plein jeu* et le *Grand Jeu*) ; en même temps, l'expression intimiste de la prière (impliquant des sentiments tels que la dévotion, le recueillement, la repentance etc.), est exprimée au moyen de récits lyriques imitant les manières vocales (*Récit de cromorne*, *Récit de voix humaine*, *Tierce en taille*, etc.).

En ce qui concerne la *dispositio* (élément fondamental pour l'équilibre et l'ordonnance recherchée par l'esprit classique), le répertoire d'orgue se compose de pièces contrastantes organisées dans un cadre conditionné par la structure des divers moments liturgiques[25]. Que ce soit une messe, un *Magnificat* ou une Suite sans destination liturgique spécifique, l'agencement établit un rapport hiérarchique dominé par les formes de caractère grandiloquent (à l'instar du *Plein jeu* ou du *Grand dialogue*), lesquelles se placent en règle générale au début et à la fin des ensembles de pièces (et dont les textes sacrés associés évoquent souvent l'image de la majesté et de la gloire divines)[26]. Quant aux pièces qui se situent au milieu des ensembles, adoptant principalement un caractère gracieux, lyrique ou guerrier (par exemple le *Duo*, le *Trio*, ou bien les divers types de *Récit*), elles s'organisent en fonction du caractère des textes.

L'esprit d'ordonnance dans la modélisation du répertoire se manifeste clairement dans les trois recueils de Nivers, et tout particulièrement dans son troisième Livre (1675) où le compositeur fournit un ensemble de huit suites qui proposent presque la même disposition[27]. Un autre exemple de l'instauration d'un modèle de *dispositio* est constitué par les cinq pièces pour le *Kyrie* dans les messes d'orgue (disposition favorisée sans doute par le caractère répétitif du texte). Ainsi, à partir de la messe de Nivers (2e Livre d'orgue, 1667), la plupart des organistes adoptent l'agencement stylistique choisi par l'organiste de Saint-Sulpice. Voici un tableau qui rend compte de l'économie globale des versets d'orgue dans le *Kyrie*, combinant la forme, son style musical, ainsi que le style rhétorique correspondant[28] :

---

[25] Ce qui *a priori* laisse à l'écart la considération de parallélismes entre cette musique et la *dispositio* oratoire. Dans la messe par exemple, les ensembles de pièces oscillent entre trois pièces pour les cas plus courts (le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*), jusqu'à neuf pièces (c'est le cas du *Gloria*).

[26] À l'instar du *Magnificat anima mea Dominun* ou bien de la doxologie conclusive *Gloria Patri*. Ainsi, au-delà d'une logique rhétorique mettant l'accent sur les parties extrêmes du discours, cette convention peut s'accorder aussi au sens des paroles situées en tête et en fin des textes sacrés.

[27] L'ordre choisi par Nivers est : *Prélude, Fugue, Récit, Duo, Basse, Echo* (ou bien *Cornet*, ou encore *Dialogue de Récits*) et *Dialogue à 2 chœurs*.

[28] Cette ordonnance correspond à la plupart des messes d'orgue classique sans pour autant être exhaustive au niveau des formes musicales qui se trouvent entre les extrêmes de l'ensemble. Cependant elle reflète bien le style rhétorique adopté généralement pour chaque verset.

VERSET	FORME	STYLE MUSICAL	STYLE RHÉTORIQUE
1er Kyrie	*Plein-Jeu*	Majestueux	Élevé
3e Kyrie	*Fugue*	Imitatif	Élevé/Moyen
2e Christe	*Récit*	Lyrique	Moyen
4e Kyrie	*Duo/Trio/Petit dialogue*	Imitatif/chorégraphique	Moyen
6e Kyrie	*Plein-jeu/Grand jeu ou Grand dialogue*	Majestueux ou « mixte »	Élevé/moyen

Le résultat global de la *varietas* et de la *dispositio* dans les *Kyrie* se rapproche de la logique structurelle des genres instrumentaux classiques du XVIIIe siècle, tel que l'observe Philippe Beaussant : « Le *Kyrie* d'une messe de Couperin ou de Grigny, ou de Corrette, ou de Nivers, apparaît moins comme une succession de pièces libres que comme un ensemble structuré, dont l'équilibre ressemble curieusement à ce que sera celui de la sonate »[29]. Voici le parallèle offert par Beaussant, concernant la disposition type du *Kyrie* dans une messe d'orgue face à l'agencement de certains genres instrumentaux du XVIIIe siècle[30] :

Premier verset : *Plein jeu*	{ *Prélude et fugue*
Deuxième verset : *Fugue sur les anches*	
Troisième verset : *Récit*	*Adagio*
Quatrième verset : *Duo* ou *Trio*	*Scherzo*
Cinquième verset *: Dialogue sur les grands jeux*	*Finale*

Dans d'autres ensembles de pièces (à l'instar du *Gloria* de la messe, du *Magnificat*, etc.), l'agencement est moins schématique en raison du nombre variable de versets et de la variété des textes. Cependant, les formes de style majestueux et de style mixte (alliant principalement le grandiloquent et le gracieux) domineront toujours les parties extrêmes des ensembles, alors que la place des autres formes sera déterminée (si la lecture de l'organiste est convenable) par le sens des textes liturgiques (des pièces lyriques pour l'expression intime de la dévotion, des pièces de caractère guerrier lorsque le texte évoque la confrontation ou la puissance divine, etc.)[31]. Cette ordonnance, dont la nature contraignante pourrait suggérer un discours musical stéréotypé et vide de sens, est en effet la quintessence de la pensée classique française. En ce sens, Beaussant observe (sans se référer explicitement à la doctrine classique) que les diverses contraintes offrent une cohérence qui donne au répertoire d'orgue sa spécificité :

[29] P. BEAUSSANT, *François Couperin, op. cit.*, p. 112.

[30] *Ibid.*

[31] Nous pourrons apprécier ces aspects en détail dans le chapitre 5.

> Il se trouve que les multiples contraintes issues de l'Archevêché, de la Tradition et du goût se sont rejointes pour permettre, d'une manière merveilleuse, l'épanouissement d'un genre et d'un style […]. La Tradition, que nul ne conteste, impose un ordre des parties ? Puisque nul ne la conteste, c'est qu'elle n'est pas si absurde […]. En imposant une succession de formes, de types d'écriture, de registrations, elle régit une certaine ordonnance […][32].

De fait, ces aspects relient l'orgue à la tradition esthétique générale du classicisme français. Le rapport entre les formes musicales et les notions rhétoriques auxquelles nous nous sommes référés correspond ainsi aux enjeux expressifs du Grand Siècle (enjeux que nous considérerons plus en profondeur au moment d'étudier l'univers signifiant de l'orgue face à la représentation du sacré).

[32] P. BEAUSSANT, *op. cit.*, pp. 111-112.

Chapitre 3

LA SPIRITUALITÉ DU XVIIe SIÈCLE ET SON INFLUENCE SUR L'ORGUE CLASSIQUE

Nous nous proposons à présent de considérer divers aspects du contexte spirituel du XVIIe siècle dans le but de distinguer des éléments d'ordre symbolico-affectif susceptibles d'avoir nourri la pensée musicale des organistes français (ce qui nous aidera à élucider la fonction représentative/expressive de leurs pièces au sein de la liturgie). En effet, pour étudier le répertoire d'orgue dans son rapport au sacré, il nous semble indispensable d'envisager les différentes perceptions du fait religieux au XVIIe siècle (courants théologiques, pratiques dévotionnelles, symboles et représentations cherchant à désigner Dieu et le sacré) ayant eu sans doute une répercussion sur l'univers signifiant de cette musique (tel est notre point de vue).

Nous voudrions mettre en exergue un point qui servira de support à nos hypothèses concernant le rapport entre l'orgue et le sacré : malgré la diversité des visions théologiques qui caractérisent le Grand Siècle, la spiritualité se focalise de manière générale sur la question du Salut des fidèles. Dans cette démarche, le pouvoir représentatif de la musique joue un rôle important, constituant un outil efficient pour la transmission de la doctrine. En ce sens, nous voudrions établir les éléments de base pour démontrer que la musique d'orgue, en tant que manifestation artistique de la Réforme catholique, tend à l'accomplissement d'une triple tâche : une tâche pédagogique puisqu'elle nourrit l'imaginaire des croyants en rendant les sujets sacrés plus vivants et faciles à intégrer ; une tâche théologique car elle exprime la vision de divers concepts associés à la question du Salut à travers sa dimension signifiante ; et une tâche dévotionnelle car elle soutient la pratique spirituelle des fidèles (notamment celle de la méditation)[1].

Ainsi, nous nous focaliserons sur trois points fondamentaux qui nous aideront à poser les bases de notre analyse : 1. La mise en contexte des enjeux de la spiritualité française du Grand Siècle, tout particulièrement en ce qui concerne le développement spirituel du milieu laïc (considérant que les organistes intègrent ce milieu, comme nous le montre

[1] C'est ce que nous tenterons de mettre en évidence dans la deuxième partie de ce travail à travers l'observation des catégories esthétiques et des topiques musicaux du répertoire.

l'exemple de G.-G. Nivers à Saint-Sulpice)[2] ; 2. Les représentations du sacré dans les pratiques spirituelles de l'époque ; et 3. La nature représentative de l'orgue dans l'Église, ainsi que sa fonction de soutien de l'oraison mentale, d'après quelques sources de l'époque (notamment lettres spirituelles et textes normatifs).

3.1 Panorama de la Réforme catholique en France

a) Le contexte spirituel

Au XVIe siècle, la profonde crise du christianisme ayant suscité la Réforme tridentine provoque un changement substantiel de paradigmes au sein de l'Église catholique, tant au niveau théologique que pratique : d'un côté, la vision des théologiens se centre progressivement sur la considération de l'humanité du Christ, estimé comme le principal médiateur entre les dimensions humaine et divine ; d'un autre côté, l'action de l'Église poursuit un renouveau qui se reflète dans la fondation d'ordres religieux, ainsi que dans le développement de la spiritualité laïque, dans le but de donner aux fidèles les éléments nécessaires pour parvenir au Salut.

L'entreprise réformatrice en France a été menée par l'action d'une pléiade de personnalités inspirées principalement par les mystiques espagnols du XVIe siècle (notamment Jean de la Croix et Thérèse d'Avila), ainsi que par la figure d'Ignace de Loyola, fondateur de la compagnie de Jésus. Plusieurs de ces figures exemplaires (dont l'ensemble est connu de nos jours comme l'« École française de spiritualité »)[3] se sont consacrées à la fondation d'ordres et de communautés religieuses visant la rénovation de

[2] Par ailleurs, la musique est un élément important dans les stratégies culturelles que les sulpiciens ont mises en place dans leurs missions, non seulement en France mais aussi au Canada, où la musique de Nivers était pratiquée (à ce sujet, voir : Elisabeth GALLAT-MORIN, « Stratégies culturelles sulpiciennes : la musique », dans : *Les Sulpiciens de Montréal : une histoire de pouvoir et de discrétion : 1657-2007*, D. Deslandres, J. A. Dickinson et O. Hubert (dir.), Montréal : Fides, 2007, pp. 493-511). Un exemple qui témoigne de cette démarche est sans doute le volumineux manuscrit apporté au Québec en 1724 par le sulpicien Jean Girard (clerc qui avait en charge l'orgue de la paroisse de Notre-Dame de Montréal) dans le but d'implanter les modèles musicaux établis en France (à ce propos, voir : E. GALLAT-MORIN, *Un manuscrit de musique française classique : étude critique et historique : le Livre d'Orgue de Montréal*, Paris : Aux amateurs de livres ; Montréal : Les Presses de l'Université, 1988). Le fac-similé du manuscrit original (E. Gallat-Morin et K. Gilbert, Montréal : Fondation Lionel Groulx, 1981), l'édition moderne (E. Gallat-Morin et K. Gilbert, Québec : Les Éditions Jacques Ostiguy, 1985), ainsi qu'une sélection d'exemples sonores des pièces qui constituent ce recueil, sont consultables en ligne sur le site de la Bibliothèque et Archives Nationales du Québec (http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/livreorgue/).

[3] Sur ce sujet, voir : Yves KRUMENACKER, *L'École française de spiritualité*, Paris : Cerf, 1998.

l'action évangélisatrice[4], principalement par la voie de l'enseignement à travers la prédication et l'impression d'ouvrages de piété, ainsi que de l'imitation du Christ, pris comme modèle de vie[5]. L'un des objectifs principaux de la réforme gallicane est donc l'instruction du peuple chrétien. Depuis la parution de la *Devotio moderna*[6], on voit la piété pénétrer progressivement la vie séculière grâce à la publication d'ouvrages (beaucoup d'entre eux en langue vernaculaire) permettant la vulgarisation de connaissances et de pratiques spirituelles réservées jusqu'alors aux élites religieuses : discours théologiques, catéchismes, exercices spirituels (méditation), entre autres, sont désormais à la portée du peuple. Ces aspects seront les traits distinctifs du panorama spirituel français du XVIIe siècle[7].

Cependant, la spiritualité gallicane du XVIIe siècle se voit divisée principalement en trois branches théologiques soutenant des positions différentes quant à la question du Salut humain (parmi d'autres divergences) : d'un côté l'humanisme dévot (héritier de la *devotio moderna*) met l'accent sur la gratuité de la grâce divine et sur la valeur du libre arbitre humain (principalement les jésuites)[8]. En opposition à cette vision « laxiste », les

---

[4] Quelques-uns des ordres religieux les plus importants de l'époque sont la Visitation (fondée par François de Sales) l'Oratoire (fondé par Pierre de Bérulle), les Lazaristes (fondés par Vincent de Paul), les prêtres de Saint-Nicolas-du-Chardonnet (fondés par l'Abbé Bourdoise), la compagnie de prêtres de Saint-Sulpice (fondée par Jean-Jacques Olier), ainsi que la Congrégation de Jésus et Marie, ou les « Eudistes » (fondée par Jean Eudes).

[5] La spiritualité française se distingue dès le début du XVIIe siècle par un recentrage progressif sur la contemplation de la dimension humaine du Christ : en opposition au mysticisme abstrait cherchant l'union directe avec l'essence divine (théocentrisme), le mysticisme développé par des figures telles que Pierre de Bérulle et François de Sales (entre autres), « restitue à l'homme-Dieu son rôle de médiateur entre un Dieu Tout-Puissant et l'humanité pécheresse », cherchant ainsi la convergence entre l'humain et le divin (voir Marie-Élisabeth HENNEAU, « Mystique de l'Incarnation et de la servitude », en *Histoire du christianisme*, Paris : Ed. du Seuil, 2007, p. 321). Cet aspect peut expliquer en partie la rencontre entre le sacré et le profane qui se manifeste dans l'art de l'époque. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, les diverses expressions artistiques ayant rapport avec le sacré (l'art oratoire, les Beaux-arts ou la musique) semblent légitimer l'union entre ces deux pôles lorsqu'elle répond au décorum religieux.

[6] La *Devotio moderna* fut un mouvement spirituel répandu par les *Frères et sœurs de la vie commune*, communauté laïque de dévotion chrétienne ayant vu le jour aux Pays-Bas bourguignons durant le XIVe siècle. L'une des doctrines fondamentales de cette communauté prônait l'imitation de l'humanité du Christ ainsi que le compromis entre la vie séculière et la contemplation.

[7] En ce sens, François de Sales défend avec véhémence la compatibilité entre la spiritualité et le laïcisme dans son *Introduction à la vie dévote* : « C'est une erreur ains [sic] une hérésie, de vouloir bannir la vie dévote de la compagnie des soldats, de la boutique des artisans, de la Cour des princes, du ménage des gens mariez […] » (François de SALES, « Introduction à la vie dévote », dans : *Les œuvres de Messire François de Sales… op. cit.*, p. 3). Cette attitude se reflète aussi dans les écrits du jésuite Nicolas Caussin dont *La Cour Sainte* (1624) est un effort pour adapter les exercices spirituels ignaciens au sein de la Cour.

[8] À propos du courant humaniste voir : Henri BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, vol. 1, « L'humanisme dévot », Paris : Bloud et Gay, 1916-1936.

jansénistes (dont le foyer principal est l'abbaye de Port-Royal) soutiennent une vision pessimiste de l'homme et du monde, affirmant la corruption naturelle de l'âme. Une troisième branche plus réduite, le quiétisme (dont Fénelon et Mme Guyon sont les figures principales), prône l'union mystique avec Dieu par la contemplation et la quête personnelle. Parmi ces courants, ce sont principalement les idées de l'humanisme dévot (qui épousent de manière générale celles de l'esprit tridentin) qui marqueront le plus la spiritualité du milieu des organistes auxquels nous nous intéressons.

Dans ce contexte, le besoin d'affirmer la foi catholique favorisera l'implantation de « médias »[9] tels que l'enseignement (prédication, impression d'ouvrages de piété, traités, catéchèses, etc.), ainsi que la pratique de l'oraison mentale dans le milieu laïque[10]. Dans ce processus de transmission, les manifestations artistiques comme la peinture, la sculpture et la musique, jouent un rôle fondamental pour assurer l'efficacité de la démarche pastorale : en effet, la musique en tant que support sensible, potentialise l'éloquence de l'enseignement et favorise la méditation, véhiculant le sens théologique et le sens affectif de la parole[11].

En estimant que la poétique musicale de l'orgue se nourrit de visions théologiques concernant le Salut[12], nous nous proposons à présent d'esquisser cette question. Sans prétendre pénétrer en profondeur dans un sujet complexe qui dépasse les limites de notre recherche (sujet appartenant au domaine de la sotériologie), nous voudrions aborder cette perspective afin d'élucider l'univers symbolique et mystique qui, selon notre lecture, a pu affecter la démarche créatrice des organistes français.

b) La question du Salut

Dès les premiers siècles du christianisme, le concept de la grâce fut source de positions théologiques divergentes, à l'instar du célèbre débat à propos de la nature de la grâce divine (grâce suffisante et grâce efficace) soutenu par Pélage et Saint Augustin au IVe siècle[13]. À

---

[9] Nous tirons ce terme de l'article d'Hélène DUCCINI, « Les médias de la Contre-Réforme en France au XVIIe siècle », dans : *Le Temps des médias*, 2011/2 n° 17, pp. 11-20.

[10] Le catéchisme constitue l'une des nouvelles pratiques employées pour l'instruction des fidèles. Le XVIIe siècle voit, comme nulle époque précédente, la prolifération et la diffusion massive de toute sorte de textes destinés à l'enseignement évangélique et au développement de la spiritualité du peuple.

[11] À propos de la musique religieuse dans le contexte post-tridentin, voir : Xavier BISARO et Jean-Yves HAMELINE : *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne : histoire musicale des réformes religieuses (XVIe-XVIIe siècles)*, Tours : Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2008.

[12] Visions développées notamment par l'humanisme dévot, très enclin à la « mise en scène imagée » des questions touchant à la doctrine, tel que l'exprimeront des auteurs comme Pierre de Bérulle, François de Sales, Louis Richeome, Étienne Binet, entre autres (nous le verrons plus loin).

[13] Au sujet des notions du Salut et de la grâce, abordant la vision des diverses positions théologiques tout au long de l'histoire de l'Église, voir : Bernard QUILLIET, *L'acharnement théologique : Histoire de la grâce*

l'époque qui nous occupe, la question du Salut génère des oppositions acharnées non seulement entre protestants et catholiques, mais aussi parmi les catholiques eux-mêmes. De même que Pélage et Augustin, jésuites et jansénistes ne parviennent pas à se mettre d'accord sur la nature de la grâce : les défenseurs de la grâce suffisante (jésuites) ne se centrent plus sur le dogme du « péché originel » mais sur celui de la « Rédemption »[14] ; ayant une vision positive de l'homme, ils croient que celui-ci peut œuvrer pour son Salut (offert gratuitement par Dieu), disposant d'un libre arbitre pour décider de se sauver ou non[15]. Les défenseurs de la grâce efficace (jansénistes) sont plus pessimistes, soutenant que l'homme ne peut rien faire pour se sauver, la grâce dépendant exclusivement des desseins de Dieu[16].

Quoi qu'il en soit, la vision tenue par l'humanisme dévot se rapproche davantage de la position officielle de l'Église catholique : « le Salut, n'étant pas donné d'avance, l'homme peut se sauver ou se perdre, en fonction de ce qu'il fait de la grâce »[17]. Mais alors, comment parvenir à ce Salut tant désiré et en quelle mesure l'Église peut-elle contribuer à cette démarche ? Ces questions relèvent de la plus grande importance dans le contexte de la Réforme catholique française. Le premier moyen réside dans les sept sacrements octroyés par ses ministres (l'un des points fortement contestés par les réformateurs protestants) ; mais cela ne suffit pas : pour que l'homme puisse œuvrer pour son Salut, il doit connaître des notions fondamentales sur lesquelles méditer pour ensuite agir. Ainsi, l'enseignement constitue un autre moyen privilégié de la démarche pastorale. Des notions telles que l'expiation, la libération, la justification (rémission des péchés), la grâce, l'Incarnation, la Rédemption, entre autres, forment un ensemble de concepts théologiques associés à la quête du Salut. Ces notions impliquent différentes dimensions : l'intériorité,

---

en Occident (IIIe-XIXe siècle), Paris : Fayard, 2007 ; André BIRMELE, *L'horizon de la grâce*, Paris : Éditions du Cerf, 2013, pp. 153-158 et pp. 201-238 ; voir également, Bernard SESBOÜÉ, « Salut », dans : *Dictionnaire de spiritualité,* C. Baumgartner (dir.), t. 14, Paris : Beauchesne, 1990, pp. 251-283.

[14] À ce sujet voir : H. BREMOND, *op. cit.*, pp. 11-12.

[15] À ce sujet, voir : B. QUILLIET, « L'humanisme dévot », dans : *op. cit.*, pp. 381-407. Des exemples clairs de cette vision au Grand Siècle sont *La Croix de Jésus : où les plus belles vérités de la théologie mystique et de la grâce sanctifiante sont établies* (Paris : chez A. Bertier, 1647), œuvre du dominicain Louis Chardon, et *L'importance du Salut* (Paris : S. Mabre-Cramoisy, 1675) du jésuite René Rapin. Ces ouvrages de caractère pédagogique sont destinés à instruire les fidèles sur les moyens pour atteindre le Salut.

[16] En ce sens, le jansénisme offre une vision exclusiviste du Salut avec la notion du « nombre des élus ». À ce propos, voir : B. QUILLIET, « Résistance au molinisme et naissance du jansénisme », dans : *op. cit.*, pp. 409-434.

[17] Cette vision est affirmée particulièrement dans la session VII du concile de Trente. À ce propos, voir : Y. KRUMENACKER, *op. cit.*, p. 57. Voir aussi : B. QUILLET, « La sagesse tridentine », dans : *op. cit.*, pp. 289-313.

l'éternité, la grandeur divine, la lutte contre le mal, entre autres, pouvant se résumer toutes à une dynamique d'opposition péché/grâce[18].

La « narrativité du Salut » et les catégories esthétiques de l'orgue classique

> Comment […] juger des qualités qui font que telle ou telle œuvre est plus ou moins apte à servir le culte chrétien ? Car la question fondamentale que posent aux membres de Christ le chant et la musique sacrés n'est pas d'abord d'ordre historique ou esthétique, technique ou sociologique. Elle est religieuse. Dans la célébration du culte de l'Église le projet n'est pas de « faire de la musique » mais entrer au moyen de l'art musical dans le mystère du salut […][19].

Le Salut peut se comprendre sous un axe double : d'une part, comme un parcours spirituel, et d'autre part, comme un acte qui se déroule au cours de l'Histoire. Dans ces deux cas nous sommes devant une perspective « narrative », car il s'agit d'un évènement présentant une transformation, c'est-à-dire un cheminement qui mène d'une situation initiale à une situation finale.

L'« économie du Salut » ou bien « ordre du Salut », sont des termes théologiques qui désignent les étapes successives d'un parcours spirituel que les croyants doivent réaliser pour atteindre le Salut de leur âme. Bien que cette notion ne soit pas univoque, on peut reconnaître au moins quatre étapes essentielles : la reconnaissance de Dieu, la repentance, la grâce et le partage de la gloire éternelle de Dieu à la fin des temps. La vision d'un « ordre séquentiel » du Salut commence à apparaître dans l'Église primitive, comme le montrent l'épitre aux romains de l'apôtre Paul[20], ainsi que les propos des pères de l'Église[21]. Au XVe siècle, le *Speculum humanae salvationis* (*Miroir du Salut humain*, l'un des ouvrages les plus diffusés du Moyen-âge)[22], montre les étapes successives vers la Rédemption. Bien qu'à l'époque qui nous occupe l'agencement d'un « ordre du Salut » soit une conception

---

[18] Opposition figurée musicalement par les organistes, comme nous essaierons de le démontrer plus loin.

[19] Joseph GELINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien, principes, lois et applications*, Paris : Fleurus, 1962, p. 9.

[20] À ce propos, voir : Stanislas LYONNET, *Les Étapes du mystère du Salut selon l'épître aux Romains*, Paris : Ed. du Cerf, 1969.

[21] À ce sujet, Adalbert-Gauthier Hamman explique : « Justin, Irénée, Grégoire de Nysse, Basile le Grand […] ont découvert dans la création (et non dans la nature) la révélation première de Dieu, la prophétie de l'économie du Salut, et montré aux catéchumènes la continuité entre la création et l'histoire du Salut, qui s'explique et s'achève dans le Christ […] » (A.-G. HAMMAN, *Études patristiques* : *méthodologie, liturgie, histoire, théologie*, Paris : Beauchesne, 1991, p. 30).

[22] Pour une analyse du *Speculum humanae salvationis* en tant que « typologie » de l'histoire du Salut, voir : Georges COUTON, *Écritures codées, Essais sur l'allégorie au XVIIe siècle*, Paris : Aux Amateurs des livres, 1990, pp. 20-22.

théologique du protestantisme, la théologie catholique ne reste pas étrangère à ce sujet[23]. Dans les *Exercices Spirituels* d'Ignace de Loyola[24], par exemple, les pratiquants méditent sur un « programme » abordant les notions fondamentales du Salut : la nature pécheresse de l'homme, le besoin de la grâce divine, l'Incarnation du Verbe, la Passion, la justification et la Rédemption[25]. Pour Jean de la Croix (figure majeure de l'ordre du Carmel), la vision du Salut est exprimée à travers la métaphore de la nuit : en tant que parcours spirituel, la nuit figure un chemin qui, traversant les ténèbres, mène à la rencontre de la lumière divine. Dans cette même ligne directrice, *Le chrétien du temps* de François Bonal suggère la vision d'un ordre séquentiel du Salut, en évoquant le cheminement spirituel vers la lumière :

> Le Genre Humain, pour estre instruit, & reglé conformement à sa capacité, devoit recevoir les mysteres & les preceptes de salut par degrez, & par ordre, comme par une nuance admireble de diverses couleurs, où les sombres sont suivies des plus claires ; ou bien comme nostre Oraison reçoit la lumière du jour, passant de la nuit à l'Aurore, de l'Aurore au matin, & du matin au Midy[26].

Au travers des divers évènements exprimés dans les Écritures, le Salut peut également être compris comme une *histoire*. En effet, comme le montre Bernard Sesboüé dans son ouvrage *Jésus-Christ, l'unique médiateur : essai sur la rédemption et le salut*[27], les récits bibliques offrent des « catégories réflexives » du Salut : l'Ancien Testament contient la notion de l'alliance entre Dieu et son peuple, la notion du pardon et du Salut par la foi, ou encore les notions de mort et résurrection, alors que le Nouveau Testament contient la

---

[23] L'agencement des étapes du Salut peut se dégager dans certains textes français des XVIIe et XVIIIe siècles, tels que *Du Salut d'Origène* (1629) du jésuite Étienne Binet, *Retraites chrétiennes sur la vérité du Salut* (1704) de Louis Thiberge, ou bien encore, *Du Salut, sa nécessité, ses obstacles, ses moyens* (1745) écrit par un autre jésuite, le père Martin Pallu. Ces textes, parmi d'autres, donnent un aperçu de l'importance de la question du Salut dans le milieu dévot français.

[24] Ignace de LOYOLA, *Exercitia spiritualia* (Rome, 1548). Pour une version française, voir : *Les vrais exercices spirituels du B.P.S. Ignace de Loyola*, Paris : J. Foüet, 1628.

[25] Louis de la Puente cherche à vulgariser le programme ignacien dans ses *Méditations sur les mystères de la foi* (*Meditaciones de los misterios de nuestra Santa Fe*, Valladolid, 1605) en agençant le programme ignacien en six groupes de méditations focalisées sur la figure du Christ : 1. Purgation des péchés ; 2. Vie cachée du Christ ; 3. Sa prédication ; 4. La Passion ; 5. La Résurrection ; 6. Le mystère de la Trinité et la création. À ce sujet, voir : Christian BELIN, *La conversation intérieure, la Méditation en France au XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 2002, p. 94.

[26] François BONAL, *Le Chrétien du temps*, 2e partie, Lyon : F. Comba, 1667 [1e éd. 1655], pp. 2-3. À propos de la doctrine chrétienne présentée comme un ordre », voir : Dominique MAINGUENEAU « Sémantique "globale" et idéologie. Le discours « doux » de l'humanisme dévot face au jansénisme », *Mots*, n° 6 (mars 1983), pp. 79-98.

[27] Bernard SESBOÜÉ, *Jésus-Christ, l'unique médiateur : essai sur la rédemption et le salut, t.2, Les récits du salut : proposition de sotériologie narrative*, Paris : Desclée, 1991.

notion de la révélation et tout particulièrement celle du Christ comme médiateur. Les Écritures offrent ainsi un récit global de l'histoire du Salut (la création, la chute, le péché, le Salut et la fin des temps) qui constitue la « matière thématique » offrant aux chrétiens les préceptes nécessaires pour se sauver[28]. Ce schéma narratif devient alors un véhicule pédagogique important, car il contribue à la mise en action de la mémoire dans le temps[29].

En ce qui concerne la musique, cette vision nous semble fondamentale car l'orgue français participerait à la narrativité du Salut (comme le font d'ailleurs d'autres expressions d'art religieux) dans un but pratique : inviter le fidèle à participer au mystère du Salut de manière plus efficace (ce qui correspond aux propos de J. Gelineau que nous avons cités plus haut). En effet, nous observons que notre répertoire se fonde sur une série de catégories esthétiques qui fonctionneraient comme « représentations musicales » des notions essentielles du Salut, dans l'intention de les caractériser, et ainsi sensibiliser les fidèles pour les aider à entrer dans le *mystère*[30]. Sous ce point de vue, la notion de la reconnaissance de Dieu en tant que « créateur de l'univers » est mise en évidence par les esthétiques du sublime (la *majestas* du Père Tout-Puissant) et de la grâce (exercice de la louange divine)[31], la notion de la repentance est traduite par l'esthétique lyrique et l'esthétique de la profondeur (expression des états sensibles de la spiritualité, impliquant la dévotion, la douleur du péché, l'amour de Dieu, etc.), et la notion de la victoire eschatologique est traduite par l'esthétique du triomphal. Les catégories esthétiques du répertoire constitueraient ainsi un produit façonné « intentionnellement » par le compositeur afin de transmettre un message théologique. Dans cet ordre d'idée, sans prétendre pour autant à une quelconque « fixité » car la lecture musicale des organistes peut varier vis-à-vis des textes sacrés[32], nous reconnaîtrons l'expressivité des catégories esthétiques de l'orgue classique comme un outil communicatif lié à la narrativité du Salut.

---

[28] Sesboüé traite cette question particulièrement dans un chapitre intitulé « Théologie du salut et narrativité » (voir : B. SESBOÜÉ, *op. cit.*, pp. 15-41).

[29] Comme l'explique Sesboüé à propos de la nature narrative du récit : « la perspective du récit fait-elle intervenir les trois instances du temps, le passé, le présente et l'avenir. À ce titre le récit nous fait dépasser le cadre d'une simple « doctrine » dont nous entendrions simplement l'extérieur de la vérité. Le récit est "pratique" : il nous met en cause, nous "interpelle" et nous invite à entrer en lui, à devenir son partenaire […] » (B. SESBOÜÉ, *op. cit.*, p. 27).

[30] Nous développerons le rapport entre les catégories esthétiques de l'orgue classique et les notions du Salut au chapitre 5.

[31] Nous observerons plus loin que l'esthétique de la grâce est associée à l'action laudative.

[32] C'est-à-dire, un texte donné peut entraîner à des choix esthétiques différents, même dans les recueils d'un même organiste (c'est le cas dans le 1er Livre d'orgue d'André Raison).

3.2 La représentation du sacré en France au XVIIe siècle

L'image joue un rôle d'exception dans le processus évangélisateur de la Réforme catholique en tant que support sensible de la doctrine. Le penchant pour la représentation fait presque l'unanimité dans le domaine religieux : l'appel à l'imagination pour la figuration des lieux et figures de la foi est l'un des moyens privilégiés pour faire entrer la doctrine dans les esprits des fidèles[33]. Nous allons considérer à présent quelques aspects concernant la représentation du sacré afin d'élucider des liens entre celles-ci et les divers niveaux représentatifs de la musique des organistes français (le niveau pictural, le niveau symbolique et le niveau affectif).

a) Esthétique picturale

En France, le pouvoir évocateur de la représentation sera exploité tout particulièrement par les pratiques spirituelles du milieu dévot, pour qui elle constitue un moyen de manifestation du sacré et de renvoi vers la dimension divine. En ce sens, inspiré par la pensée jésuite, Pierre de Bérulle utilise la métaphore picturale pour expliquer « la profession du christianisme », assimilant le pratiquant au peintre, le cœur à la toile, Dieu et le divin au sujet d'un tableau, et les sentiments aux couleurs[34]. Un bon nombre d'écrits conçus pour favoriser l'épanouissement spirituel des laïcs, font preuve également d'une esthétique picturale caractérisée par un langage riche en descriptions et détails concrets des lieux et scènes relatives à la foi chrétienne[35]. Dans cette optique, des ouvrages comme *La peinture spirituelle, ou l'art d'admirer Dieu dans toutes ses œuvres* de Louis Richeome[36],

---

[33] Bien que l'engouement des images et son usage dans l'instruction religieuse ne soit pas un phénomène exclusif du XVIIe siècle, cette époque connaît sa diffusion systématique et massive. À propos de la question de l'image dans la spiritualité du Grand Siècle, voir : M. FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment des images au XVIIe* siècle, Paris : Champs-Flammarion, 1988 ; Carlo OSSOLA, *Pour un vocabulaire mystique au XVIIe siècle*, Textes du séminaire du Professeur Carlo Ossola présentés par François Trémolières, Torino : N. Aragno éd., 2005. Voir aussi, C. BELIN, *op. cit*., pp. 195-199, pp. 211-215, et pp. 256-270.

[34] « La profession du christianisme à proprement parler est un art de peinture, qui nous apprend à peindre : mais en nous-mêmes et non en un fonds étranger […] en ce noble & divin exercice, notre Ame est ouvrière, notre cœur est la planche, notre esprit est le pinceau & nos affections sont les couleurs qui doivent être employées en cet art divin & en cette peinture excellente » (P. de BÉRULLE, « De l'État et des grandeurs de Jésus », dans : *Les œuvres de l'éminentissime et révérendissime Pierre Cardinal de Bérulle*, *op. cit.*, p. 190).

[35] En ce qui concerne la « rhétorique picturale » du Grand Siècle voir : M. FUMAROLI, « Les jésuites français et la sophistique sacrée (1601-1624) » dans : *L'Age de l'éloquence, op. cit.*, pp. 257-342.

[36] Louis RICHEOME, *La peinture spirituelle, ou l'art d'admirer Dieu dans toutes ses œuvres*, Lyon : P. Rigaud, 1611.

l'*Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices* d'Étienne Binet[37], ou bien encore *La cour Saincte* de Nicolas Caussin[38], déploient une rhétorique de l'hypotypose qui cherche à captiver les esprits.

Nous observons que l'orgue est lui-aussi imprégné du phénomène représentatif pictural car certains de ces topiques stylistiques exercent une fonction allégorique (et par conséquent pédagogique)[39]. En effet, le style de la musique militaire est associé à la vision du combat spirituel chrétien, le caractère gracieux de certaines danses sert à évoquer l'expression de la louange divine et la joie céleste, ou bien, dans le cas particulier de la *gigue à la française*, son modèle rythmique correspond en occasions au topique du *galop du cheval noble*, qui constitue une expression de l'euphorie triomphale[40]. En ce sens, l'orgue déploie une rhétorique picturale qui contribue à la contemplation des mystères de la foi (mystères associés au dessein du Salut). Toutefois, le caractère représentatif du répertoire ne se limite pas à l'esthétique picturale, mais il développé également la représentation symbolique et la représentation expressive (nous le constaterons plus loin).

b) Orgue et méditation

Dans les années charnières des XVIe et XVIIe siècles, le sentiment d'angoisse généralisé provoqué par des facteurs sociaux et politiques déstabilisants (guerres de religion, famines, entre autres) favorise le développement de l'« intériorité » comme l'une des pratiques spirituelles les plus répandues dans le milieu laïc[41]. Dans ce cadre, on assiste à la diffusion de l'oraison mentale, exercice spirituel qui se caractérise par un « retour sur soi », dans le but d'établir un rapport directe et intime avec Dieu[42]. L'oraison mentale des mystiques génère une progression qui va de la méditation (stade initial de l'oraison mentale qui se sert des avantages de la représentation afin de diriger l'esprit) à la contemplation.

---

[37] Étienne BINET, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices. Pièce très nécessaire à ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen : R. de Beauvais, 1621.

[38] Nicolas CAUSSIN, *La cour Saincte*, Paris : J. du Bray, 1645.

[39] Ici, il faut différencier la peinture musicale comme représentation ou allégorie d'un sujet donné, de la peinture musicale comme imitation sonore d'un objet ou d'un bruit de la nature.

[40] Dans ce cas concret, cette association ne cherche pas à traduire un « cheval réel » mais à évoquer les attributs associés à cet animal dans ce contexte culturel spécifique (la noblesse, la bravoure, le triomphal). Nous développerons cette question au chapitre 6.

[41] Ici, nous nous proposons de dessiner les traits généraux de la méditation afin de pouvoir situer notre sujet de recherches face à cet exercice spirituel si présent tout au long du XVIIe siècle. Pour une étude approfondie sur le sujet, nous renvoyons à l'ouvrage de Christian BELIN : *La conversation intérieure, op. cit.*

[42] L'oraison mentale trouve ses origines dans la *lectio divina* pratiquée par le milieu monacal du Moyen-âge, méthode d'oraison qui consiste principalement en la méditation des Écritures. Cet exercice s'articule en quatre temps : *lectio, meditatio, oratio* et *contemplatio*.

Alors que la première étape est à la portée générale, la seconde est réservée aux élites mystiques. Christian Belin explique la nature de la méditation dans les termes suivants :

> […] Après s'être emparé d'une réalité, le méditant la contemple longuement ; il se plonge dans ses arcanes et guette amoureusement le sens à venir. Pour favoriser cette épiphanie d'une multitude de significations, sont convoquées, à titre d'illustrations parlantes, des figures ou des images qui savent se convertir en discours. La méditation se place volontiers sur le terrain des correspondances analogiques et des allégories suggestives. Elle opère alors un savant remodelage de la matière discursive, qu'elle transforme tour à tour en peinture ou en tableau, en représentation mentale ou en paysage intérieur[43].

La méditation est donc de caractère discursif, étant assimilée en quelque sorte à un « acte créatif »[44]. Les « illustrations parlantes » évoquées par Belin sont associées à la réflexion sur les notions fondamentales de la doctrine : le péché, la vanité du monde, la mort, la miséricorde divine, la gloire de Dieu, les mystères de la foi chrétienne (l'Incarnation, la Trinité, la Rédemption), etc. Ces concepts constituent non seulement le fondement sur lequel se développe la méditation au XVIIe siècle, mais aussi le chantier thématique des manifestations artistiques destinées à soutenir cette pratique spirituelle (comme les gravures et la musique).

Dans la pratique méditative, la musique constitue un instrument de soutien efficace, que ce soit dans le contexte dévotionnel privé[45] ou dans l'action liturgique. Le *Traité de l'Office divin pour les ecclésiastiques et les laïques* de Louis Thomassin (texte normatif important de l'Église gallicane) aborde le rapport entre musique et méditation dans un chapitre intitulé « Des instruments de musique qui accompagnent le chant de l'office : comment ils peuvent servir à élever l'âme à Dieu, bien loin de nuire à l'oraison mentale »[46]. En ce sens, l'auteur soutient que la musique et l'oraison mentale sont liées, l'une servant comme appui et prolongation de l'autre. Il explique :

---

[43] C. BELIN, *op. cit.*, p. 14. Ce point est essential : « peinture, représentation mentale ou paysage intérieur », voilà résumées les catégories qui caractérisent la représentation musicale de l'orgue français (représentations picturales, symboliques et expressives).

[44] C. Belin explique : « […] On prie désormais suivant des règles […] en se pliant volontiers à l'esprit même d'une rhétorique qui aide l'oraison à se transformer en vision. On médite en fin comme on contemple le tableau d'un peintre […]. L'Église tridentine a véritablement élevé l'oraison au rang des Beaux-arts » (C. BELIN, *op. cit.*, p. 113).

[45] Pour tout le relatif à la musique de dévotion destinée à la pratique privée voir : Thierry FAVIER, *Le chant des muses chrétiennes. Cantique spirituel et dévotion en France (1685-1715)*, Paris : Société Française de Musicologie, 2008.

[46] L. THOMASSIN, *Traité de l'Office divin pour les ecclésiastiques et les laïques*, Paris : F. Muguet, 1686, p. 452.

> […] ni ces Conciles [ceux qu'il cite], ni saint Charles [Borromée] n'eussent pas toléré les Orgues dans l'Eglise, s'ils n'eussent reconnu par expérience ce que saint Augustin avait expérimenté en lui-même et dans ses peuples, que le chant et la Musique peuvent avoir un usage très saint dans l'Eglise, pour élever les cœurs à Dieu et les occuper doucement des chastes délices de ses vérités et de son amour. Ces intervalles des instruments qui jouent quelquefois tout seuls, peuvent servir à renouveler autant de fois l'oraison mentale, courte et fréquente, et par ce moyen continuelle[47].

Ces arguments s'avèrent essentiels pour affirmer nos hypothèses quant à la fonction communicative de l'orgue. Effectivement, dans le principe d'alternance avec le plain-chant, l'orgue prenne en charge les moments où, en absence du texte, le sens de celui-ci est médité[48]. Les propos de Thomassin mettent en évidence le fait que l'instrument peut fonctionner comme potentialisateur de l'oraison mentale en favorisant son prolongement temporel et en intensifiant l'expérience spirituelle des fidèles[49]. Les propriétés affectives de la musique sont ainsi reconnues comme un outil qui sert à sensibiliser et à guider la méditation sur les questions concernant le Salut[50].

Plusieurs exemples musicaux témoignent de l'implication des organistes par rapport aux divers sujets méditatifs. Tel est le cas de certaines *fugues graves* destinées au *Kyrie eleison*¸ qui comportent des agencements analogiques et des figurations qui traduisent le sens litanique et plaintif de ce moment liturgique ; c'est aussi le cas de nombreux *récits* destinés aux moments de recueillement associés à l'opposition péché-grâce[51]. Ces exemples parmi d'autres nous invitent à penser que les organistes contribuent à diriger

---

[47] *Ibid.* p. 461.

[48] Ainsi, l'alternance n'est pas seulement entre chant et musique, mais entre oraison vocale et oraison mentale.

[49] En ce sens, on peut même se demander si certains aspects de l'écriture des pièces lyriques (la concision des phrases et certains élans expressifs) correspondent aux caractéristiques des *oraisons jaculatoires* faisant partie de la dynamique de l'oraison mentale. Ce type d'oraison, très chère à la pratique dévotionnelle des religieux et laïques au XVIIe siècle, est une prière brève qui sort « du cœur » du fidèle pour s'élever à Dieu, dans un élan de pulsion. Le carmélitain Jean de Saint-Samson la définit comme « un élancement amoureux et enflammé du cœur et de l'esprit, par lequel l'Ame, se surpassant et toute chose créée, va s'unir étroitement à Dieu en la vivacité de son expression amoureuse. Cette expression […] surpasse tout amour sensible, raisonnable, intellectuel et compréhensible » (Donatien de SAINT-NICOLAS, *La vie, les maximes et partie des œuvres du tres-excellent contemplatif, le venerable fr. Jean de Saint-Samson*, Paris : D. Thierry, 1656, p. 429).

[50] En effet, la méditation de cette époque est un acte dirigé et non libre ; de cette façon, la musique peut servir à conduire le processus méditatif.

[51] À l'instar de la *Tierce en taille* pour le *Qui tollis peccata mundi* de la *Messe des paroisses* de François Couperin, ou bien encore du *O Salutaris Hostia* de l'hymne *Verbum supernum* de Nicolas de Grigny, exprimant le sens de la repentance ainsi que la profonde vénération de l'Hostie. Nous analyserons en détail ses exemples aux chapitres 12 et 14.

l'acte méditatif des fidèles à travers un répertoire très codifié, où chaque forme est évocatrice d'une image particulière (nous le constaterons plus loin)[52].

c) L'imaginaire théologique catholique

L'image est donc un élément essentiel dans la spiritualité des XVIe et XVIIe siècles. Pourtant, les postures quant à la nature et au rôle de l'imagination sont variées, étant considérées parfois comme germe de déviation de la vérité (Blaise Pascal), mais en même temps comme un outil précieux pour acheminer le développement spirituel. Devant cette ambiguïté, nombreux auteurs de l'époque ont produit des méthodes et des textes spirituels afin de donner, tant aux religieux qu'aux laïcs, les moyens nécessaires pour l'usage approprié de cette faculté de l'esprit[53].

---

[52] Dans l'article « La musique française du XVIIe siècle face à la question de la méditation », Anne Piéjus estime que la musique entretient un lien indirect avec la méditation étant un support matériel de celle-ci ; en ce sens, elle affirme : « s'intéresser à la musique de méditation n'implique pas que les compositions du Grand Siècle aient porté la méditation du compositeur, ni que les œuvres aient reflété la forme et le dessein d'un exercice spirituel. En revanche, dans la liturgie catholique en particulier, nombreuses sont les œuvres dont l'usage d'encadrement de la Parole et d'accompagnement de l'Eucharistie entretiennent indirectement un lien avec la méditation des fidèles » (A. PIÉJUS, « La musique française du XVIIe siècle face à la question de la méditation », dans : *La méditation au XVIIe siècle. Rhétorique, art, spiritualité*, C. Belin (dir.), Paris : Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Classicisme », 2006, p. 212). Ceci s'applique sans doute aux productions parodiques destinées à la dévotion privée (tel est le cas du recueil *La Philomèle séraphique* de 1632). Toutefois, plusieurs œuvres témoignent de l'engagement des compositeurs envers le sens spirituel des textes, mettant en œuvre un ensemble de recours rhétorico-musicaux pour contribuer à l'acte méditatif. Pour donner un exemple saisissant, le petit motet de méditation sur la Passion du Christ *Audite omnes et expavescite* de François Couperin (pour haute-contre, deux violons et basse continue) présente des figures qui traduisent de manière très éloquente l'antagonisme entre le péché et la grâce divine implicite dans le texte (antagonisme symbolique fondamental dans la quête du Salut). Ainsi, les exclamations et les silences figurent l'appel à écouter la parole divine et à suivre le droit chemin (*Audite omnes*) ; le traitement tonal, utilisant de dissonances et des enchaînements harmoniques surprenantes en contraste avec des consonances en tonalité majeure, expriment l'opposition entre le mal (*iniquus hommo peccavit/ Impius homo deliquit*) et le bien (*et pius traditus est*) ; la grâce chorégraphique correspond à la vision du sacrifice christique comme signe de rédemption de l'humanité (*Quod commisit servus sustinet Dominus*) ; une série de figures expressives apportent une expression déchirante pour exprimer à merveille le sens de *Tu qui voluisti mori pro omnibus* ; des gradations descendantes et ascendantes figurent les mots *Quo descendit, Jesu clementissime* et *Quo ascendit, homo ingratissime, tua perversitas* ; et encore, l'emphase et l'agitation apportés par des notes répétées, traduisent la véhémence des mots *Quo ascendit tua immanitas, impietas, perversitas*. Cette implication vis-à-vis du sens des textes est également repérable dans la démarche des organistes classiques, ne se limitant pas à accompagner indirectement la méditation dans la liturgie mais bien au contraire, venant au soutien de ses enjeux symboliques et sensibles (comme d'ailleurs le laissent entendre les propos de Thomassin que nous avons évoqués).

[53] En ce qui concerne la question de l'imagination dans le contexte spirituel de cette époque, voir : Pierre MIQUEL, *Histoire de l'imagination, introduction à l'imaginaire théologique*, Paris : Le Léopard d'Or, 1993, pp. 91-110.

Cette ambivalence s'observe clairement dans la pensée de Thérèse d'Avila, à la fois méfiante envers « une imagination vagabonde et capricieuse »[54], et favorable aux représentations mentales pour accomplir la démarche unitive avec Dieu (par exemple, la « topographie de l'âme » offerte dans *Le château intérieur*) ; on la rencontre également chez François de Sales, qui reconnaît d'une part les périls de l'égarement, mais proclame ouvertement l'usage d'images et de l'imagination dans l'exercice chrétien ; quant à Vincent de Paul, il différencie l'usage de l'imagination en théologie (usage qu'il considère dangereux car pour lui la théologie est fruit de la raison) et son emploi dans la spiritualité (qu'il considère avantageux). Plus assurés quant au statut et à l'utilité de l'imagination se montrent Jean de la Croix (pour qui cette faculté est une valeur pédagogique non négligeable pour les débutants), et Ignace de Loyola, dont la méthode de *composition de lieu* intègre rapidement les pratiques spirituelles du temps. Quoi qu'il en soit, l'imagination fait partie active la spiritualité de cette époque, marquant les esprits des fidèles (et parmi eux sans doute, les esprits des artistes)[55].

De ce point de vue, nous allons considérer quelques aspects de l'imaginaire théologique des XVIe et XVIIe susceptibles d'avoir influencé la démarche musicale des organistes français. En effet, la haute codification du répertoire (des pièces bien caractérisées par leur registration et leur style) jouerait un rôle similaire à celui de l'image : communiquer clairement, agir dans les esprits des fidèles à travers l'émotion et imprégner l'expérience spirituelle profondément dans leur mémoire. En ce sens, nous trouverons certaines similitudes entre les images de la pensée mystique de l'époque (la pensée ignacienne et la pensée carmélitaine, avec en corollaire la pensée du Grand Siècle, particulièrement à travers François de Sales) et les topiques musicaux de l'orgue[56].

La composition de lieu

L'essor de la pratique de la méditation doit beaucoup à la *composition de lieu*, technique développée par Ignace de Loyola dans ses *Exercices spirituels*[57]. La méthode du

---

[54] *Ibid.*, p. 99.

[55] Pour tout ce qui concerne les usages spirituels de l'image dans le milieu humaniste dévot, voir : Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève : Droz, 2005, pp. 130-208.

[56] Dans ce chapitre, nous nous limiterons à esquisser certaines des images théologiques repérables dans le répertoire d'orgue, particulièrement celle du *sommeil*. D'autres visions importantes, comme celle de la mort ou celle du *combat spirituel*, seront abordées dans les chapitres à venir.

[57] Avec le soutien d'un instructeur qui fournit des sujets de réflexion, le parcours des *Exercices spirituels* se compose de quatre semaines dans lesquelles le pratiquant est confronté à un « programme spirituel » à méditer. Chacune des semaines présente un agencement bien différencié, avec une thématique particulière à visualiser à l'aide de la *composition de lieu*, considérant progressivement quatre aspects fondamentaux associés au Salut : 1. La prise de conscience du péché et du mal auxquels l'homme est assujetti par nature, pour ainsi installer le besoin de la miséricorde de Dieu (image du pêché et de la vanité qui submerge l'homme

fondateur de la compagnie de Jésus trouvera écho dans la pensée théologique d'une partie considérable de l'École française de spiritualité, comme l'attestent les propos de Pierre de Bérulle ou de François de Sales (parmi les plus remarquables). Voici la définition de la *composition de lieu* offerte par ce dernier :

> […] Après ces deux poincts ordinaires de la méditation, il y en a un troisième, qui n'est pas commun à toutes sortes de meditations, c'est celuy que les uns appellent fabrication du lieu, & les autres leçon interieure. Or ce n'est autre chose que de proposer à son imagination le corps du mystere que l'on veut mediter, comme s'il se passoit reellement & de fait en nostre presence. Par exemple, si vous voulés mediter nostre Seigneur en Croix, vous vous imaginerez d'estre au mont Calvaire, & que vous voyez tout ce qui se fit, & se dit au jour de la Passion : ou si vous voulez (car c'est tout un) vous vous imaginerez qu'au lieu même ou vous estes, se fait le crucifiement de nostre Seigneur en la façon que les Evangelistes le decrivent […][58].

La *composition de lieu* implique ainsi l'usage de l'imagination afin de rejoindre l'expérience humaine du Christ, d'éprouver ses sentiments et de vivre en « chair et en os » toute la magnitude du Salut. L'efficacité de l'exercice spirituel sera déterminée par la visualisation et par l'appel aux sens[59]. C'est en ce point que les manifestations artistiques

---

dans l'obscurité) ; 2. La réflexion sur le mystère de l'Incarnation et sur la vie active du Christ (image de l'Incarnation de Jésus, qui représente le « phare qui illumine l'humanité » dans le chemin du Salut) ; 3. La contemplation empathique de la Passion (image de la souffrance mortelle du Christ qui figure l'union entre Dieu et l'homme) ; et 4. La contemplation du Christ ressuscité (image de la rédemption du genre humain grâce à la rémission de ses péchés, but ultime de la venue du messie au monde).

[58] F. de SALES, « Introduction à la vie dévote », dans : *Les Œuvres de messire François de Sales*, *op. cit.*, p. 21.

[59] L'intégration de l'appareil sensible à l'expérience spirituelle implique aussi le « règlement » des passions dans la recherche de l'équilibre, ce qui relie la vision ignacienne et les préceptes de l'esthétique classique. Citons à ce sujet la première annotation des *Exercices*, dans laquelle l'auteur exprime clairement les objectifs de son travail : « Par ce nom d'exercices spirituels se doivent entendre toutes sortes et manières d'examiner sa propre conscience, de méditer, de contempler, de prier vocalement ou mentalement, et finalement de bien dresser et régler toutes autres actions, opérations et fonctions spirituelles de notre âme, comme plus à plein sera dit ici après. Car comme se promener, faire chemin et courir sont des exercices corporels, ainsi préparer et disposer son âme pour en déraciner les passions et affections déréglées, et les ayant déracinées se porter avec juste et soigneuse recherche du bon plaisir de Dieu, au fait de l'institution et bon règlement de notre vie, pour moyenner le Salut de notre âme, s'appellent Exercices Spirituels » (I. de LOYOLA, *Les vrais exercices spirituels*, *op. cit.*, p. 1). Dans le processus de vulgarisation des *Exercices*, les ouvrages des jésuites Jerónimo Nadal (*Adnotationes et meditationes in Evangelia*, Anvers : M. Nutius, 1594) et Luis de la Puente (*Très excellentes Meditations sur tous les Mysteres de la Foy*, Paris : G. de la Noüe, 1610), ont joué un rôle fondamental, profitant d'une large diffusion au niveau européen au cours du XVIIe siècle. La collection de 153 gravures comprises dans les *Adnotationes et meditationes* de Nadal proposent

(et parmi elles la musique) constituent un support privilégié de la méditation et, en même temps, elles se nourrissent de son fond signifiant (de fait, l'imaginaire du Salut serait une sorte de « programme » pour les artistes).

Dans une optique similaire, l'orgue semble contribuer lui aussi à la direction de l'exercice spirituel en représentant musicalement les spécificités symbolico-affectives de chaque méditation. Ceci peut se faire de façon picturale (comme le font les formes de caractère chorégraphique pour évoquer l'acte de glorification à Dieu), mais tout particulièrement de façon expressive, grâce à l'arsenal de figures musicales qui servent à évoquer les passions, comme la douleur face à l'image du sacrifice christique, ou la douceur et la tendresse devant la perspective de la miséricorde divine.

La métaphore du sommeil

Recours important de la rhétorique mystique, la métaphore du sommeil est présente dans la littérature sacrée du Grand Siècle (et comme nous le constaterons, dans la musique religieuse également). Parmi les mystiques espagnols du XVIe siècle, c'est le franciscain Bernardin de Laredo (1482-1540) qui introduit les notions de « sommeil des puissances » et de « sommeil spirituel » pour se référer à l'abandon affectif à Dieu[60]. Cette idée est reprise dans les écrits de Jean de la Croix et Thérèse d'Avila (figures principales de l'ordre du Carmel au XVIe siècle), dont leur imaginaire méditatif aura une influence considérable sur d'importantes personnalités spirituelles gallicanes (par exemple François de Sales et Pierre de Bérulle), et à travers eux, sur le sentiment religieux français en général.

Dans l'imaginaire spirituel chrétien, le sens du sommeil est ambivalent car il présente des connotations métaphoriques positives et négatives[61]. En effet, le sommeil et les songes

---

un exercice méditatif dégagé de toute difficulté inventive en « préétablissant » la composition de lieu (ce qui rendait la méditation plus intense et séduisante et en même temps, évitait les excès et les déviations discursives de l'imagination). Quant aux *Méditations sur les mystères de la foi* de la Puente, ils amplifient le corpus des *Exercices* ignaciens, fournissant 275 méditations basées sur les trois voies de l'ascension mystique (purgative, illuminative et unitive), liées étroitement à la question du Salut. L'œuvre de La Puente a considérablement influencé les écrits des auteurs français tel que Pierre Coton, dont les exemples les plus remarquables sont *Intérieure occupation d'une âme dévote* (1608), ainsi que *Méditations sur la vie de Notre Sauveur Jésus-Christ* (1614).

[60] À ce sujet, voir, Pierre ADNES, « Sommeil spirituel », dans : *Dictionnaire de spiritualité, op. cit.*, pp. 1041-1053.

[61] Voici la définition symbolique du *sommeil* offerte dans le *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne* : « Source de la vie et figure de la mort, le sommeil présente de ce fait de nombreuses significations métaphoriques. Signe de confiance et d'abandon (Ps. 3, 6), temps de la visite de Dieu (Gn. 2, 21 ; 28, 11-19) […] le symbolisme de la veille et du sommeil évoque encore la vie du chrétien et son espérance de résurrection » (Olivier de la BROSSE et al., *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne*, Paris : Les Éditions du Cerf, 1968, p. 727). À propos du caractère ambivalent de la métaphore su sommeil dans la pensée chrétienne, voir également : Benoît GAIN, « Sommeil et vie spirituelle », dans : *Dictionnaire de spiritualité*, C. Baumgartner (dir.) t. 14, Paris : Beauchesne, 1990, pp. 1034-1035.

sont associés souvent à la manifestation de la volonté divine, comme l'attestent plusieurs passages dans les Écritures[62]. Jean-Jacques Olier parle de cet aspect symbolique, évoquant le sommeil en tant que lieu d'échange avec Dieu :

> […] Effundam de Spiritu meo super omnem carnem, & prophetabunt filii vestri, & filiœ vestrœ, & seniores vestri visiones videbunt, & somnia somniabunt (Joël., 2, 28 ; Act., 2, 17) […]. C'est l'estat des ames bien unies à Dieu, qui voyent toujours en Dieu les choses, mesmes en dormant, à cause que Dieu leur est uny indépendamment de l'opération de leurs sens, & qu'il s'applique parfois à l'âme la nuict d'une manière assez remarquable, afin qu'elle puisse faire réflexion sur ce qu'elle a veu [vu], & avoir le souvenir de l'operation divine […]. Cela se fait par la presence de l'Esprit de Dieu, intimement présent à nous par son essence, qui est plus en nous que nous-mesmes, qui est le fond essentiel de nostre subsistance & de nostre estre, & par conséquent, présent essentiellement à nous dans l'intime & dans le fond de nostre ame […][63].

La vision positive du sommeil constitue ainsi l'une des images de prédilection pour faire allusion à la théophanie[64], et également à la mort des justes dans l'attente du royaume de Dieu[65]. Cependant, le sommeil peut aussi revêtir un aspect négatif, s'associant à la vision de l'action assoupissante des vanités sur l'esprit, à l'illusoire, au chimérique (amour de la grandeur, des richesses, goût du plaisir, etc.), c'est-à-dire au péché[66].

La métaphore du sommeil est présente dans la musique religieuse du Grand Siècle. Dans la comédie et dans l'opéra, les scènes de sommeil fonctionnent comme un dispositif narratif à travers lequel des forces surnaturelles entrent en contact avec l'être humain : dans la dimension onirique, les personnages peuvent avoir des révélations, ou bien être

---

[62] Par exemple la création d'Ève pendant le sommeil d'Adam (Gs. 2, 21), le sommeil d'Abraham (Gs. 15, 12), entre autres. À ce sujet, voir J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, « Rêve », dans : *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1969, p. 810.

[63] J.-J. OLIER, *Explication des cérémonies de la grande messe de paroisse selon l'usage romain*, Paris : J. et E. Langlois, 1661, pp. 238-239.

[64] Terme qui désigne « toute manifestation de Dieu perceptible aux sens » (O. de la BROSSE et al., *Dictionnaire des mots de la foi chrétienne*, *op. cit.*, p. 771).

[65] L'image allégorique du « repos éternel » à travers le topique musical du *sommeil* se manifeste souvent dans les *Tombeaux* des musiciens français, comme on aura l'occasion de le constater plus loin.

[66] Voici une vision négative du sommeil offerte dans *L'Echelle Sainte, ou les degrez pour monter au ciel*, écrit par Saint Jean Climaque au VIIe siècle, et traduite par Robert Arnauld d'Andilly (l'un des *solitaires* de Port-Royal des Champs) : « Le Songe est une émotion de l'esprit, qui se forme pendant que le corps est immobile. La vision imaginaire est une tromperie des yeux, qui croyent voir des objets pendant que l'esprit est endormy. C'est une aliénation, & comme un sommeil de l'ame pendant que le corps est éveillé. C'est une veuë des choses qui n'ont point d'estre ny de subsistance » (R.-A. d'ANDILLY, « L'Echelle Sainte, ou les degrez pour monter au ciel, composez par S. Iean Climaque » dans : *Œuvres diverses de Monsieur Arnauld d'Andilly*, t. I, Paris : P. Le Petit, 1675, p. 54).

vulnérables au mal car ils peuvent être violés, torturés, être victimes du rapt, être susceptibles de manipulation, etc. (on distingue ici la double portée sémantique positive-négative)[67]. Ainsi, les qualités représentatives du topique musical du *sommeil* seront transposées dans la musique religieuse française (notamment dans le grand motet) pour accomplir une tâche signifiante adaptée aux enjeux spirituels : en effet, le sommeil peut avoir un sens positif, représentant la révélation divine et le « repos éternel », ou bien un sens négatif, en figurant le « sommeil du péché »[68]. Le *sommeil* est également l'un des topiques principaux du répertoire d'orgue classique ; contenant la même ambivalence sémantique, il sera particulièrement présent dans des versets qu'impliquent la supplication de la miséricorde divine (image qui porte *per se* le dualisme péché/grâce)[69].

La musique dans la symbolique salésienne

La vision théologique de François de Sales s'avère fondamentale pour l'épanouissement de la spiritualité laïque, de par l'impact retentissant qu'elle eut dans la pratique de l'oraison mentale[70]. Fortement influencé par la représentation ignacienne, de Sales fait recours à l'emploi d'images à la manière de « véritables outils dévotionnels »[71]. Ainsi, l'évêque de Genève considère que l'image est un pont de connexion efficace avec le divin, que ce soit dans la démarche évangélique de l'Église (utilisation des images dans l'instruction religieuse), que dans l'exercice dévotionnel particulier (les images dans la pratique de l'oraison mentale).

---

[67] À ce sujet, voir : Ellen ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice : The Creation of a Genre*, Berkley/Los Angeles/Oxford : University of California Press, 1990, p. 338. Voir également J. DURON, « Sommeil », dans : *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, M. Benoit (dir.), Paris : Fayard 1992, pp. 646-647. Musicalement, les scènes de *sommeil* se caractérisent par sonorités douces et profondes, dont les parallélismes mélodiques phrasés par paires en degrés conjoints génèrent un effet hypnotique qui représente bien les états oniriques (voir exemple en annexe V, p. 477).

[68] Nous aurons l'occasion de le constater au chapitre 6 à travers quelques exemples tirés du grand motet.

[69] Par exemple, le *Christe eleison*, ou le *Qui tollis peccata mundi* de la messe.

[70] Cette influence atteint une ampleur particulière dans les années 1660, car François de Sales est béatifié en 1661 et canonisé en 1666. De ce fait, la spiritualité salésienne en tant que modèle, profite d'un essor spécial dans les mêmes années où la tradition d'orgue classique a vu le jour (comme le montre l'ouvrage d'Adrien Gambart *La vie symbolique du Bienheureux François de Sales*, publié en 1664). Un autre exemple littéraire qui témoigne de l'importance de la figure salésienne à cette époque est le *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics* de Claude-François Ménestrier, lequel contient *Le triomphe des vertus de saint François de Sales* (voir C.-F. MÉNESTRIER, *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon : J. Muguet, 1669, pp. 378-399).

[71] À ce propos, voir : Agnès GUIDERDONI-BRUSLE, « Images et emblèmes dans la spiritualité de saint François de Sales », *Dix-septième siècle*, n° 214 (2002/1), pp. 35-54. Voir aussi : Henri LEMAIRE, *Les images chez François de Sales*, Paris : Nizet, 1962.

L'un des exemples les plus marquants quant à l'impact de l'imaginaire salésien au Grand Siècle est *La vie symbolique du Bienheureux François de Sales* d'Adrian Gambart, dont l'introduction énonce une synthèse des enjeux figuratifs de sa théologie symbolico-affective[72]. En ce qui concerne notre sujet, l'emblème 48 de ce recueil exprime l'importance octroyée par François de Sales à la musique en tant que métaphore de la profession de l'amour divin[73]. Au-dessous de la gravure on peut lire l'explication suivante :

> Le fond de cette Emblême est tiré de la riche métaphore & allusion que notre Bien Heureux [de Sales] fait des Chantres sacrés & des amants saintement passionnés du saint amour, avec les Rossignols & la complaisance admirable qu'ils ont pour la Mélodie & le chant ; C'est ainsi qu'il s'est exprimé parfaitement lui-même sous le symbole de ces petits Chantres du Ciel […]. C'est ce qu'il applique selon sa grâce ordinaire aux âmes sublimes & suréminentes en l'exercice du divin amour, comme sont les François, les Bonaventures, les Xaviers, les Thereses, & les autres grands Saints qu'il appelle du nom de sacrées Philomeles, ou de célestes cigales & musiciens de la sacrée dilection [...] il faut laisser leur Orphée, leurs Muses & leur Apollon aux profanes, pour considérer le grand François de Sales, comme un sacré Maître de Psallette et de Chœur, qui a été puiser sa science parmi les neuf Chœurs des Anges pour enseigner aux hommes, & par sa conversation toute céleste & toute angélique, apprendre aux fideles la divine méthode de parler & de converser avec Dieu dans l'Oraison[74].

Dans ces lignes, le rapprochement entre les grands penseurs chrétiens cités et la musique laisse entrevoir à quel point celle-ci pouvait être considérée comme un langage naturel pour l'expression du sacré. En effet, ce texte laisse entendre la vision d'un « discours musical » constitué métaphoriquement comme symbole de la communication entre les

---

[72] À ce propos, Agnès Guiderdoni-Brusle explique : « Loin de comparer les emblèmes à des ornements surnuméraires […] Adrien Gambart présente l'usage des emblèmes comme une chose naturelle et comme obéissant à une loi de "propriété". Autrement dit, l'usage de l'emblème correspond strictement à une catégorie de base du signe, telle qu'elle apparaît depuis saint Augustin, à savoir celle du signe intentionnel, émis par l'homme et qui seul mérite, avec les signes émis par Dieu, le nom de symbole » (A. GUIDERDONI-BRUSLE, *op. cit.*, p. 36). Nous considérons que cette conception du signe en tant qu'objet « intentionnel » construit à partir de la volonté humaine, est un point essentiel pour comprendre le répertoire d'orgue en tant qu'artéfact esthétique d'ordre théologique, produit par la volonté de l'organiste-compositeur et cherchant la transmission d'un sens donné. Nous reviendrons sur cette idée.

[73] Gravure n° 48, ayant comme titre « Les entretiens spirituels et sa doctrine toute céleste ; il a su enseigner sur de différents tons, l'Art de bien entonner les célestes chansons » (A. GAMBART, *La vie symbolique du Bien Heureux François de Sales*, Paris : chez l'auteur, 1664, p. 188).

[74] *Ibid.*, p. 189.

plans humain et divin. La musique se profile ainsi comme un langage plus signifiant et plus efficace que le langage parlé dans la transmission du sacré et dans la louange divine[75].

3.3 La dimension signifiante de l'orgue et de la musique d'après quelques sources théologiques françaises du XVIIe siècle

Pour conclure ce chapitre, nous nous intéresserons au caractère représentatif et sensible de l'orgue d'après quelques sources théologiques françaises du XVIIe siècle, notamment des textes normatifs et pédagogiques. La considération de ces écrits nous permettra également de percevoir la vision religieuse du milieu dévot parisien de l'époque (y compris les organistes), auquel une partie de ces écrits était adressé[76].

a) Fonctions « représentative » et « sensible » de la musique

Les traités liturgiques du XVIIe siècle confèrent à la musique une importance primordiale dans le déroulement des offices : des questions telles que sa présence dans les Écritures, l'antiquité du chant dans le culte, de même que la considération de sa dimension représentative, constituent une partie importante de leur argumentaire. En effet, bien que le premier rôle reconnu de la musique soit l'ornement des cérémonies, ces textes conçoivent également l'orgue et le chant comme un moyen de représentation symbolico-affective des réalités sacrées.

Ainsi, dans *Les raisons de l'office et cérémonies qui se font en l'Eglise Catholique, Apostolique et Romaine*[77], Claude Villette associe la musique à la vision triomphale du

[75] Souvenons-nous que François de Sales établit une distinction entre les deux composants d'un signe (le signifiant et le signifié), en affirmant que les choses ou les représentations ne sont pas Dieu en soi mais qu'elles possèdent la faculté de renvoyer à Dieu (cf. chapitre 2). En ce sens, cette idée nous semble pertinente pour la compréhension du fonctionnement représentatif de la musique religieuse, car au même titre que les signes sacrés, le réseau de signes conventionnels dont la musique est porteuse cherche renvoyer au sacré. C'est alors que la vision salésienne constitue un soutien important pour affirmer que, de manière intentionnelle, l'univers signifiant de l'orgue français est lui aussi articulé sur la double dimension sémiotique.

[76] Le répertoire de traités liturgiques parus entre le XVIe siècle et les premières décennies du XVIIIe est vaste. La liste des textes concernant uniquement la célébration liturgique catholique s'étend à 103 ouvrages selon le *Catalogue des livres imprimés de la bibliothèque du Roy* (Théologie, 1e partie, Paris : Imprimerie Royale, 1739, pp. 205-211). Parmi cet ensemble, nous nous appuierons sur quelques auteurs particulièrement significatifs pour notre propos (comme Claude Villette, Gilbert Grimaud, Louis Thomassin et Jean-Jacques Olier).

[77] Claude VILLETTE, *Les raisons de l'office et cérémonies qui se font en l'Eglise Catholique, Apostolique et Romaine*, Paris : G. des Rues, 1611.

Salut, en affirmant que « le chant figure le triomphe de Jésus-Christ en son Église »[78]. Quant à l'orgue, cet auteur soutient qu'il représente « l'harmonie des œuvres du Catholique, par l'inspiration des divins tuyaux des grâces, dons et fruits du Saint Esprit »[79]. D'ailleurs, son discours cherche à démontrer que, associée à l'exercice de l'oraison, la musique possède le pouvoir de porter à la dévotion plus facilement que la simple oraison récitée. Reconnaissant que l'une des fonctions principales de la musique dans la liturgie est d'« affecter » l'âme des fidèles, il cite les propos de saint Augustin, qui affirme que le chant est l'« allumette de la dévotion »[80], ou bien que « le chant frappe l'oreille, et avertit l'esprit vague de se laisser porter à Dieu »[81].

Dans une optique similaire, Gilbert Grimaud consacre un chapitre entier de *La liturgie sacrée*[82] au rôle de la musique dans les célébrations, observant que celle-ci est un moyen très efficace pour la transmission du sentiment religieux dans l'exercice de la prière (se faisant l'écho lui-aussi des propos de saint Augustin) :

> […] il n'y a personne qui puisse nier, avec vérité, que le Chant Ecclésiastique ne soit très efficace pour semer dans les cœurs des sentimens de pieté. Saint Augustin le déclare assez parlant de soy […][83]. […] La musique estant donc bien reglée sert de beaucoup. D'un côté, sa douceur attire le peuple, qui se laisse conduire pour l'ordinaire par les sens ; de l'autre elle émeut ceux qui officient, & les assistans à la pieté, s'ils y sont tant soit peu disposez : Outre ce, il faut croire que Dieu agrée que nous employons les Voix & les Instrumens, aussi bien que tout le reste de nostre industrie, pour le loüer & glorifier[84].

Ce passage dessine clairement la fonction sensible de la musique : d'un côté, elle sert à captiver les fidèles et les officiants, enflammant leur dévotion au travers de l'influence émotionnelle[85], et d'un autre côté, elle offre un langage « agréable » à Dieu dans l'acte de louange.

Les propos tenus par Villette et Grimaud révèlent l'un des aspects représentatifs le plus importants de l'orgue : l'expression de la louange et de la Gloire de Dieu. De ce fait,

---

[78] *Ibid.*, p. 296.

[79] *Ibid.*, p. 111.

[80] *Ibid.*, p. 297.

[81] *Ibid.*, p. 298.

[82] Gilbert GRIMAUD, *La Liturgie sacrée, ou toutes les parties de la Sainte Messe sont expliquées, avec leurs Mysteres & Antiquitez*, Lyon : A. Julliéron, 1666.

[83] *Ibid.*, p. 48.

[84] *Ibid.*, p. 56.

[85] Grimaud parle de l'attirance qu'exerce « la douceur » de la musique, ce qui se réfère à la *suavitas*, si chère au goût de l'époque ; nous avons vu, par exemple, que la rhétorique de François de Sales est profondément imprégnée de ce style. Nous verrons plus loin que, dans la musique d'orgue, ce sont les pièces lyriques (récits) qui exprimeront le « style doux ».

la conception de la musique liée à la représentation de la joie céleste[86] et à la vision du triomphe du Christ et son Église sur le péché et la mort, expliquent le sens laudatif de certaines pièces en style chorégraphique, et notamment la nature de l'esthétique du triomphal, laquelle déploie des topiques musicaux militaires afin de représenter la Gloire de Dieu (on reviendra sur ce sujet).

b) Orgue et représentation analogique : le « langage des anges » et l'« harmonie du Ciel »

> Pour desagrir les amertumes de nostre propre vie, Dieu nous a donné les douceurs de la Musique ; qui est le refrain et l'écho des chansons harmonieuses du Ciel, et un ingenieux amas de toutes les proportions, et plaisirs que la nature a semez par l'estendüe de cet Univers qui ne vit qu'à la cadence et au bransle des Cieux[87].

La musique est liée à l'imaginaire céleste, représentant un « échantillon » de l'harmonie que le fidèle pourra trouver au paradis. Ainsi le laissent entendre plusieurs sources de l'époque qui justifient la présence du chant et de l'orgue dans l'Église par leur capacité d'« incarner » des réalités sacrées. Pourtant, cette dimension représentative est conventionnelle ; c'est pourquoi les textes normatifs et pédagogiques s'efforcent d'expliciter le sens figuratif de la musique. Par exemple, dans le *Dictionnaire chrétien*, Nicolas Fontaine affirme qu'« un chœur de musique est l'image du Ciel »[88]. Pour sa part, Gilbert Grimaud cite Saint-Grégoire pour affirmer que la musique est preuve de l'harmonie céleste, mais aussi un moyen de communication efficace entre Dieu et ses créatures :

> […] Saint-Grégoire le théologien a dit autrefois : *le Chant est comme un prélude de la gloire qui se fait dans les Cieux.* Aussi Dieu change assez souvent & attire les cœurs, par une mélodie miraculeuse dont il se sert, pour plusieurs merveilles […][89].

---

[86] Grimaud se réfère aussi à l'orgue associé à l'expression de la joie dans ses commentaires à propos de l'Alléluia (*Jubilus*, voir GRIMAUD, *op.cit.*, p. 492). Bien qu'aucune pièce d'orgue pour l'*Alléluia* ne nous soit parvenue, il est probable que certains passages fantaisistes des *récits* lyriques (particulièrement dans la *Tierce en taille*) s'assimilent au caractère mélismatique de l'*Alléluia* en raison de l'expression d'un flux mélodique « jubilatoire ».

[87] Étienne BINET, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices. Pièce très nécessaire à ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen : J. Osmont, 1625 [1e éd. 1621], p. 517.

[88] Nicolas FONTAINE, *Le dictionnaire chrétien, ou sur différents tableaux de la nature, l'on apprend par l'écriture et les saints pères à voir dieu peint dans tous ses ouvrages*, Paris : Chez Elie Josset, 1691, p. 126. Cette source témoigne de manière manifeste l'importance de la pensée analogique à l'époque qui nous occupe.

[89] G. GRIMAUD, *op. cit.*, p. 48.

Quant à Louis Thomassin, il fait comprendre, dans un ton apologétique, que la saisie de l'univers symbolique de l'orgue nécessite un effort de l'esprit :

> Ce n'est pas l'usage des orgues qu'il faut blâmer, mais notre négligence & notre peu d'attention à l'harmonie céleste des vertus qu'ils nous représentent[90].

L'orgue est associé particulièrement à l'image des chœurs angéliques. Ainsi le déclare Jean-Jacques Olier dans l'une de ses *Lettres spirituelles*, intitulée « Ce que les Orgues représentent dans l'Église, et pourquoi on s'en sert dans les Offices divins, plutôt que d'autres instruments »[91] :

> Les Anges sont encore exprimez par les Orgues, lesquels tous ensemble font la sainte musique de Dieu, luy rendant selon leur estat & leur grandeur plus ou moins d'honneur & de louange […]. O la douce harmonie, & l'agreable concert que celui de ces Esprits Angeliques ![92]

Le parallélisme entre les chœurs angéliques et la musique humaine est fréquent[93]. À ce sujet, Claude Villette conçoit la musique en tant que lien de mutuelle correspondance entre les Églises terrestre et céleste (ainsi, on retrouve dans le principe d'*Alternatim* ce sens symbolique, le plain-chant représentant la voix de l'*Église militante* et l'orgue représentant la voix de l'*Église triomphante*). C'est donc à travers le chant que les hommes partagent la « langue » des anges et bienheureux, ayant de cette façon accès aux « sons » de l'harmonie des Cieux.

> Avec adoration, louange et respectueux tremblement des neuf Ordres des Anges, toute l'Eglise Catholique fait un Chœur ensemble avec eux […] c'est leurs langues qui

---

[90] L. THOMASSIN, *op. cit.*, p. 459.

[91] Texte particulièrement précieux pour la considération de la dimension signifiante de l'orgue, car il aborde directement la question du sens symbolique de l'instrument. D'ailleurs, il faut souligner que c'est au sein de l'église de Saint-Sulpice que la tradition d'orgue classique a son point de départ à travers l'œuvre de Guillaume-Gabriel Nivers (raison de plus pour d'intéresser à la vision symbolique d'Olier). En effet, certains propos tenus par Nivers dans sa *Dissertation sur le chant grégorien* montrent une logique de pensée analogique, ce qui met en évidence l'influence du fondateur des sulpiciens (nous évoquerons ces propos plus loin).

[92] J.-J. OLIER, *Lettres spirituelles de M. Olier*, Lettre CXIV, Paris : J. Langlois, 1672, pp. 223-224.

[93] Nous observerons que la vision des « chœurs angéliques » est un aspect figuratif très important du répertoire d'orgue classique, déterminant certaines procédures compositionnelles qui établissent des analogies, notamment dans les pièces contrapuntiques (nous le constaterons particulièrement dans le chapitre prochain).

> louangent tout ce qui en Dieu passe leur compréhension : et l'Eglise Catholique, bien qu'en terre, demande humblement de faire partie de musique avec ce Chœur des Anges[94].

Les propos tenus par Jean-Jacques Olier dans la lettre spirituelle évoquée un peu plus haut s'avèrent particulièrement parlants quant au sens symbolique de l'orgue[95] :

> Je vous diray simplement ce qui m'est venu en l'esprit sur la demande que vous me faites. Il me semble que les Orgues, dans leur arrangement, representent l'harmonie réglée & ordonnée du ciel. La multiplicité des tuyaux represente la multiplicité des Saints, qui chantent tous les loüanges divines selon leur rang ; & cette harmonie se fait par le moien du vent qui exprime le Saint Esprit, qui remplît chaque Saint selon sa capacité, & qui le fait aussi résonner à proportion de sa portée, et loüer Dieu selon la mesure de sa grandeur & de sa grâce […][96].

Cette explication nous montre clairement que l'orgue était considéré comme un « miroir » de l'équilibre harmonieux de la société céleste et que sa musique donnait aux fidèles un exemple du « langage des anges » pour rendre louange à Dieu de la meilleure manière[97]. Olier ira plus loin dans ses propos en faisant une allégorie très éloquente concernant les figures du souffleur et de l'organiste. Premièrement, il compare l'image du souffleur à celle du Christ, qui « pousse le souffle » de l'Esprit-Saint dans l'esprit humain au moyen du vent :

> […] Le vent est porté par le secours d'un homme qui le pousse, qui signifie JESUS-CHRIST, lequel, comme serviteur de l'Eglise & des Saints, leur suscite le Saint Esprit & leur distribüe par luy ses grâces & ses bénédictions. Car, soit en la terre, soit au ciel, c'est JESUS-CHRIST en nous qui pousse les souffles de l'esprit[98].

---

[94] C. VILLETTE, *op. cit.*, p. 716.

[95] Ce texte appartient à une série de lettres fictives sans date ni destinataire, dont Olier se servait pour expliquer des questions sur la doctrine ou sur un événement en particulier. Ainsi, nous constatons que la question de la signification de l'orgue et son rapport au sacré sont matière de ses préoccupations pédagogiques.

[96] J.-J. OLIER, *op. cit.*, pp. 222-223.

[97] Comme l'explique Claude Jamain, « la métaphore que représente la voix, jusqu'au début du XVIIIe siècle est celle du tuyau d'orgue […] La voix entonne, comme le tuyau, pour la plus grande gloire de Dieu » (C. JAMAIN, *L'imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris : Honore Champion, 2003, pp. 115-117).

[98] J.-J. OLIER, *op. cit.*, p. 223.

Ensuite, il associe l'image de l'organiste à la figure de Dieu créateur :

> Celui qui joue represente le Père, qui ne remüe rien que conformément à l'idée qu'il a conçüe en son Esprit, & qui, après avoir préparé & forgé luy-mesme les instruments de sa louange & de sa gloire selon son bon plaisir, s'en sert après, selon ce qui lui plaît, pour composer cette divine musique & cette admirable harmonie de ses loüanges[99].

Par ce biais, Olier témoigne des qualités signifiantes de l'orgue, nous révélant que le rôle de l'organiste ne se limitait pas à fournir une musique d'ameublement liturgique, mais que sa démarche créatrice, intégrant activement les aspects symboliques du rite catholique, peut se comparer au discours théologique, et même à l'acte créateur de Dieu[100]. On constate ainsi que la musique dans l'Église correspond à la vision du langage du Ciel. Bien plus qu'un artifice humain, elle représente un don d'inspiration divine au service de la louange, un canal de communication entre les plans terrestre et céleste.

Les propos tenus dans les sources que nous venons d'évoquer illustrent clairement l'imaginaire susceptible d'avoir influencé la pensée des organistes, considérant que les explications de ces ouvrages étaient adressées particulièrement au milieu laïc (le cas le plus pertinent est sans doute celui de Nivers, ayant eu un rapport direct avec Jean-Jacques Olier). Ce type d'explications théologiques nous seront très utiles au moment d'analyser les rapports entre texte et musique dans les principaux genres liturgiques de l'orgue classique (la messe, le *Magnificat*, et les hymnes), ce que nous ferons dans la dernière partie de cette thèse.

*
* *

Ce parcours à travers les contextes esthétique et spirituel du Grand Siècle nous a permis de comprendre l'orgue comme un « miroir » des codes esthétiques et spirituels de son temps. En effet, d'une part, tant la concision de ses formes que la clarté rhétorique de ses styles répondent à l'esprit de modélisation classique, et d'autre part, sa nature

---

[99] *Ibid.*

[100] À cet égard, la vision d'Olier se rapproche de la pensée salésienne qui voit dans les capacités créatrices humaines une « similitude » des actes créateurs de Dieu. Empruntons les mots de Philippe Legros : « Dans *l'Introduction à la vie dévote* (1609) et le *Traité de l'amour de Dieu* (1616), de nombreuses *ekphrasis* présentent fréquemment un artiste en train de créer, métaphores de l'action créatrice et rédemptrice de Dieu, mais aussi de l'acte créateur de l'écrivain. Ces artistes sont ainsi des figures relais de Dieu et de l'auteur… » (Philippe LEGROS, « L'imaginaire de l'écriture chez François de Sales : les représentations visuelles dans L'Introduction à la vie dévote et le Traité de l'amour de Dieu », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 53, 2001, p. 124).

représentative s'avère comme un élément mis au service des enjeux communicatifs de la Réforme catholique. De cette manière, nous avons à présent les éléments de base qui vont nous permettre de développer notre réflexion sur l'univers signifiant du répertoire. En ce sens, nous étudierons, tout en considérant les diverses problématiques qui leur sont associées, le caractère poético-symbolique de la *praxis* des organistes, la nature de l'ensemble des catégories esthétiques, ainsi que l'usage de figures et styles musicaux comme véhicules de signification.

DEUXIÈME PARTIE

L'UNIVERS SIGNIFIANT DE L'ORGUE CLASSIQUE : DIMENSIONS « POÏÉTIQUE », « ESTHÉTIQUE » ET « TOPIQUE »

II

L'UNIVERS SIGNIFIANT DE L'ORGUE CLASSIQUE : DIMENSIONS « POÏÉTIQUE », « ESTHÉTIQUE » ET « TOPIQUE »

La première partie de cette étude nous a permis de mettre en rapport les divers phénomènes socioculturels du XVIIe siècle français avec la physionomie formelle et expressive du répertoire d'orgue classique. Ayant à l'esprit notre idée quant à la fonction communicative de cette musique, nous étudierons à présent son univers signifiant afin de montrer la manière dont la transmission de sens est opérée. Pour ce faire, nous considérerons trois dimensions convergentes : une dimension « poïétique » (celle du producteur de l'œuvre), une dimension « esthétique » (celle de la réception), et une dimension « topique » (celle des figures et des styles musicaux qui permettent la communication d'un sens donné).

En ce qui concerne la dimension poïétique, nous nous focaliserons sur deux aspects issus de la pensée poético-symbolique de l'époque face au sacré, dont on peut apercevoir des traces dans la démarche créatrice des organistes, à savoir, quelques usages rhétoriques de type « imagé », et quelques usages analogiques donnant une légitimité sacrée aux structures musicales. En ce qui concerne la dimension esthétique, nous aborderons un ensemble de catégories esthétiques qui permettraient la réception du sacré dans ce contexte précis. Quant à la dimension topique, nous nous concentrerons sur l'étude des figures rhétorico-musicales et styles musicaux concrets, afin de clarifier leur fonctionnement et leur capacité à véhiculer un sens sacré.

Ce cheminement à travers l'univers signifiant de l'orgue classique nous permettra non seulement d'expliquer le processus communicatif emprunté par la musique, mais aussi de constituer les fondements sur lesquels nous élaborerons une typologie du répertoire permettant d'expliquer la convergence entre forme et signification (ce que nous ferons dans la 3e partie de cette étude).

Chapitre 4

DIMENSION « POÏÉTIQUE »

Nous avons identifié précédemment un socle d'influences esthétiques et spirituelles ayant pu affecter la démarche musicale des organistes-compositeurs, par conséquent, des matériaux qui forment partie de la dimension poïétique du répertoire. Au cours de ce chapitre, nous nous consacrerons à l'étude de quelques éléments poético-symboliques présents dans la pensée du XVIIe siècle qui semblent avoir eu des répercussions sur la création musicale. Partant de ce principe, nous considérerons le rôle de l'organiste en tant qu'« orateur »[1], nous explorerons quelques exemples de la littérature sacrée du Grand Siècle dans l'intention de souligner certains usages figuratifs symboliques qui semblent se reproduire dans le répertoire, pour ensuite considérer quelques procédés compositionnels qui témoignent de l'influence de la pensée analogique.

4.1 L'« organiste-orateur »

> Ceux qui jouent des instruments de musique, paroissent à Saint Augustin, la figure de Prédicateurs ; & il prie son peuple de le regarder luy-mesme comme s'il estoit un de ses joüeurs d'instruments[2].

Au cours des XVIe et XVIIe siècles, l'application en musique des modèles formels et expressifs empruntés à l'art oratoire connait un essor considérable. Bien que les principes rhétorico-musicaux fassent partie de la pratique courante des compositeurs européens de l'époque, ce sont les traités allemands (inspirés en partie par les écrits de l'Antiquité portant sur la rhétorique)[3] qui offrent un corpus théorique à ce sujet. Celui-ci se concentre particulièrement sur deux des cinq principes canoniques de la production du discours, à

---

[1] Nous avons constaté que les préceptes de l'art oratoire touchent directement la pratique des organistes classiques, comme le montrent les stipulations du Cérémonial de Paris de 1662, suggérant l'emploi des deux styles rhétoriques fondamentaux, le style *gravis* et le style *suavis* (cf. p. 33).

[2] Nicolas FONTAINE, *Le dictionnaire chrétien… op. cit.*, p. 332.

[3] Principalement *De Oratore* de Cicéron et *Institutio Oratoria* de Quintilien.

savoir, la *dispositio*, assimilée à la structure du discours musical, et l'*elocutio*, concernant le réservoir de figures musicales[4].

Pourtant, l'intérêt pour la mise en valeur des préceptes de la rhétorique en musique n'est pas un phénomène exclusivement germanique. Il est vrai qu'en France la méfiance envers la systématisation des figures de style en poésie (et en musique) se constate dans les propos de certains auteurs[5]. Pourtant, d'autres se préoccupent de la question de l'*elocutio*. C'est le cas de René Bary, qui tout en abordant la dimension de l'*actio* (tout ce qu'implique la gestualité de l'orateur), affirme l'importance des figures dans deux de ses ouvrages : *La Rhétorique française, où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue* (1653)[6], et *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer* (1679), où l'auteur soutient que « le prédicateur doit régler l'accent de sa voix selon les parties qui composent le Discours, selon les passions qui y regnent, & selon les figures qui l'embellissent »[7]. Quant à Bernard Lamy, il considère davantage les figures de style comme des mouvements naturels des passions que comme des artifices créés par les orateurs[8]. Cela dit, dans son *Art de parler*, il dresse une liste des principales figures de style (l'*exclamation*, la *répétition*, l'*hypotypose*, la *suspension*, l'*interrogation*, l'*hyperbole*, entre autres). En ce sens, on voit qu'en dépit d'une certaine attitude réfractaire à l'encontre des figures et à leur choix dans la production oratoire, la connaissance de leurs caractéristiques formelles et expressives semblait indispensable.

---

[4] Parmi les traités allemands les plus importants aux XVIIe et XVIIIe siècles, on peut mentionner ceux de Joachim Burmeister (*Música poética*, 1606), Athanasius Kircher (*Musurgia* Universalis, 1650), Christoph Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, c. 1657-65), Johann Gottfried Walther (*Musikalisches Lexicon*, 1732) et Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739).

[5] Par exemple, l'abbé Dubos se montre spécialement révolté à l'égard des ornements et figures qui attentent à l'expression naturelle de la poésie et de la musique. À propos de cette question, voir : T. PSYCHOYOU, « "Et il en est en cela de la musique comme de l'éloquence" : le modèle rhétorique et la notion de style dans les écrits sur la musique au XVIIe siècle », dans : *L'Héroïque et le Champêtre, Les catégories stylistiques dans le discours sur les arts*, vol. 1, Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 212.

[6] Cet ouvrage fut dirigé particulièrement au milieu « précieux » des années 1650. Pourtant, il connaît plusieurs rééditions pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle, par exemple celle de 1665, même année de parution du 1er Livre d'orgue de Nivers (R. BARY, *La Rhétorique française où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*, Paris : P. le Petit, 1665).

[7] R. BARY, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer, ouvrage tres-utile à tous ceux qui parlent en public, & particulierement aux prédicateurs, & aux advocats*, Paris : D. Thierry, 1679, p. 2.

[8] Selon Christine Noille-Clauzade, pour Lamy, « l'art de l'éloquence, du choix et de l'élaboration des figures, est invalidé par une philosophie du langage comme expression d'un sujet passionnel : si la figure est la marque irrépressible du sujet dans son discours, elle ne saurait relever d'un choix ou d'une quelconque élaboration » (Christine NOILLE-CLAUZADE, « Styles ou style ? L'invention du singulier dans la réflexion rhétorique classique », *Littérature*, n° 137, 2005, p. 59).

> […] Les paroles sont les armes spirituelles de l'ame, qu'elle emploie pour persuader ou pour dissuader. Je feray voir l'efficacité et la force de ses figures dans ce combat, après que j'auray donné la définition de chacune en particulier. L'on ne peut pas marquer toutes les postures que les passions font prendre à un corps : Il est aussi impossible de parler de toutes les figures dont un homme dans la passion se sert pour tourner un discours. Je parleray seulement des plus remarquables, qui sont celles dont les Maitres de l'art traitent ordinairement[9].

En ce qui concerne la musique, malgré le silence généralisé des sources françaises quant à l'usage de figures musicales, certains auteurs établissent des parallèles entre celles-ci et les figures rhétoriques. À ce sujet, Descartes affirme dans son *Abrégé de Musique* :

> […] Non seulement ce repos ou cadence plait à la fin ; mais même au milieu du chant la fuite de cette cadence apporte un plaisir qui n'est pas mince, lorsqu'une partie paraît vouloir se reposer et que l'autre continue d'avancer. Et cette sorte de figure dans la Musique est comparable aux figures de la rhétorique dans le discours ; du même genre sont encore la conséquence, l'imitation et autres semblables figures […][10].

Marin Mersenne se montre encore plus explicite dans son *Traité de l'harmonie universelle* (précédant son *Harmonie universelle* de 1636)[11]. Ainsi, dans le théorème V du *Premier Livre de la musique*, intitulé « Le parfait Musicien a besoin des autres Sciences, des arts liberaux, & de quelques-uns des Mechaniques », il affirme :

> La Retorique enseigne comme il faut disposer le sujet pour le mettre en Musique, & apprend au Musicien comme il faut imiter les figures de la Retorique, en faisant divers passages, diminutions, fugues consequences, etc. […][12].

---

[9] B. LAMY, *L'Art de parler, op. cit*., p. 68.

[10] R. DESCARTES, *Abrégé de musique (Compendium Musicae)*, éd. nouvelle, trad. Frédéric de Buzon, Paris : Presses Universitaires de France, 1987, p. 134.

[11] Ouvrage paru en 1627, dans lequel Mersenne se présente sous le pseudonyme de « François de Sermes ». Comme l'explique Claudio Buccolini, « ce petit traité de l'Harmonie représente les deux premiers des seize livres prévus pour le traité de la musique, auquel Mersenne a renoncé. L'ouvrage analyse la musique de façon philosophique et métaphysique : thème de l' "Harmonia Mundi" tiré du platonisme, statut des mathématiques dans les idées de Dieu, confrontation critique de Kepler et Fludd, examen de l'hypothèse copernicienne – toutes questions absentes de la grande *Harmonie universelle* de 1636 » (C. BUCCOLINI, [avant-propos] dans : Marin Mersenne, *Traité de l'harmonie universelle*, éd. moderne de l'éd. de Paris : G Baudry, 1627, Paris : Fayard, coll. « Corpus des œuvres de Philosophie en langue française », 2003, p. 7).

[12] M. MERSENNE [Sieur de Sermes], *Traité de l'Harmonie Universelle*, *op. cit*., pp. 50-51.

Un peu plus loin, dans le théorème XXIII, intitulé « Expliquer les fugues, ou conséquences, les imitations, les cadences, et les autres choses nécessaires pour composer en Musique, ou pour embellir les compositions », il ajoute :

> […] Il faut que l'harmonie et la mesure répondent à la lettre [au texte], par exemple, si le sujet est triste, il faut souvent user du demy-ton, de la Tierce mineur et de ses répliques ; et s'il contient quelque chose de rude et de fâcheux, il faut se servir du ton, du triton, de la tierce et de la sixte majeure, de la *Quarte syncopée*, de l'Unzième, et de la *Septiéme Syncopée*, avec mouvements tardifs. Finalement, il faut que les notes et les cadences répondent bien à la lettre, qu'elles insinuent doucement en l'esprit des auditeurs que le compositeur voudra exciter à la joie, à la tristesse, à la contemplation, ou à quelque autre passion, ou mouvement […][13].

Ainsi, Mersenne donne bien à comprendre l'usage des figures musicales répertoriées dans les traités allemands, même sans utiliser tout à fait leur terminologie : en effet, lorsqu'il parle du demi-ton pour correspondre à la tristesse, il parle du *passus duriusculus* répertorié par Christophe Bernhard dans son *Tractatus compositionis augmentatus*[14], ou bien encore, lorsqu'il se réfère à la « quarte et la septième syncopée avec mouvements tardifs », il parle de la *syncopatio*, figure répertoriée par Burmeister dans sa *Musica poetica*, ainsi que par Bernhard lui-même (cette figure est l'une des quatre figures du *stylus gravis*).

Dans le même ordre de pensée, Pierre Gassendi soutient dans sa *Manuductio ad theoriam seu partem speculativam musicæ* (Lyon, 1658) que les figures musicales doivent répondre au caractère du sujet. Ainsi, si « l'argument est plaintif, triste, suppliant », il doit faire appel aux pas de demi-ton, aux intervalles de tierce et sixte mineurs, ainsi qu'aux « accidents b mol et dièse » ; au contraire, si « l'argument est de joie », il parle des intervalles majeurs ; finalement, en évoquant « la colère, la férocité, l'âpreté », Gassendi affirme qu'« il faut faire usage le plus possible des tons entiers, majeurs, de la tierce, de la sexte, de la tierce décime, de la quarte aussi et de l'onzième et même de la septième, principalement avec syncope »[15].

Dans la *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (1639), André Maugars critique la rigueur extrême des compositeurs de musique religieuse en France à son époque (premières décennies du XVIIe siècle), se montrant plus favorable

[13] *Ibid.*, pp. 187-188. À propos de la vision de Mersenne sur la composition musicale, voir : Brigitte Van WYMEERSCH, « Mersenne et les rapports texte-musique », dans : *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre : Mardaga, 2010, pp 67-70.

[14] À ce propos, voir D. BARTEL, *op. cit.*, p. 357.

[15] Voir : Pierre GASSENDI, *Initiation à la théorie de la musique : texte de la « Manuductio »*, éd. traduite et annotée par Gaston Guieu, Aix-en-Provence : Edisud, 1992, p. 79.

aux usages des musiciens italiens, particulièrement quant à l'emploi de figures rhétorico-musicales. En ce sens, il affirme :

> […] Je trouve en premier lieu que leurs compositions de Chapelle ont beaucoup plus d'art, de science et de variété que les nostres ; mais aussi elles ont plus de licence […]. C'est sans doute dans ces sorties agréables, où consiste tout le secret de l'Art ; la Musique ayant ses figures aussi bien que la Rhétorique, qui ne tendent toutes qu'à charmer et tromper insensiblement l'auditeur[16].

Bénigne de Bacilly[17] tient des propos portant sur les tournures mélodiques des airs français qui témoignent de l'utilisation de figures dans la démarche compositionnelle :

> Nous n'avons dans nos Airs François […] qu'un certain nombre de Mots, et même d'expressions auxquels nous sommes bornés, et qui roulent presque toutes sur les mêmes pensées : comment donc le musicien peut-il s'empêcher d'employer souvent des mêmes notes, lorsqu'une fois il les a appliquées aux Paroles avec tant de succès, qu'il semble que l'on ne pouvait pas faire autrement ? Et ne vaut-il pas mieux en user de cette manière, lorsqu'il s'en est bien trouvé et qu'elle a bien réussi […] ?[18].

Ici, Bacilly rend compte du processus à travers lequel les tournures mélodiques ont adopté un sens conventionnel (sens donné par leur association avec des paroles), nous laissant comprendre que, même en absence d'une terminologie précise, les musiciens français prenaient en considération les avantages expressifs des figures.

Quoi qu'il en soit, au-delà de l'absence de textes théoriques français contenant une terminologie rhétorico-musicale, nous constatons qu'une bonne partie des figures répertoriées dans les traités allemands sont repérables dans la musique des organistes du Grand Siècle, dont l'intentionnalité expressive et symbolique vis-à-vis des textes sacrés nous semble difficile à nier dans un bon nombre de cas.

La dimension rhétorique concerne également la question du style. En ce sens, Pierre Le Gallois fait un parallèle entre les styles rhétoriques *asiatique*, *attique* et *rhodien* et les styles musicaux[19]. Cette division stylistique est d'ailleurs clairement visible dans le

---

[16] André MAUGARS, *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (*Rome 1639)*, éd. Joël Heuillon, Paris : Cahiers GKC, coll. « La musique éloquente », 1991, p. 12. Dans ces propos, l'idée de « sorties agréables » correspond à la définition que donnent Longin et Quintilien des figures.

[17] Également connu sous le nom de Bertrand de Bacilly.

[18] Bénigne de BACILLY, *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly*, Genève : Minkoff, 1971, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : chez l'auteur, 1679, p. 103.

[19] Voir : P. Le GALLOIS, *Lettre de Mr Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris : E. Michallet, 1680, pp. 67-68. Les styles évoqués par Le Gallois correspondant respectivement au

répertoire d'orgue classique : en effet, des formes comme la *Fugue grave* et la *Fugue légère* sont un reflet des deux premiers styles rhétoriques, alors que le *Dialogue sur les grands jeux*, combinant habituellement la gravité et la légèreté (suivant le modèle de l'*Ouverture à la française*), témoigne du troisième style.

Dans cette perspective, nous pouvons envisager l'idée d'un « musicien-orateur » dont le discours répond aux enjeux de la rhétorique. Cette vision est esquissée par Mersenne dans son *Traité de l'harmonie Universelle* de 1627 (théorème XXII du 1er livre, intitulé « Déclarer ce que doit faire le compositeur lorsqu'il veut composer quelque pièce de musique »), dans lequel il affirme :

> Il faut premièrement qu'il s'imagine [le compositeur] qu'il est comme un Orateur qui n'oublie rien en son oraison de tout ce qu'il croit luy pouvoir servir pour plaire à ses auditeurs, et pour les émouvoir à ce qu'il veut […][20].

Mersenne réaffirme cette idée dans l'*Harmonie universelle* de 1636, lorsqu'il soutient :

> […] l'Art de l'Orateur Harmonique, qui doit connoistre tous les degrez, les temps, les mouvemens, et les accents propres pour exciter ses auditeurs à tout ce qu'il veut […] [les chants] doivent en quelque façon imiter les Harangues, afin d'avoir des membres, des parties, & des periodes, & d'user de toutes sortes de figures & de passages harmoniques, comme l'Orateur, & que l'Art de composer des Airs, & le Contrepoint ne cède rien à la Rétorique[21].

Cette analogie entre orateurs et musiciens nous semble s'appliquer aux organistes français, articulant leurs improvisations autour d'un réseau de styles et de figures rhétorico-musicales susceptibles de traduire les divers sujets théologiques de la liturgie (c'est ce que l'on peut déduire à travers leurs partitions). Cet aspect peut faire penser à un certain « automatisme stérile » dans l'usage rhétorique, ou ce que craignaient tant bon nombre d'auteurs français, une absence du *naturel*. Pourtant, de même que dans l'exercice de l'art oratoire il faut distinguer les bons et les mauvais orateurs, il faut distinguer les bons et les mauvais organistes. Dans tout domaine impliquant l'utilisation d'une technique préalable à l'acte créateur, cette technique peut soit s'avérer machinale et vide de sens, soit devenir le cadre de développement de la personnalité artistique. En ce sens, nous avons constaté

---

style *élevé*, au style *moyen*, et à un mélange des deux. Nous reviendrons sur cette question plus en détail dans la troisième partie de cette thèse, lorsque nous élaborerons notre typologie stylistique du répertoire.

[20] M. MERSENNE, *Traité de l'harmonie universelle, op. cit*., p. 179.

[21] M. MERSENNE, L'*Harmonie universelle*, t. II, Paris : Éditions du CNRS, 1963, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : S. Cramoisy, 1636, p. 365.

que la modélisation au travers des codes conventionnels est un élément inhérent à la pensée de l'Âge classique. Dans cet esprit, le style de l'orgue se dessine à travers un appareil organisé de conventions pouvant assurer le processus de communication entre émetteur et récepteur du discours musical ; par la suite, l'usage ingénieux ou machinal desdites conventions relèvera de la responsabilité de chaque « orateur-créateur ».

4.2 Images de la littérature sacrée et musique

L'univers d'images qui nourrissent les pratiques spirituelles du Grand Siècle (tout particulièrement l'oraison mentale) a exercé un impact considérable dans les processus de création et de réception de l'art religieux destiné à les soutenir. À ce sujet, Fréderic Cousinié explique :

> L'image intérieure imaginée par le fidèle est, en effet, soumise à une « grille de lecture » extrêmement sophistiquée où toutes les fonctions du discours – référentielle, émotive ou phatique, impérative et comportementale, voire poétique –, sont convoquées. L'image devient une sorte de « fonction opératoire » suscitant tout un ensemble d'actes, de pensées, de sentiments, dont il est difficile de croire qu'ils ne déterminent pas également, au moins partiellement et parallèlement aux « discours sur l'art » qui se constituent également en France à cette époque, un mode de réception spécifique de l'image « artistique »[22].

En ce sens, la considération de quelques images présentes dans la littérature sacrée de l'époque (et le cas échéant, les moyens rhétoriques pour les exprimer) peut nous apporter des clés de lecture pour l'analyse de la dimension poético-symbolique de l'orgue. Pour ce faire, nous nous focaliserons sur des métaphores dont le but est la représentation de notions théologiques comme la plénitude divine, la grâce, ou bien encore, le péché et la mort[23]. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité dans cette démarche, ceci nous permettra d'une part d'illustrer concrètement la manière dont la musique peut représenter le sacré, et d'autre part, de commencer à élucider le fonctionnement de la dimension topique du répertoire (que nous étudierons plus en profondeur au chapitre 6).

---

[22] Fréderic COUSINIÉ, « Images et contemplation dans le discours mystique du XVIIe siècle français », *Dix-septième siècle*, n° 230, (2006/1), p. 27.

[23] Bien que la rhétorique des images dans la littérature spirituelle du Grand Siècle ne soit pas exempte d'excès et de déviations, certains auteurs majeurs font cependant appel aux images pour élucider des vérités de la foi chrétienne (tel est le cas de Bérulle ou François de Sales), cherchant ainsi l'édification spirituelle des fidèles. Pour notre comparaison entre image littéraire et image musicale, nous nous appuierons principalement sur l'œuvre de Pierre de Bérulle, dont les écrits sont particulièrement riches en métaphores.

a) Images lumineuses : la métaphore solaire comme vision de la plénitude divine

Depuis l'époque des premiers chrétiens, la métaphore solaire a été une image privilégiée pour désigner Dieu et le Christ en tant qu'axe central de l'univers[24]. Des auteurs tels que Tertullien (v. 150- v. 220), Lactance (v. 250- v. 325) ou Prudence (v. 348 – v. 405), conçoivent l'image solaire associée à la plénitude divine, à la vision de l'Incarnation[25], ou bien à la vision pascale du Christ triomphant sur la mort. La lumière est ainsi perçue comme un symbole divin par excellence.

Imprégné de la vision hiérarchique de la pensée dionysienne, l'imaginaire chrétien du XVIIe siècle, que ce soit dans le domaine littéraire ou pictural, est encore marqué par l'image solaire pour désigner la position centrale, omniprésente et toute-puissante de Dieu et du Christ dans l'ordonnance de l'univers[26]. Ainsi, pour Bérulle, l'image du soleil constitue un moyen d'évoquer l'union entre le divin et l'humain ; elle est également une métaphore assimilée au christocentrisme[27]. Quant à la portée symbolique de la lumière au XVIIe siècle en France, P. Cousinié explique :

---

[24] Concernant l'origine de cette métaphore dans l'Antiquité, Pierre-Marc de Biasi explique : « pour la philosophie platonicienne, il [le soleil] est la métaphore matérielle de la lumière des Idées, la figure du principe anhypothétique sur lequel repose toute dialectique, le symbole du vrai et du bien. Du mythe de la caverne au néoplatonisme chrétien, de la pensée aristotélicienne à la Scholastique, la lumière solaire constitue une image récurrente du savoir vrai et de l'intelligibilité : l'homme, animal avide de lumière, reçoit sa vie physique du soleil comme son âme se nourrit de la lumière divine. Le tournesol, ou héliotrope, dont la tête suit instinctivement la marche de l'astre solaire est consacré à saint Jean et symbolise l'âme tournée vers Dieu. La seule véritable connaissance digne de ce nom est, du point de vue spirituel, la connaissance de Dieu telle que l'enseigne l'Église, et du point de vue intellectuel, celle des astres, telle que la permettent la mathématique et l'astronomie […] » (Pierre-Marc de BIASI, « Fiat lux, ou les péripéties palingénésiques de la lumière », *Lux, des Lumières aux lumières, Cahiers de médiologie n° 10*, Gallimard, octobre 2000, p. 18).

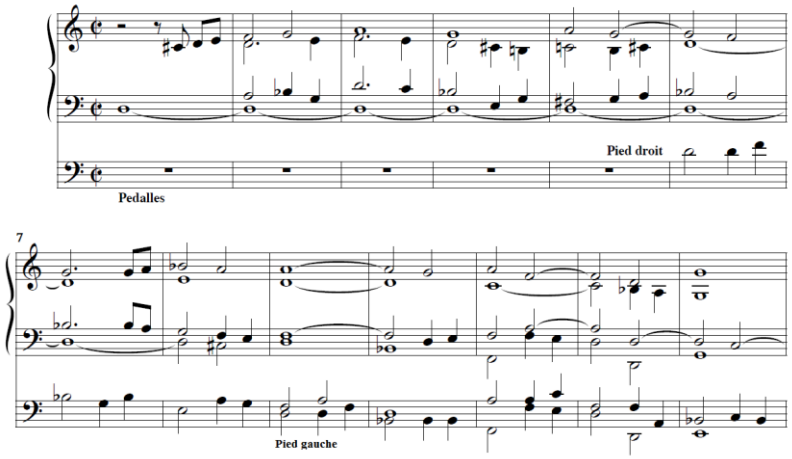
[25] Vision « rattachée à l'usage théologique de la métaphore du rayonnement qui représente analogiquement la procession du Fils à partir de la lumière inaccessible du Père » (Laurence GOSSEREZ, *Poésie de lumière : une lecture de Prudence*, Leuven : Peeters, 2001, p. 29).

[26] Les auteurs spirituels français du XVIIe siècle (Bérulle entre autres) ont été marqués par *Les hiérarchies Célestes*, attribué à Denys l'aréopagite (pseudo-Denys), de même que par la théorie héliocentrique (dont ils établissent une comparaison transposée librement au domaine spirituel). La vision analogique d'un monde organisé hiérarchiquement gravitant autour du soleil affecte non seulement la théologie mais elle constitue aussi un modèle épistémologique qui se répand dans la société en général, malgré la tension générée par le développement d'un rationalisme qui substitue graduellement la logique scientifique à l'esprit analogique.

[27] En citant un passage des *Grandeurs de Jésus* de Bérulle, Yves Krumenacker explique : « L'exemplarisme est une structure de pensée prégnante chez Bérulle ; il se réorganise autour de l'union hypostatique ; Jésus devient le principe ordonnateur de toute chose. C'est la célèbre révolution copernicienne chez Bérulle : "Un excellent esprit de ce siècle a voulu maintenir que le soleil est au centre du monde et non pas la terre ; qu'il est immobile et que la terre, proportionnellement à sa figure ronde, se meut au regard du soleil […] Cette opinion nouvelle, peu suivie dans la science des astres, est utile et doit être suivie dans la

> Les formes iconiques et narratives traditionnelles sont abandonnées au profit de la seule lumière qui est conçue par le mystique comme le moyen d'un *dépassement* de l'image : d'une part, parce que la lumière est conçue comme le plus spirituel des corps qui permet d'approcher analogiquement l'essence divine ; d'autre part, parce qu'en elle-même la lumière n'est pas visible, elle ne peut donc « faire image », mais elle possède le privilège d'être ce qui « rend visible » ; enfin, parce que la lumière, dans sa plus grande intensité, provoque l'éblouissement […][28].

Ces propos nous permettent d'expliquer la portée symbolique de la sonorité du *Plein-jeu* de l'orgue classique. En effet, la couleur caractéristique de cette « forme-mélange »[29] peut constituer une métaphore lumineuse liée à la figuration de la plénitude divine : au travers des sonorités conçues pour remplir l'ensemble de l'espace acoustique, l'orgue génère un effet de remplissage et de saisissement devant lequel l'auditeur ne peut pas se soustraire, ce qui constitue un transfert sur le plan musical de l'émotion que le fidèle est censé expérimenter devant la lumière divine. La sonorité du *Plein-jeu* est ainsi associée à l'esthétique du sublime car elle « ébahit » et permet en même temps une perception de « l'ineffable » qui favorise le rapprochement avec l'essence divine[30]. Voici un exemple de *Plein-jeu* dans lequel on peut apprécier cet effet de plénitude majestueuse à travers une écriture verticale amplifiée par la registration lumineuse et puissante qui caractérise cette forme[31].



Ex. 4.1, L. MARCHAND, *Plein-jeu « à double pédale »*, avant 1732 (mes. 1-13)

science du Salut, car Jésus est le soleil immobile en sa grandeur et mouvant toutes les choses" » (Y. KRUMENACKER, *op. cit.*, p. 169).

[28] P. COUSINIÉ, *op. cit.*, p. 38

[29] Souvenons-nous que le *Plein-jeu* est à la fois une forme musicale et un mélange de jeux.

[30] L'ineffabilité du sublime en tant que manifestation divine est souvent associée à la lumière. Ainsi, pour parler du sublime esthétique, Nicolas Boileau évoque l'exemple biblique *Fiat lux et lux facta est* (à ce sujet, voir : N. BOILEAU-DESPREAUX, *Œuvres de Nicolas Boileau-Despréaux avec des éclaircissements historiques donnez par lui-même*, t. III, La Haye : P. de Hondt, 1729, p. 295).

[31] Le *Plein-jeu* ne présente pas seulement l'« esthétique du sublime » mais également le « style rhétorique sublime » (*stylus gravis*). Nous aborderons ce point aux chapitres 5 et 7.

C'est toujours par un *Plein-jeu* que s'ouvrent les différentes parties de l'Ordinaire de la messe, les hymnes, tout comme les Suites pour le *Magnificat* ; en même temps, c'est un *Petit plein-jeu* ou un *Grand-jeu* qui les conclue, comme pour ouvrir et clore les moments liturgiques sur cette image de la lumière, qui renverrait à celle du Christ « lumière du monde » (*Ego sum lux mundi*), sous l'autorité duquel et au nom duquel chacune des célébrations chrétiennes prend tout son sens.

b) Images de mouvement

La littérature sacrée du XVIIe siècle français est riche en images métaphoriques évoquant le mouvement[32]. Ces images ont un double plan sémantique négatif/positif, étant associées d'une part à tout ce qui est éphémère, périssable, etc., et d'autre part au divin, « au mouvement alternatif, de va-et-vient, d'échange » entre les dimensions divine et humaine[33]. Nous évoquerons quatre types d'images de mouvement qui selon nous se manifestent dans l'orgue classique : la « métaphore liquide », la « métaphore du ravissement », la « métaphore du temps » et la « métaphore du chemin ».

Métaphore liquide

Le symbolisme de l'eau est l'un des plus répandus et significatifs dans la vie religieuse humaine. Comme l'explique Mircea Eliade, associé tant à la mort qu'à la renaissance (dans la logique « immersion-émersion »), l'eau est liée à l'idée d'une régénération, d'un changement d'état, d'une purification :

> L'immersion dans les Eaux équivaut non à une extinction définitive mais à une réintégration passagère dans l'indistinct, suivie d'une nouvelle création, d'une nouvelle vie ou d'un « homme nouveau » selon qu'il s'agit d'un moment cosmique, biologique ou sotériologique. […] Dans quelque ensemble religieux qu'on les rencontre, les Eaux conservent invariablement leur fonction : elles désintègrent, abolissent les formes, « lavent les péchés », à la fois purificatrices et régénératrices[34].

---

[32] À ce propos, voir : Jean ROUSSET, « L'eau en mouvement », dans : *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris : Librairie José Corti, 1953, chap.VI, pp. 142-157 ; voir aussi : Anne FERRARI, « Le sentiment Baroque de la vie », dans : *Figures de la contemplation, op. cit*., pp. 197-234.

[33] A. FERRARI, *op. cit*., p. 221. Ce point s'avère fondamental pour notre réflexion car nous observons que certaines pièces d'orgue associées à l'image divine (que ce soit Dieu, le Christ ou la Trinité) développent des figures musicales oscillatoires. De ce fait, un regard sur le sens symbolique de ce type de figurations dans la littérature sacrée peut révéler leur signification dans la musique.

[34] Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/essais », 1965, p. 113.

Dans le contexte chrétien, le symbolisme de l'eau est lié à la vision sotériologique ; ainsi, la « métaphore liquide » peut représenter les larmes de repentance (condition nécessaire pour atteindre le Salut)[35], de même que l'image du « sang salutaire du Christ » associé à la grâce divine, se répandant comme un torrent qui coule éternellement.

Dans la musique baroque, tant religieuse que profane, les figuralismes liquides peuvent décrire l'écoulement de façon littérale (« iconique »). On peut évoquer par exemple le topique du *pianto*, utilisé dans de nombreuses scènes de *lamento* de l'époque[36], ou bien encore maints exemples de musique religieuse impliquant des mouvements d'eau au travers de mouvements perpétuels généralement oscillatoires, par exemple, le verset *De torrente in via* du psaume *Dixit Dominus* (Haendel[37], Vivaldi[38]), ou bien quelques exemples du *Super Flumina Babylonis* dans le grand motet français (M.-R. de Lalande[39], M.-A. Charpentier[40]). Ce type de mouvements sont aussi fréquents dans l'orgue français. Or, les rapports entre texte et musique nous laissent comprendre que les métaphores liquides se présentent plus de manière « indexicale » qu'« iconique », car elles ne cherchent pas à décrire des mouvements réels d'eau mais plutôt à symboliser métaphoriquement des visions théologiques, par exemple l'écoulement du sang du Christ pour « laver les péchés ». Nous observons cet aspect signifiant de manière manifeste dans le premier verset de l'hymne *Pange lingua* de Nicolas de Grigny, dans lequel les mouvements oscillatoires figurent les mots *Sanguinísque pretiósi*[41]. Ainsi, les métaphores liquides son souvent associées à la vision de la grâce divine, comme nous aurons l'occasion de constater dans les chapitres suivants.

Métaphore du « ravissement »

« RAVIR. Emporter quelque chose violemment […] se dit plus particulièrement des personnes qu'on enlève pour les captiver […] se dit aussi des passions violentes qui troublent agréablement l'esprit & suspendent les fonctions des sens […]. Les Saints ont

---

[35] Un exemple caractéristique de ce niveau sémantique est la figure de Marie-Madeleine, dont les larmes signifient à la fois le produit du péché, et en même temps l'expression de repentance qui lave les péchés. À ce propos voir, A. FERRARI, *op. cit.*, pp. 209-215.

[36] Le topique du *pianto* est l'imitation des pleurs ou gémissements au moyen d'intervalles descendants de seconde mineure. À ce sujet, voir : R. MONELLE, *The Sense of Music : Semiotic Essays*, Princeton : Princeton University Press, 2000, pp. 17-18, 31 et 66. Pour une réflexion sur la figuration des larmes dans la musique, la littérature et la peinture à l'époque baroque, voir : Jean-Loup CHARVET, *L'éloquence des larmes*, Paris : Desclée de Brouwer, 2000.

[37] HWV 232.

[38] RV 595.

[39] S. 13.

[40] H. 170.

[41] Le *Pange lingua* aborde fondamentalement la question de la transsubstantiation (conversion du pain et du vin en corps et sang du Christ). Pour une analyse de cette pièce, voir au chapitre 12, l'exemple 12.6.

été souvent ravis en extase »[42]. Ces définitions tirées du *Dictionnaire* de Furetière nous laissent entendre la portée religieuse du terme « ravir ». En effet, dans la littérature sacrée, l'image du « ravissement » est associée à l'extase, à l'action unitive avec Dieu, à la théophanie signifiée à travers le « charme » opéré par la force divine. Pierre Dumonceaux l'explique dans ces termes :

> Dans le vocabulaire des mystiques, le ravissement (le mot a sa pleine valeur d'acte) a désigné le fait et comme le geste par lequel Dieu s'empare d'une âme pour l'amener à lui violemment, sans résistance possible. L'exemple le plus ancien et le plus fameux est celui de l'apôtre Paul « ravi par le Christ Jésus » sur le chemin de Damas […]. Saint François de Sales, qui cite aussi le cas de Sainte Françoise « ravie en extase » et les « extases et ravissements » que Sainte Catherine de Sienne eut « si souvent », avertit son lecteur qu'il s'agit là d'un état purement passif, distinct des vertus humaines […][43].

Plus loin, il ajoute :

> […] si d'un point de vue humain, le ravissement entraîne l'assoupissement des sens, l'âme pour sa part, arrachée de son séjour terrestre, jouit d'un bien, à la lettre, ineffable par la contemplation de Dieu […][44].

C'est en ce sens que, dans la musique religieuse du Grand Siècle, le topique musical du *sommeil* (dans son sens positif) représente bien l'assoupissement à travers lequel Dieu se manifeste (théophanie), l'état dans lequel l'homme peut être « ravi » dans le sens premier du terme, c'est-à-dire enlevé, captivé, emporté par la force divine[45].

Dans l'orgue classique, le topique du *sommeil* intervient le plus souvent dans des pièces de caractère profond et lyrique invitant au recueillement (nous le verrons au moment d'analyser les formes en style « lyrique »). Or, en fonction du sens des textes, d'autres types de pièces peuvent également contenir ce topique dans un but symbolique. Tel est le cas du *Plein-jeu* de la première Suite de Louis-Nicolas Clérambault (vraisemblablement

---

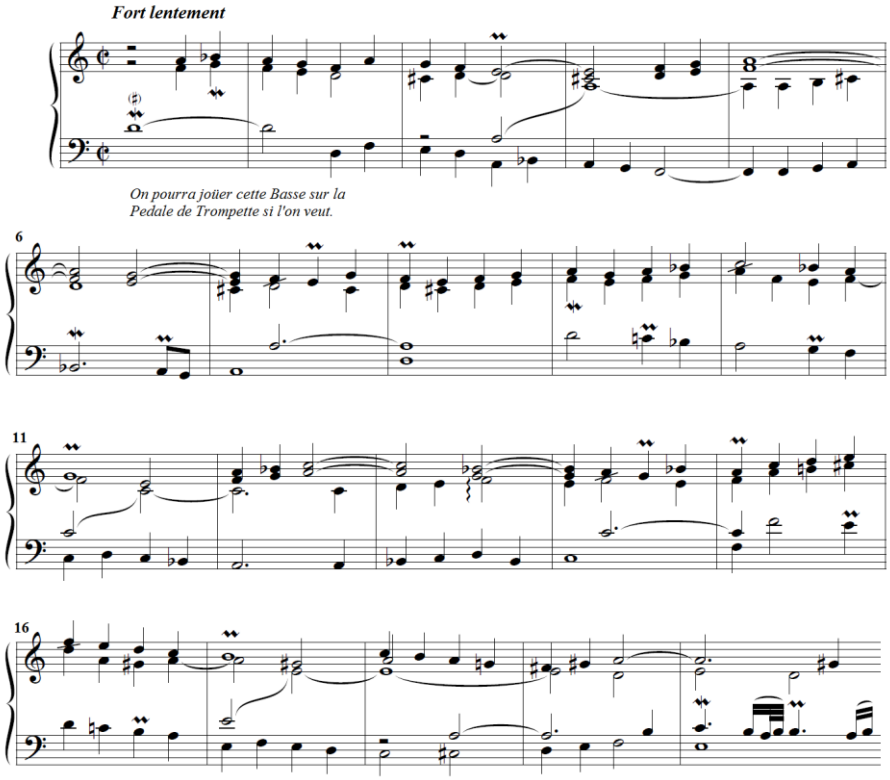
[42] Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois*, La Haye-Rotterdam : A. et R. Leers, 1690.

[43] Pierre DUMONCEAUX, *Langage et sensibilité au XVIIe siècle : l'évolution d'un vocabulaire affectif*, Genève : Droz, 1975, p. 74.

[44] *Ibid.*, p. 75.

[45] Cet effet d'engourdissement provoqué par les mouvements oscillatoires et les sonorités profondes caractéristiques du topique du *sommeil* le rapproche de la *métaphore liquide* en raison de l'effet « assoupissant » qui peut se dégager du mouvement perpétuel de l'eau.

écrit pour le *Magnificat*)[46], présentant une convergence remarquable entre la magnificence (exprimée naturellement par la sonorité grandiloquente de cette forme) et la profondeur (manifeste dans les ondulations mélodiques parallèles et les plans sonores immobiles caractéristiques du topique du *sommeil*)[47]. En effet, cette union topique exprime à merveille le sens de « ravissement » associé à l'image mariale (dont l'âme est « captivée » et soumisse à la force divine), aussi bien que sa méditation à propos de la grandeur de Dieu[48].



Ex. 4.2, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Grand Plein-Jeu du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-15)

[46] Il s'agit d'une suite sans destination liturgique spécifique, mais elle a été conçue de toute vraisemblance pour le cantique marial en raison du nombre de versets et du rapport entre le caractère musical et le sens du texte.

[47] Cette pièce présente une ressemblance avec la scène du *Sommeil* d'Atys de Lully (voir annexe V, p. 477). Nous traiterons davantage la portée signifiante du topique du *sommeil* dans l'orgue au chapitre 6.

[48] Cette image de l'extase mariale associée au mouvement musical est évoquée par Michel Serres d'une manière qui nous semble expliquer non seulement le sens musical de ce verset de Clérambault mais aussi les métaphores de mouvement comme symbole de l'échange entre le divin et l'humain : « *Magnificat.* Le mouvement physique vibrant, ondulatoire, sinusoïdal, rythmique… de l'émotion, des tissus du corps enfantin, du cri de la gorge maternelle, des lignes, des versets psalmodiés, entre alors, par le sas de la musique, dans le sens […] » (M. SERRES, *Musique*, Paris : Éditions Le Pommier, 2011, p. 118). Ces propos s'adaptent au sens théologique des métaphores de mouvement, souvent associées aux états intérieurs de Marie, à sa plénitude, à son union avec Dieu, au mouvement d'élévation de son âme… Pleine de grâce, Marie est l'archétype d'intériorité, d'échange parfait entre le divin et l'humain (à ce propos, voir A. FERRARI, *op. cit.*, p. 217).

Métaphore du temps

Proche de la métaphore liquide en raison de l'image d'écoulement, la « métaphore du temps » dans la littérature sacrée présente une opposition entre mouvement et permanence pour signifier le contraste entre l'éphémère de la vie terrestre et la vie éternelle. Cet aspect symbolique est présent par exemple dans le style rhétorique de Bérulle, comme l'explique Anne Ferrari :

> Bérulle donne au mouvement un point d'ancrage, et à l'écoulement du temps un contrepoint à l'éternité : au-delà de l'instabilité des choses qui passent est affirmée la stabilité en Dieu ; la vie voyagère a une origine et un terme, et l'Incarnation du Verbe donne à l'homme au cœur même des actions passagères, la certitude d'un état permanent […][49].

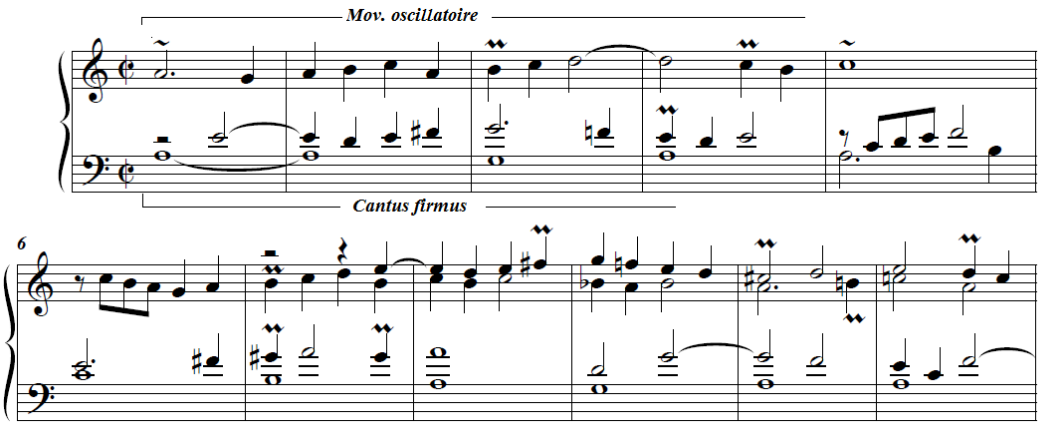
Sur le plan musical, ce type d'opposition entre « mouvement » et « point d'ancrage » se manifeste clairement dans l'écriture du *Plein-jeu* (du moins nous le croyons), car cette disposition dynamique est l'une des caractéristiques de son écriture : aux dessins mélodiques ondoyants en noires ou en croches[50] s'opposent des valeurs longues qui génèrent la sensation de permanence (notes liées se prolongeant sur plusieurs mesures, ou bien un *cantus firmus* en valeurs longues)[51]. Par exemple, plusieurs plein-jeux correspondant au premier verset du *Kyrie* de la messe présentent cette dynamique symbolique. Le 1er *Kyrie* de la messe de G.-G Nivers (1667) présente l'opposition oscillation/*cantus firmus* de la manière suivante :

---

[49] A. FERRARI, *op. cit.*, p. 218.

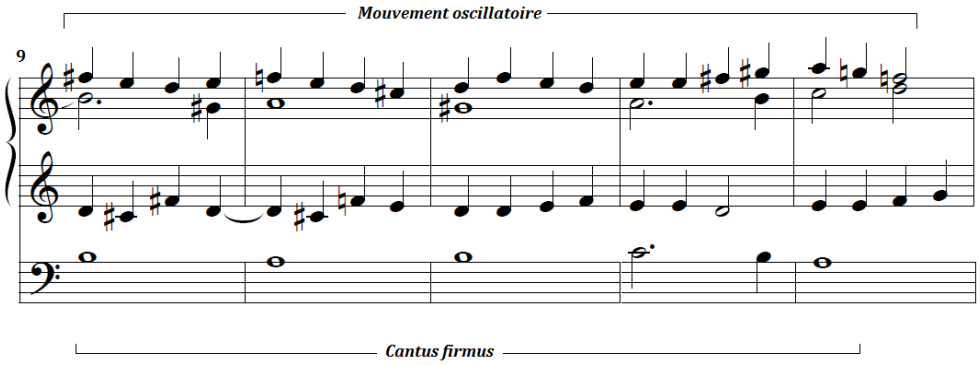
[50] Le mouvement ondoyant peut symboliser l'éternité, étant associé à la figure du demi-cercle (s'agissant d'une figure continuelle qui ne possède ni principe ni fin). J.-J. Olier rend témoignage de la portée signifiante de cette figure, en affirmant : « les louanges commencées en Jésus-Christ doivent être continuées dans toute l'éternité et cette éternité commencée est signifiée par le demi-rond » (J.-J. OLIER, *Explication des cérémonies de la Grande messe*, *op. cit.*, p. 204). Nous parlerons davantage de ces mouvements aux chapitres 6 et 7.

[51] Quant à la signification du *cantus firmus*, il pourrait correspondre au point d'ancrage auquel Anne Ferrari se réfère, figurant ainsi la présence d'un Dieu éternel, organisateur de l'univers et source de toute action. Nous considérerons cet aspect signifiant dans l'analyse du *Plein-jeu* au chapitre 7.



Ex. 4.3, G.-G. NIVERS, *Plein-Jeu* : *1er Kyrie*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 1-11)

Deux exemples très parlants sont les plein-jeux pour le premier et dernier *Kyrie* de la *Messe des paroisses* de François Couperin. Dans ces pièces, la superposition entre mouvement et permanence se développe à travers une dynamique oscillatoire continuelle des noires en contraste avec les valeurs longues qui composent le *cantus firmus* à la pédale[52].



Ex. 4.4, F. COUPERIN, *Plein-jeu : 6e Kyrie*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 9-13)

Métaphore du chemin

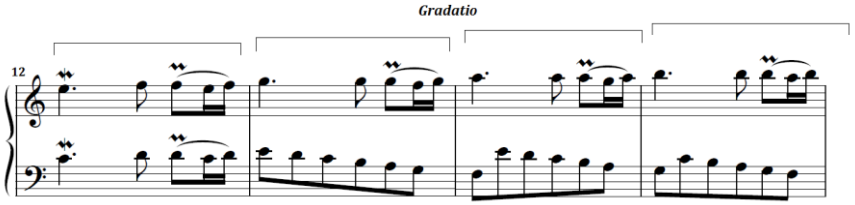
Dans la pensée mystique des XVIe et XVIIe siècles, la métaphore du « chemin » constitue une allusion à l'itinéraire spirituel du chrétien dans la quête du Salut[53]. Ces métaphores se caractérisent par une logique de progression qui emploie souvent la figure de *gradation*. Selon A. Ferrari, la métaphore du chemin exprime :

[52] Nous reviendrons sur ces exemples au chapitre 14 (voir ex. 14.1 et 14.15).

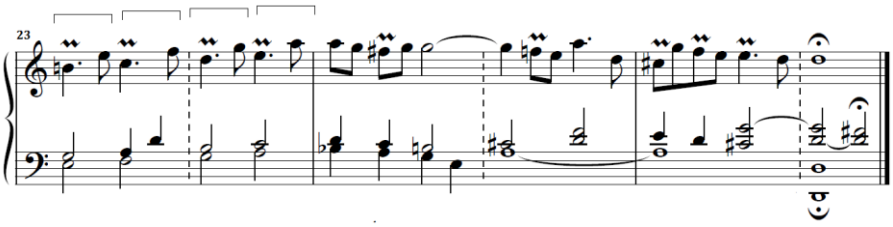
[53] Comme nous avons vu dans la pensée de Jean de la Croix (cf. chapitre 3). À propos de la métaphore du chemin dans le contexte spirituel du XVIIe siècle, voir : Ralph DEKONINCK, *Ad imaginem… op. cit.*, pp. 304-314.

> […] l'image très positive d'un chemin à parcourir dans l'effort d'une vie vraiment militante où l'ennemi rend le chemin de perfection austère et difficile, ou l'acquiescement de l'amour, qui conduit à suivre Jésus pas à pas[54].

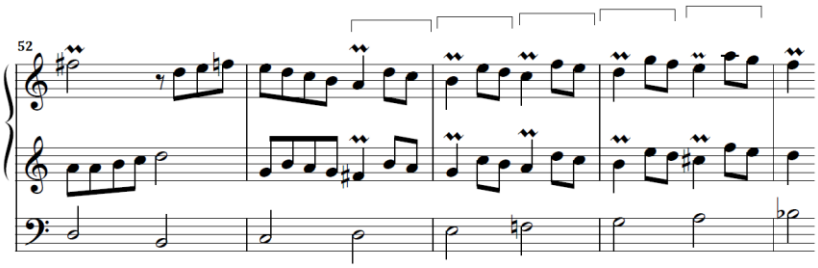
En ce sens, nous observons que dans le répertoire d'orgue classique les figures de gradation pourraient correspondre à une lecture similaire : en effet, cette logique rhétorique se manifeste souvent dans les pièces de caractère vigoureux (*Basse de trompette*, *Duo*, etc.) qui peuvent être associées à l'image « militante » de la foi, de même que dans les pièces de caractère lyrique et/ou gracieux (*Récit de cromorne*, *Trio*, etc.) qui peuvent exprimer la quête de l'amour et de la miséricorde divine. Voici un exemple caractéristique de gradation ascendante dans ce type de pièces[55] :



Ex. 4.5, J.-A. GUILAIN, *Duo du 3e ton* : *Suscepit Israel*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 12-15)



Ex. 4.6, J. BOYVIN, *Récit de cromorne du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 23-28)



Ex. 4.7, F. COUPERIN, *Dialogue en trio, du cornet et de la tierce : Tu solus Altissimus*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 52-56)

---

[54] A. FERRARI, *op. cit.*, p. 226.

[55] Nous observerons au cours de nos analyses plusieurs exemples qui correspondent à cette vision. Bien que les gradations ascendantes ou descendantes soient un lieu commun de la musique de l'époque (étant présentes dans toute sorte de répertoires), la puissance évocatrice de cette figure rhétorique a été particulièrement exploitée par les compositeurs de musique religieuse pour représenter les images d'élévation spirituelle et de supplication. Nous tenterons de montrer que sa présence dans les diverses formes du répertoire d'orgue classique semble bien obéir à cette intention.

c) Images de la vanité et de la mort

Les visions de la mort et du jugement dernier sont un lieu commun de l'imaginaire spirituel européen depuis le Moyen-Âge. Au XVIIe siècle, ce sujet concerne particulièrement la réflexion sur la vanité du monde en opposition à la joie céleste éternelle. Dans le contexte chrétien, cet aspect est mis en avant à l'aide de diverses manifestations artistiques (littérature, peinture et musique), contribuant à susciter la crainte, la constriction et la repentance des fidèles (conditions nécessaires pour atteindre le Salut)[56]. Sous la plume de Bossuet, les *oraisons funèbres* véhiculent les préceptes de la doctrine et de la morale, offrant les leçons que le chrétien peut tirer de la mort[57]. Dans le domaine pictural, les « vanités » révèlent maints symboles associés à la figuration de l'éphémère des plaisirs mondains (parmi lesquels la musique représente le son fugace et limité dans le temps), du néant du savoir humain, de la vacuité de la volonté humaine (notion liée au péché), et de l'imminence de la mort[58].

Dans le panorama musical européen du XVIIe siècle, le *lamento* et l'ensemble de son champ lexical (plainte, larmes, cris, mort, péché, repentance, etc.) est l'un des topiques principaux, que ce soit dans la musique profane ou sacrée. En ce sens, dans la musique religieuse du Grand Siècle, le *lamento* apparait souvent lorsque les textes évoquent la supplication de la miséricorde divine, la douleur ou la mort[59]. Ainsi par exemple, dans le

---

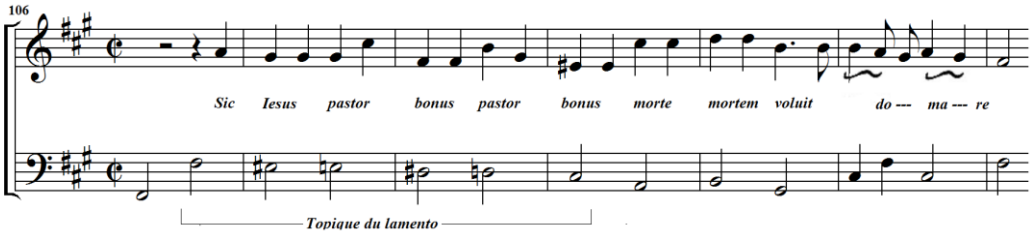
[56] Le ton adopté par les théologiens pour aborder la question de la vanité du monde est souvent pathétique, comme l'exprime Bérulle de manière réitérée : ce monde « n'est qu'un théâtre de mort », « spectacle d'horreur et de douleur », entre autres. Voir : P. de BERULLE : *Les œuvres de l'éminentissime et révérendissime Pierre Cardinal de Bérulle… op. cit.*, pp. 867-868.

[57] Sur la figure de la mort dans l'œuvre de Bossuet, voir : Cécile JOULIN, *La mort dans les Œuvres oratoires de Bossuet*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.

[58] Nous pensons particulièrement aux *vanités* de Philippe de Champaigne et Georges de La Tour. Au sujet du rapport entre musique et vanité, voir : Maya SUEMI LEMOS, « La musique et la méditation : l'exemple des vanités », dans : *La méditation au XVIIe siècle. Rhétorique, art, spiritualité*, C. Belin (dir.), coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Classicisme », Paris : Honoré Champion, 2006, pp. 235-256.

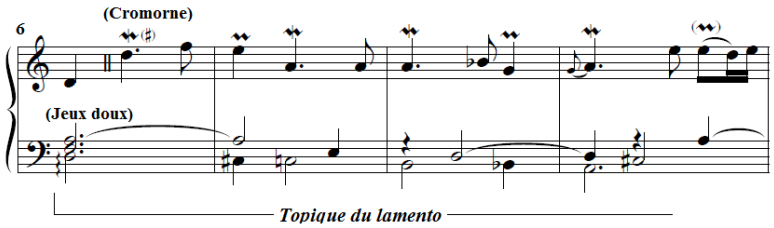
[59] Dans le répertoire musical religieux du Grand Siècle, le topique du *lamento* se présente de la même manière qu'il apparait dans d'autres genres vocaux et instrumentaux de l'époque (opéra, cantates, etc.), c'est-à-dire au travers des gammes descendantes à la basse (diatoniques ou chromatiques), associées à des figurations mélodiques telles que secondes descendantes (figure du *pianto*) et des rythmes trochaïques ou iambiques (souvent entrecoupés). Dans *L'Art de bien chanter*, Bénigne de Bacilly définit les agréments musicaux de ce type d'expression dans le chant de la manière suivante : « Le Mouvement propre pour les Expressions tristes de Plainte et de douleur s'exprime par plusieurs sortes d'agréments de Chant. Les *Plaintes* ou *Accents* ; certaines *Langueurs* qui se font en descendant d'une longue sur une autre, sans appuyer du gosier que fort légèrement ; le Tremblement *étouffé*, même la Cadence fort lente, et surtout les Demi-Ports de Voix qui se font en montant par degrés imperceptibles […] » (B. de BACILLY, *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly*, Paris : chez l'auteur, 1679, p. 201). Pour plus de détails à propos du topique du *lamento*, voir : Brenno BOCCADORO, « Éléments de grammaire mélancolique », *Acta Musicologica*, vol. 76, fasc. 1 (2004), pp. 25-65.

motet *Victoria, Christe resurgenti* de François Couperin, le sens des paroles *Sic Iesus pastor bonus morte mortem voluit domare, morte hostem voluit fugare* est traduit par une suite d'intervalles expressifs sur une gamme chromatique descendante (outre la tonalité peu usitée de *fa* dièse mineur) :

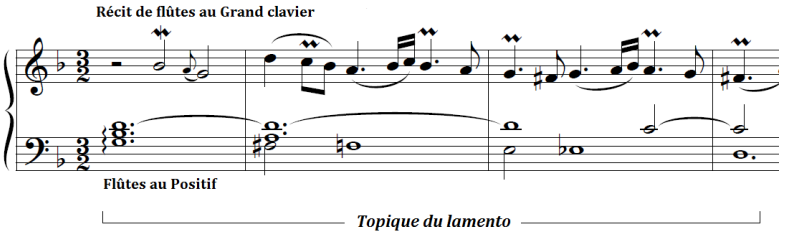


Ex. 4.8, F. COUPERIN, *Victoria, Christo resurgenti*, Motet pour le jour de Pâques (mes. 106-112)

Dans la musique d'orgue, les versets faisant une allusion directe à la mort sont rares (se limitant peut-être aux hymnes du temps pascal). Pourtant, toute référence à la supplication de miséricorde est naturellement associée à la crainte de la mort et de la damnation. C'est pourquoi le topique du *lamento* est fréquent dans les versets pour le *Kyrie eleison*, *Qui tollis peccata mundi*, *Suscipe deprecationem nostra*, *Et misericordia ejus*, etc., impliquant tous la demande de miséricorde. Voici deux exemples tirés des deux suites de Louis-Nicolas Clérambault (correspondant vraisemblablement au verset *Suscepit Israel* du *Magnificat*), dont la supplique est exprimée à travers les agréments mélodiques et la gamme chromatique descendante[60] :



Ex. 4.9, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Récit de cromorne et cornet du 1e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 6-9)



Ex. 4.10, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Flûtes du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-4)

[60] Nous constaterons un peu plus loin la proximité des usages rhétoriques entre certaines pièces lyriques du répertoire d'orgue classique et le *Tombeau*, genre de musique instrumentale le plus explicite quant à l'évocation de la mort. Ceci prouvera l'intentionnalité figurative des organistes vis-à-vis de cette notion théologique fondamentale.

4.3 Structures analogiques

Outre le symbolisme exercé par les propriétés évocatrices des sons et des figures, on observe également que la disposition structurelle de certaines pièces est déterminée par des rapports analogiques qui cherchent à représenter le sacré. Cette représentation n'est pas forcément dirigée vers le récepteur (au moins de prime abord), mais elle cherche à donner une légitimité sacrée à la musique. En effet, la pensée analogique marque les esprits du XVIIe siècle, comme nous avons pu l'observer à travers les propos de Bérulle, qui compare la théorie copernicienne à la vision de Dieu rayonnant au centre de l'univers. En ce qui concerne la musique, plusieurs théoriciens du XVIIe siècle témoignent de la pensée analogique[61]. L'*Harmonie Universelle* de Mersenne exemplifie cet aspect, en adoptant une position théorique qui, bien que d'esprit scientifique, se fonde souvent sur l'analogie, notamment lorsque celle-ci renvoie au sacré[62].

Nous voudrions nous focaliser à présent sur deux dispositions structurelles analogiques que nous avons pu relever dans le répertoire d'orgue français : la première

---

[61] La dimension symbolique présente dans les modèles « universels » de la musique disparaît graduellement au cours du XVIIe siècle (l'*Harmonie universelle* de Mersenne est l'un des derniers exemples). Comme l'explique Théodora Psychoyou : « Le modèle canonique de l'ordre universel, fondé sur l'expression arithmétique proportionnelle, ne résiste pas à la critique inhérente aux progrès de la physique et des disciplines expérimentales qui lui sont liées […]. Inévitablement, le domaine de l'écrit sur la musique s'élargit et supporte de plus en plus de profils de théoriciens et de types de discours différents. Théologiens, philosophes et scientifiques, musiciens et compositeurs ne discutent pas sur la musique ni pour les mêmes raisons, ni de la même façon. Si les philosophes s'intéressent à la musique pour ce qu'elle participe à l'édifice du savoir, les musiciens se préoccupent de moins en moins de la part spéculative et symbolique de la théorie […] » (T. PSYCHOYOU, « Plaisirs de l'esprit, plaisirs de l'oreille : anatomie et paradoxes d'un nouveau critère théorique » dans : *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, *op. cit.*, p. 61). Malgré ce changement de paradigme, nous avons vu dans le chapitre précédent que la pensée théologique continue à insister sur le statut symbolique de la musique, comme le montrent les textes normatifs de Villette et Grimaud par exemple, et particulièrement les *Lettres spirituelles* et les *Explications des cérémonies* de Jean-Jacques Olier, écrits de caractère pédagogique dont l'esprit analogique est manifeste (cf. chapitre 3). Cet aspect permettrait d'expliquer la pensée analogique dans la *praxis* des organistes français. À propos de la pensée analogique en musique, voir : Georges KAYAS, « L'âme de l'univers et la musique dans le *Timée* de Platon », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3 (octobre 1974), pp. 287-329 ; Brigitte Van WYMEERSCH, « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, t. 97, n° 2 (1999), pp. 289-311.

[62] Ainsi, Mersenne se fonde parfois sur la légitimation morale ou théologique plutôt que sur la constatation scientifique. Nous pensons particulièrement à son explication des qualités de l'unisson, associées au symbolisme de l'unité divine : « Il est aisé de tirer si grands profits spirituels de ce discours que les musiciens n'auront nullement besoin d'autres instructions pour se porter à Dieu, puisque l'Unisson, de toutes les choses du monde les y conduit […] » (M. MERSENNE, « Traitez des consonances et des dissonances, Liv. 1er, proposition IV, Corollaire IV », dans : *Harmonie Universelle*, t. II, Paris : Éditions du CNRS, 1963, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : S. Cramoisy, 1636, p. 22).

utilise le chiffre « 9 » en tant qu'analogie des chœurs angéliques, et la deuxième le dualisme en tant qu'analogie christique (le dualisme est associé aux natures humaine et divine du Christ)[63].

a) La symbolique du chiffre « 9 » comme analogie des chœurs angéliques

Nous avons pu constater précédemment que certains auteurs spirituels français conçoivent la musique, et la musique d'orgue en particulier, comme une analogie de l'harmonie céleste[64]. En ce sens, dans ses *Explications des cérémonies de la grande Messe de paroisse*, Jean-Jacques Olier assimile le *Kyrie* au chant plaintif des neuf chœurs angéliques[65], ce qui nous aide à comprendre le sens de certaines fugues destinées au *Kyrie*, qui présentent des agencements structurels en rapport avec le chiffre « 9 ». La plupart de ces procédés analogiques se trouvent dans les fugues et d'autres formes faisant appel à l'écriture imitative[66].

Ainsi, la *fugue* du *Kyrie* de la messe de G.-G. Nivers se présente comme une véritable analogie de la supplication angélique : de caractère grave, le sujet est exposé neuf fois en 18 mesures (3 entrées du sujet toutes les 6 mesures). En outre, l'ordre d'entrée des voix monte de la « basse » au « dessus » dans les quatre premières présentations du sujet (mes. 1-8). Cette disposition (peu fréquente dans les fugues), outre le caractère de la pièce et le nombre d'entrées du sujet, commente éloquemment la vision d'une supplication ascendante suivant les rangs des hiérarchies célestes.

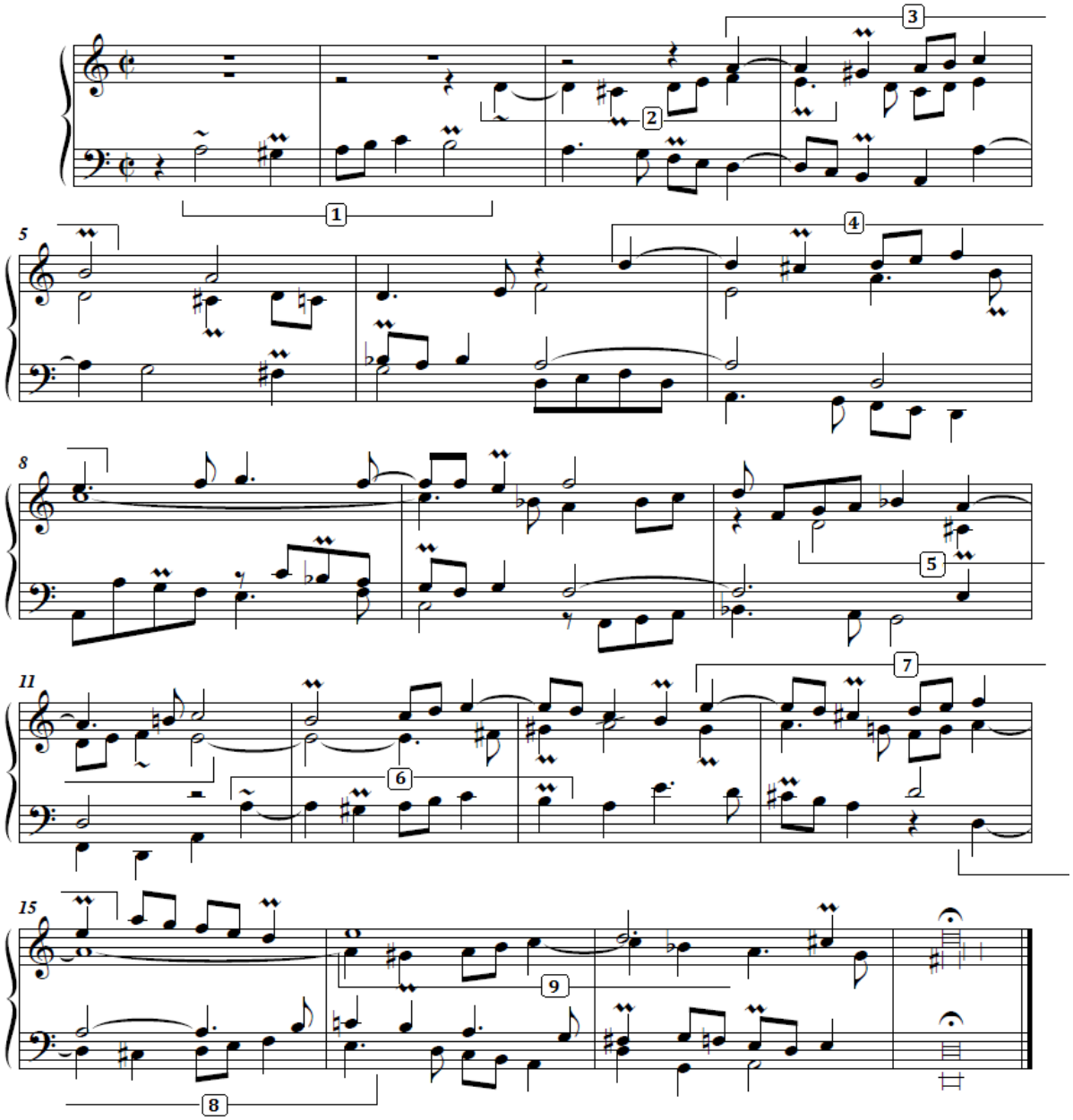
---

[63] Ces symbolismes liés au chiffre ne sont pas les seuls que nous avons pu repérer dans ce répertoire : outre quelques figurations pouvant évoquer la Trinité (on le verra plus tard), nous observons également un exemple tout à fait parlant chez Nicolas de Grigny ayant recours à l'analogie du chiffre pour figurer les douze apôtres dans son *Pange lingua* (nous analyserons cet exemple au chapitre 12).

[64] Cf. chapitre 3.

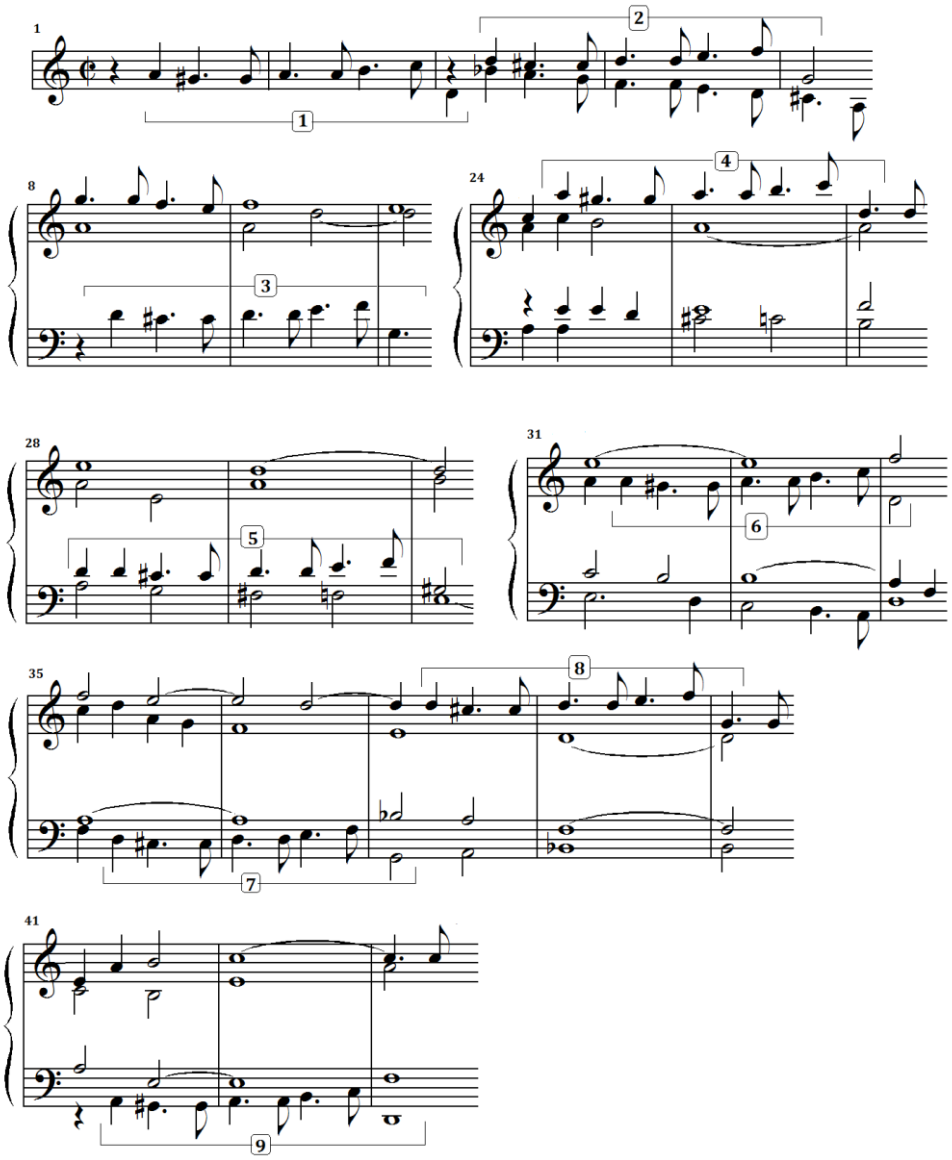
[65] « […] on chante par neuf fois [le *Kyrie*] à l'honneur des neuf chœurs angéliques, *Kyrie eleison*, ce qui exprime les sentiments des Anges et des Prophètes, au temps de l'ancienne Loi » (J.-J. OLIER, *Explication des cérémonies de la grande Messe… op. cit.*, pp. 236-237).

[66] Le style imitatif dans ce répertoire semble viser avant tout la représentation de la multiplicité. En effet, comme nous le verrons plus tard, il sera souvent adopté lorsque les textes liturgiques évoquent le chant angélique, tel qu'on l'observe dans les fugues des *Kyrie*, dans le *Gloria in excelsis Deo* (chant de louange des anges lors de la Nativité) et dans le *Sanctus* (chant d'acclamation angélique tiré d'une prophétie d'Isaïe, Es. 6, 3).



Ex. 4.11, G.-G NIVERS, *Fugue* : 3e *Kyrie*, 2e Livre d'orgue, 1667

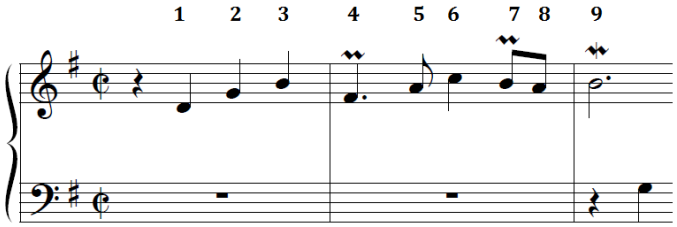
Un autre exemple de fugue pour le *Kyrie* qui présente ce même procédé analogique se trouve dans la *Messe du 1er ton* de Nicolas Gigault. Fondé sur la cellule thématique de la mélodie grégorienne (*Cunctipotens genitor*), le sujet de cette pièce s'ajuste à une expression plaintive au moyen de l'intervalle hautement expressif de septième mineure descendante (mes. 2-3) :



Ex. 4.12, N. GIGAULT, *Fugue :3e Kyrie*, Messe du 1e ton, Livre d'orgue, 1685

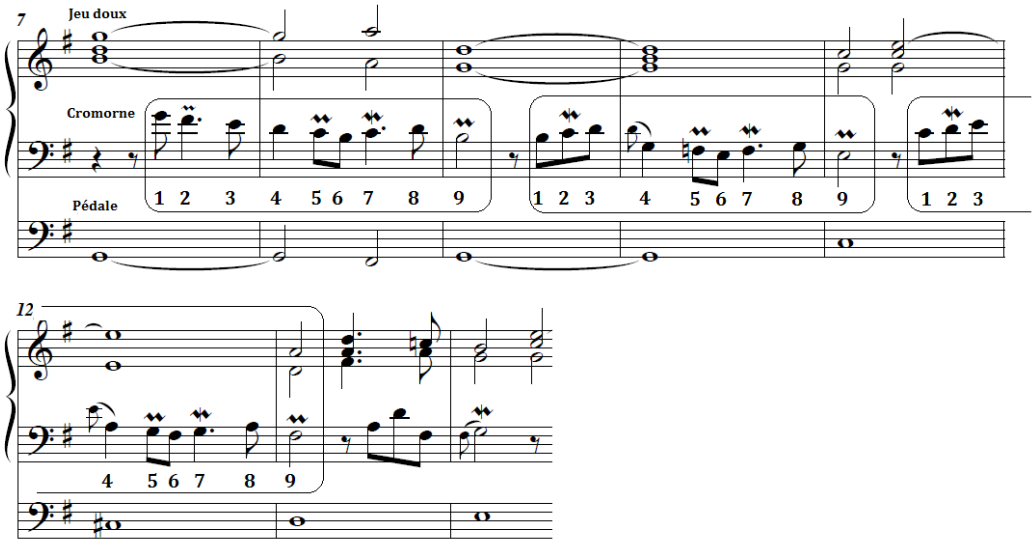
François Couperin adopte également la disposition structurelle liée au chiffre « 9 » dans les fugues pour le *Kyrie* de ses deux messes. La *Fugue* de la *Messe pour les couvents*, avec neuf présentations du sujet, suit le même procédé que celles de Nivers et Gigault. En revanche, la fugue de la *Messe des paroisses* adopte un procédé différent, à savoir, une structure comportant cinq « expositions » contre quatre « divertissements » (nous analyserons ces pièces dans le chapitre 14, consacré aux messes de Couperin).

Un autre exemple de *Kyrie* qui présente un rapport avec le chiffre « 9 » est offert par Gaspard Corrette dans sa *Messe du 8e* ton. Dans la *Fugue* pour le 3e *Kyrie*, bien que nous ne trouvions pas la même disposition que l'on a pu observer dans les fugues de Nivers, Gigault et Couperin, le sujet est composé de neuf notes :



Ex. 4.13, G. CORRETTE, *Fugue : 3e Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes.1-3)

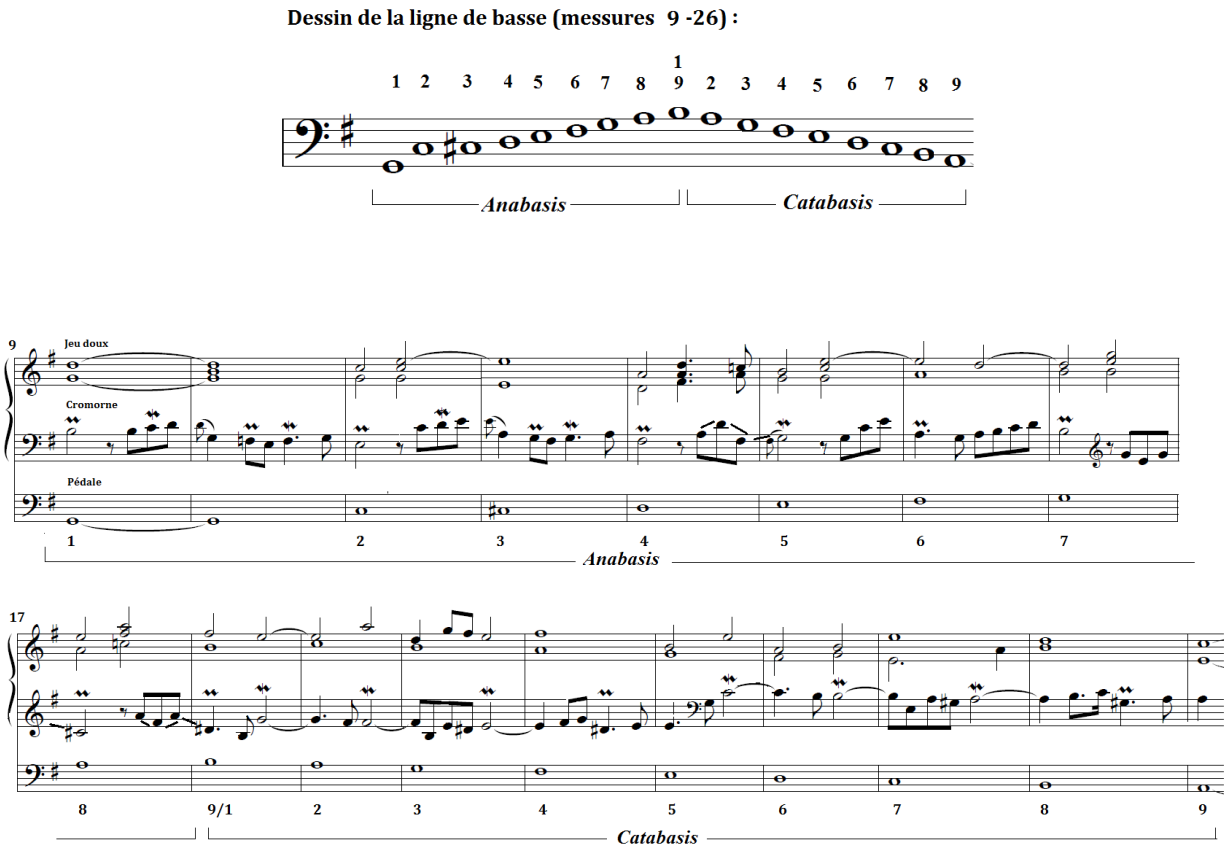
Il pourrait certes s'agir d'une coïncidence (les sujets d'autres fugues pour le *Kyrie* présentent huit ou dix notes) ; cependant, dans les versets suivants (*Cromorne en taille* pour le *Christe eleison* et *Trio à deux dessus* pour le 4e *Kyrie*), Corrette propose également une série d'éléments qui nous mènent à penser que cette disposition de neuf notes n'est pas fortuite mais intentionnelle. Dans le *Cromorne en taille*, l'entrée du soliste propose en effet un thème de neuf notes suivi de deux répliques en gradation ; ainsi, la phrase se compose de trois paliers ayant chacune neuf notes (proportion de 3 x 9), ce qui correspond tout à fait à la triple invocation du *Christe eleison* par les neuf ordres angéliques :



Ex. 4.14, G. CORRETTE, *Cromorne en taille : 2e Christe eleison*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 7-14)

Mais ce n'est pas tout : à partir de la mesure 9, la pédale présente un grand mouvement circulaire symétrique en rondes se prolongeant sur 18 mesures[67] ; dans ce mouvement, tant le sens ascendant que le sens descendant se composent chacun de neuf notes. La symétrie de cette figure en demi-cercle se reflète clairement dans le sommet mélodique car il est en même temps la neuvième note de la montée (*anabasis*) et la première de la descente (*catabasis*) :

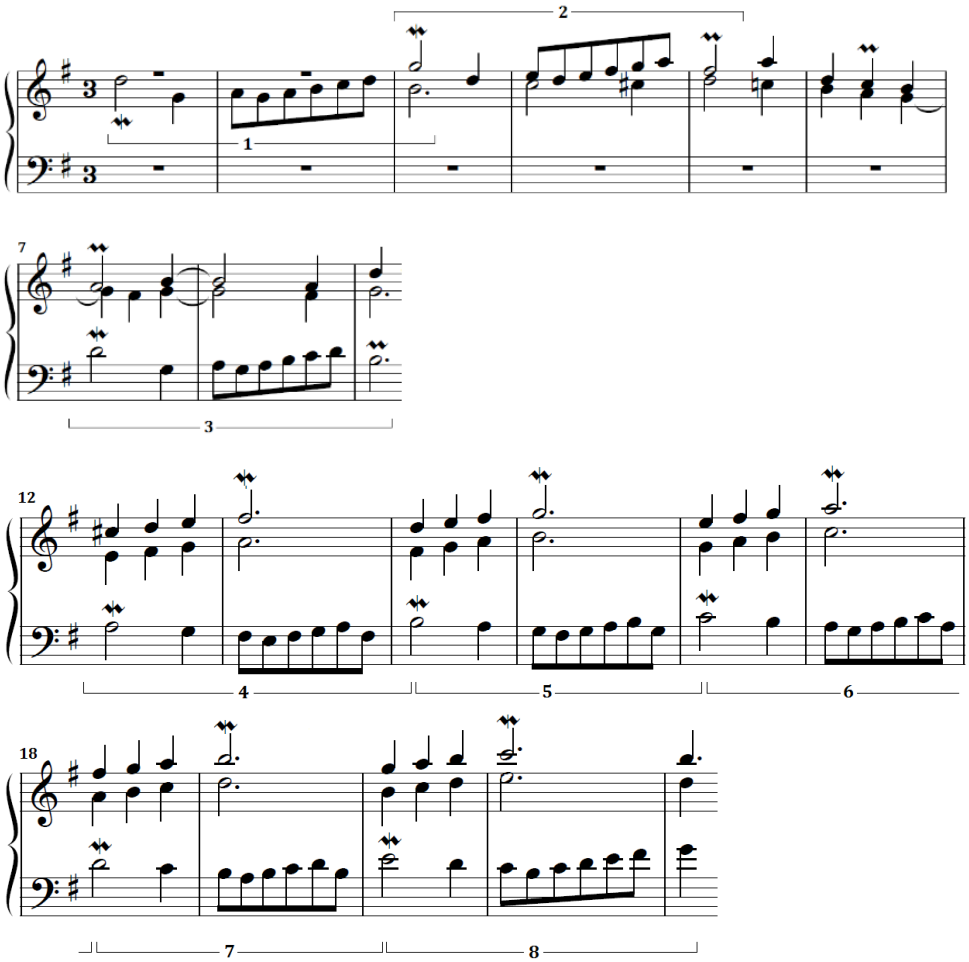
[67] C'est le même nombre de mesures que l'on trouve dans la fugue de Nivers évoquée plus haut. Nous observerons la portée symbolique de ce rapport un peu plus loin.



Ex. 4.15, G. CORRETTE, *Cromorne en taille* : 2e *Christe eleison*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 9-26)

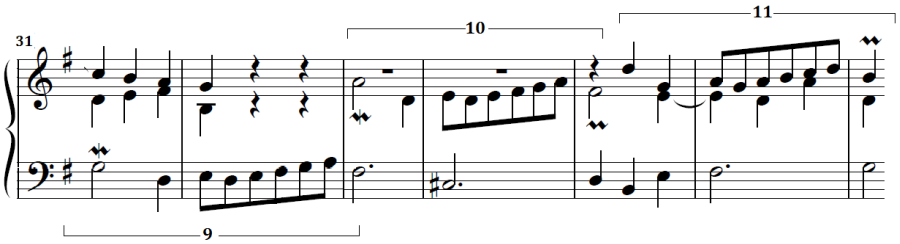
Le *Trio a deux dessus* qui suit (*4e Kyrie*) présente lui aussi un agencement chargé de symbolisme du chiffre. En effet, cette pièce offre un thème de neuf notes avec un total de dix-huit présentations dont la nature symbolique nous semble manifeste : 3 x 3 (exaltation de la Trinité) x 2 (double nature du Christ) = 18 (d'ailleurs, la nature symbolique de cette disposition est corroborée par la progression circulaire du *Cromorne en taille* précédent, présentant également le rapport 9/18)[68]. Ainsi, la première exposition de ce *Trio* se compose de neuf mesures avec trois entrées successives (mes. 1-9), puis cinq présentations du thème à la basse en gradation ascendante (mes. 12-22) :

[68] De même que le fait la *Fugue* de Nivers pour le *Kyrie*, qui contient neuf présentations du sujet dans 18 mesures. L'exemple le plus éloquent de ce type de rapport symbolique est la *Fugue du 1e ton* de Louis Marchand. Comme nous le constaterons au chapitre 10 (voir ex. 10.11 à 10.15), cette pièce présente un sujet de neuf notes en dessin circulaire qui est exposé dix-huit fois.



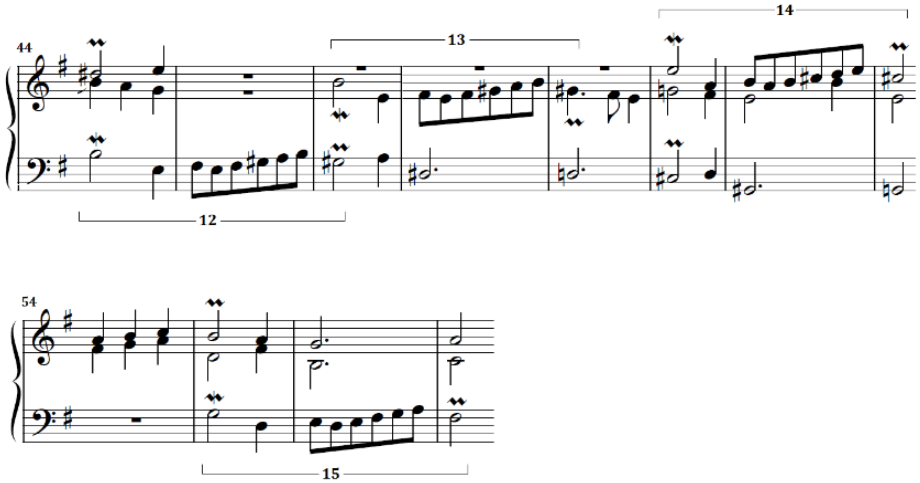
Ex. 4.16, G. CORRETTE, *Trio à 2 dessus : 4e Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 1-9 et 12-22)

La deuxième exposition contient trois présentations (mes. 31-37) :



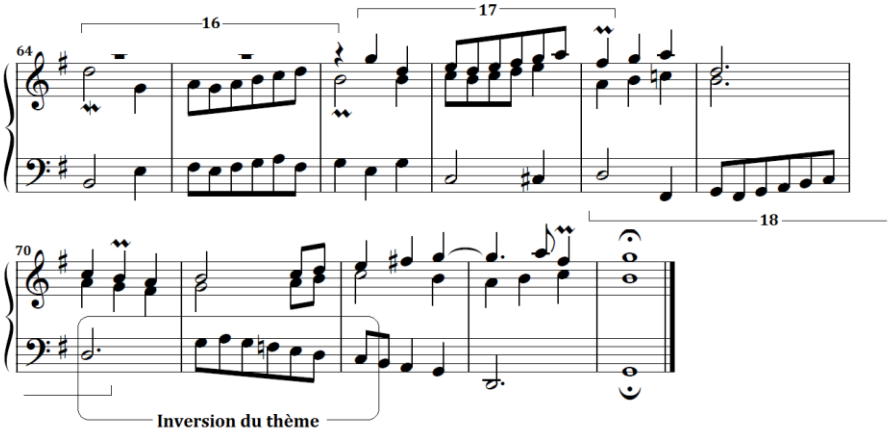
Ex. 4.17, G. CORRETTE, *Trio à 2 dessus : 4e Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 31-37)

La troisième exposition en offre quatre (mes. 44-50 et 55-57) :



Ex. 4.18, G. CORRETTE, *Trio à deux dessus : 4e Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 44-51 et 54-57)

Quant à la quatrième exposition du sujet, elle donne trois présentations pour clore la pièce (mes. 64-70) :



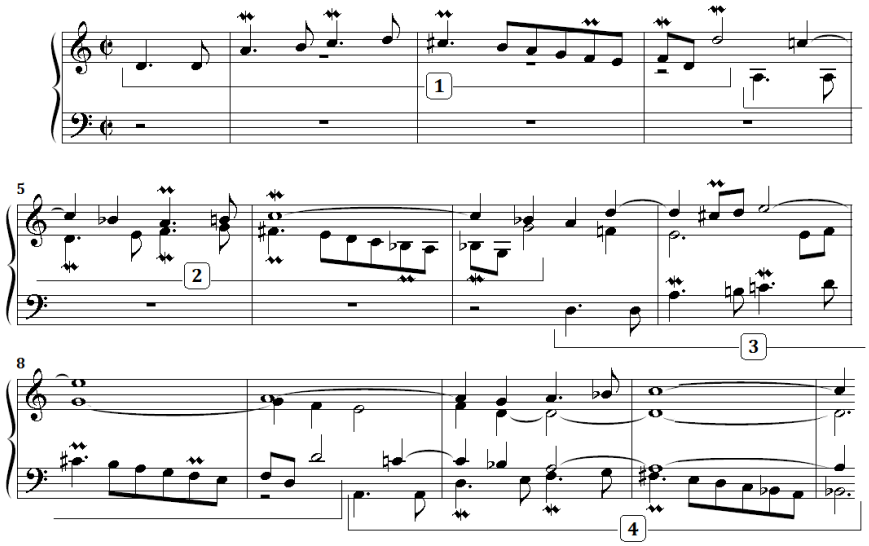
Ex. 4.19, G. CORRETTE, *Trio à deux dessus : 4e Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 64-74)

En outre, le motif en croches du thème est inversé à la basse à la mesure 71, juste après son ultime présentation en « mouvement droit » (mes. 69). Ce mouvement inverse, descendant, unique, qui se prolonge de surcroit jusqu'à l'extrême grave du registre (catabase), peut avoir une lecture théologique. En effet, cette inversion unique du thème, intervenant au terme de son « parcours », peut être comprise comme une sorte de « conversion » du fidèle grâce à miséricorde divine[69].

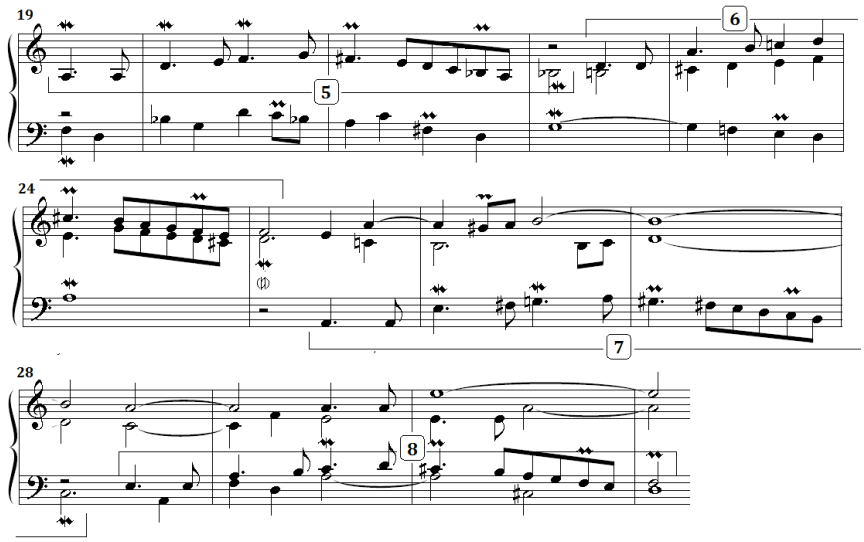
[69] On retrouve ce procédé d'inversion du mouvement mélodique (inversion = conversion) à plusieurs reprises dans les grands chorals pour orgue de Johann Sébastian Bach. À ce sujet, Philippe Charru et Christoph Theobald évoquent, parmi d'autres exemples, le *Kyrie, Gott heiliger Geist* BWV 671, présentant une inversion du thème finale pour signifier l'acte de conversion du croyant (voir P. CHARRU et C. THEOBALD, *L'esprit créateur dans la pensée de Jean-Sébastien Bach*, Sprimont : Mardaga, 2002, pp. 225-

L'agencement analogique en rapport avec le chiffre « 9 » n'est pas l'apanage des pièces destinées à la messe, car il se manifeste également dans certaines fugues sans destination liturgique spécifique. Tel est le cas de la *Fugue* du Livre d'orgue de Pierre Du Mage, dont le sujet, dessinant un demi-cercle complet, est présenté à neuf reprises. Cette pièce, composée de cinq sections, présente l'agencement suivant : *Exposition 1* (4 entrées du sujet, mes. 1-12), *Divertissement 1* (mes. 12-19), *Exposition 2* (4 entrées du sujet, mes. 19-31), *Divertissement 2* (mes. 31-34), *Exposition finale* + *Coda* (une entrée du sujet, mes. 34-41).

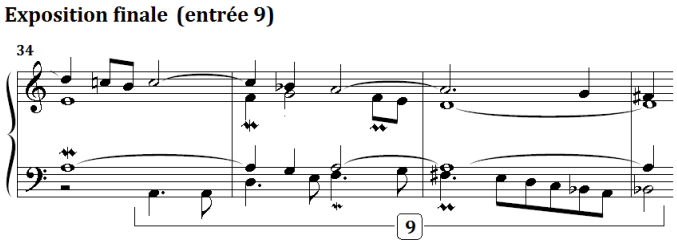
Exposition 1 (entrées 1 à 4)



Exposition 2 (entrées 5 à 8)

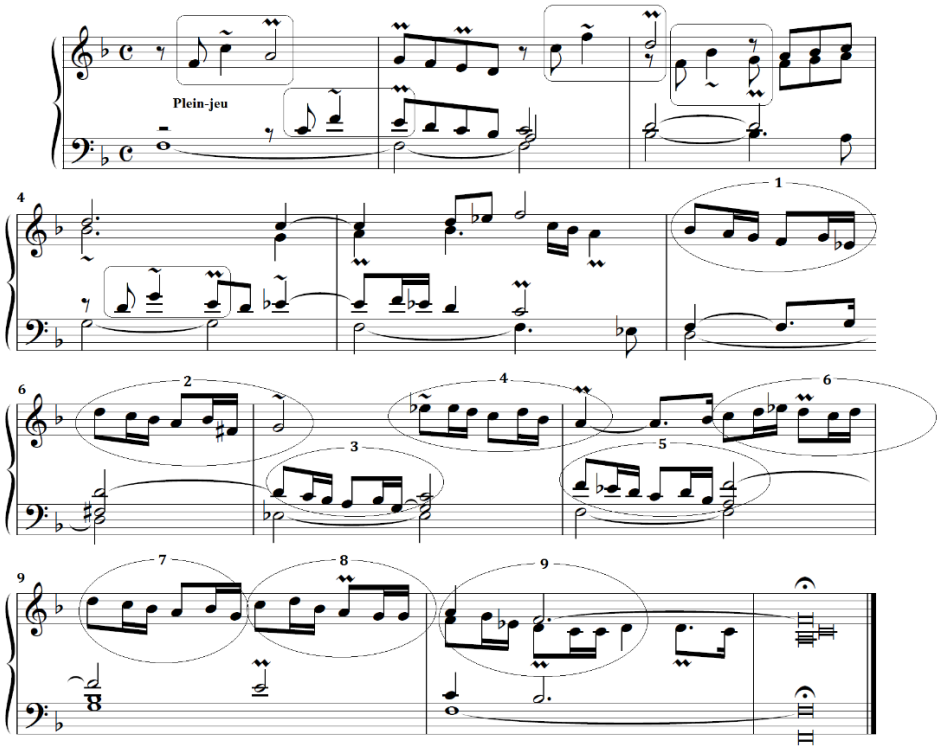


226). Ainsi, ce procédé d'écriture, visuel autant que sonore, semble figurer musicalement la réponse de Dieu par l'intercession du Christ, à la supplication si longuement et tant de fois adressée par le croyant à Dieu tout au long de sa prière et, de manière plus imagée, de sa pérégrination terrestre (objet même de la prière de demande que constitue le *Kyrie*).



Ex. 4.20, P. DU MAGE, *Fugue*, Livre d'orgue, 1708

Nous pouvons évoquer encore d'autres pièces présentant des analogies en rapport avec le chiffre « 9 », par exemple le *Petit plein-jeu* final de la *Messe des paroisses* de François Couperin (correspondant au *Deo Gratias*), ou bien le *Point d'orgue* de Nicolas de Grigny (hymne *A solis ortus cardine*), dont l'une des sections qui le composent introduit un motif imité à neuf prises, ce qui correspond à la perfection au texte du verset : *Gaudet chorus celestium et Angeli canunt Deum*[70]. Concentrons-nous ici sur le 1er *Sanctus* (*Plein-jeu*) de la messe de G.-G. Nivers.



Ex. 4.21, G.-G. NIVERS, *Plein-jeu : Sanctus*, 2e Livre d'orgue, 1667

Cette pièce s'écarte des conventions du *Plein-jeu* en raison de son écriture imitative, ce qui obéit de toute évidence au sens du texte : en effet, pour correspondre à l'image de la louange angélique proclamant la sainteté et la puissance du seigneur des armées[71], Nivers

[70] Nous analyserons ces pièces en détail aux chapitres 12 (pour celle de Grigny) et 14 (pour celle de Couperin).

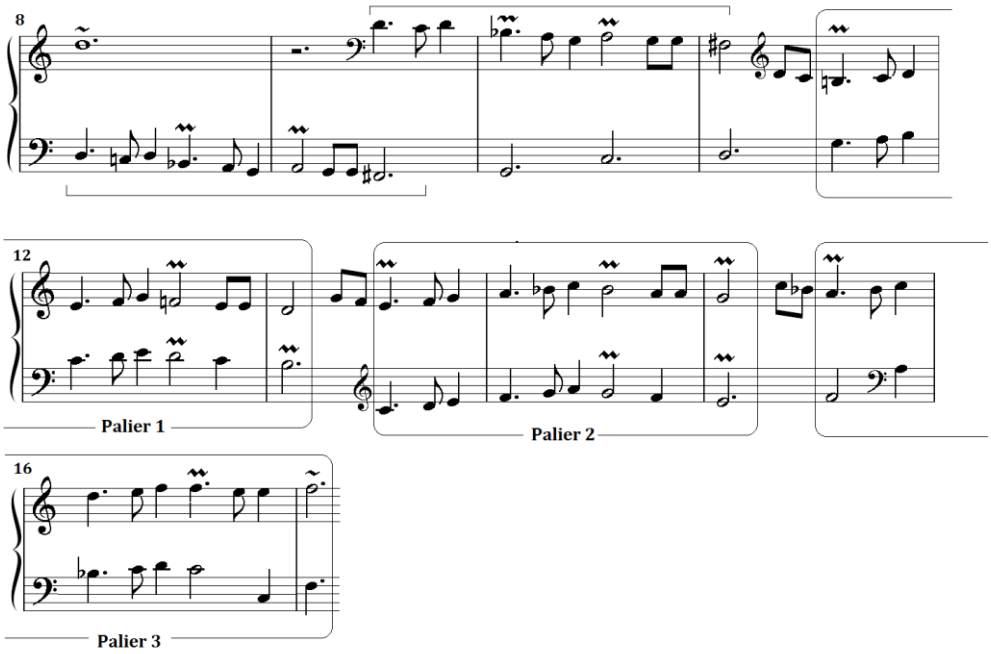
[71] *Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth*.

adopte deux procédés figuratifs : dans la première partie de la pièce (mes. 1-5), il y a un bref motif dont la disposition en intervalles disjoints correspond bien à l'image de l'acclamation. Dans la deuxième partie (mes. 6-12) on observe neuf répétitions d'un thème énergique (présentant la *figura corta*, très fréquente dans le style martial)[72] qui correspondent à l'analogie des chœurs angéliques acclamant la Toute-puissance divine.

L'ensemble des exemples ci-dessus nous montre que le symbolisme du chiffre est un élément important mis en pratique par les organistes classiques pour donner un sens théologique à leur musique, en vertu de sa capacité à représenter analogiquement les vérités de la foi chrétienne.

b) Dimension symbolique du *Duo*

Le *Duo* peut traduire naturellement des visions théologiques liées à la dualité (opposition, combat, etc.)[73]. En effet, dans la tradition chrétienne le chiffre « 2 » est signe d'une dialectique d'antagonisme (Dieu et la Création, la lumière et les ténèbres, la grâce et le péché, etc.), ce qui implique « un combat qui doit tendre vers une réunion, vers une réconciliation des contraires »[74]. En ce sens, on observe que certains duos d'orgue semblent correspondre à la dynamique opposition / union à travers l'alternance de passages imitatifs et homophoniques. Tel est le cas du *Duo* pour le 4e *Kyrie* de la messe de Nivers.



Ex. 4.22, G.-G. NIVERS, *Duo* : *4e Kyrie*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes.8-15)

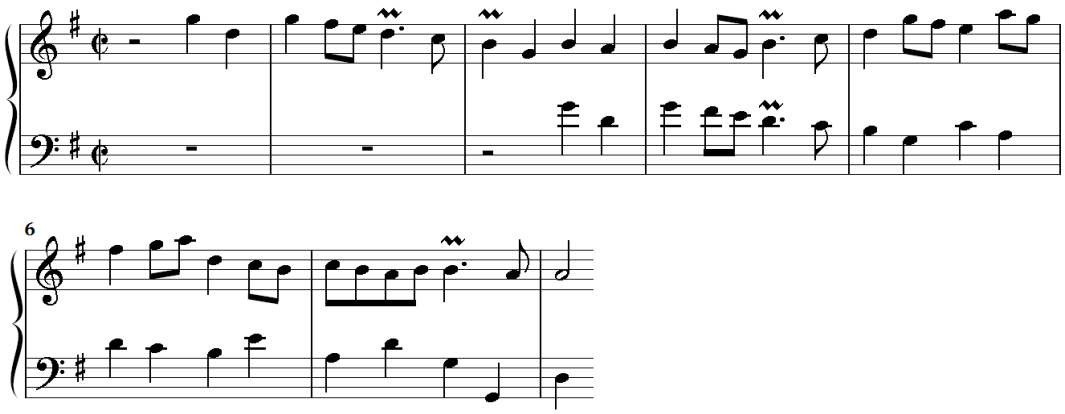
[72] Nous étudierons cette figure rhétorico-musicale plus loin.

[73] Voir J. CHEVALIER, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 350.

[74] Michel FEUILLET, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2009, p. 150.

Dans cette pièce, l'alternance opposition/union est manifeste dans la deuxième phrase : le motif en mouvement descendante est d'abord présenté dans le registre grave (partie inférieure, puis supérieure en juxtaposition / opposition, mesures 8-11), avant d'être énoncé dans un mouvement ascendant en trois paliers, dont les deux parties évoluent en tierces parallèles (mes. 11-15)[75].

L'opposition peut également s'exprimer à travers l'articulation de caractères. C'est le cas du *Duo sur les tierces* de la *Messe pour les couvents de* François Couperin (correspondant au verset *Glorificamus te* du *Gloria*), pièce clairement divisée en trois sections qui opposent les caractères « gracieux » et « triomphal ». La première partie (mes. 1-34) présente un thème dans le style de la *gavotte*, exprimant ainsi un sens chorégraphique « harmonieux ».

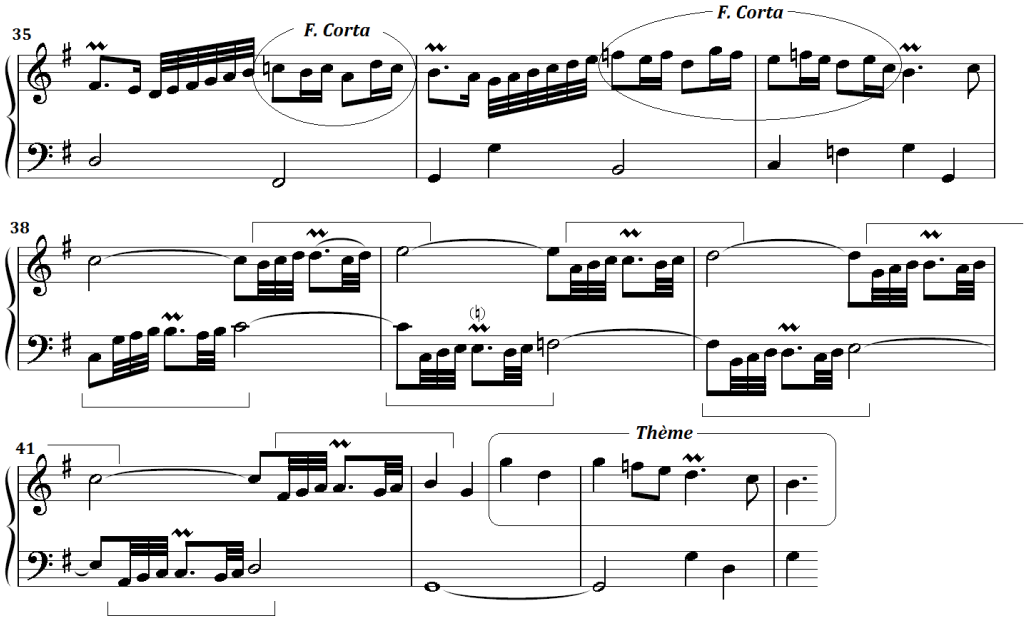


Ex. 4.23, F. COUPERIN, *Duo* : *Glorificamus te*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-8)

Par opposition, la deuxième partie de la pièce abandonne l'allure chorégraphique pour adopter un caractère martial, proposant des gammes en triples croches, ainsi que la *figura corta* (mes. 35-50) ; ces figures développent un dialogue antagoniste entre les deux parties avant de revenir au thème initial[76] :

[75] D'ailleurs, ce motif, correspondant au modèle de la *gigue à la française*, instaure une allure euphorique qui souligne le caractère d'opposition pouvant exprimer la lutte contre le péché (nous parlerons au chapitre 6 du sens de ce topique musical, lié à l'expression du noble et du triomphal).

[76] Selon David Ponsford, cette deuxième partie (mes. 35-42) développe le style de la gavotte italienne en raison des passages de virtuosité qui caractérisent cette danse dans le goût transalpin (voir D. PONSFORD, *French organ music in the reign of Louis XIV*, *op. cit*., pp. 205-208). Toutefois, nous pensons que ce passage cherche surtout à créer une opposition avec l'équilibre chorégraphique de la partie précédente par le truchement de figurations musicales qui instaurent un caractère vigoureux, voire guerrier (pour dessiner ainsi une image triomphale de la glorification divine).



Ex. 4.24, F. COUPERIN, *Duo* : *Glorificamus te*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 35-44)

L'analogie du dualisme christique

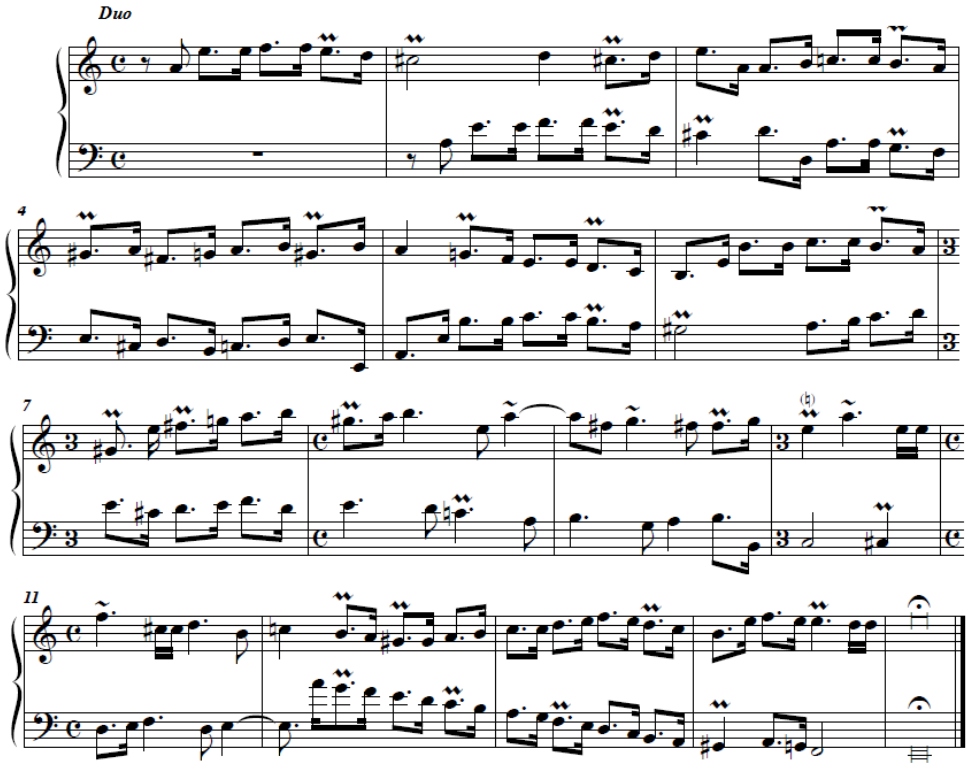
Un regard sur la relation entre texte liturgique et musique dans le répertoire d'orgue classique nous montre que la figure du Christ est souvent associée à des formes présentant une disposition en deux parties[77]. Cette analogie pourrait figurer d'une part la double nature humaine/divine du Fils, et d'autre part sa place au sein de la Trinité (dont il constitue la deuxième Personne). Un exemple représentatif est le verset *Domine Deus, Agnus Dei* du *Gloria*, pour lequel maints organistes ont composé un *Duo* (ou bien une forme opposant deux parties). Le tableau ci-dessous montre la récurrence de ce type d'écriture pour ce verset :

ORGANISTE	**Formes correspondant au verset *Domine Deus, Agnus Dei* du *Gloria***
G.-G. Nivers (1667)	*Duo*
N. Lebègue (1678)	*Basse et dessus de voix humaine*
N. Gigault, messe n° 3 (1685)	*Duo*
A. Raison, Messe du 8e ton (1688)	*Dialogue du cornet et cromorne*
F. Couperin, Messe des paroisses (1690)	*Trio à 2 dessus de Cromorne et la basse de Tierce*[78]
G. Corrette, Messe du 8e ton (1703)	*Dialogue de voix humaine*

[77] Ce procédé n'est pas le seul moyen de représenter la figure christique, comme nous le verrons par la suite.

[78] Bien que cette pièce soit un *Trio*, elle comporte une section centrale à deux parties égales, ce qui constitue un fait exceptionnel pour cette forme (nous parlerons plus loin de sa portée symbolique).

Cette disposition offre donc une analogie pour signifier le sens du *Domine Deus, Agnus Dei*. Ainsi par exemple, le *Duo* de G.-G. Nivers semble vouloir traduire la « double essence » christique à travers plusieurs éléments de son écriture. Premièrement, le rythme des deux voix, continu (presque un *perpetuum mobile*), souligne le sens de l'« unité » suggéré par le texte (en dépit de l'« opposition imitative » qui domine généralement cette forme). Ensuite, le changement de mesure de « C » à « 3 » (mesures 7 et 10) peut également être compris comme un dualisme[79]. Finalement, la dualité (Dieu/homme) pourrait également s'exprimer par le traitement mélodico-rythmique de la pièce : la figure du Christ-Dieu serait représentée par le rythme pointé (topique *maestoso*), allégorie de la royauté et de la grandeur, alors que la figure du Christ-homme serait traduite par les intervalles expressifs qui peuvent se rapporter à sa vision sacrificielle (mesures 10-11)[80]. À la fin de la pièce (mes. 12-14), le mouvement contraire entre les voix (*anabasis* dans la voix supérieure et *catabasis* dans la voix inférieure), semble renforcer l'idée de la dualité de la personne du Christ et de ses natures céleste et terrestre :

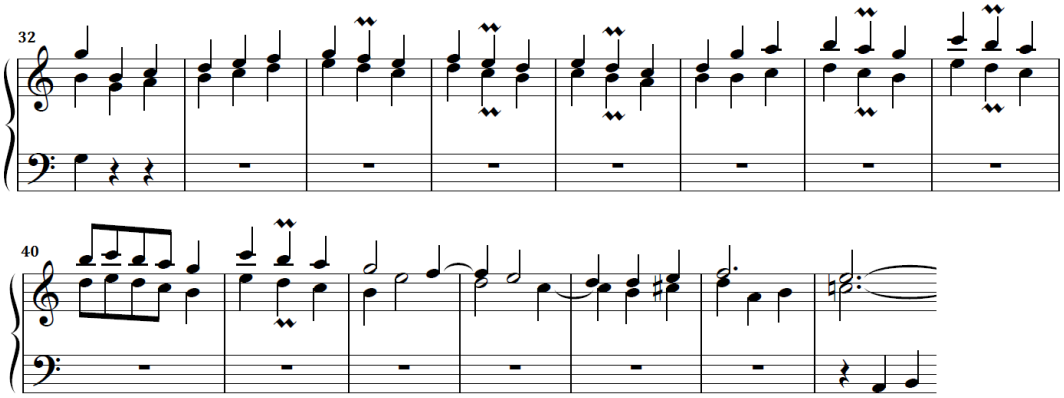


Ex. 4.25, G.-G. NIVERS, *Duo : Domine Deus, Agnus Dei*,1er Livre d'orgue, 1667

[79] Cet agencement de la mesure combinant les temps binaire et ternaire est rare dans l'écriture des duos ; à notre sens, ceci rend encore plus parlante la lecture personnelle faite par Nivers dans son commentaire musical car le rapport 3/2 est un symbole christique par excellence, étant lié à sa position au sein de la Trinité.

[80] En effet, la représentation de la nature humaine du Christ (souffrance et soumission aux épreuves) devient très éloquente lorsqu'on considère que ce passage « expressif » est le seul moment de toute la pièce dans lequel l'équilibre homorythmique cède sa place à une opposition imitative.

Très significatif est également le *Trio à deux dessus de Cromorne et la basse de Tierce* de la *Messe des paroisses* de François Couperin, pièce qui semble confirmer l'association du rapport 3/2 à la figure christique au moyen de la disposition structurelle, ainsi que de l'écriture : il s'agit d'une forme *Trio-Duo-Trio* dont la partie centrale est tout à fait singulière, car elle développe deux parties homorythmiques en mouvement ondoyant. Cette écriture, hors des canons ordinaires du *Trio*, pourrait obéir à la représentation des deux natures du Christ (*Domine Deus, Agnus Dei*), l'union mystique entre le Père le Fils, ou encore l'obéissance du Verbe[81] :



Ex. 4.26, F. COUPERIN, *Trio à 2 dessus* : *Domine Deus, Agnus Dei,* Messe des paroisses, 1690 (mes. 32-46)

Nous observerons dans la dernière partie de ce travail que les structures présentant une section centrale en duo seront utilisées par Couperin comme un moyen symbolique pour renvoyer à la figure christique, comme le montre l'exemple que nous venons de commenter, de même que le verset *In gloria Dei Patris* du *Gloria* de la *Messe des paroisses*, procédant de la même manière pour évoquer le Fils, deuxième personne de la Trinité.

[81] À ce propos, Brigitte François-Sappey affirme : « chez Bach, tierces et sixtes parallèles symboliseront souvent l'union mystique du Fils et du Père ; chez Couperin, les rubans de sixtes et de tierces des deux dessus de cromorne […], le passage central en duo (sans basse), la douceur mais aussi les chromatismes souffrants, semblent peindre la double nature du Christ, divine et humaine, et son sacrifice d'Agneau » (Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, « François Couperin », dans : *Guide de la musique d'orgue*, *op. cit.*, p. 342). En effet, la section centrale de ce *Trio* de Couperin est composée de trois moments, alternativement en tierces, sixtes et tierces parallèles (nous analyserons cette pièce plus en détail au chapitre 14). Dans la musique de Bach, ce type de mouvements (lorsqu'ils sont traités en homorythmie en particulier) sont associés à l'obéissance de l'homme à Dieu, du Fils au Père, par imitation stricte. Un exemple de ceci est le choral de l'*Orgelbüchlein* n°19, « Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf » BWV 617 (2e commentaire du Cantique de Siméon), dont le traitement mélodique du choral au registre supérieur en tierces et sixtes parallèles figure la docilité à la volonté divine (à ce propos, voir : Jacques CHAILLEY, *Les chorals pour orgue de J.-S. Bach*, Paris : Alphonse Leduc, 1974, pp. 135-136. Voir également : Peter WILLIAMS, *The organ music of J.-S. Bach*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, pp. 270-271).

c) Le « chiasme » comme structure symbolique

Le chiasme, figure de style qui consiste en un croisement d'éléments servant à créer des « liens d'opposition » entre deux réalités différentes, peut être considéré dans la musique religieuse comme une forme symbolique associée à la Croix, et par conséquent, à la figure christique. En ce sens, certains spécialistes ont remarqué les propriétés représentatives de cette disposition. Philippe Charru et Christoph Theobald expliquent le chiasme musical comme « un croisement de deux motifs en contrepoint renversable » (ce qu'ils appellent *micro-chiasme*) et en même temps, comme une structure symbolique « dont les différentes sections ou parties sont disposées symétriquement par rapport à un centre » (l'appelant dans ce cas *macro-chiasme*)[82]. Gilles Cantagrel, quant à lui, parle de chiasme et de *motif en croix* (ou *Kreuzmotif*) à maintes reprises dans l'analyse des cantates sacrées de J. S. Bach, lorsqu'il se réfère d'une part à la structure symbolique, et d'autre part au motif musical présentant un mouvement « croisé »[83].

Le *motif en croix* est un élément récurrent utilisé par les organistes classiques (nous le constaterons au chapitre 6). En revanche, les « micro-chiasmes » et « macro-chiasmes » sont plutôt rares dans le répertoire ; pourtant, nous observerons quelques pièces qui semblent correspondre à cette disposition symbolique : comme exemple de « micro-chiasme », on étudiera le cas de la *Fugue du 1er ton* de Louis Marchand, qui présente des croisements de motifs renversables[84]. Quant au « macro-chiasme », on l'observera chez François Couperin dans le *Trio à deux dessus* (pièce évoquée un peu plus haut) et dans le *Dialogue sur les grands jeux* du *Gloria* de la *Messe des paroisses*, ou encore chez Jean-Adam Guilain dans le *Dialogue de la voix humaine du 3e ton* qui correspond au verset *Suscepit Israel* du *Magnificat*[85].

*

* *

[82] Voir P. CHARRU et C. THEOBALD, *L'esprit créateur dans la pensée de Jean-Sébastien Bach*, *op. cit.*, pp. 58-59. Voir également de ces auteurs : *La pensée musicale de Jean-Sébastian Bach*, Paris : Les éditions du Cerf, 1993.

[83] G. CANTAGREL, *Les cantates de J.-S. Bach*, Paris : Fayard, 2010.

[84] Pour cette fugue, voir ex. 10.11 à 10.15.

[85] Nous analyserons ces exemples aux chapitres 13 et 14.

Ce parcours à travers la dimension poïétique nous donne un premier aperçu de l'univers signifiant de l'orgue classique. Dans les prochains chapitres, nous nous proposons d'étudier l'ensemble des catégories esthétiques et des topiques musicaux de ce répertoire, ce qui nous aidera d'une part à confirmer le rôle d'orateur exercé par les organistes au sein des célébrations liturgiques, et d'autre part à mettre en évidence le fait que l'organisation stylistique de cette musique obéit à des enjeux représentatifs liés au sacrée.

Chapitre 5

DIMENSION « ESTHÉTIQUE »

Nous entamerons notre réflexion sur la dimension esthétique de l'orgue classique en partant d'une idée fondamentale : ce répertoire constitue un artefact esthétique cherchant à créer un effet sur les plans sensible et cognitif des récepteurs. Pour valider cet énoncé, nous considérerons les enjeux qui entourent la transmission et la compréhension d'une intention esthétique particulière, plus précisément, les moyens expressifs à travers lesquels cette musique peut véhiculer un sens théologique donné.

Ceci nous mènera à reconnaître un certain nombre de catégories esthétiques qui peuvent être définies comme des entités renfermant des attitudes humaines fondamentales devant l'existence (par exemple le comique, le mystérieux, le beau, le sublime, le tragique, etc.) qui se manifestent grâce aux aspects expressifs de l'œuvre d'art. En ce sens, dans ce chapitre nous étudierons les principales catégories esthétiques présentes dans la musique des organistes classiques, à savoir : le sublime, le gracieux, le lyrique, la profondeur et le triomphal[1]. Certaines de ces catégories ont intégré les débats esthétiques de l'époque (c'est particulièrement le cas du sublime, de loin la catégorie plus importante, associée souvent au divin) ; pourtant, comme nous le verrons, d'autres catégories comme le lyrique, la profondeur et le triomphal constituent également une matière expressive essentielle pour véhiculer les attitudes religieuses de ce contexte culturel.

5.1 Fonction communicative de l'orgue : transmission de sens entre producteur et récepteur

Comme nous l'avons observé précédemment, certaines sources théologiques du Grand Siècle laissent comprendre que le rôle de la musique d'orgue au sein du rite gallican ne se limite pas à l'ornement des cérémonies, mais qu'elle vise à agir sur l'esprit des fidèles[2].

---

[1] Ces catégories esthétiques peuvent s'entremêler. Comme nous le verrons, c'est souvent le cas entre le « lyrique » et le « gracieux » et le « lyrique » et la « profondeur ».

[2] Souvenons-nous que, selon Louis Thomassin, la musique fonctionne comme soutien efficace dans la pratique de l'oraison mentale (cf. chapitre 3).

En ce sens, ce répertoire fonctionnerait comme un « artefact théologique »[3], c'est-à-dire comme un objet esthétique élaboré par la volonté humaine, relevant d'un savoir-faire « de nature artistique, poïétique, artisanale même »[4], ayant un rapport avec une dimension théologique (dans notre cas, celle des offices dans lesquels l'orgue intervient), et cherchant à générer un effet sur le plan sensible d'un récepteur. Ainsi, le pari poursuivi par la musique d'orgue serait comparable à l'enjeu fondamental d'autres productions d'art sacré : toucher les esprits des récepteurs afin de créer un effet susceptible d'affirmer, voire de transformer leurs convictions.

Cette transformation ne peut s'opérer qu'à travers la connaissance des « règles qui ont présidé à la fabrication » desdits artefacts[5]. C'est pourquoi la considération de la musique d'orgue en tant qu'artefact théologique nécessite une vision phénoménologique prenant en compte les divers éléments socioculturels qui ont pu affecter les dimensions sensible et cognitive du producteur et du récepteur (d'où le besoin de la réflexion que nous avons développée dans la première partie de cette thèse à propos des préceptes de l'esthétique classique française et des divers aspects du contexte spirituel de l'époque)[6].

Ainsi, nous partirons du principe que le processus de transmission et compréhension d'une intention esthétique donnée se fonde avant tout sur l'expérience, ce qui implique que le succès de ce processus communicatif ne dépend pas seulement de la dimension sensible, mais il requiert également un bagage culturel permettant l'appréciation de l'objet musical. C'est pourquoi la réception adéquate du contenu expressif du répertoire qui nous intéresse nécessite un nombre de conditions épistémiques de la part du récepteur, sans lesquelles sa

---

[3] Nous empruntons le terme « artefact théologique » à Marcel Viau, qui développe ce concept dans ses ouvrages *Le Dieu du verbe* (Paris : éd. du Cerf, 1997), et *L'univers esthétique de la théologie* (Montréal : Médiaspaul, 2002). Par ce terme, Viau désigne un objet artistique en rapport au sacré, étant « ouvré » par un créateur avec une intention particulière, et dont la mise en situation peut avoir un effet sur le système de croyances du récepteur de cet objet artistique.

[4] M. VIAU, *Le Dieu du verbe*, *op. cit.*, p. 11.

[5] M. VIAU, *L'univers esthétique de la théologie*, *op. cit.*, p. 13.

[6] La question de l'« expérience-connaissance » du système de conventions et de pratiques acceptées par le consensus général français de la seconde moitié du XVIIe siècle (autrement dit, l'expérience-connaissance qui détermine la notion de goût à l'époque) se rapproche plus de la pensée de David Hume, considérant que l'appréciation esthétique se fonde avant tout sur l'éducation fournie par le contexte culturel des individus, que de la vision kantienne, qui prône comme condition à l'appréciation esthétique l'approche désintéressée de l'individu envers un objet susceptible de générer « plaisir » ou « déplaisir » (à ce sujet, voir : D. HUME, « De la règle du goût » dans : *Essais sur l'art et le goût*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2010, pp. 75-127). Il nous semble donc que c'est à partir de l'« expérience-connaissance » d'un ensemble de conventions que la musique des organistes classiques peut accomplir un rôle d'artefact théologique capable d'avoir un impact « transformateur » dans l'esprit des récepteurs.

compréhension serait vouée à l'échec (au moins quant aux rapports entre l'expression musicale et le sacré)[7].

La question de la réception du contenu expressif de la musique peut être comprise à l'aide de la notion de « perception aspectuelle », c'est-à-dire la saisie d'un *aspect* pertinent dans la configuration de la musique qui permet de l'entendre comme expression de « quelque chose ». Selon ce principe, la musique doit offrir des traits qui puissent permettre de reconnaître une émotion ou de lui en attribuer une (ceci correspond d'ailleurs au principe de vraisemblance)[8]. Sous ce point de vue, dans la musique d'orgue, la puissance et la grandiloquence d'un *Grand jeu* constituent une forme prégnante au niveau stylistique et sonore qui peut être « entendue comme » une expression musicale de la gravité et de la force ; cette compréhension est possible d'une part grâce à la cognition (la saisie de l'expression musicale grave et majestueuse est due en partie au conditionnement culturel des individus, ce qui permet que le style *maestoso* du *Grand jeu* soit associé à la solennité et à la grandeur), et d'autre part grâce à la perception (l'auditeur ne saurait pas attribuer un caractère gracieux ou comique à une telle manifestation sonore).

En ce sens, bien que l'expérience du récepteur ne soit pas forcément la même que celle de l'émetteur du discours (et par conséquent qu'il puisse y avoir une distance entre le processus créateur et le processus de réception), l'attitude générale du Grand Siècle envers les règles et les modèles qui dirigent la production artistique permet de croire que l'écart entre les intentions expressives et signifiantes de l'artiste (et dans notre cas particulier l'organiste) et la perception du récepteur de l'époque n'est pas très importante : en effet, la haute codification du répertoire, composé de modèles formels et expressifs partagés par l'ensemble des organistes, faciliterait la réception de la multiplicité d'éléments expressifs qu'il contient, ainsi que leur mise en relation avec le sacré[9].

---

[7] Et même, au-delà de la bonne ou mauvaise lecture des intentions esthétiques de l'émetteur du discours musical, ces intentions existent indépendamment de l'interprétation que le récepteur peut construire de ce qu'il perçoit, ce qui veut dire que la dimension esthétique du répertoire ne dépend pas de l'auditeur mais de l'intention du créateur.

[8] Cette question de la perception aspectuelle de la musique découle de la pensée de Ludwig Wittgenstein. À ce propos, Jerrold Levinson affirme que pour qu'une musique donnée puisse être entendue comme expressive d'une telle émotion, il faut que ladite musique puisse correspondre de quelque manière à une expression ou une manifestation de cette émotion (voir : J. LEVINSON, *The pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca-London : Cornell University Press, 1995, p. 116). Toute cette question de la perception aspectuelle est traitée en profondeur par Alessandro ARBO dans *Entendre comme, Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris : Hermann, 2013. Nous renvoyons le lecteur particulièrement aux 2e et 3e parties de cet ouvrage, qui traite la question de l'expression et la compréhension de la musique, ainsi que la notion d'« entendre comme ».

[9] En outre, dans le domaine religieux, les efforts pour clarifier la signification du rituel supposent que tant le producteur du discours que son récepteur puissent avoir accès aux mêmes sources de connaissance théologique. Souvenons-nous par exemple des *Explications* d'Olier, commentant les diverses parties de la messe et même la signification de la musique d'orgue dans la liturgie.

À partir de là, nous ne prétendons pas affirmer que tout auditeur de l'époque était en mesure de décrypter l'ensemble des significations comprises dans l'intention initiale du compositeur, mais le déchiffrage des codes signifiants était sans doute à la portée d'un certain nombre d'auditeurs « compétents », capables d'établir des associations entre le contenu expressif de la musique et un sens théologique donné[10]. Pour cette raison, notre considération du répertoire d'orgue en tant qu'« artefact théologique » partira d'un cas de figure idéal, impliquant un récepteur capable de saisir (au moins en partie) les intentions du compositeur, c'est-à-dire un auditeur en mesure d'effectuer un repérage correct des caractères musicaux qu'il entend et de les mettre en relation avec un sens théologique[11]. Ceci nous permettra d'élucider la manière dont les diverses catégories esthétiques du répertoire, façonnées par l'organiste, pouvaient agir dans l'esprit des auditeurs, les prédisposant à adopter différents attitudes religieuses (l'exaltation, à la dévotion, le recueillement, etc.).

Ainsi, l'appréciation de l'intention esthétique de la musique face au sacré est-elle favorisée d'une part par la connaissance de conventions musicales (de manière consciente ou inconsciente), et d'autre part par le contact avec les théories théologiques[12]. Dans cet ordre de pensée, se construisant à partir de cadres de référence connus, l'ensemble des catégories esthétiques et des topiques musicaux du répertoire seraient en mesure de véhiculer le sacré grâce à l'impact qu'ils peuvent générer sur les dimensions émotionnelle et cognitive du fidèle[13].

---

[10] Les récepteurs capables de faire ces associations se trouvaient principalement parmi les élites, certes. Or, la vulgarisation de la pensée théologique développée au Grand Siècle a peut-être permis que cette connaissance soit de plus en plus à la portée générale, et par conséquent, que l'appréciation du sens théologique de cette musique soit plus accessible pour le peuple.

[11] Dans ce « cas de figure idéal » rentreraient par exemple d'autres organistes ou musiciens compétents.

[12] À ce propos, voir M. VIAU, *op. cit.*, p. 96.

[13] Sur ce point, il faut distinguer d'emblée deux plans différents : d'une part les émotions musicales voulues par l'organiste, exprimées selon son intention à travers formes, styles, figuralismes, etc., et d'autre part les émotions ressenties par le récepteur, lesquelles dépendront d'un certain nombre de compétences et des expériences de son vécu. Ici, nous insistons sur la différence entre la dimension émotionnelle et signifiante propre de la musique et les sentiments éprouvés par l'auditeur, car la dimension expressive de la musique existe indépendamment des compétences musicales de ce dernier ; autrement dit, même si un fidèle-auditeur n'est pas en mesure de saisir ce que l'organiste veut exprimer, cela ne veut pas dire que cette dimension expressive n'existe pas. À propos de la notion de « compétence » dans l'expérience esthétique de la musique, voir : Peter KIVY, « How to Emote over Music », dans : *Sound sentiment*, Philadelphia : Temple University Press, 1989, pp. 132-149.

5.2 Les catégories esthétiques de l'orgue classique comme expression du sacré

L'ensemble des catégories esthétiques de l'orgue classique forme un système intelligible sur lequel le créateur et le récepteur, sous les conditions que nous avons évoquées, peuvent associer leur expérience[14]. Cette intelligibilité serait donc favorisée par les propriétés expressives desdites catégories. Nous croyons que c'est en partie pour cette raison que les organistes français s'emparent d'éléments musicaux profanes sans que cela porte atteinte au sens sacré de leur musique : il s'agit de « caractères » qui, pouvant être associés facilement à des expériences concrètes, servent à exprimer des réalités spirituelles abstraites[15]. Ainsi, le caractère majestueux, martial ou gracieux de la musique profane peuvent-ils être associés dans le contexte religieux à la grandeur divine, au combat spirituel, ou bien encore à l'harmonie céleste.

Nous reconnaissons donc cinq catégories esthétiques principales dans ce répertoire, à savoir : le « sublime », le « gracieux », la « profondeur », le « lyrique » et le « triomphal »[16]. Chaque catégorie comporte des caractéristiques expressives qui leur sont propres. *Grosso modo*, le sublime se distingue par la sensation de grandeur, de saisissement, et d'élévation ; le gracieux par sa souplesse et son charme ; la profondeur et le lyrique par leur expression intimiste ; le triomphal par sa somptueuse hardiesse et/ou son sens euphorique.

Ce réseau de caractères (interagissant à l'intérieur des ensembles de pièces qui constituent une messe, un *Magnificat* ou une hymne) viserait donc l'expression d'abstractions sacrées et de notions théologiques afin de faciliter leur réception (telle est notre lecture). De cette façon, la puissance et la plénitude sonore d'un *Plein-jeu* ou d'un *Grand jeu*, unies au style solennel de la musique de Cour favorisera-t-elle la perception de l'idée de la royauté, de la majesté et de la puissance de Dieu, ou bien, la couleur profonde

---

[14] En ce sens, pour M. Viaud, « le travail de création du locuteur vaut pour l'objet esthétique en soi mais il ne peut être complet que s'il est en mesure de tenir compte du point de vu de l'allocutaire » (M. VIAU, *op. cit.*, p. 82).

[15] Ceci en dépit de la vision de certains musicologues auxquels nous nous sommes référés (N. Dufourcq, J. Anthony), qui affirment que la présence de genres profanes dans la musique d'orgue classique est incongrue. En ce sens, rappelons-nous que les analogies, similitudes et métaphores qui nourrissent la pensée théologique de l'époque tirent elles aussi profit d'éléments profanes ; par exemple, l'exercice de la vie chrétienne est assimilé souvent à une bataille avec des héros (les martyrs), étendards (la Croix), des sons de trompettes martiales, etc., ou bien encore, l'expression de l'amour envers le Christ se sert de la vision de l' « époux » ou de l'« amant », telle que le conçoit la spiritualité carmélitaine. De manière semblable, les catégories esthétiques de l'orgue portent des traces expressives tirées en partie de la musique profane, assurant ainsi leur intelligibilité, leur « vraisemblance ».

[16] À celles-ci, on pourrait ajouter également l'« harmonieux », mais celui-ci peut s'appliquer plus ou moins à l'ensemble des catégories : comme l'exprime J.-J. Olier dans l'une de ses lettres spirituelles, « les orgues figurent l'harmonie du ciel » (J.-J. OLIER, *Lettres spirituelles*, *op. cit.*, pp. 222-224).

de certains jeux et les mélodies tendres stimuleront l'expérience spirituelle de l'amour divin. Nous nous proposons à présent de souligner la fonction signifiante des diverses catégories, ainsi que les moyens musicaux à travers lesquelles elles sont « matérialisées »[17].

a) Le « sublime » comme expression de la *majestas* divine

La notion de sublime au XVIIe siècle en France est associée à deux dimensions distinctes : d'une part, elle se réfère au style « élevé » de la tripartition rhétorique cicéronienne, se caractérisant par l'ornement et la pompe. D'autre part, elle se rapporte à la perception et à l'irrationnel : le *sublime* « est avant tout ce qui se ressent, se constate, échappant toujours au moins partiellement aux tentatives de définition et à la technique rhétorique »[18]. En ce sens, des auteurs comme Nicolas Boileau et Dominique Bouhours parlent d'« un effet merveilleux qui saisit, qui frappe, et qui se fait sentir »[19], ou bien encore d'un *je-ne-sais-quoi*, c'est à dire quelque chose de saisissable mais qui reste indicible puisqu'il transcende toute règle[20]. Le sublime esthétique doit donc « se comprendre comme un "effet", le ravissement éprouvé au contact d'un certain objet »[21], agissant davantage sur les émotions que sur la raison.

Dans ce contexte, bon nombre d'auteurs regardent avec méfiance les expressions rhétoriques grandiloquentes en raison de leur « artifice »[22]. Associée au sublime, c'est la

---

[17] La plupart des formes musicales de l'orgue présentent une catégorie esthétique que les caractérise : le *Plein-jeu* est avant tout de caractère élevé (sublime), la *Basse de trompette* est essentiellement de caractère martial (triomphal), le *Trio à deux dessus* est principalement gracieux, ou bien encore, le *Récit de cromorne* est profond et lyrique. Pourtant, ces formes peuvent intégrer plus d'une catégorie esthétique (tel est le cas du *Récit de basse et dessus de trompette*, alliant souvent le triomphal et le gracieux). Il y a également des formes qui articulent systématiquement plusieurs catégories esthétiques (c'est le cas de l'*Offertoire* et d'autres formes en style « mixte », comme nous le constaterons plus loin). De cette manière, chaque forme est porteuse d'une, voire de plusieurs propriétés expressives pouvant s'opposer, se mélanger ou se relier.

[18] Sophie HACHE, « La rhétorique du sublime au XVIIe siècle : ses enjeux dans la reconnaissance d'une littérature française », dans : *Recherches des jeunes dix-septiémistes : actes du 5e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 28-30 janvier 1999*, C. Mazouer (dir.), Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2000, p. 129.

[19] N. BOILEAU-DESPREAUX, « Réflexion X ou réfutation d'une dissertation de M^r Le Clerc contre Longin » dans : *Œuvres de Nicolas Boileau-Despréaux avec des éclaircissements…*, t. III, *op. cit.*, p. 299.

[20] Voir : Dominique BOUHOURS, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris : Marbre-Cramoisy, 1671, pp. 320-346. Pour les différentes conceptions du *je ne sais quoi* à l'époque classique, voir : Pierre DUMONCEAUX, « La locution *je ne sais quoi* et le *je ne sais quoi* : points d'application et valeurs. Le *je ne sais quoi* s'efface », dans : *Langage et sensibilité au XVIIe siècle, op. cit.*, pp. 424- 436.

[21] S. HACHE, « La rhétorique du sublime au XVIIe siècle… », *op. cit.*, p. 129.

[22] Dans certains cas, cette méfiance se transforme en animadversion ouverte, comme le montre Saint-Évremond par « une franche hostilité à l'égard de la démesure à laquelle est donné le nom de "vaste" » (S. HACHE, *La langue du ciel : le sublime en France au XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, p. 239).

notion de simplicité du style qui vient remplacer celle de l'éclat et l'ornement[23]. Or, cette vision ne fait pas l'unanimité car certains théoriciens, en accord avec la vision longinienne, défendent la coexistence du style sublime et du sublime esthétique en invoquant la nécessité de la pompe et de l'*ornatus* pour traiter les sujets élevés, et tout particulièrement les sujets relatifs à la majesté divine[24].

La « véhémence » est comprise par Longin comme une qualité expressive nécessaire pour produire l'effet d'admiration propre au sublime[25]. Sous ce point de vue, certains auteurs ayant abordé la question dans le domaine sacré s'écartent de l'idéal classique de simplicité pour donner place aux notions de grandeur et d'excès comme des éléments primordiaux de l'expression du sublime. De ce point de vue, Antoine Arnauld admet l'importance de la véhémence dans l'expression rhétorique sacrée comme un moyen de

---

Toutefois, bien que la position de Saint-Évremond révèle la réprobation de la grandeur, en même temps, elle renferme la prise de conscience d'un aspect important de la notion de sublime telle qu'elle sera comprise au XVIIIe siècle : la « démesure ». En effet, comme l'explique Sophie Hache : « Cette conception de "vaste" qui cause un sentiment d'horreur et une réaction de rejet, annonce déjà ce que seront les propriétés du sublime dans les *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* de Burke, publiées en 1757. Cependant, cette violente répulsion éprouvée à l'égard du "vaste" suppose chez Saint-Évremond une prise en considération de la toute-puissance du sublime, minimisée, voire oubliée par Rapin et Bouhours lorsqu'ils tentent de concilier les théories longiniennes avec leur idéal de naturel raisonnable » (S. HACHE, *La langue du ciel*, *op. cit.*, p. 240). Comme nous le verrons un peu plus bas, nous pensons que la notion de démesure est un élément fondamental pour élucider l'esthétique du sublime dans l'orgue classique français.

[23] Par exemple, Boileau, Rapin et Bouhours épousent la simplicité comme un attribut essentiel du sublime. Pour ces auteurs « le saisissement […] ne saurait être provoqué par les grands mots et figures traditionnellement réservés au style le plus élevé dans la hiérarchie, mais au contraire par la plus grande simplicité » (S. HACHE, *op. cit.*, p. 99).

[24] Cette coexistence se justifie sous l'optique du *decorum*. Longin l'exprime dans ces termes : « […] Je soûtiens pourtant toûjours ce que j'ai déja dit, que le remede le plus naturel contre l'abondance & la hardiesse, soit des Metaphores, soit des autres Figures, c'est de ne les employer qu'à propos : je veux dire, dans les grandes passions & dans le Sublime. Car comme le Sublime & le Pathetique, par leur violence & leur impetuosité, emportent naturellement, & entraînent tout avec eux ; ils demandent necessairement des expressions fortes, & ne laissent pas le temps à l'Auditeur de s'amuser à chicaner le nombre des Metaphores, parce qu'en ce moment il est épris d'une commune fureur avec celuy qui parle » (LONGIN, *Traité du Sublime*, trad. Nicolas Boileau dans : *Œuvres diverses du Sr. Boileau-Despreaux*, Paris : D. Thierry, 1701, vol. XXVI, p. 78).

[25] Cette vision est contraire à l'idéal de simplicité du sublime, présent par exemple dans *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* de Dominique Bouhours (1671) ; toutefois, cet auteur s'écarte de la vision de simplicité quelques années en aval dans *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), ouvrage où il réconcilie le style élevé et la notion du sublime lorsqu'il commente les *oraisons funèbres* de Bossuet. Sophie Hache l'indique dans ces termes : « [Bouhours] cite Bossuet avec des extraits des oraisons funèbres […] dont l'écriture éclatante correspond bien à tout le travail rhétorique que l'on peut attendre de ce type de discours dans le "grand style" : question oratoire, paradoxe, effets de rythme binaire ou ternaire et cadence, gradation, hyperboles, etc. Ainsi, on ne peut qu'être frappé par la rupture que crée ce traité par rapport aux précédents ouvrages de Bouhours […] » (S. HACHE, « La rhétorique du sublime au XVIIe siècle… », *op. cit.*, p. 136).

correspondre à la nature du sujet[26]. Arnauld d'Andilly et Louis Thomassin[27] reconnaissent à leur tour que la véhémence, loin de nuire à l'expression du sublime religieux, en est une nécessité[28]. Ainsi, ces auteurs (et même Saint-Évremond lorsqu'il parle du « vaste »), annoncent le concept de sublime développé au XVIIIe siècle, où l'effet généré par la démesure des proportions est un élément fondamental.

Ces considérations appelant à la grandeur et à la démesure pour exprimer la majesté divine, sont à notre sens fondamentales pour expliquer le caractère de cette catégorie esthétique dans le répertoire d'orgue français[29]. En effet, considérant qu'à cette époque l'orgue est l'instrument le plus puissant qu'il soit, les sonorités du *Plein-Jeu* et du *Grand Jeu* sont naturellement saisissantes, et par conséquent, capables de produire le sublime : il s'agit d'une musique qui sort de l'ordinaire, d'une musique susceptible de susciter un émerveillement, de provoquer un sentiment d'élévation renvoyant à la grandeur de Dieu ; en somme, une musique capable de faire sentir à l'homme sa « petitesse » face à un événement sonore qui lui apprend l'existence d'une dimension suréminente, de la *majestas* divine[30].

---

[26] Voir A. ARNAULD, *Réflexions sur l'Éloquence des prédicateurs*, Paris : F. & P. Delaune, 1695, pp. 134-135.

[27] Auteur dont on a pu constater l'importance des propos en rapport avec le rôle de la musique dans l'exercice de l'oraison mentale (cf. chapitre 3).

[28] En ce sens, Arnauld d'Andilly affirme : « Mais ceux qui consacrent leurs plumes à Dieu, peuvent sans crainte déployer toutes les forces de leur esprit : rien ne saurait donner de bornes dans un champ qui n'en a point ; tout y est infini, éternel, adorable : la perfection y consiste en l'excès ; & cet excès est toujours beaucoup au dessous de la vérité » (A. d'ANDILLY, *Œuvres chrétiennes*, Paris : P. le Petit, 1659, [p. V]). Quant à Louis Thomassin, il affirme : « comme il est certain que les Écritures son divinement inspirées, et que c'est un esprit céleste et comme une divine fureur qui les a dictées ; aussi demeure-t-on d'accord, que ce n'est que ce transport divin, qui ravit l'esprit humain et l'élève au-dessus de lui-même, qui fait les Poètes » (L. THOMASSIN, *Méthode d'étudier & d'enseigner Chrétiennement et solidement les Lettres humaines par rapport aux Lettres divines & aux Ecritures*, Paris : F. Muguet, 1681, p. 69). À propos de la position de ces auteurs face aux figures, Sophie HACHE explique : « […] la fonction de la figure est avant tout mimétique : il s'agit en effet de représenter l'infini du divin par une expression qui, tendant elle-même à la démesure, en soit le reflet » (S. HACHE, *La langue du ciel… op. cit*., p. 245).

[29] Bien que les réflexions sur le sublime touchent en premier lieu le discours, leur portée s'élargit aux domaines artistiques, et parmi eux la musique. Nous nous focaliserons ici sur un aspect en particulier : la manière dont les qualités sonores et expressives de l'orgue peuvent contribuer à la perception du sublime associé à la majesté Divine. Pour une étude sur les diverses problématiques du sublime dans le contexte musical français du XVIIe siècle, voir : T. PSYCHOYOU, « Du canon au sublime. Normes et interstices dans les écrits sur la musique en France au XVIIe siècle », dans : *À la croisée des arts : Sublime et musique religieuse en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, S. Hache et T. Favier (dir.), Paris : Garnier, 2015, pp. 367-392.

[30] Nous observerons plus tard que, dans de nombreux cas, les formes de caractère majestueux offrent une rencontre entre la simplicité et la grandeur des moyens rhétoriques. Ainsi, à la modération dans les ornements et la clarté de l'écriture (notamment dans le *Plein-jeu*), s'ajoutent la pompe (reflétée dans le caractère de marche solennelle ou celui de l'*Ouverture à la française*), et quelque quota d'« artifice », palpables dans des

Dans sa réflexion, Longin ne réussit pas à définir clairement le sublime esthétique en raison de sa nature irrationnelle. Au XVIIIe siècle, Michel-Paul Guy de Chabanon tente d'y parvenir à travers la notion de « démesure » :

> Longin embarrassé (comme de raison) pour définir le *Sublime*, dit qu'on appelle ainsi ce qui élève l'esprit et nous ravit à nous-mêmes : peut-être se fut-il exprimé d'une manière encore plus claire et plus positive, s'il eût dit, que ce qui excède la mesure commune de nos idées, prend à nos yeux un caractère de sublimité, en nous frappant de surprise et d'admiration. Le spectacle de la nature, l'astre qui l'éclaire et la vivifie, l'immensité des mers […] font sur nos sens et sur notre âme, une impression de grandeur et d'étonnement, que ne produiront pas des objets plus rapprochés de nous et de nos proportions naturelles […]. Un bosquet jaune et riant semble à celui qui le parcourt, un réduit fait à sa convenance et proportionné à lui-même […]. Passez de ce bosquet dans les profondeurs d'une antique forêt, l'homme s'y voit entouré que de colosses qui accusent sa petitesse. Ses idées s'élèvent à mesure que son orgueil s'humilie ; l'idée d'un Dieu le saisit, l'étonnement et l'admiration naissent en lui ; il appelle sublime, le spectacle des objets qui détruisent toute proportion entre eux et lui[31].

En dépit du décalage par rapport à l'époque que nous étudions, ces propos de Chabanon nous semblent éclairants pour élucider le sublime esthétique dans l'orgue français car l'envergure sonore et la texture « pleine » du *Plein-jeu* et du *Grand jeu* sont naturellement propices à générer chez l'auditeur un sentiment d'admiration capable de marquer son esprit et de provoquer sa « soumission »[32]. C'est donc ce sens de monumentalité sonore, cette distance avec les proportions communes qui peuvent inspirer l'ébahissement des fidèles[33].

---

procédés rhétoriques tels que gradations et progressions harmoniques dont l'emphase est mise sur la dissonance.

[31] Michel-Paul Guy de CHABANON, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris : Pissot, 1785, pp. 330-331.

[32] De manière similaire, dans le *Motet à grand chœur* le sublime se manifeste principalement par le truchement de grandes sonorités harmoniques homogènes, intervenant lorsque les textes font allusion à la grandeur divine. En effet, cette disposition des paramètres musicaux génère un effet d'amplification qui favorise l'expression de la majesté et de la puissance. Thierry Favier explique cet aspect dans les termes suivants : « Depuis la Renaissance, l'insertion de sections en contrepoint simple au sein d'un tissu polyphonique complexe avait constitué un lieu commun de l'amplification expressive […]. Dans le Te Deum de Lully, comme dans les premiers motets de Lalande […] ces chœurs homorythmiques prennent une importance considérable. Ils sont constitués d'accords parfaits avec très peu de notes étrangères et sont systématiquement liés à l'expression de la grandeur dont ils déclinent toutes les manifestations – gloire, puissance, magnificence, majesté – et tous les effets – louange, admiration, soumission, adoration […] » (T. FAVIER, *Le motet à grand chœur…*, *op. cit.*, p. 174).

[33] Cette monumentalité sonore potentialisée par la grandiloquence du style se manifeste tout particulièrement dans les recueils d'orgue composés entre 1700 et 1710 (Jacques Boyvin, Louis Marchand,

De cette manière, l'effet provoqué par la puissance de l'orgue correspond bien à ce que Rudolf Otto désigne comme *expérience numineuse* (telle est notre opinion), c'est-à-dire une expérience mystérieuse et terrifiante (*mysterium tremendum*), mais également fascinante (*mysterium fascinans*)[34], un sentiment irrationnel à travers lequel l'homme « découvre le sentiment d'effroi devant le sacré, devant cette *majestas* qui dégage une écrasante supériorité et puissance », et qui lui fait éprouver « le sentiment de sa nullité, celui de "n'être qu'une créature"»[35].

À cette dimension perceptive du sublime, favorisée par la nature sonore de l'instrument, s'ajoute la question du style musical : en effet, les temps lents et solennels[36], l'alliance entre valeurs rythmiques pointées et longues, la couleur du ton, et tout particulièrement le sens de l'harmonie (articulation de consonances et dissonances) contribueront à leur tour à générer l'effet d'émerveillement. Ainsi le laisse entendre Longin lui-même lorsqu'il parle des qualités expressives de l'harmonie :

> […] l'harmonie n'est simplement un agrément que la nature ait mis dans la voix de l'homme pour persuader, et pour inspirer le plaisir : mais dans les instruments mêmes c'est un moyen merveilleux pour élever le courage et pour émouvoir les passions. […] par ces changements de tons qui s'entrechoquent les uns les autres, et par le mélange de leurs accords, souvent, comme nous voyons, ils causent à l'âme un transport, et un ravissement admirable[37].

Des auteurs comme Lecerf de la Viéville et Nicolas Boileau soupçonnent les figures et les effets harmoniques par leur « artificialité » (en effet, ils vont à l'encontre de leur idéal de « naturel »). Pourtant, suivant la logique de Longin, le *decorum* du sublime, non seulement justifie l'ornement, mais efface l'artifice des figures nécessaires pour le faire ressentir ; ceci légitime l'utilisation d'effets frappants (les *licences* par rapport aux normes traditionnelles de la composition) pour agir sur les émotions. Ainsi l'observe Donald Fader lorsqu'il aborde la notion de « sublime harmonique » chez Marc-Antoine Charpentier[38] ;

Jean-Adam Guilain, Pierre Du Mage et Louis-Nicolas Clérambault) grâce au recours à la dissonance (nous aborderons cette question au chapitre 7, consacré au *Plein-jeu*).

[34] Voir Rudolf OTTO, *Le sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et dans sa relation avec le rationnel*, Paris : Payot, 2015. En ce qui concerne l'expérience du « numineux », voir aussi : Jean-Jacques WUNENBURGER, « Phénoménologie du sacré », dans : *Le sacré*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 2015, pp. 10-16.

[35] Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1965, pp. 15-16.

[36] Nous le verrons plus loin lorsque nous aborderons les topiques *maestoso* et *grave*.

[37] LONGIN, *Traité du Sublime*, trad. Nicolas Boileau dans *Œuvres diverses… op. cit.*, vol. XXXII, p. 79-80.

[38] D. FADER « "Les ornements de l'art" : Marc-Antoine Charpentier et la tradition du sublime harmonique », dans : *À la croisée des arts… op. cit.*, pp. 275-293.

il explique que ce musicien et un cercle qui lui était proche[39] considèrent la dissonance et le chromatisme comme autant d'éléments rhétoriques nécessaires pour générer le sublime (même si Charpentier lui-même n'utilise pas ce terme). Nonobstant, ces moyens ne sont efficaces que « dans le cadre du *decorum* », c'est-à-dire dans le cadre d'un sujet qui les justifie. À ce propos, D. Fader explique :

> En tant qu'âpres perturbations du discours musical, elles [les dissonances] renvoient à la fois à la douleur et aux violations des usages et de la grammaire qu'on trouve dans le discours passionné. Au même titre que les ornements du langage figuré, ils ne sont efficaces que dans le cadre du *decorum* : leurs artifices nécessitent d'être « cachés » par une association appropriée avec les idées sublimes du texte[40].

Bien que Fader associe le « sublime harmonique » à l'entourage de Charpentier, cette idée nous semble s'appliquer également au répertoire d'orgue puisqu'il est manifeste dans des formes qui développent le langage harmonique (principalement le *Plein-jeu*, le *Grand jeu* et le *Fond d'orgue*). En effet, leur style se fonde sur une dynamique de tension-distension générées à travers l'articulation de consonances et dissonances, ce qui correspond bien à la vision de Charpentier quant à la *diversité* qui fait la perfection globale de la musique (nous le constaterons dans les chapitres à venir)[41].

Dans cet ordre d'idées, les paramètres de l'écriture musicale s'allient aux qualités timbriques de l'orgue pour exprimer le sublime. D'ailleurs, en accord avec la pensée longinienne, cette alliance correspond à la notion de *decorum* dans le sens où elle est associée au plus sublime des sujets : l'expression de la majesté divine.

---

[39] Celui représenté par l'entourage de Philippe d'Orléans, élève du compositeur.

[40] D. FADER, *op. cit.*, p. 293.

[41] Particulièrement au chapitre 6, lorsque nous parlerons de la *syncopatio*, et au chapitre 7 lorsque nous analyserons les formes en style « majestueux ». Cet équilibre entre consonances et dissonances déclaré par Charpentier dans ses *Règles de composition*, correspond au nouveau paradigme qui s'établit au cours du XVIIe siècle. Comme l'explique Théodora Psychoyou : « l'idée force d'équilibre entre consonances et dissonances témoigne de l'abandon, au XVIIe siècle, d'une esthétique fondée sur l'appréciation objective des intervalles : autrement dit, jusqu'alors, la consonance et la dissonance étaient des notions univoques définies par l'entremise de ratios numériques, le beau étant relatif à la consonance tandis que la dissonance était un accident qui venait rompre l'ordre. L'abandon de ce principe, au cours du XVIIe siècle, s'opère au bénéfice de la perception de l'ensemble établi, c'est-à-dire de la façon dont consonances et dissonances s'articulent entre elles. Dès lors, le beau engage la subjectivité d'une perception globale » (T. PSYCHOYOU, « Du canon au sublime… », *op. cit.*, p. 370).

b) Le « gracieux » comme expression de l'acte de latrie et de la réjouissance chrétienne

En principe, l'esthétique de la grâce est opposée à celle du sublime : si le but de cette dernière est de saisir et d'émouvoir le récepteur, la première fonctionne comme contrepartie en allégeant le poids du sublime. Ainsi, la « grâce » sert à accomplir une tâche rhétorique essentielle : plaire[42].

En musique, l'esthétique de la grâce est associée tout particulièrement à la danse. Raymond Bayer relève un ensemble de caractéristiques de la grâce musicale fondées principalement sur le traitement mélodico-rythmique. Au niveau rythmique, il affirme que « la grâce s'exerce dans la déchéance des temps forts »[43], étant matérialisée au moyen des syncopes rythmiques et des hémioles. Dans cette dimension expressive, les rythmes à trois temps joueront un rôle fondamental puisque, « c'est, de tout temps, le rythme de la nonchalance, de la vie facile, des siciliennes ou des pastorales, des scènes de ruisseau. C'est le mouvement de presque toutes les danses, languides ou vives »[44]. Or, le souci de variété suppose que l'esthétique de la grâce ait recours également aux temps binaires :

> […] un changement d'allures, une modification d'accélération d'ensemble, une allégresse, soulève avec grâce tous les mouvements binaires […]. Associée à l'esthétique du ternaire, une esthétique nouvelle née de rythmes neufs : la grâce met une nouvelle touche à son œuvre. Elle ajoute les vivacités aux nonchalances ; elle alterne l'un et l'autre[45].

De ce fait, la grâce se fonde sur une souplesse alternant légèreté et vitesse. Quant au niveau mélodique, Bayer défini la mélodie gracieuse comme une « esthétique du gaspillage, multipliant à plaisir les amplitudes superflues »[46]. Par-là, il veut exprimer la nature de l'agencement mélodique, présentant un surplus de « trajets » entre les « pôles mélodiques », c'est-à-dire, un surcroît de parcours entre les notes où la mélodie « vient prendre son repos ou son demi-repos »[47]. Cette abondance du matériel ornemental, n'est que la manière de plaire plus efficacement. Pour compléter cette vision de l'esthétique de la grâce en musique, citons Étienne Souriau :

---

[42] À propos des notions de *plaire* et *plaisir* dans le vocabulaire de l'époque, voir : Pierre DUMONCEAUX, *op. cit.*, pp. 285-350.

[43] R. BAYER, *L'esthétique de la grâce*, t. II, Paris : F. Alcan, 1933, p. 107.

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid.*, p. 111.

[46] *Ibid.*, p. 135.

[47] *Ibid.*

> Dans le domaine de la musique, la grâce résulte prioritairement d'un certain allégement de la matière sonore auquel le compositeur parvient par l'estompe des appuis ou le déplacement d'accents, le balancement ou l'ondoiement des figures rythmiques, la flexibilité ou la plasticité ornementale des lignes mélodiques, la mobilité ou l'instabilité des enchaînements harmoniques, le privilège accordé aux nuances d'intensité atténuées, ou encore le choix d'une instrumentation réduite[48].

Malgré son origine profane, l'esthétique de la grâce est bien présente dans la musique religieuse du Grand Siècle, comme le montre par exemple le motet à grand chœur. Avec les mots de Thierry Favier :

> […] l'esthétique de la grâce transparaît essentiellement dans les récits qualifiés de « gracieux » ou « léger », qui empruntent souvent les caractéristiques formelles et stylistiques des différents types d'air d'opéra. Certains font référence à des modèles chorégraphiques […][49].

De la même manière, les organistes cultivent des formes musicales empruntant des modèles chorégraphiques (*Duos, Trios,* certains types de *Récits,* entre autres), auxquelles sont adjoints des qualificatifs expressifs tels que *légèrement* ou *gracieusement*.

Comme nous l'avons observé précédemment, la présence du style chorégraphique dans l'orgue classique constitue l'une de ses grandes problématiques : que vient faire le style de la danse dans un cadre liturgique ? Est-il capable de s'adapter à l'expression d'un sentiment religieux ? Si ce n'est pas le cas, pourquoi fut-il accepté sans remontrance par une Église qui cherche sans cesse la bienséance dans les célébrations liturgiques ? À ce propos, nombreux sont les avis défavorables quant à la nature religieuse de cette musique (comme on peut le constater dans les travaux de Norbert Dufourcq et James Anthony)[50]. Or, la considération de la pensée de l'époque peut mener à une lecture différente, car le plaisir et la piété ne sont pas incompatibles[51].

---

[48] E. SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p. 801.

[49] T. FAVIER, *Le motet à Grand Chœur…*, *op. cit.*, p. 197.

[50] Cf. Introduction.

[51] On observe déjà, dans les écrits d'un Étienne Binet ou d'un Louis Richeome, le rôle représentatif-pédagogique de la convergence entre plaisir et piété. Cet aspect est expliqué par Henri Bremond en ces termes : « Cette façon de mêler ainsi les délices naturels à la vie chrétienne, de faire servir les premières à la seconde, les sanctifiant ainsi et les rendant encore plus délectables, nous aide à saisir l'intime philosophie que Richeome ne formule point mais qui baigne tous ses ouvrages. Le jésuite dirait volontiers de la piété ce que Fénelon a dit de l'éducation : "Il faut que le plaisir fasse tout", ou du moins qu'il seconde tout, qu'il germe de tout, qu'il achève tout. Richeome n'élargit pas le chemin étroit, mais il le voit fleuri même aux passages les plus rocailleux. Disposition sainte, héroïque que nous retrouverons chez François de Sales et tant d'autres […] » (H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France : depuis la fin des*

David Ponsford explique la présence des modèles chorégraphiques dans l'orgue classique en affirmant qu'à l'époque louis-quatorzienne, la noblesse et la jouissance qui caractérisent la gestualité de la danse étaient associées non seulement à l'acte de révérence envers le roi et les hautes hiérarchies sociales, mais également à l'acte de louange et à la glorification de Dieu[52]. En effet, le geste de la danse est un véhicule privilégié pour exprimer les passions qui habitent l'âme humaine, et parmi elles, les sentiments d'exaltation divine.

Malgré les polémiques autour de la question de la danse dans l'Église, son sens allégorique et expressif est attesté depuis les premiers siècles de la chrétienté au travers des images de « rondes célestes » qui figurent la joie et l'harmonie dans le « royaume des Cieux »[53]. En effet, la « danse céleste » comme moyen de communication avec le divin fait partie de l'argumentaire des Pères de l'Église (par exemple Grégoire de Nazianze et Eusèbe)[54] ; elle fait aussi partie des propos de Pseudo Denys, dont les *Hiérarchies célestes* nourrit l'imaginaire des chœurs d'anges danseurs et musiciens exerçant l'acte de latrie[55]. Au XVIe siècle, ce sont certains mystiques qui témoignent d'une vision de la danse en tant qu'« expression de l'ivresse d'amour sensible »[56], à l'instar de Pascal Baylon qui « dansait devant une statue de la Vierge »[57], de Philippe Néri qui, pris d'excitation en disant la messe « ne pouvait pas s'empêcher de danser »[58], ou encore de Thérèse d'Avila, qui parfois, « emportée par une ferveur croissante, se mettait à danser »[59].

---

guerres de religion jusqu'à nos jours, vol. I, l'« Humanisme dévot », Paris : Bloud & Gay, 1916, pp. 36-37).

[52] Ponsford s'appuie sur des propos tenus par Pierre Rameau dans le *Maître à danser* (Pierre RAMEAU, *Le maître à danser*, Paris : J. Villette, 1725). À ce sujet, voir : D. PONSFORD, *French Organ Music in the Reign of Louis XIV*, *op. cit.*, pp. 188-190). Jean-Paul Montagnier observe que, dans les grands et petits motets français, le choix de modèles chorégraphiques était conditionné par le caractère des textes (voir : J.-P. MONTAGNIER, « Modèles chorégraphiques dans les grands et petits motets français », dans : *Le mouvement en musique à l'époque baroque*, H. Lacombe (dir.), Metz : Ed. Serpenoise, 1996, p. 152). En ce sens, le style des danses sera fréquent dans les versets qui expriment l'acclamation, tant à Dieu qu'au roi (c'est souvent le cas dans les diverses mises en musique du *Domine salvum fac Regem*).

[53] Comme l'observe Marianne Ruel, cette vision est présente « dans les Évangiles apocryphes, puis tout au long du Moyen-âge jusqu'au *Jugement Dernier* de Fra Angelico, où les anges et les élus dansent dans les champs du paradis » (M. RUEL, *Les chrétiens et la danse dans la France moderne*, Paris : Honoré Champion, 2006, p. 106).

[54] Concernant les propos des Pères de l'Église à ce propos, voir : Émile BERTAUD, « Danse religieuse », dans : *Dictionnaire de spiritualité*, C. Baumgartner (dir.) t. 3, Paris : Beauchesne, 1954, pp. 26-27.

[55] Voir M. RUEL, *op. cit.*, p. 108.

[56] E. BERTAUD, *op. cit.*, p. 35.

[57] *Ibid.*

[58] *Ibid.*

[59] *Ibid.* Ici, Bertaud cite un extrait tiré de R. HOORNAERT, *Sainte Thérèse écrivain*, Paris : 1922, pp. 459-460.

La vision de la danse en tant qu'allégorie de l'harmonie céleste et expression de la jubilation chrétienne est présente également dans quelques textes français des XVIIe et XVIIIe siècles. En effet, dans son *Essay des merveilles de nature*, Étienne Binet fait comprendre cette idée lorsqu'il affirme :

> […] la musique […] est un refrain et l'écho des chansons harmonieuses du Ciel, et un ingenieux amas de toutes les proportions, et plaisirs que la nature a semez par l'estendüe de cet Univers qui ne vit qu'à la cadence et au bransle des Cieux[60].

Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre du Jésuite Claude-François Ménestrier, et *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse* de Louis de Cahusac[61] sont deux autres ouvrages contenant des références significatives à ce propos. En accord avec les prescriptions ecclésiastiques de l'époque, Ménestrier et de Cahusac observent le péril de la danse en raison des déviations qu'elle peut générer ; pourtant, ils retiennent sa dimension signifiante. Effectivement, Ménestrier signale que le rapport entre la danse et le sacré n'est pas étranger à l'art de son époque en évoquant le cas de deux peintres italiens, dont leurs ouvres s'accordent à la vision allégorique de la danse selon Saint Basile de Césarée :

> Le Pomeranche et le Guide ne sont pas les seuls qui aient fait danser les Anges dans leurs Peintures de Rome et de Bologne[62]. Saint Basile leur donne cet exercice dans le Ciel et nous exhorte à faire à leur exemple des Danses sacrées en terre. *Quid itaque beatius esse poterit quam in terra Tripudium Angelorum imitari. Epist. I. ad Gregor.* […][63].

---

[60] Étienne BINET, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices… op. cit*., p. 517.

[61] Cahusac fut un auteur dramatique important de l'époque, collaborateur de Jean-Philippe Rameau.

[62] Ménestrier se réfère ici aux peintres italiens Cristoforo Roncalli dit Pomarancio (ca. 1553-1626) et Guido Reni (1575-1642).

[63] C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris : R. Guignard, 1682, p. 28. En ce sens, dans l'iconographie religieuse de l'époque, notamment les gravures flamandes, on peut apercevoir le déploiement de la musique et de la danse (par les anges et les « chœurs célestes ») dans l'acte de latrie. On peut évoquer par exemple une gravure de Jan Sadeler (*Iuvenes et virgenes, senes cum iunioribus laudent nomen Domini* v. 1595) dans laquelle on apprécie trois plans clairement différenciés générant un effet de spirale ascendante : un plan terrestre montrant un groupe de chérubins dansant en rond et entourant le Roi David qui joue de la harpe ; un plan intermédiaire avec les anges musiciens, chantant et jouant du luth, du cornet, de la saqueboute, du violon et du violone, dont l'ensemble est dominé par la figure centrale de Sainte Cécile jouant de l'orgue. Finalement, un plan céleste représentant l'Église triomphante du Ciel entourant la figure de Dieu sous la forme du Soleil, dont les rayons éclairent l'univers tout entier. Cette gravure propose ainsi la vision de l'acte de glorification de Dieu, figurant le sens de l'harmonie céleste et de la réjouissance à travers le mouvement chorégraphique.

Dans *La danse ancienne et moderne*, Louis de Cahusac reprend et développe les propos de Ménestrier en expliquant la vision positive de la danse dans le contexte chrétien ; il fait même comprendre que le sens de superficialité et la corruption occasionnées par la danse au XVIIIe siècle en comparaison avec l'expression de sincère allégresse chrétienne qu'elle pouvait véhiculer au siècle précédent :

> […] Telle était la simplicité des premiers chrétiens, qu'ils ne voyaient dans la danse qu'une imitation Sainte des transports d'allégresse des Bienheureux. Les Hymnes, la Tradition, les Cantiques ne leur présentaient cet exercice que comme une expression touchante de la félicité pure à laquelle ils aspiraient […]. On ne représentait à leur Foi, toute cette foule de Saints qui les avait précédé, dans la carrière où ils courraient [la quête du Salut] que comme des chœurs différents dont la danse triomphante célébrait dans le Ciel, la miséricorde, les bienfaits, et la gloire de Dieu […]. Cependant, la danse sacrée de l'Eglise […] dégénéra après les premiers temps de ferveur, en des pratiques dangereuses […] qui alarmèrent la piété des Papes et des Evêques […]. L'Eglise alors arma ses foudres pour les réprimer […]. Dans quelques pays Catholiques cependant, la danse fait encore partie des cérémonies de l'Eglise […]. Le père Ménestrier dit avoir vu de son temps, dans quelques Eglises, les Chanoines et les enfants de chœur, qui, le jour de Pâques […] dansaient en chantant des Hymnes de réjouissance. Cette joie simple et naïve, supposait des mœurs douces et sans fard, que nous avons troquées contre un peu d'esprit et beaucoup de corruption »[64].

Ces arguments nous montrent que le rapport allégorique entre la danse et le sacré pouvait profiter d'une réelle bienveillance (c'était le cas dans le contexte du Grand Siècle). En effet, les propos de Ménestrier et de Cahusac semblent refléter la pensée d'une époque où la gestualité, la souplesse, l'harmonie et la grâce de la danse sont autant des signes appropriés pour la représentation de la réjouissance chrétienne, de la louange, et de l'harmonie céleste. De ce fait, si la danse était condamnée par l'Église de manière générale dans son sens propre, le style chorégraphique semble bien avoir été accepté comme moyen figuratif[65].

Cette vision semble se confirmer dans le répertoire d'orgue, comme le montrent les pièces associées à des textes liturgiques impliquant l'acte de latrie, présentant souvent des modèles chorégraphiques. Les exemples le plus significatifs se trouvent sans doute dans le *Gloria* de la messe, qui constitue en soi un chant de louange et d'adoration à la Trinité (ses paroles initiales se rapportent à la louange angélique dans la scène de la Nativité). En effet, on peut constater que le « gracieux » se manifeste clairement dans des versets qui évoquent

---

[64] L. de CAHUSAC, « La danse sacrée des chrétiens », chap. X, dans : *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, t. I, La Haye : J. Neaulme, 1754, pp. 41-51.

[65] Cette même lecture peut s'appliquer, par exemple, aux sonates *da chiesa* de Corelli, contenant certains mouvements fondés sur des modèles chorégraphiques (même si les titres ne l'indiquent pas).

le chant laudatif des anges, par exemple, le *Gloria in excelsis Deo/Et in terra pax*, le *Glorificamus te*, et le *In gloria Dei Patris*[66].

c) La « profondeur » et le « lyrique » comme expression de l'intériorité et des affects spirituels

La profondeur et le lyrique sont deux dimensions esthétiques intimement liées à l'exercice de la spiritualité. Comme nous l'avons constaté dans la première partie de ce travail, sous l'influence de la pensée carmélitaine et ignacienne, l'exaltation de l'intériorité et de la profession du sentiment religieux (particulièrement l'amour à Dieu) abonde dans les écrits des principales figures de la spiritualité française du XVIIe siècle[67]. Cette exaltation est exprimée au travers d'images métaphoriques (comme celle du « fond du cœur »)[68], ainsi que par le truchement d'un langage passionné inspiré par l'amour de Dieu.

Le contexte du XVIIe siècle français permet de parler d'une « esthétique de la profondeur », même si celle-ci ne fait pas partie des débats esthétiques de l'époque, car les arts servent d'appui au développement de l'intériorité. Ainsi le montre la peinture à travers les représentations de la méditation, mais également l'art des sons, comme le laisse entendre Louis Thomassin dans son *Traité de l'office divin* lorsqu'il affirme que la musique peut servir de prolongement à l'oraison mentale, favorisant l'accomplissement de cette pratique spirituelle[69]. Cette « prolongation » s'opérerait au niveau sensoriel et cognitif : sensoriel car la sonorité et l'expression peuvent exercer une influence sur le ressenti du récepteur, et cognitif parce que, sous certaines conditions, la sonorité et l'expression peuvent également profiter d'une « lecture », agissant ainsi sur le système de croyances du fidèle (c'est ainsi que la musique accomplit un rôle d'artefact théologique).

Pour accomplir cette tâche, la musique se sert essentiellement de la ressemblance : en effet, de la même façon qu'elle peut s'assimiler analogiquement à la lumière grâce à des sonorités brillantes et « pleines » comparées à l'éclat et à la plénitude de la lumière solaire[70], la musique peut également créer la sensation de profondeur et d'obscurité à l'aide

---

[66] Nous analyserons plusieurs exemples mettant en évidence ces rapports dans les troisième et quatrième parties de ce travail.

[67] Comme le montrent par exemple l'*Élévation sur Sainte Madeleine* de Pierre de Bérulle, ou bien le *Traité de l'amour de Dieu* de François de Sales. Ce dernier, paru en 1616, fut un ouvrage très influent au XVIIe siècle en France, notamment par son usage de l'analogie et de la ressemblance dans l'exploration des « profondeurs » de l'âme, c'est-à-dire dans la découverte d'un monde intérieur composé des dimensions morale et spirituelle.

[68] À ce propos, voir : B. PAPASOGLI, *Le « fond du cœur » : figures de l'espace intérieur au XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 2000.

[69] Cf. chapitre 3.

[70] Cf. chapitre 4.

de sonorités graves s'assimilant analogiquement à la dimension intérieure humaine (lieu par excellence de rencontre avec le surnaturel et le divin)[71].

Dans l'orgue classique, outre les sonorités graves et douces de l'instrument, nous reconnaîtrons une esthétique de la profondeur exprimée à travers le topique du *Sommeil*, acquérant un sens théologique remarquable : associé dans l'opéra aux états psychologiques dans lesquels se manifestent des forces surnaturelles, dans le contexte religieux, le mode d'écriture du *sommeil* représente l'idée positive du contact entre l'humain et le divin (la théophanie), ou bien au contraire, l'idée négative du péché et de la mort (nous développerons ce propos chapitre 6). Les pièces d'orgue qui adoptent cette esthétique sont essentiellement le *Fond d'orgue* (dont le nom suggère sa couleur et son caractère, explorant les sonorités « profondes »), les *Flûtes* (forme combinant les différents jeux de flûtes) caractérisées par un son « intimiste »), le *Récit de cromorne* et la *Tierce en taille*. La couleur de ces pièces joue un rôle précis, étant associée à des moments liturgiques impliquant la supplication, la repentance, ou la vénération (comme le *Christe eleison* et le *Benedictus* dans la messe, ou bien le verset *Tantum ergo Sacramentum* de l'hymne *Pange lingua*).

À l'expression de la profondeur s'ajoute généralement un sens lyrique. Cette alliance peut s'expliquer par le lien entre l'intériorité et le mystisisme, c'est-à-dire les sentiments éprouvés par l'individu dans sa quête spirituelle[72]. Le « lyrique » provoque une impression émotionnelle qui permet que la musique soit perçue comme expressive des affects (et dans notre cas particulier, des affects religieux). Or, cette impression est avant tout personnelle : il y a un « moi » qui pleure, un « moi » qui regrette, ou au contraire, un « moi » qui adore, un « moi » en extase. Cette fonction expressive est excercée par des formes présentant une mélodie très expressive (jouée sur un registre soliste), accompagnée par un melange de *jeux doux* (particulièrement le *Récit de cromorne* et la *Tierce en taille*)[73].

Somme toute, la profondeur et le lyrique dans l'orgue français servent à évoquer la dimension émotionnelle de la spiritualité, stimulée tant par les qualités timbriques de l'instrument, que par des paramètres mélodico-harmoniques susceptibles d'être

[71] Dans la musique religieuse du Grand Siècle, des exemples manifestes de la profondeur se trouvent dans les *De profundis* (puisque cet aspect expressif est implicite dans le texte). Pour correspondre aux paroles, les motets composés sur ce psaume mettent souvent en valeur des sonorités graves et une disposition mélodique qui dessine une chute (image de la profondeur), pour ensuite remonter par paliers (image d'une supplication s'élevant vers Dieu). Thierry Favier explique ce topique dans les termes suivants : « Dans les *De profundis* de Robert ou Lully, comme dans ceux d'autres traditions nationales, le verbe *clamavi* est souligné par un intervalle ascendant qui tranche avec le grave de la tessiture du *de profundis* initial » (T. FAVIER, *op. cit.*, p. 182).

[72] En ce sens, nous avons vu dans la première partie de ce travail que le langage de la littérature religieuse concernant l'expression de l'amour divin est souvent très proche du langage « précieux », comme l'attestent maints écrits de Bérulle (cf. p. 54). De manière semblable, l'orgue adopte un langage orné et sophistiqué pour exprimer les multiples nuances du sentiment religieux.

[73] Ces formes seront traitées dans la troisième partie de ce travail.

identifiables par le récepteur, car ils font partie des conventions musicales en usage à l'époque (des éléments tels que les agréments, ornements, chromatismes, dissonances, etc.).

d) Le Triomphal comme expression de la gloire de Dieu et de l'Église

> Le chant en l'Eglise proprement c'est la joie que mènent les Catholiques des merveilles, triomphes et victoires de notre Sauveur & de ses Saincts. Ces mystères sont autant de victoires : la Nativité, paix, fin de guerre : ses miracles, victoire du monde, & de l'incrédulité : sa mort, victoire de l'Enfer : & sa Resurrection, victoire de la mort […]. Dieu, par ses grands œuvres de notre Salut se rend admirable à nous, aussi par le chant d'icelles, se remplissent nos oreilles de joie […] par le chant, l'Eglise fait connaître les triomphes de Dieu et les faits héroïques de ses Saints[74].

Dans le contexte français du XVIIe siècle, la vision triomphale est présente dans les milieux religieux et profane. Dans ce dernier, elle trouve une voie de développement particulièrement dans le *roman héroïque*, la *tragédie théâtrale* de Corneille et Racine, de même que dans la *tragédie lyrique* lullyste, alors que dans le domaine religieux, la vision triomphale représente une véritable théologie qui sera manifeste dans la littérature sacrée de l'époque, ainsi que dans les diverses expressions d'art religieux, parmi lesquelles la musique.

Le passage que nous avons cité en exergue, tiré des *Raisons de l'office et cérémonies* de Claude Villette, met en évidence de manière éloquente l'une des thématiques essentielles de la pensée chrétienne, de même que le rôle fondamental que joue la musique dans son expression : la vision triomphale de la foi. Héritée en partie de l'Antiquité gréco-romaine[75], cette vision est riche en analogies martiales : l'Église comme une armée composée de « régiments » (l'Église triomphante, l'Église militante et l'Église souffrante), Dieu et le Christ comme des chefs militaires[76], la Croix comme un étendard triomphal, la profession du christianisme comme une lutte glorifiée par les martyres, entre autres. La vision triomphale du christianisme possède ainsi une portée symbolique qui considère le Christ comme vainqueur de la mort et du péché, et par conséquent, comme la voie vers le Salut.

---

[74] C. VILLETTE, *Les raisons de l'office et cérémonies…, op. cit*., pp. 298-299.

[75] Arcs de triomphe commémoratifs de victoires militaires, peintures triomphales exposées dans les cortèges, tombeaux des soldats et héros revêtus de bas-reliefs représentant des scènes triomphales, etc. À ce sujet, voir : Gilbert CHARLES-PICARD, *Les Trophées romains. Contribution à l'histoire de la Religion et de l'Art triomphal de Rome*, Paris : E. de Boccard, 1957.

[76] Très parlante à ce propos est la scène de l'entrée triomphale du Christ à Jérusalem le dimanche des Rameaux, comparable, *mutatis mutandis*, aux cortèges triomphaux romains dont les vainqueurs étaient salués.

Chère aux théologiens humanistes, l'image du Christ triomphant sert comme « modèle de perfection » dont tout chrétien doit s'inspirer. En ce sens, l'*Enchiridion militis christiani* d'Érasme de Rotterdam (1503) est un clair exemple de la conception d'un christianisme « militant », promulguant une « lutte spirituelle » qui, franchissant les frontières des pratiques spirituelles des religieux, s'étend à la conduite de la vie mondaine. L'un des meilleurs exemples de cette nouvelle orientation est offert par la pensée ignacienne. Ancien militaire lui-même, Ignace de Loyola conçoit en effet un nouveau type de religieux, destiné à combattre le mal et le péché dans le monde et non dans l'isolement des monastères[77].

L'image triomphale de la foi est également manifeste dans les écrits des figures majeures de la spiritualité française du XVIIe siècle[78]. Ainsi par exemple, Bérulle associe le Christ à un chef militaire commandant une armée composée de l'Église et de ses fidèles, comme le montre ce passage des *Grandeurs de Jésus*, exhortant les chrétiens à suivre le « cortège triomphal » du Christ :

> Jésus est vie et tout est vie en Jésus, et la vie triomphe en Jésus et par Jésus. Elle triomphe de l'univers et y triomphe heureusement pour l'univers : *Triumphat nos in Christo*. Suivons humblement le char de ce triomphe de Jésus, car nous sommes ses esclaves et ses captifs : esclaves de sa grandeur, captifs de ses triomphes ; et nous faisons partie de ses dépouilles, de ses trophées, et des rares ornements de sa victoire[79].

François de Sales fait également maintes allusions à la vision triomphale de la foi chrétienne[80]. Dans *L'étendard de la Sainte Croix*, les descriptions des batailles soutenues par Constantin, assimilent-elles le signe de la Croix à un symbole de victoire :

> [Constantin] combattant contre Licinius, ayant au front de son armée l'étendard de la Croix, il multiplioit toujours les trophées de sa victoire ; car partout où cette enseigne fut vue, les ennemis prenaient la fuite et les vainqueurs les chassaient. S'il voyait quelque

[77] Ce qui se cristallise avec la fondation de la Compagnie de Jésus en 1540.

[78] Au-delà de l'influence de la pensée jésuite, cette image sera également affirmée par *Le combat spirituel* du théatin Lorenzo Scupoli, l'un des livres les plus lus de son époque. Voir : L. SCUPOLI, *Le combat spirituel*, trad. O. Masotti, Paris : G. Marcher, 1659.

[79] P. de BÉRULLE, « Discours de l'Etat et des Grandeurs de Jésus », dans : *Les œuvres de l'éminentissime et révérendissime Pierre Cardinal de Bérulle*, *op. cit.*, p. 258.

[80] À propos de François de Sales et la vision du combat spirituel, voir : Bernard TEYSSANDIER, « L'exhortation au "combat spirituel" et sa mise en images dans l'Introduction à la vie dévote », dans : *Entre Épicure et Vauvenargues. Principes et formes de la pensée morale*, Jean Dagen (dir.), Paris : Honoré Champion, 1999, pp. 241-266.

> partie de son armée s'affaiblir […] il commandait que l'on y logeast cette enseigne Salutaire comme un secours assuré pour obtenir victoire […][81].

Associée aux dogmes de la Résurrection et de la victoire eschatologique, la vision triomphale du Christ est un sujet primordial, non seulement de la littérature théologique, mais également des diverses manifestations de l'art chrétien, comme en témoignent les représentations picturales du *Christ en gloire*[82], ou bien celles de la *Résurrection*[83]. En ce qui concerne la musique, un exemple très parlant est sans doute l'hymne grégorien *Vexilla Regis*[84], contenant l'imaginaire du « combat spirituel » chrétien : la Croix comme étendard de combat, Le Christ comme un Roi victorieux, le rachat de l'humanité, etc.[85]. Dans cette même ligne directrice, la musique religieuse du Grand Siècle traduit souvent la représentation triomphale de la foi à l'aide de topiques issus pour la plupart de la musique martiale, lorsque les textes sacrés évoquent la gloire de Dieu, le triomphe du Christ, de David, ou des Saints[86], ou bien la confrontation, le vacarme et la lutte contre le péché. Ceci se trouve illustré notamment dans le *Te Deum*, le psaume *Notus in judea Deus*, le *Sanctus* de la messe, ainsi que dans d'autres textes évoquant l'opposition entre la puissance divine et les forces du mal[87].

En ce sens, les organistes classiques ne restent pas étrangers à ces enjeux expressifs, adoptant eux aussi le corpus figuratif musical pour représenter le côté guerrier et triomphal de la foi. Par la suite, nous observerons la manière dont cette esthétique caractérise un certain nombre de formes musicales, par exemple les *récits de basse* (*Basse de trompette*

---

[81] F. de SALES, *Les œuvres de Sainct François de Sales, Evêsque et prince de Genève*, T. II, Paris : F. Leonard, 1669, p. 265.

[82] Sujet privilégié de l'iconographie chrétienne, le *Christ en Gloire* est une image se référant à la victoire eschatologique.

[83] L'image du Christ brandissant l'étendard triomphal de sa Résurrection est un sujet largement abordé par l'iconographie catholique. Dans le contexte qui nous occupe, un exemple assez parlant est la *Résurrection* de Charles Le Brun, dont la mise en scène inclut la figure de Louis XIV agenouillé devant un Christ qui s'élève glorieusement par-dessus le monde (C. Le Brun, *La Résurrection du Christ*, 1674-1676, Lyon, Musée des Beaux-arts).

[84] Hymne latin composé au VIe siècle par Venance Fortunat, évêque de Poitiers.

[85] À la fin du XVIe siècle, Jean de la Ceppède offre une paraphrase « picturale » du *Vexilla regis* qui propose l'image triomphale : « Les Cornettes du Roy volent par la campaigne, la Croix mysterieuse éclate un nouveau jour […] ». Elle propose aussi des allusions au Salut : « Là pour nostre rachept, là, pour nostre doctrine, Il tend ores ses mains, tend ses deux pieds aux cloux […] Trin'-un, qui nous sauvez par cette Croix sacrée, guidez nous, guindez nous au sublime repos » (Voir Jean de la CEPPÈDE, « paraphrase de l'hymne de la passion, Vexilla Regis », dans : *Imitation des Pseaumes de la penitence de Dauid*, Lyon : J. Tholosan, 1594, pp. 35-36).

[86] C'est le cas dans les motets à l'honneur de saint Louis composés par Marc-Antoine Charpentier (nous verrons ces exemples plus loin).

[87] Nous citerons quelques exemples au chapitre suivant.

et *Basse de cromorne*), ou bien les *dialogues de basse et dessus* (*Dialogue de basse de trompette et dessus de cornet*, etc.).

Chapitre 6

DIMENSION « TOPIQUE »

Arthur Danto affirme que l'une des fonctions majeures de la rhétorique est « moins de représenter simplement le monde, que de le représenter de manière à nous amener à le voir d'une manière spécifique et adopter une attitude particulière à son égard »[1]. En ce sens, la fonction rhétorique de l'art et la musique dans le contexte pos-tridentin obéit à cette volonté : convaincre les croyants de la réalité spirituelle enseignée par l'Église. Cet acte de persuasion se réalise en partie à travers un appareil de codes ayant le pouvoir d'agir dans l'esprit, et dans notre cas concret, un ensemble de topiques musicaux véhiculant des significations associables au sacré.

La question des topiques musicaux concerne la musique religieuse du Grand Siècle. Comme le signale Thierry Favier en parlant du *Motet à grand chœur*, « la puissance d'évocation de certains modes d'écriture apparus au tournant du siècle a fait qu'ils se sont imposés dans le traitement des versets particuliers et qu'ils ont acquis le statut de topiques »[2]. Ces topiques sont relatifs à « l'évocation de la louange éternelle du ciel »[3], à l'évocation de la « colère divine ou le déchaînement des éléments »[4], à l'évocation du *sommeil*[5], entre autres. En ce qui concerne l'orgue, nous observons que des modes d'écriture caractérisés sont bien présents depuis le premier *Livre* de Nivers (nous avons déjà esquissé certains de ces topiques dans la considération des dimensions poïétique et esthétique du répertoire)[6]. Dans cette perspective, au-delà d'une action taxinomique, notre intérêt principal dans ce chapitre est d'élucider le fonctionnement des différents types des topiques musicaux quant à leurs propriétés expressives et symboliques.

---

[1] Arthur DANTO, *La transfiguration du banal*, Paris : Seuil, 1989, p. 264.

[2] T. FAVIER, *op. cit.*, p. 188.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.* p. 190.

[5] *Ibid.* p. 194.

[6] Par exemple, le style de l'*Ouverture à la française* (topique *maestoso*), liée à l'évocation de la grandeur de Dieu, les sonorités harmoniques du *Plein-jeu* liées à la figuration de la plénitude divine, les sonorités profondes comme figuration de l'intériorité, l'usage de modèles chorégraphiques comme évocation de la louange, ou bien le style martial associé au triomphal.

6.1 Les topiques musicaux : figures et styles

« La notion de topique est une voie d'accès privilégiée à la fonction signifiante de la musique et mérite par-là de figurer parmi les catégories essentielles de compression de l'époque classique »[7]. C'est en ces termes que Michel Noiray introduit la question des topiques musicaux dans son *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, laissant entendre leur importance dans l'analyse. Cependant, un regard sur les définitions de « topique » offertes par divers chercheurs montre qu'il s'agit d'une notion complexe et variable. *Grosso modo*, elle se réfère à un appareil de signes conventionnels servant à organiser le discours musical (formes, styles et structures mélodico-rythmiques et harmoniques). Ces unités peuvent signifier des entités abstraites (des idées, des sentiments, etc.), ou bien désigner des objets concrets (imitation de sons de la nature, larmes, cris, etc.). Voici la vision de *topoï* proposée par Leonard Ratner :

> Grâce à ses contacts avec le culte religieux, la poésie, le drame, la distraction, la danse, les cérémonies, le militaire, la chasse, et aussi avec les classes populaires de la société, la musique du début du XVIIIe siècle a développé un réservoir [un thesaurus] de figures caractéristiques lequel a fourni un héritage riche aux compositeurs classiques. Certaines de ces figures étaient associées aux différents affects et émotions ; d'autres avaient une touche pittoresque, descriptive […] Les topiques apparaissent soit sous forme de pièces complètement élaborées, c'est-à-dire comme *types*, soit comme figures et progressions à l'intérieur d'une pièce, c'est-à-dire comme *styles*. La distinction entre types et styles est flexible ; menuets et marches représentent des types de composition, mais ils peuvent fournir des styles pour d'autres pièces. Les types sont par exemple les danses : menuet, gavotte, etc. Les styles sont par exemple : *Empfindsamkeit* ; style galant ; style savant ; etc. [8].

Voici encore la vision particulièrement éclairante proposée par Raymond Monelle :

> Aujourd'hui, nous assimilons les *topoï* à des fragments de mélodie ou de rythme, des formes conventionnelles ou encore des aspects du timbre ou de l'harmonie qui désignent des éléments de la vie sociale ou culturelle, et par conséquent des thèmes comme la virilité, la campagne, l'innocence, la plainte, etc.[9]

---

[7] M. NOIRAY, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris : Minerve, 2005, p. 222.

[8] L. RATNER, *Classic Music*, New York : Schirmer, 1980, p. 9. Cité et traduit par Marta GRABÓCZ dans : *Musique, Narrativité, Signification*, Paris : L'Harmattan, 2009, pp. 51-52. Nous voudrions signaler que ce réservoir signifiant dont disposaient les compositeurs classiques commence à se profiler tout au long du XVIIe siècle.

[9] R. MONELLE, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », dans : *Sens et signification en musique*, M. Grabócz (éd.), Paris : Hermann, 2007, p. 178.

Ces diverses définitions laissent entrevoir l'existence de plusieurs catégories topiques qui ne sont pas toujours faciles à délimiter et qui peuvent varier en fonction d'un répertoire donné. D'emblée, le terme « topique », se rapportant à la dimension rhétorique de l'*inventio*, fait référence aux arguments ou *lieux communs* où les orateurs trouvaient le fondement de leurs discours[10]. Ceci voudrait dire que la notion de topique en musique se rattacherait d'abord aux conventions stylistiques (tirées pour la plupart de la musique profane, mais qui intègrent également la musique religieuse)[11]. Cependant, les définitions citées un peu plus haut nous laissent comprendre que les figures rhétorico-musicales, appartenant à la dimension de l'*elocutio*, font partie elles aussi du réservoir de topiques musicaux.

Ainsi, pour étudier la dimension topique du répertoire d'orgue classique, nous adopterons une double articulation : d'une part, nous considérerons les figures musicales (unités mélodico-rythmiques) en essayant de les grouper selon leur fonction signifiante, et d'autre part, nous soulignerons la présence d'un certain nombre de styles musicaux utilisés dans un but expressif et symbolique[12]. Par cette démarche, nous ne visons pas une classification cloisonnée mais plutôt un groupement susceptible de clarifier le fonctionnement le plus courant des figures rhétorico-musicales et des styles musicaux du répertoire (ce qui nous permettra de poser les bases pour développer nos analyses dans les 3e et 4e parties de cette thèse).

Fonction signifiante des topiques

Appuyé sur la théorie des signes de Charles Sanders Peirce[13], ainsi que sur la vision du musicologue Leonard Ratner, Raymond Monelle évoque deux fonctions signifiantes des topiques musicaux : une fonction « iconique » et une fonction « indexicale ».

---

[10] La locution *lieu commun* peut avoir une connotation péjorative de nos jours, mais comme l'observe Michel Noiray en citant la *Nouvelle Rhétorique* de Joseph-Victor Le Clerc (1830), elle « constitue l'une des catégories les plus utiles de la rhétorique : "Les *lieux des arguments* ou *lieux communs*, sont des espèces de répertoires où les anciens rhéteurs trouvaient toutes les preuves possibles […]. Ils sont appelés *communs*, parce qu'ils servent indifféremment à toutes les causes, à tous les sujets" » (M. NOIRAY, *op. cit.*, p. 222).

[11] Par exemple, le topique *maestoso*, le topique du *sommeil*, le topique du *lamento*, le topique *pastoral*, le topique *militaire*, entre autres. M. Noiray soutient que les topiques musicaux appartiennent principalement au domaine de l'opéra, alors que, comme l'observe bien Thierry Favier, ils constituent également un élément fondamental de la musique religieuse (voir T. FAVIER, *op. cit.*, p. 188).

[12] Ici, il faut remarquer que les figures et les styles sont intimement liés puisque les premières contribuent à définir les seconds.

[13] Voir Charles Sanders PEIRCE, *Écrits sur le signe*, textes réunis, traduits et commentés par G. Delechelle, Paris : Seuil, 1978.

> Les signes iconiques ressemblent à leur objet, comme la silhouette d'un homme tenant une pelle peut signifier « attention aux travaux » ou comme un portrait peut concorder avec son modèle. Les signes symboliques dépendent, eux, de l'acquisition de codes culturels ; ainsi, le mot « arbre » n'a rien à voir avec un arbre mais est assimilé par un locuteur français comme étant porteur de sa signification[14].

En musique, la fonction iconique s'opère au travers de similitudes acoustiques avec des objets ou des événements physiques (les pleurs, le chant des oiseaux, le son d'un ruisseau, etc.). Tel est le cas du topique du *pianto*. En ce sens, Monelle explique :

> Le *pianto* constitue un exemple certain de topique iconique. Ce motif de seconde mineure descendante a pu représenter les lamentations dès le XVIe siècle. Dans un premier temps, il accompagnait l'idée textuelle des pleurs (et donc des mots tels que « pianto » ou « lagrime »), mais il en vint très vite à signifier l'affliction, le chagrin, le regret, la perte […]. Au XVIIIe siècle, une notion voisine, le « soupir », avait fini par remplacer les pleurs […][15].

Quant à la fonction indexicale, elle construit des renvois à partir d'indices d'ordre conventionnel qui signalent « quelque chose » :

> […] Les mesures de danse […], le motif de « fanfare », les topiques de l'« ouverture française » et de la « musique turque » ne signifient pas en vertu d'une ressemblance, mais parce qu'ils reproduisent des styles et des répertoires de provenances diverses[16].

Or, cette distinction n'est pas toujours simple car, comme on pourra le constater, certains topiques fonctionnent dans un niveau intermédiaire entre l'icône et l'indice ; tel est le cas du « coucou » musical, qui est d'une part l'icône évoquant littéralement le chant de cet oiseau, et d'autre part un indice qui peut renvoyer à l'idée de l'« arrivée du printemps »[17].

Dans cette optique, le fonctionnement signifiant tant des styles que des figures rhétorico-musicales du répertoire d'orgue, peut être compris à la lumière de ces catégories : les styles sont avant tout indexicaux, étant donné qu'ils sont des conventions musicales dont les caractéristiques (écriture, forme, caractère) peuvent constituer un indice de « quelque chose » ; les figures, quant à elles, sont principalement indexicales, fonctionnant comme des renvois symboliques (l'*anabasis* pour signifier l'élévation en est l'un des plus

---

[14] R. MONELLE, *Un chant muet. Musique, signification, déconstruction*, Paris : Cité de la musique-Philharmonie de Paris, coll. « musicologie critique », 2016, p. 40.

[15] *Ibid.*, p. 45.

[16] *Ibid.*, p. 46.

[17] Cette distinction est faite par le musicologue Vladimir Karbusicky dans *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, pp. 60-61.

courants), mais on trouvera également quelques figures iconiques et quelques autres qui se situent à cheval entre l'icône et l'indice.

6.2 Figures rhétorico-musicales de l'orgue classique

Pour l'analyse des figures musicales, nous ne suivrons pas les classifications des auteurs de l'époque, comme celle de Christophe Bernhard, divisant les figures selon les styles musicaux (quatre figures du *stylus gravis* et quinze du *stylus luxurians*)[18] ; nous ne suivrons pas non plus les classifications récentes offertes par George Buelow et Dietrich Bartel (malgré leur clarté), car elles ne correspondent pas tout à fait à notre propos[19]. Puisque notre intérêt se focalise sur le sens musical, nous opterons par la division « iconique/indexical »[20].

Dans l'orgue classique, certaines figures fonctionnent comme des icônes, mais la plupart d'entre elles accomplissent une fonction indexicale. Ainsi, les *exclamations* sont principalement iconiques, alors que des figures purement musicales comme la *syncopatio* et la *suspirans* peuvent être considérées comme indexicales, puisque leur expressivité, étant associée à un style musical particulier (dans ce cas au *stylus gravis*), constitue un indice chargé d'une signification conventionnelle. Or, nous observons également certaines figures qui mélangent ces deux catégories, car tout en partant d'une icône (une figure circulaire ou un motif en croix, par exemple), elles constituent des indices qui se rapportent symboliquement à des dimensions spirituelles abstraites[21]. De cette façon, pour l'analyse des figures rhétorico-musicales du répertoire d'orgue, nous proposerons trois groupes fondés sur la classification de Monelle, à savoir : a) figures iconiques ; b) figures indexicales ; et c) figures iconiques/indexicales.

Quant à la dénomination desdites figures, comme nous l'avions annoncé dans l'introduction de ce travail, nous adopterons pour la plupart la terminologie des traités allemands du XVIIe et XVIIIe siècles ; pour ce faire, nous ferons recours principalement à l'ouvrage *Musica poetica* de Dietrich Bartel, car il réunit l'ensemble de figures répertoriées dans les divers traités de rhétorique musicale de l'époque. Pour certaines figures qui n'ont

[18] Classification offerte dans son *Tractatus compositionis augmentatus* (1660).

[19] La catégorisation offerte par G. Buelow se divise selon les caractéristiques formelles des figures, à savoir, figures formées par intervalles, figures de répétition mélodique, figures de dessin mélodique, figures formées par silences, etc. (voir : G. BUELOW « Rhetoric and music », dans : *The New Grove dictionary of Music*, vol. 15, Oxford : Oxford University Press, 1980, pp. 793-803). Quant à la classification offerte par D. Bartel, elle est élaborée de façon encyclopédique, en citant des définitions tirées des divers traités de l'époque (voir D. BARTEL, *Musica poetica*, *op. cit.*, pp. 166-438).

[20] Pour plus de détails à propos de cette classification topique, voir : R. MONELLE, *The Musical Topic : Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington : Indiana University Press, 2006. pp. 26-29.

[21] Les figures iconiques/indexicales sont donc des « signes mixtes », ce qui correspond bien à la double dimension des signes énoncée par François de Sales (cf. chap. 2).

pas été cataloguées dans les traités, nous utiliserons des termes offerts par la musicologie moderne (comme par exemple *tétracorde phrygien* et *motif en croix*).

a) Figures « iconiques »

Exclamatio

L'*Exclamatio* est une figure formée par sauts ascendants qui cherchent à exprimer des émotions vives (dans la musique vocale, ces sauts sont systématiquement associés aux exclamations). La définition d'*Exclamatio* donnée par Johann Mattheson dans son *Der vollkommene Capellmeister* (1739) nous semble particulièrement éclairante à l'égard de son usage dans l'orgue. Cet auteur reconnaît trois sortes différentes d'*exclamatio* : un premier type, s'assimilant à un cri de joie, est propre aux mouvements vifs (c'est le cas des intervalles ascendantes de quinte juste). Un deuxième type exprime le désir, la supplication, la plainte, entre autres, au travers d'intervalles larges ou moyens (ce type est associé dans la majorité des cas au saut ascendant de sixte mineure). Le troisième type figurerait un véritable hurlement associé au désespoir ; pour le caractériser, Mattheson parle de l'usage d'intervalles « fallacieuses », à l'instar de la succession des tierces majeure et mineure[22].

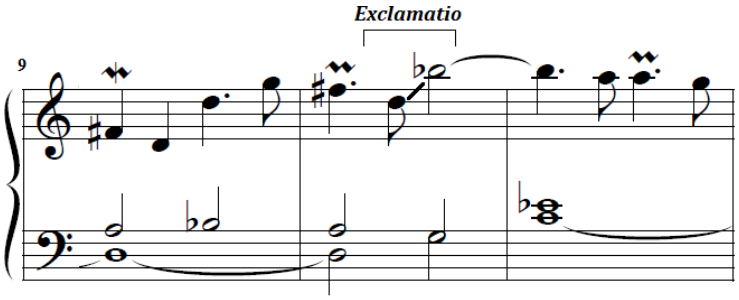
Ces trois types d'*exclamatio* sont repérables dans la musique des organistes français. Les exclamations joyeuses se trouvent principalement dans des pièces de caractère triomphal et chorégraphique. Les exclamations exprimant le désir ou la plainte sont courantes dans les pièces lyriques afin de peindre de manière éloquente les sentiments de dévotion ou de contrition. Voici un exemple typique d'*exclamatio* plaintive tiré d'un *Récit* de Jacques Boyvin[23], où l'on trouve un saut de sixte mineure pour atteindre un sommet expressif (*ré*$_4$ – *sib*$_4$, mes. 10) [24].

---

[22] Johann MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, éd. F. Ramm, Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter, 1999, p. 193. À ce sujet, voir D. BARTEL, *op. cit.*, pp. 268-269.

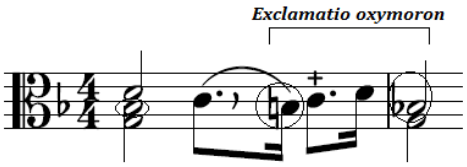
[23] Cette pièce n'indique pas un registre soliste spécifique, mais elle correspond au style caractéristique du *Récit de cromorne*.

[24] Pour rappel, les références de tessiture que nous ferons dorénavant dans les analyses fonctionnent de la manière suivante : le *do*$_1$ correspond à la note la plus grave de l'orgue (deux octaves au-dessous du *do* central) ; ainsi, toutes les notes correspondant à cette octave seront accompagnées du chiffre 1, celles de l'octave suivante, du chiffre 2, et ainsi de suite.



Ex. 6.1, J. BOYVIN, *Récit du 5e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 9-11)

Quant au troisième type d'*exclamatio*, associé par Mattheson aux intervalles peu communs (qu'ils soient conjoints ou disjoints)[25], nous observons que les organistes français utilisent très souvent une tournure mélodique majeure-mineure (suggérant un clair-obscur musical) qui s'assimile à une sorte d'interjection de ton pathétique et douloureuse (à la manière d'un « hélas ! »)[26]. D'ailleurs, cette sonorité est exploitée également dans les *Tombeaux* des luthistes et gambistes du Grand Siècle, ce qui confirme son rapport avec l'expression plaintive. C'est le cas du *Tombeau Les regrets* de Jean de Sainte-Colombe, où cette figure est mise en valeur au début du mouvement intitulé *Les pleurs* :



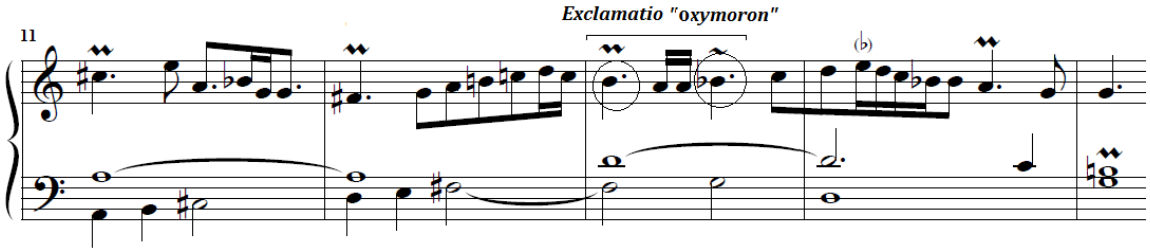
Ex. 6.2, J. de SAINTE-COLOMBE, *Tombeau Les regrets : Les pleurs* (mes. 1-2)

De nombreuses pièces d'orgue adoptent cette figuration plaintive (notamment les *récits de dessus*)[27]. Tel est le cas du *Récit de cromorne* pour le *Christe eleison* de la messe de G.-G. Nivers, dans lequel on observe tout un passage oscillant entre *sol* majeur et *sol* mineur, ce qui crée un effet d'instabilité, d'opposition de contraires. Cet effet semble bien être en accord avec l'image antithétique du péché et de la grâce, implicite dans la supplication de miséricorde. Cette opposition est d'autant plus significative que c'est le *sol* majeur qui s'impose à la fin de la cadence (mesure 15) :

[25] Les moyens musicaux pour traduire ceci sont variables, mais l'auteur parle particulièrement d'intervalles qui s'écartent des règles, par exemple la superposition de tierces majeures et mineures. Voir D. BARTEL, *op. cit.*, pp. 268-269.

[26] À défaut d'un terme pour designer cette figure, nous l'appellerons par la suite *exclamatio oxymoron*, en raison du rapprochement de contraires générée par le contraste de la couleur majeure-mineure. Nous nous permettons de proposer cette dénomination dans le but de différencier la nature manifestement plaintive de cette figure par rapport aux autres types d'*exclamatio*.

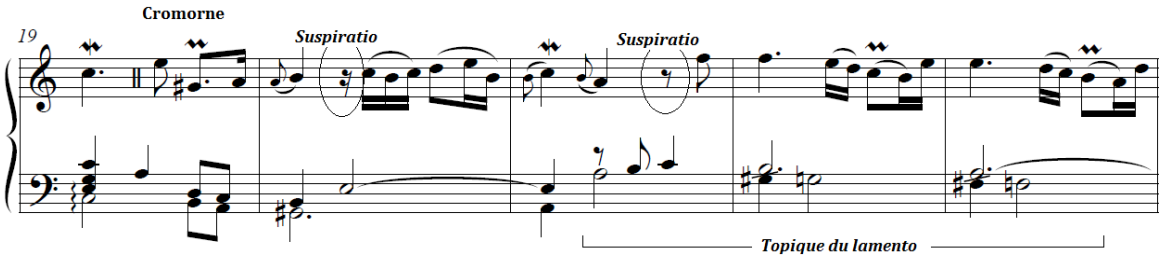
[27] Elle est également très présente dans les *Fugues sur le kyrie* d'Henry d'Anglebert.



Ex. 6.3, G.-G. NIVERS, *Récit de cromorne* : *2e Christe eleison*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 11-15)

Suspiratio

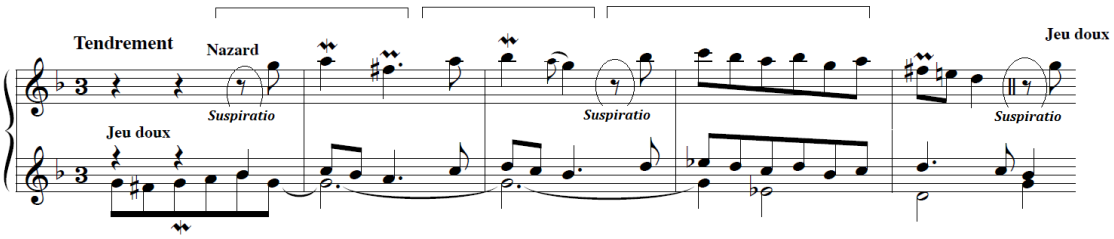
Originellement associées aux imitations de sanglots et aux expressions douloureuses dans le madrigal italien, les figures entrecoupées de pauses à la manière de soupirs se sont vite répandues dans divers genres de musique instrumentale de l'époque[28]. Dans l'orgue classique, ces figures intègrent tous les types de *Récit* de caractère lyrique, associés à l'expression du sentiment religieux. La *suspiratio* peut articuler les phrases, ou bien les paliers des figures telles que la *gradatio* et la *repetitio*. Naturellement assimilée à la plainte, cette figure est souvent accompagnée de *passus* et *saltus duriusculus*. Voici un exemple caractéristique tiré du *Récit de cromorne et cornet séparés* de Louis-Nicolas Clérambault, exposant une mélodie formée par des intervalles expressifs et « soupires » sur une ligne de basse chromatique :



Ex. 6.4, N. CLÉRAMBAULT, *Récit de cromorne et cornet séparés du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 19-23)

Le *Récit de nazard* du 3e *Magnificat* de Jean-François Dandrieu est un autre exemple caractéristique de cette figuration, présentant un thème plaintif divisé en trois paliers dont le point d'articulation est la *suspiratio* :

[28] Cette figure est abordée par A. Kircher dans sa *Musurgia Universalis*. À ce propos, voir D. BARTEL, *op. cit.*, pp. 392-394.

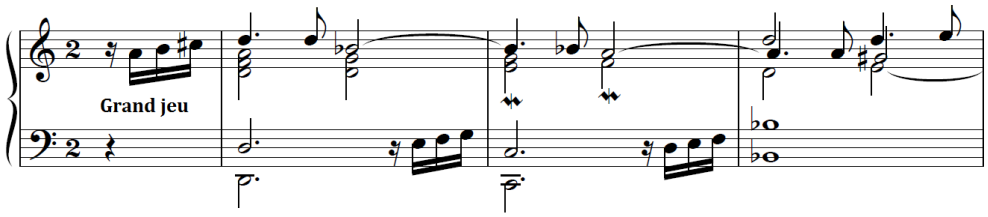


Ex. 6.5, J.-F. DANDRIEU, *Récit de nazard : Suscepit Israel*, Magnificat en *sol* mineur, 1er Livre d'orgue, 1739 (mes. 29-31)

b) Figures « indexicales »

Suspirans

La *suspirans* est une figure construite sur l'articulation de silences[29]. Ses configurations caractéristiques articulent un demi-soupir et trois croches (𝄾♫♩), ou bien un quart de soupir et trois doubles-croches (𝄿♬♩). Bien que cette figure soit conçue comme un procédé « ornemental » dans les traités de rhétorique musicale[30], son usage dans la musique de l'époque est lié au topique *maestoso* en raison de sa présence systématique dans l'*Ouverture à la française*. En ce sens, étant liée à la grandeur et la gloire royales, cette figure fonctionne comme un indice qui sera transposée au domaine de la musique religieuse pour évoquer la grandeur et la gloire divines. Dans l'orgue classique, la *suspirans* se présente dans les formes de type grandiloquent (le *Plein-jeu*, le *Grand jeu* et le *Grand dialogue*) sous les deux configurations que nous avons exposées plus haut. Voici un exemple caractéristique tiré du *Magnificat du 1er ton* de Jean-Adam Guilain, correspondant au verset *Gloria Patris* :



Ex. 6.6, J.-A. GUILAIN, *Dialogue du 1er ton : Gloria Patri*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-3)

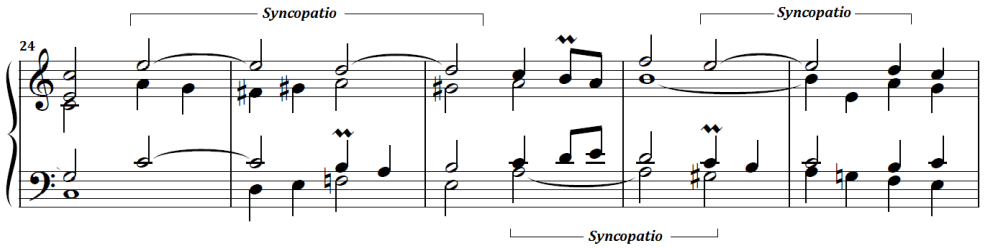
Syncopatio

Dans son *Tractatus compositionis augmentatus*, Christoph Bernhard énumère quatre types de figures musicales mélodiques appartenant à ce qu'il appelle *Stylus gravis* :

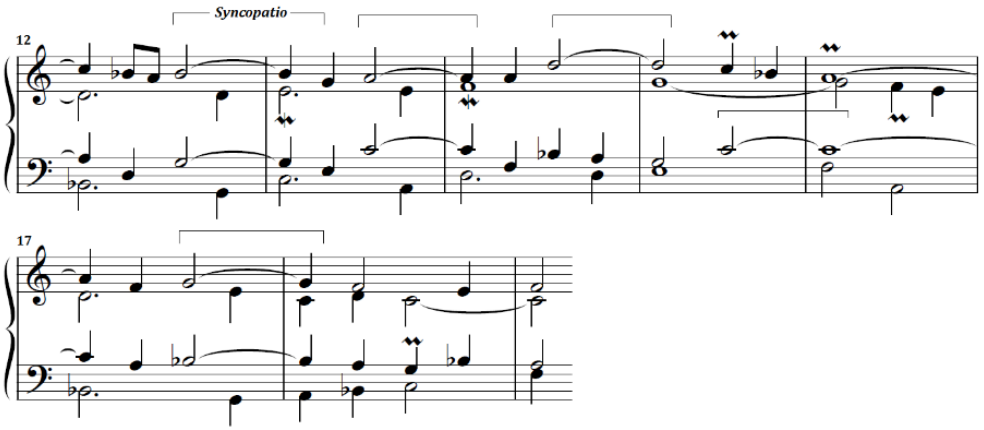
[29] À propos de la *suspirans*, voir : Peter WILLIAMS, « Figurenlehre from Monteverdi to Wagner, 3 : The Suspirans », *The Musical Times*, vol. 120, n° 1638 (Aug., 1979), pp. 648-650. Voir également, D. BARTEL, *op. cit.*, pp. 393-394.

[30] Comme l'explique Bartel, W.C. Printz (*Phrynis Mytilenaeus*, Dresden, 1676, pt. 2, p. 60) et Walther (*Musicaliches Lexicon*, Leipzig, 1732, p. 244), considèrent la *suspirans* comme un embellissement sans évoquer ses qualités expressives (voir D. BARTEL, *op. cit.*, pp. 393-394).

transitus, *quasi-transitus*, *syncopatio*, et *quasi-syncopatio*. Alors que les deux premières se réfèrent aux notes de passage et broderies qui ornent une conduction mélodique (elles sont les figures les plus communes), les deux dernières se réfèrent aux retards et appoggiatures créant des dissonances qui rehaussent la qualité expressive de la musique[31]. Dans l'orgue français, ces figures sont en effet très fréquentes dans les formes à registre expressif grave (*gravitas*), fonctionnant donc comme un « indice » de solennité. La figure la plus importante de cet ensemble est sans doute la *syncopatio*, donnant la « saveur » dissonante qui caractérise le *Plein-jeu* et la *Fugue grave*[32]. Elle consiste en un retard qui crée une dissonance sur le temps fort pour aller vers une consonance sur le temps faible[33]. On peut observer deux exemples caractéristiques de cette figure dans le *Plein-jeu* et la *Fugue* qui ouvrent le Livre d'orgue de Pierre Du Mage :



Ex. 6.7, P. DU MAGE, *Plein-jeu*, 1er Livre d'orgue, 1708 (mes. 24-28)



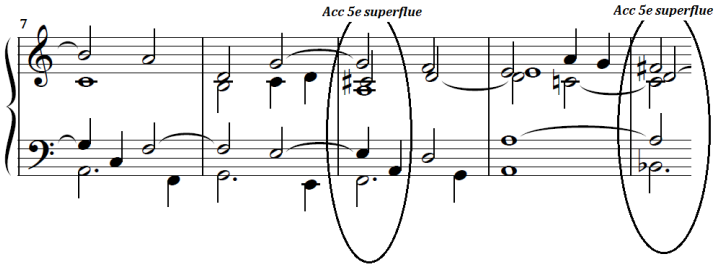
Ex. 6.8, P. DU MAGE, *Fugue*, 1er Livre d'orgue, 1708 (mes. 12-19)

[31] À ce sujet, voir D. BARTEL, *op. cit.*, pp. 112-119. Voir également J. MULLER-BLATTAU, *Tractatus Compositionis Augmentatus, Die kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schulers Christoph Bernhard*, Kassel : Bärenreiter, 1963, p. 42.

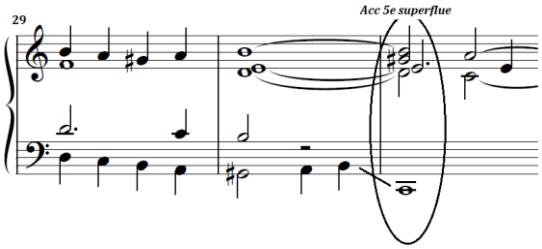
[32] Souvenons-nous que Marin Mersenne fait allusion à cette figure rhétorico-musicale (cf. p. 116).

[33] Outre Bernhard, la *syncopatio* est reconnue également par Joachim Burmeister qui la définit dans les termes suivants : « la Syncope introduit une dissonance au début d'un *Tactus* mineur ou même d'un *Tactus* majeur. Mais cette dissonance est relative, elle est une partie du son du *Tactus* précédent auquel elle s'est agglutinée par le biais de la Syncope pour former un tout entier… » (J. BURMEISTER, *Musica poetica*, 1606, éd. A. Sueur et P. Dubreuil, Wavre : Mardaga, 2007, p. 157).

Un type particulier de *syncopatio* cultivée par les organistes français est construite avec des accords de *5te superflue*, dont la sonorité chargée était associée aux expressions douloureuses (pouvant donc évoquer le péché, la mort, la chute, le sacrifice, etc.)[34]. L'accord de *5te superflue* est particulièrement cher aux organistes des années 1700, comme le montrent les plein-jeux de Louis Marchand, Jean-Adam Guilain et Pierre du Mage. Voici des exemples de ces deux derniers[35] :



Ex. 6.9, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu 1er ton* : *Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 7-9)



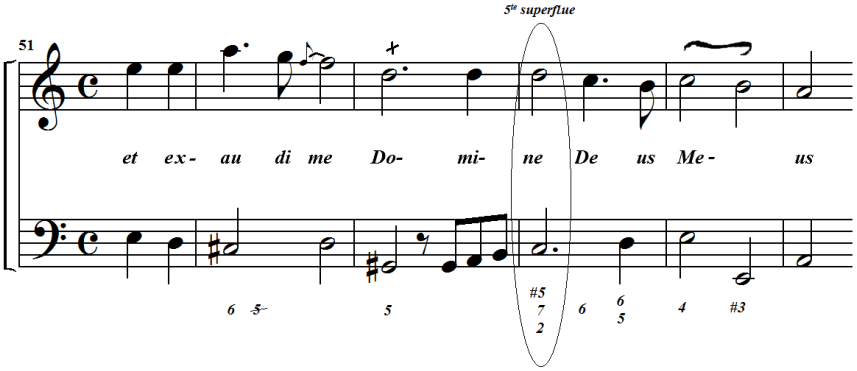
Ex. 6.10, P. DU MAGE, *Plein-jeu*, 1er Livre d'orgue, 1708 (mes. 29-31)

L'association de cette sonorité aux images de la douleur et du péché est repérable également dans d'autres genres de musique religieuse de l'époque. Nous pouvons évoquer par exemple le *Miserere* H. 219 de Marc-Antoine Charpentier, dans lequel la *5te superflue* sert à exprimer les mots *peccatis meis*, ou encore, le petit motet pour haute-contre et basse

[34] La dénomination « superflue » était attribuée aux intervalles augmentés à l'époque qui nous occupe. Dans ses *Principes de l'accompagnement du clavecin,* Jean-François Dandrieu explique l'accord de *5te superflue* dans ces termes : « La Quinte superflue s'accompagne de la Sètième, de la Neuvième et de la Tierce. On retranche quelquefois de cet accord la Sètième ou la Neuvième selon la situation de la main. L'accord de Quinte superflue s'emploie ordinairement sur la Mèdiante des Tons mineurs et se chiffre de cette manière #5 » (J.-F. DANDRIEU, « Table XVII », dans : *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Genève : Minkoff, 1972, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : Ballard, 1719 [sans n° de page]). En fait, il s'agit d'un accord de 7e de dominante construit sur une sixte à la basse et devant se résoudre sur le premier renversement de la tonique mineure (en *la* mineur, les notes qui le forment en sens ascendant sont : *do, ré, mi, sol#, si*). Ainsi, cet accord tient son nom de l'intervalle de 5te augmentée entre la basse (*do*) et la sensible (*sol#*).

[35] L'exemple de Pierre Du Mage est d'autant plus expressif que la note de basse de l'accord de 5te superflue est atteinte par un saut descendant de 9e majeure (mes. 30-31).

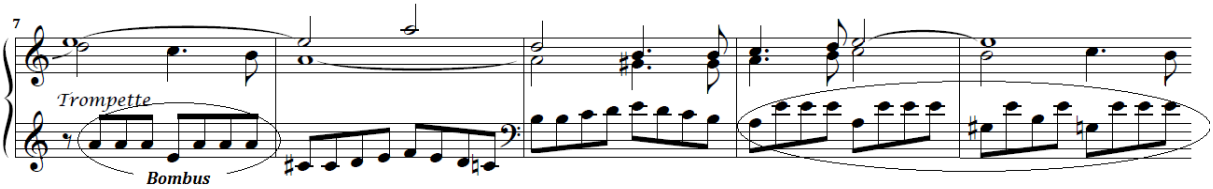
continue *Usquequo Domine* de François Couperin, dans lequel cet accord apparaît sur les mots *et exaudime Domine Deus meus* pour contribuer à emplir de dramatisme ce « cri déchirant » d'imploration de la grâce divine[36] :



Ex. 6.11, F. COUPERIN, *Usquequo Domine* (mes. 51-56)

Figura corta et *bombus*

La *figura corta* (motif de dactyle ou anapeste rapide) et le *bombus* (suite de notes répétées) sont des figures de répétition usuellement utilisées par les organistes pour exprimer la vigueur, l'agitation, ou bien la joie exacerbée (c'est pourquoi elles constituent un élément fondamental de l'esthétique triomphale)[37]. Voici le thème de la *Basse de trompette* de la 3e Suite pour le *Magnificat* de J.-A. Guilain, correspondant au verset *Deposuit potentes* ; cette pièce est construite autour d'un motif de notes répétées :



Ex. 6.12, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 3e ton : Deposuit* potentes, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 7-11)

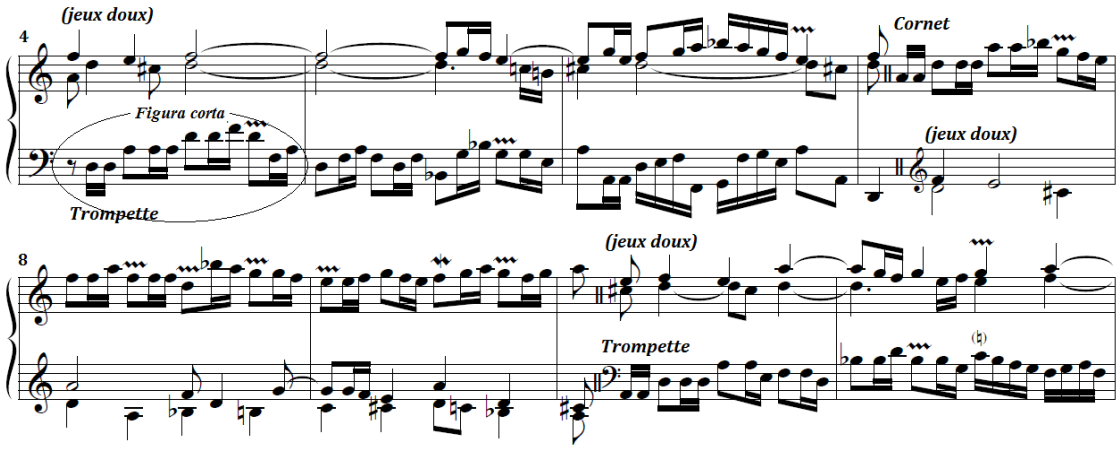
Voici encore une *Basse de trompette* de Louis Marchand qui illustre bien le caractère « guerrier » que donnent la *figura corta* et les notes répétées (ici, cela peut faire penser au sens vigoureux d'une chevauchée)[38] :

---

[36] Il faut souligner que, dans cet exemple, la *5te superflue* n'est pas traitée en *syncopatio*.

[37] Les traités de rhétorique musicale allemands n'abordent pas le caractère expressif ou les possibles emplois de la *figura corta*. Cependant, son usage musical montre qu'elle est fréquemment associée aux expressions martiales, triomphales, énergiques, etc. À ce propos, voir : D. BARTEL, *op. cit.*, p. 234.

[38] Nous aborderons la question de la répétition dans les formes en style « martial » plus en détail au chapitre 8.



Ex. 6.13, L. MARCHAND, *Basse de trompette*, av. 1732 (mes. 4-11)

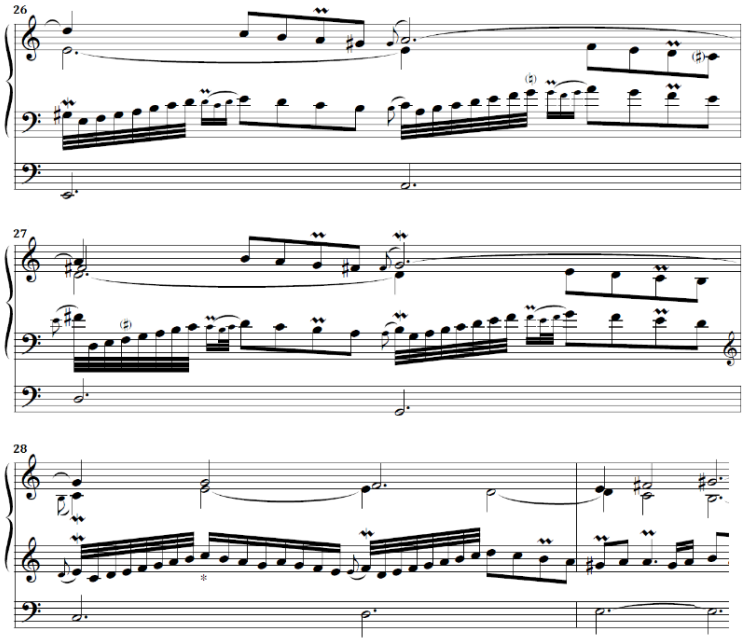
Anabasis et catabasis

L'*anabasis* et la *catabasis* sont des mouvements mélodiques ascendants et descendants qui servent à exprimer la dynamique d'une idée ou d'un affect. Bien que les lignes mélodiques ascendantes et descendantes soient inhérentes au langage musical (on ne saurait certes pas donner une lecture signifiante à chaque gamme), les exemples musicaux qui utilisent ce type de mouvements avec une intention figurative sont nombreux, tout particulièrement dans la musique religieuse lorsqu'il s'agit de peindre des images relatives à l'échange entre les dimensions terrestre et céleste. En ce sens, ces figures symbolisent des mouvements physiques et/ou spirituels (d'où leur nature indexicale).

Dans l'orgue français, nous observerons que l'*anabasis* et la *catabasis* peuvent être associées à plusieurs visions théologiques, par exemple, à l'image du mouvement spirituel vers Dieu (élévation de l'âme, supplication dans la prière, entre autres), ou à l'image de l'Incarnation du Verbe (image descendante). Celles-ci se manifestent dans l'ensemble des catégories esthétiques de l'orgue, pouvant acquérir des significations différentes (elles peuvent être associées au sublime, au triomphal, à l'expression lyrique du sentiment religieux, etc.).

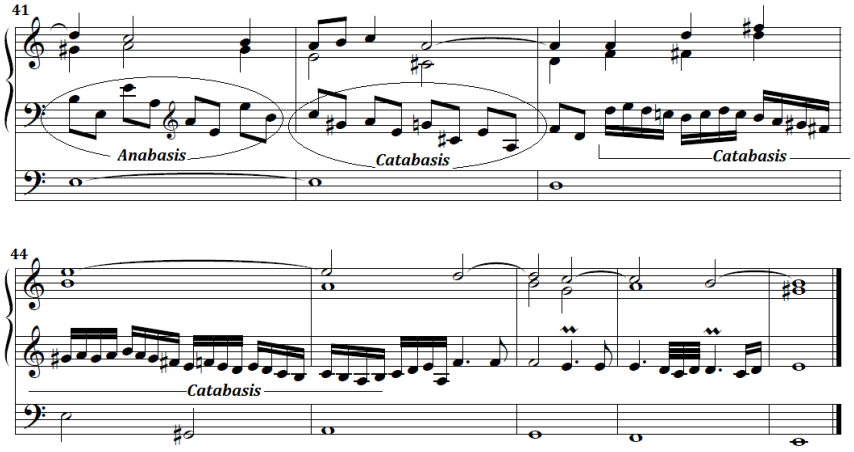
Les anabases et catabases sont souvent alliées à deux autres figures, la *gradatio* et la *repetitio*, qui consistent en la répétition mélodique par paliers contigus ou écartés (nous les aborderons un peu plus bas). Ces figures sont particulièrement présentes dans la *Tierce en taille* (pièce lyrique de caractère intimiste), dont l'écriture typique alterne montées et descentes mélodiques[39]. Voici un exemple tiré de la *Tierce en taille* de la messe de Nicolas de Grigny :

[39] À notre sens, ces figurations essayent de traduire la dynamique des *aspirations* et des *oraisons jaculatoires* qui caractérisent l'exercice de la prière à l'époque. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, celles-ci faisaient partie de la dynamique de l'oraison mentale impliquant l'interaction entre le croyant et Dieu (cf. chapitre 3, p. 94). La première édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694) définit le terme « jaculatoire » de la manière suivante : « *Oraison jaculatoire*. Ce qui signifie en termes de



Ex. 6.14, N. de GRIGNY, *Tierce en taille* : *Domine Deus*, Livre d'orgue, 1699 (mes. 26-29)

Un autre exemple très parlant de cette figuration des états émotionnels de la prière est la *Tierce en taille* de la *Messe des paroisses* de François Couperin, correspondant au verset du *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram* (*Gloria*). Le passage final de cette pièce combine une suite d'*anabasis* et de *catabasis* qui peignent bien l'image d'une intense supplication (image implicite dans le sens des paroles)[40].



Ex. 6.15, F. COUPERIN, *Tierce en taille : Qui tollis peccata mundi*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 41-48)

---

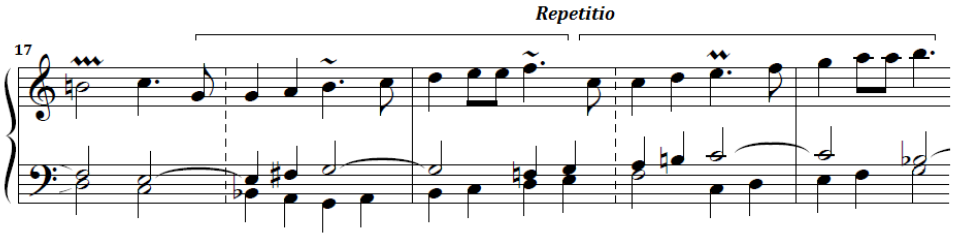
dévotion, une prière courte, fréquente, et pleine de ferveur et d'amour qui se fait par élans vers Dieu » (*Dictionnaire de l'académie françoise*, Paris : Coignard, 1694, p. 578). À ce sujet, Monique Brulin explique : « On nomme ces aspirations "mouvements anagogiques" puisqu'elles conduisent en haut ; ou "oraisons jaculatoires" d'autant que « comme flèches très vite, on les tire au cœur de Dieu comme au but » (M. BRULIN, *Le verbe et la voix, op. cit.*, p. 241).

[40] Philippe Beaussant décrit ce passage comme une « échelle de Jacob », ce qui parle bien de la dynamique de la combinaison *anabasis-catabasis* (voir : P. BEAUSSANT, *François Couperin, op. cit.*, pp. 122-123).

Ainsi, la dynamique de cette écriture s'adapte bien à l'idée de Jean de Saint-Samson à propos de l'oraison jaculatoire en tant qu'« élancement amoureux et enflammé du cœur et de l'esprit, par lequel l'âme va s'unir étroitement à Dieu »[41], puisque ce sont justement les impressions d'« élancement » et d'« enflure » qui donnent à la *Tierce en taille* son sens expressif.

Gradatio et *repetitio*

La *gradatio* (ou *climax*)[42] et la *repetitio* (ou *anaphora*)[43] se caractérisent par la répétition successive d'un motif ou d'une mélodie à des hauteurs différentes, que ce soit par degrés conjoints (*gradatio*), ou bien par degrés disjoints (*repetitio*). L'utilisation de ces figures est logiquement fréquente dans les pièces en style imitatif ; pourtant, elles constituent aussi un élément de tension expressive dans les pièces d'orgue de caractère martial (la *Basse de trompette*, par exemple), de caractère grandiloquent (le *Grand dialogue*), ou bien de caractère lyrique (divers types de *Récit*). Ainsi, le *Récit de cromorne* présente souvent des *gradatio* et *repetitio* ascendantes, ce qui correspond bien à l'idée de la ferveur spirituelle, d'une prière ou d'une supplication adressée au Ciel[44].



Ex. 6.16, NIVERS, *Récit de cromorne du sixième ton*, 1er Livre d'orgue 1665 (mes. 17-21)

Nous observons le même phénomène dans les *Basses de trompette*, dont les motifs en paliers peuvent avoir une fonction picturale/expressive, comme le montrent les exemples de cette forme correspondant au verset *Deposuit potentes* du *Magnificat*, dont les gradations en catabase et anabase figurent le sens du texte (la chute des puissants et l'élévation des humbles)[45] :

---

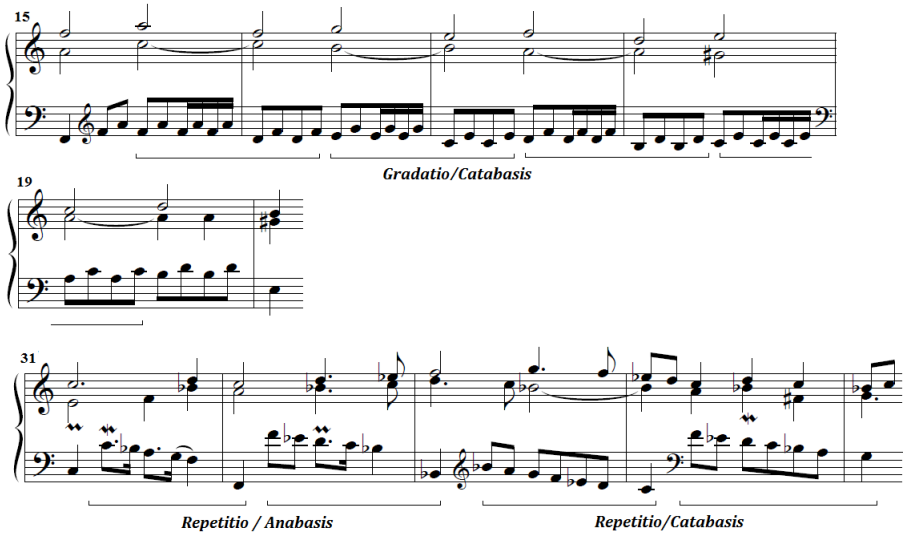
[41] Voir : Donatien de SAINT-NICOLAS, *La vie, les maximes et partie des œuvres du tres-excellent contemplatif, le venerable fr. Jean de Saint-Samson*, Paris : D. Thierry, 1651, pp. 439-440.

[42] Voir D. BARTEL, *op. cit.*, pp. 220-225.

[43] *Ibid.* pp. 184-190.

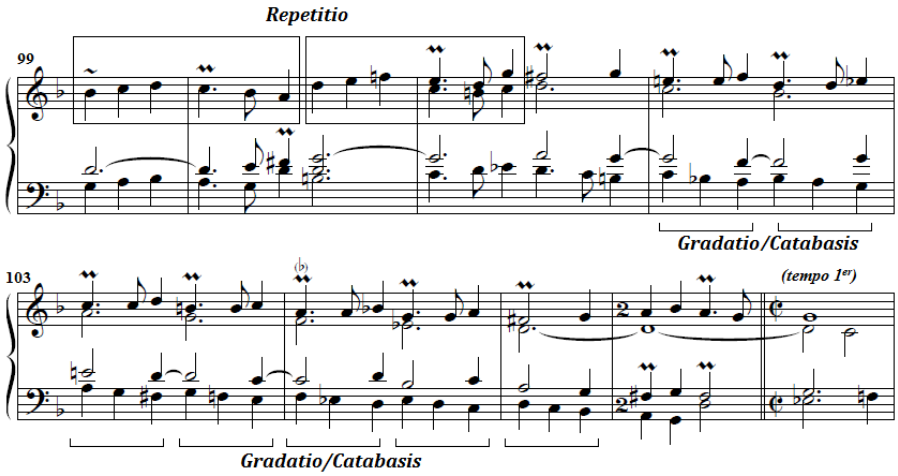
[44] Girolamo Diruta appelle les gradations *clamationi*, ce qui semble approprié pour décrire l'intensité expressive et la dimension représentative de cette figure. À ce propos, voir : G. DIRUTA, *Il Transilvano, Transilvano : dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, Venetia : G. Vincenti, 1593, Part. II, L. I, p. 13.

[45] *Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles*.



Ex. 6.17, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 1e ton : Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 15-20 et 31-35)

Un autre exemple de la portée sémantique de ces figures se trouve dans le moment « paroxystique » de l'*Offertoire* de la messe de G.-G. Nivers. En effet, cette pièce offre une gradation en catabase composée de sept paliers (marche d'harmonie descendante), dont la signification pourrait correspondre, selon nous, à la figuration de la descente du Verbe : en effet, le mélange du vin et de l'eau (l'un des symboles principaux de l'Offertoire) fait directement référence à l'union mystique entre l'âme humaine et celle du Christ, ce qui implique un échange de l'homme vers Dieu (anabase) et la réponse apportée par Dieu à l'homme (catabase)[46].

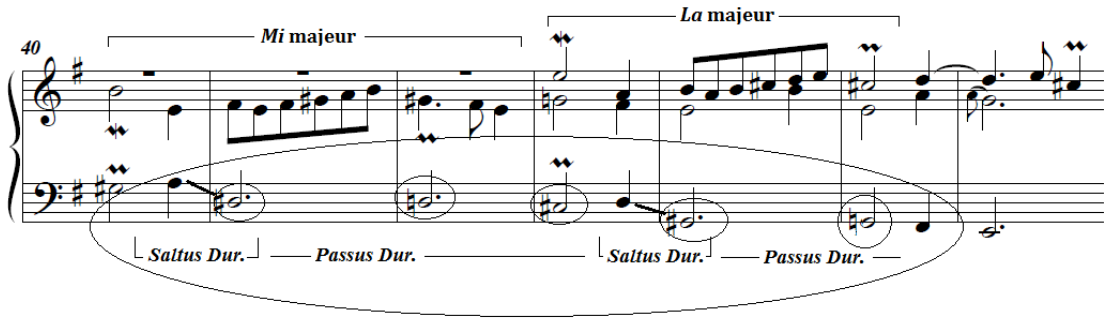


Ex. 6.18, G.-G. NIVERS, *Offertoire*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 99-107)

[46] Cet union mystique est exprimée par Saint-Irénée de Lyon dans les termes suivants : « Car telle est la raison pour laquelle le Verbe s'est fait homme, et le Fils de Dieu, Fils de l'homme : c'est pour que l'homme, en entrant en communion avec le Verbe et en recevant ainsi la filiation divine, devienne fils de Dieu » (S. Irénée, hær. 3, 19, 1).

Passus duriusculus et *saltus duriusculus*

Le *passus duriusculus* (mouvement chromatique descendant) et le *saltus duriusculus* (sauts descendants prononcés, particulièrement ceux de triton et de 7e diminuée) sont autant d'« indices » essentiels pour exprimer le plaintif (c'est pourquoi elles sont propres au topique du *lamento*)[47]. Dans l'orgue français, ces figures se trouvent principalement dans les formes de caractère lyrique (elles sont très fréquentes dans les divers types de *Récit*, comme nous le constaterons au chapitre 9). Toutefois, elles sont parfois repérables dans d'autres cadres expressifs, comme le montrent certains exemples de *Plein-jeu* (ce qui rehausse le caractère grave), et certaines pièces de caractère chorégraphique (*Duos* et *Trios*). C'est le cas du *Trio à deux dessus* correspondant au 4e verset pour le *Kyrie* de la messe de Gaspard Corrette, présentant une opposition de contraires : dans un passage en tonalité majeure (*mi* majeur et *la* majeur, mes. 40-46), la ligne de basse formée par *saltus* et *passus duriusculus* contraste avec la légèreté des deux parties de dessus (ici, le sens du texte invite à penser que ce procédé pourrait correspondre à la figuration de l'opposition entre le péché et la grâce).



Ex. 6.19, G. CORRETTE, *Trio à deux dessus : 4e Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 40-46)

Tétracorde phrygien et *pathopoeia*

Ces figures appartiennent également au topique du *lamento*[48]. Elles constituent des indices liés à des conventions stylistiques, figurant analogiquement des états affectifs plaintifs (en raison de leur dessin descendant). Se présentant dans les mouvements mélodiques de la basse, le *tétracorde phrygien* est une figure associée à la douleur dans la musique profane et religieuse (tant vocale qu'instrumentale)[49]. Ce mouvement descendant

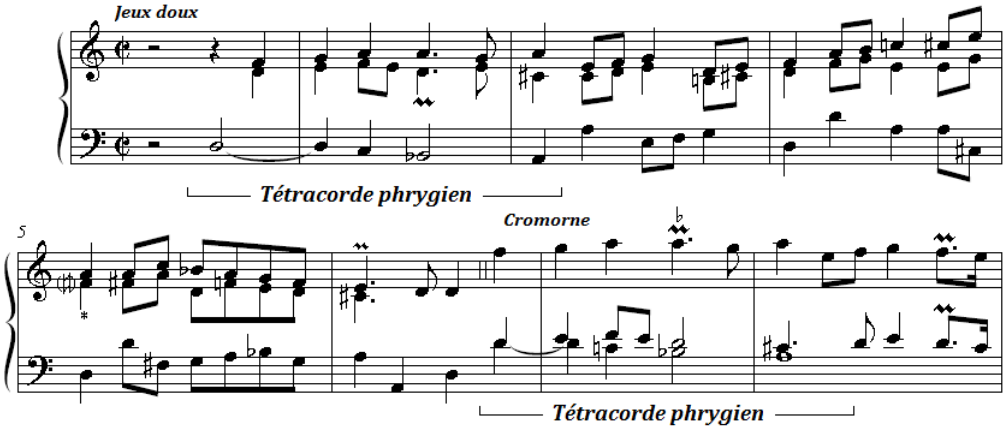
[47] Pour ces figures voir : D. BARTEL, *op. cit.*, p. 357 et p. 381.

[48] Comme nous l'avons vu au chapitre 4 lorsque nous avons abordée les « images de la vanité et de la mort » (cf. p. 129).

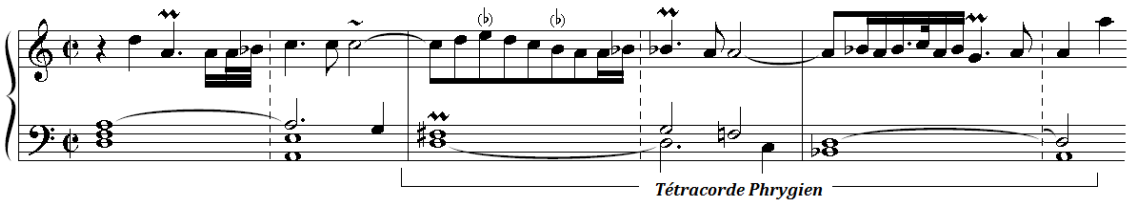
[49] Le *tétracorde phrygien* est un mouvement descendant en tonalité mineure, construit à partir de la tonique et faisant une progression de demi-cadence à la dominante. Ce terme provient de la disposition intervallique du tétracorde descendant du mode phrygien. Nous considérons que son adoption ici peut apporter de la clarté à l'analyse.

peut également être enrichi par une suite de chromatismes, soulignant ainsi l'expression pathétique. C'est pourquoi certains théoriciens allemands l'ont appelé *pathopoeia*[50].

Deux moments liturgiques dans lesquels les organistes français font souvent usage de ces figures sont le *Christe eleison* (3e verset d'orgue pour le *Kyrie*) et le *Qui tollis peccata mundi* (6e verset pour le *Gloria*), car le sens des paroles implique l'acte de supplication au Christ (d'où le besoin de l'expression plaintive). Voici deux récits de cromorne pour le *Christe* qu'illustrent ces aspects expressifs, présentant une mélodie lyrique soutenue par le *tétracorde phrygien* :



Ex. 6.20, F. COUPERIN, *Récit de cromorne : 2e Christe eleison*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-8)

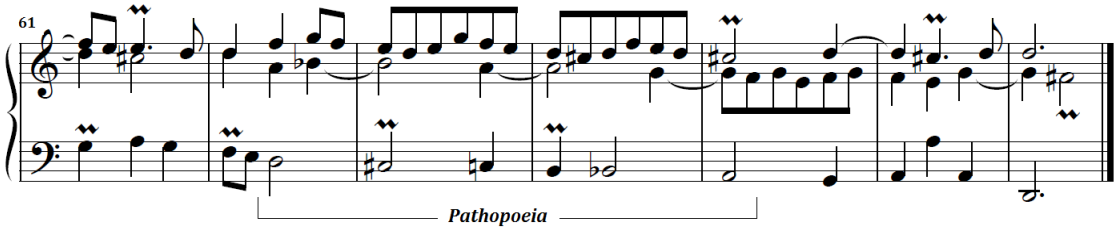


Ex. 6.21, G.-G. NIVERS, *Récit de cromorne : 2e Christe eleison*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 1-6)

Quant à la *pathopoeia*, elle peut se présenter dans la plupart des formes du répertoire. À partir du XVIIIe siècle, cette figure apparaît particulièrement dans les conclusions des pièces en tant qu'interjection pathétique[51]. Voici un *Trio* de Pierre du Mage présentant cette caractéristique :

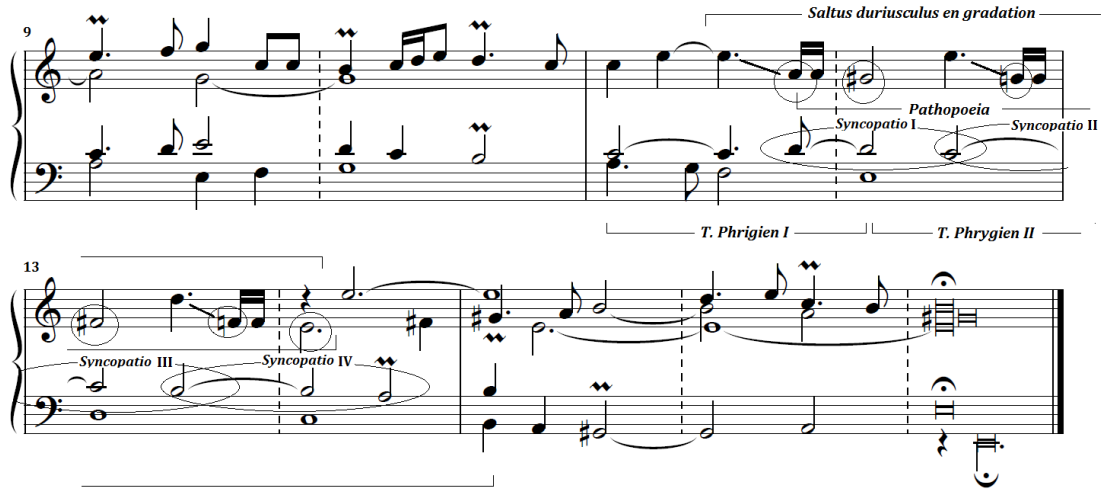
[50] J. Burmeister définit la *pathopoeia* dans les termes suivants : « [c'] est une figure apte à susciter les passions, elle se produit lorsque sont insérés dans le poème des demi-tons qui n'appartiennent ni au Mode du poème, ni à son Genre, mais qui sont introduits au bénéfice qu'ils représentent l'un pour l'autre […] » (J. BURMEISTER, *op. cit.*, p. 157).

[51] Ceci s'explique si l'on considère que la fonction principale de la péroraison dans le discours est l'appel au pathétisme pour gagner définitivement la sympathie des allocutaires.



Ex. 6.22, P. DU MAGE, *Trio*,1er Livre d'orgue, 1708 (mes. 61-67)

Combinant le *tétracorde phrygien*, la *pathopoeia* et la *syncopatio*, la *Fugue grave* correspondant au *Qui tollis peccata mundi* du *Gloria* de la messe de G.-G. Nivers est un exemple très parlant de l'usage des figures par rapport au sens théologique. Reflétant bien les deux images qui prédominent dans le texte (le péché et la supplication), la fin de la pièce (mes. 11-14) présente la superposition de figures dans l'ensemble des parties : à la voix supérieure, une progression de *saltus duriusculus* en gradation descendante (dont le mouvement chromatique de la note inférieure dessine une *pathopoeia*) ; à la voix du milieu, une suite de quatre *syncopatio* ; et à la voix inférieure, un *double tétracorde phrygien*[52]. Cette conduction des voix génère une marche d'harmonie chargée d'expressivité plaintive qui correspond tout à fait au sens du texte :



Ex. 6.23, G.-G. NIVERS, *Fugue grave : Qui tollis peccata mundi*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 9-17)

[52] Nous appelons *double tétracorde phrygien* à deux tétracordes descendants contigus, tous les deux faisant le parcours entre la tonique et la dominante (par exemple, en *do* mineur, le premier de *do* à *sol* et le deuxième, prenant le *sol* comme nouvelle tonique, de *sol* à *ré*). On peut trouver de nombreux exemples de ce type d'emploi dans l'expression de la douleur. L'un des plus significatifs se trouve dans l'opéra *Didon et Enée* de Henry Purcell, dont le récitatif *Thy hand Belinda, darkness shades me* (chanté par *Didon* juste avant le célèbre *When I am laid in earth*), présente un enchaînement de deux tétracordes phrygiens pour signifier l'imploration et la mort. Dans le répertoire d'orgue classique, nous trouverons cette disposition de la basse (soit le tétracorde, soit sa variation chromatique) dans des versets associés à la supplication de la miséricorde divine ; tel est le cas dans deux pièces de Nicolas de Grigny : le *Trio en dialogue* pour le 4e *Kyrie* (voir ex. 6.53) et le *Dialogue* pour le *3e Agnus Dei* (voir ex. 11.19).

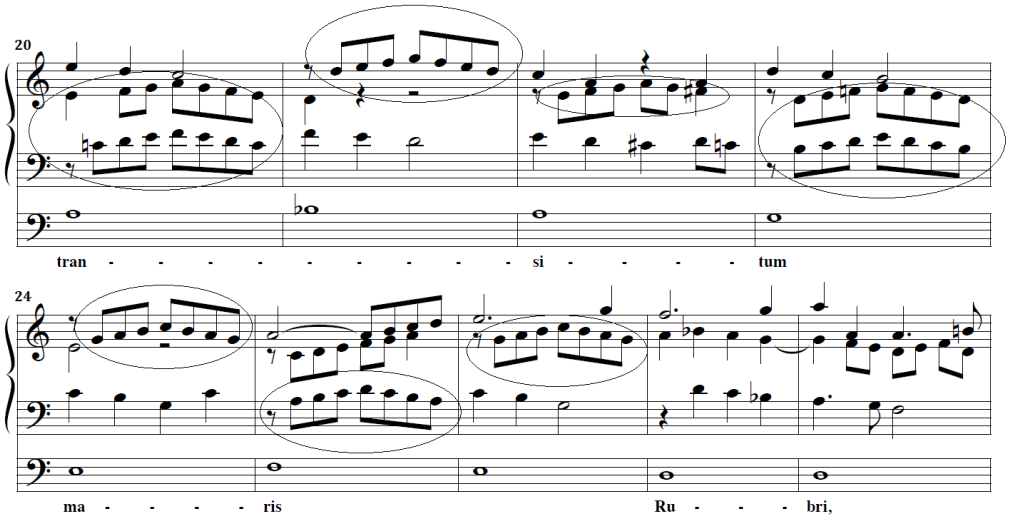
c) Figures « iconiques/indexicales »

Circulatio

La plupart des traités de rhétorique musicale parlent de la *circulatio* en tant qu'ornement mélodique formé par deux *mezzi circuli* symétriques, sans lui donner une intention signifiante sous-jacente. En revanche, Athanasius Kircher et Thomas Baltasare Janovka la considèrent comme un dessin mélodique rattaché au sens d'un texte donné. Ainsi l'explique Dietrich Bartel :

> Seulement Kircher et Janovka font le lien explicitement entre la *circulatio* et l'expression d'idées ou mouvements circulaires dans un texte musical. Le cercle musical en tant que symbole de perfection a une longue tradition, non seulement pour exprimer concepts circulaires, mais aussi l'éternel, l'infini, et en fin de compte, pour symboliser Dieu[53].

Comme nous l'avons vu précédemment, les mouvements circulaires sont liés dans notre répertoire à des « images de mouvement » pouvant signifier l'écoulement (représentation des larmes comme signe de repentance, l'écoulement du sang comme signe de propagation de la grâce divine), le temps (représentation de l'éternité) et la perfection divine. Dans la tradition organistique française, la dimension représentative de cette figure est repérable dès le premier Livre de Titelouze, où le 1er verset de l'hymne *Ad cœnam* présente des dessins mélodiques circulaires sur les mots *transitum maris rubri* pour peindre la traversée de la mer rouge (ceci peut renvoyer tant au mouvement de traversée qu'à la figuration de l'eau)[54].

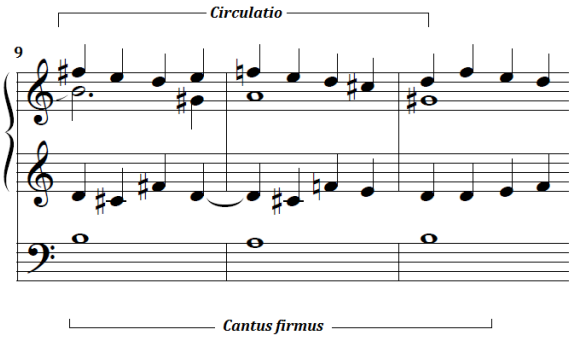


Ex. 6.24, J. TITELOUZE, *Ad cœnam Agni providi, Verset 1*, Hymnes de l'Eglise pour toucher l'orgue, avec les fugues et recherches sur le plain chant, 1623 (mes. 20-28)

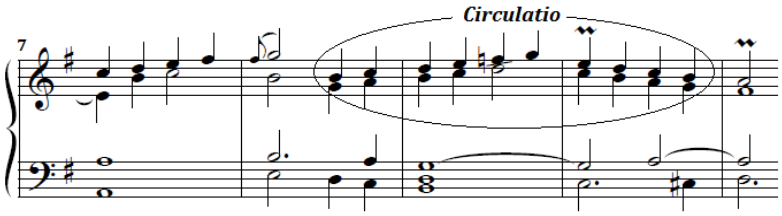
[53] D. BARTEL, *op. cit.*, p. 216 (ma traduction).

[54] Ici, l'intention figurative est claire car c'est le seul moment de ce verset qui adopte cette écriture.

Chez les organistes classiques, cette figure peut se présenter comme un court dessin symétrique, mais aussi comme un mouvement plus large qui revient à la note de départ. Voici deux exemples tirés des messes de François Couperin et Gaspard Corrette qui nous montrent tant la disposition serrée que la disposition large des figures circulaires :



Ex. 6.25, F. COUPERIN, *Plein-jeu : 6e Kyrie*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 9-11)



Ex. 6.26, G. CORRETTE, *Plein-jeu : 1er Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 7-11)

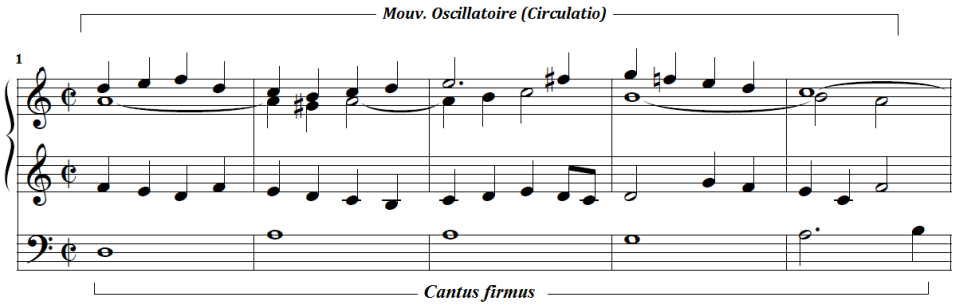
Dans certains plein-jeux (et même dans d'autres formes dont nous parlerons plus loin) la *circulatio* sera souvent superposée à des rythmes relativement statiques (notes liées à travers les mesures, ou bien un *cantus firmus* en valeurs longues, à l'instar du *Plein-jeu* de Couperin que nous venons d'évoquer), ce qui génère un mouvement continuel autour d'un axe central statique. Cette disposition est à notre sens une analogie sonore de la spirale, dont la portée symbolique est considérable : en effet, l'image de la spirale correspond à l'une des métaphores de mouvement développées par Pierre de Bérulle pour dessiner un mouvement hélicoïdal « descendant de Dieu à l'âme et remontant de l'âme vers Dieu »[55]. La spirale correspond également aux visions de l'éternité et de l'évolution temporelle de l'histoire du Salut[56].

En ce sens, les exemples de *Plein-jeu* offerts par François Couperin dans le *Kyrie* de la *Messe des paroisses* correspondent bien à cette disposition : la double qualité dynamique/statique générée par la superposition du mouvement circulaire au *cantus*

[55] Voir A. FERRARI, *op. cit.*, pp. 218-219.

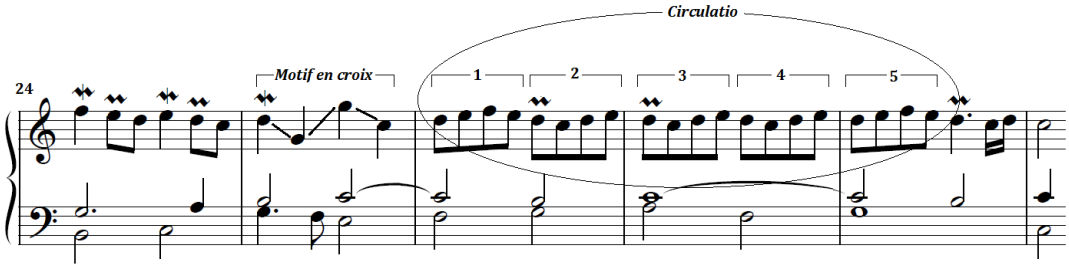
[56] D'après Michel Feuillet, « la spirale suggère une idée d'évolution historique depuis les origines jusqu'à la fin des temps. Pour les Chrétiens, ce mouvement évolutif est l'histoire du Salut, depuis la Chute des premiers hommes jusqu'à l'avènement du Christ et dans l'attente de son retour pour le Jugement dernier » (M. FEUILLET, *Lexique des symboles chrétiens*, *op. cit.*, p. 397).

firmus, s'ajuste bien à la double nature de la spirale, immobile dans son centre et dynamique dans son émanation. Ainsi, dans ce cas particulier (la supplication de miséricorde *Kyrie eleison*), cette écriture figurerait bien l'échange entre les dimensions divine et humaine (mouvement descendant de Dieu vers l'homme, et mouvement ascendant de l'homme vers Dieu)[57].



Ex. 6.27, F. COUPERIN, *Plein-jeu : 6e Kyrie*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-5)

L'un des exemples les plus éloquents de la portée symbolique de la *circulatio* se trouve dans le *Dialogue en Trio du cornet et de la tierce*, correspondant au verset *Tu solus Altissimus Iesu Christe* de la *Messe des paroisses* de Couperin. Cette *circulatio* attire l'attention par sa symétrie, ce qui rend compte de son intentionnalité symbolique face au sens des paroles, impliquant la perfection divine. En outre, l'agencement en cinq « cellules » pourrait obéir à l'exaltation de la figure du Christ[58].



Ex. 6.28, F. COUPERIN, *Dialogue en Trio du Cornet et de la Tierce : Tu solus Altissimus Iesu Christe*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 25-29)

[57] Au sujet du sens symbolique de la spirale, voir : A. GARDEIL, « Les mouvements directs, en spirale, circulaires de l'âme et les oraisons mystiques », *Revue thomiste* nº 3 (1925), pp. 321-840. Du même auteur, voir également : *La structure de l'âme et l'expérience mystique*, Paris : J. Gabalda, 1927.

[58] Ce passage présente trois cellules centrales (cellules 2, 3 et 4) et deux cellules extrêmes (cellule 1 et 5), ce qui génère le rapport 3/2. En fait, ce rapport est un symbole présent dans l'iconographie christique, tel qu'on peut le voir dans les représentations du *Christ en gloire* (dans sa main droite levée, il montre trois doigts pliés pour faire allusion à la Trinité, et deux doigts droits étirés pour signifier ces natures humaine et divine et sa place au sein de la Trinité). D'autre part, le chiffre cinq symbolise les cinq plaies de la passion (stigmates), connues comme les « marques glorieuses » du Christ. Nous analyserons ce *Dialogue en trio* de Couperin en détail dans le chapitre 14 (voir ex. 14.46).

Motif en croix

Dans le chapitre 4, nous avons évoqué la portée symbolique du *chiasme* en tant que structure musicale. Nous allons aborder à présent le motif musical croisé en tant que figure construite à partir d'un mouvement intervallique contraire impliquant quatre notes[59]. Bien que les traités de rhétorique musicale du XVIIe siècle ne parlent pas explicitement de cette figure, son usage en tant qu'hypotypose de la Croix dans la musique religieuse de l'époque nous semble difficile à nier : ainsi le confirment de nombreuses œuvres vocales (et même instrumentales) où le dessin mélodique croisé apparaît lorsque les textes évoquent la Croix ou la figure du Christ[60].

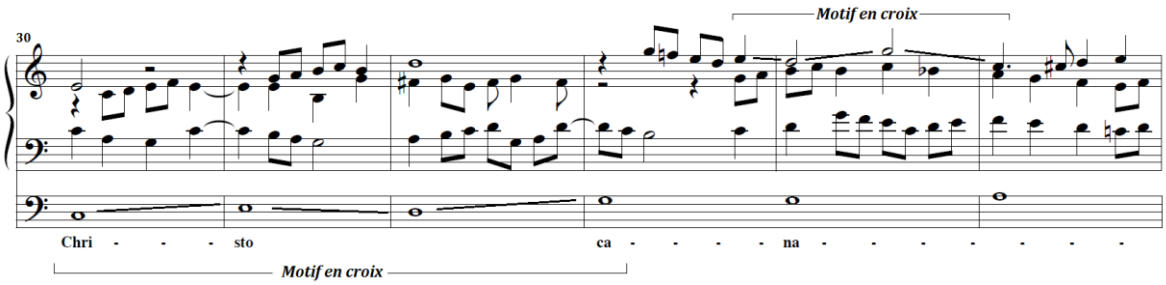
Le *motif en croix* est également présent dans la musique des organistes français. Pourtant, son emploi serait moins une hypotypose de la Croix (sens iconique) qu'un indice renvoyant à la figure du Christ. En ce sens, cette figure apparaît souvent lorsque les textes liturgiques évoquent le Fils, que ce soit de manière implicite ou explicite. On en repère les premiers exemples dans les *Hymnes* de Jehan Titelouze[61]. En effet, dans ce recueil nous observons deux passages qui font usage du motif croisé au moment où le texte mentionne le Christ (ce qui confirmerait la portée signifiante de cette figure) : ce sont les premiers versets des hymnes *Ad cœnam* et *Conditor Alme Siderum*. Dans le premier cas, un *motif en croix* en sens descendant apparaît à la voix supérieure comme réponse au mouvement mélodique « croisé » du *cantus firmus* sur le mot *Christo*. Quant au *Conditor*, en montrant un profil mélodique similaire, le *motif en croix* se présente aussi à la voix supérieure sur les mots *Christe Redemptor* :

---

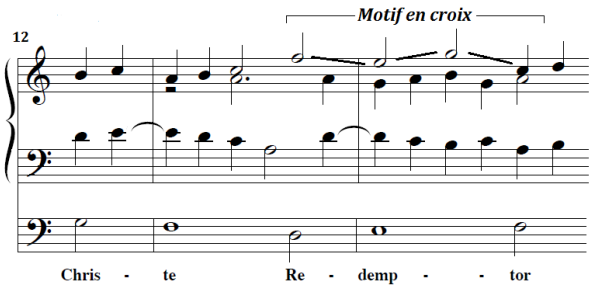
[59] Évidemment, il faut bien distinguer le *motif en croix* ayant une intentionnalité signifiante des mouvements cadentiels qui présentent cette disposition mélodique.

[60] Les hypotyposes musicales les plus saisissantes impliquant le *motif en croix* sont sans doute offertes par J. S. Bach ; un exemple éloquent est l'air de la Passion selon Saint Mathieu *Komm, Süsses Kreuz, So Will Ich Sagen*, dans lequel la partie de viole obligée expose sans cesse le motif croisé par intervalles descendants (voir exemple en annexe VI/1, p. 478). On peut observer également d'autres exemples très parlants de cette figuration dans la musique vocale et instrumentale de l'époque, à l'instar du *Stabat Mater* de Vivaldi, qui démarre avec un *motif en croix* composé d'intervalles écartés peignant la Croix (de façon à la fois audible et visible graphiquement) dans la scène de crucifixion (*Stabat Mater dolorosa iuxta Crucem lacrymosa*. Voir exemple en annexe VI/2, p. 478) ; on peut évoquer encore la sonate pour violon *Die Kreuzigung* (La Crucifixion) de Heinrich Biber (qui est par ailleurs la sonate X dans le cycle des sonates du Rosaire !) : dans le prélude de cette pièce, la représentation de la scène se construit autour d'un *motif en croix* joué à trois reprises, aussi bien que sur le motif du « forgeron » qui figure l'image des coups de marteau dans l'acte de crucifixion (voir exemple en annexe VI/3, p. 479).

[61] *Hymnes de l'Eglise, pour toucher l'orgue avec les fugues et recherches sur le plain-chant* (1623).

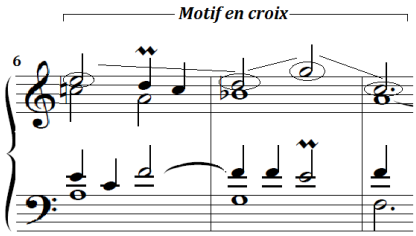


Ex. 6.29, J. TITELOUZE, *Ad cœnam Agni providi, Verset 1*, Hymnes de l'Eglise pour toucher l'orgue, avec les fugues et recherches sur le plain chant, 1623 (mes. 30-35)



Ex. 6.30, J. TITELOUZE, *Conditor Alme Siderum, Verset 1*, Hymnes de l'Eglise pour toucher l'orgue, avec les fugues et recherches sur le plain chant, 1623 (mes. 12-14)

Ces exemples de Titelouze présentent la disposition caractéristique du *motif en croix* qui sera adoptée à maintes reprises par les organistes classiques (c'est-à-dire, un mouvement de quatre notes en sens descendant)[62]. Effectivement, dans le *Kyrie* de la messe de G.-G. Nivers (2e Livre d'orgue) le *motif en croix* apparaît avec les mêmes notes que le motif de l'hymne *Ad coenam* de Titelouze (ex. 6.29) : *mi*$_4$-*ré*$_4$-*sol*$_4$-*do*$_4$ [63] :



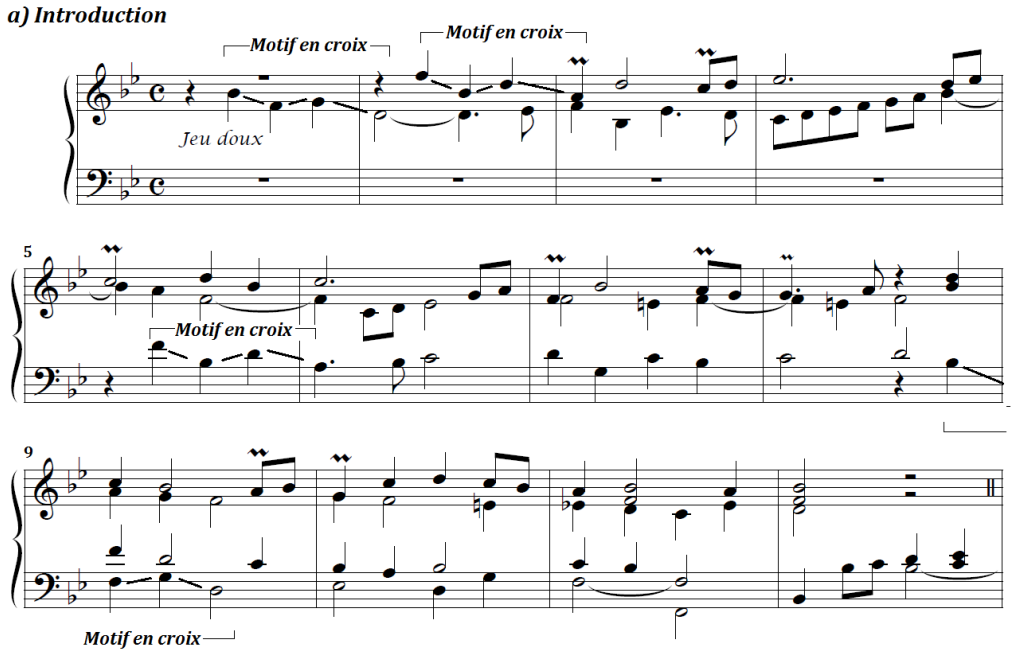
Ex. 6.31, G.-G. NIVERS, *Plein-Jeu*, 1er *Kyrie*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 11-13)

L'*Élévation pour la voix humaine* du 3e Livre d'orgue de Nicolas Lebègue (1685) est un très bon exemple de l'utilisation du *motif en croix* en tant que thème principal (procédure compositionnelle qui sera développée plus tard par le jeune François Couperin

[62] Dont la dernière est souvent une 5te juste (mais ceci n'est pas systématique).

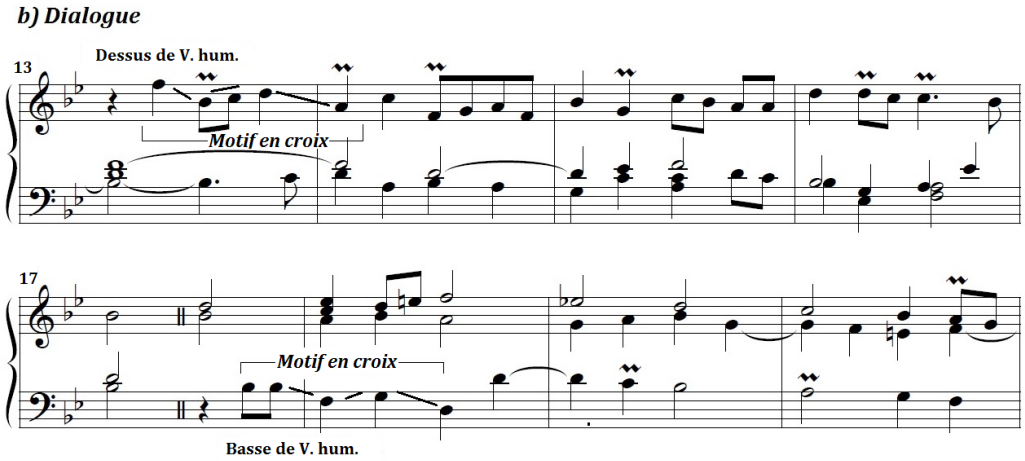
[63] Nous observons ici que le *motif en croix* peut être orné par notes de passage. Cependant, dans la plupart de cas il est présenté dans son « état pur » (quatre notes).

dans ses deux messes d'orgue). Cette pièce se compose d'une introduction (mes. 1-12), d'un dialogue entre basse et dessus sur la *Voix humaine* (mes. 13-36), et d'une conclusion avec toutes les voix sur la *Voix humaine*[64]. Dans l'introduction, on peut observer le motif croisé traité en *fugato* :



Ex. 6.32, N. LEBÈGUE, *Élévation pour la voix humaine*, 3e Livre d'orgue, 1685 (mes. 1-12)

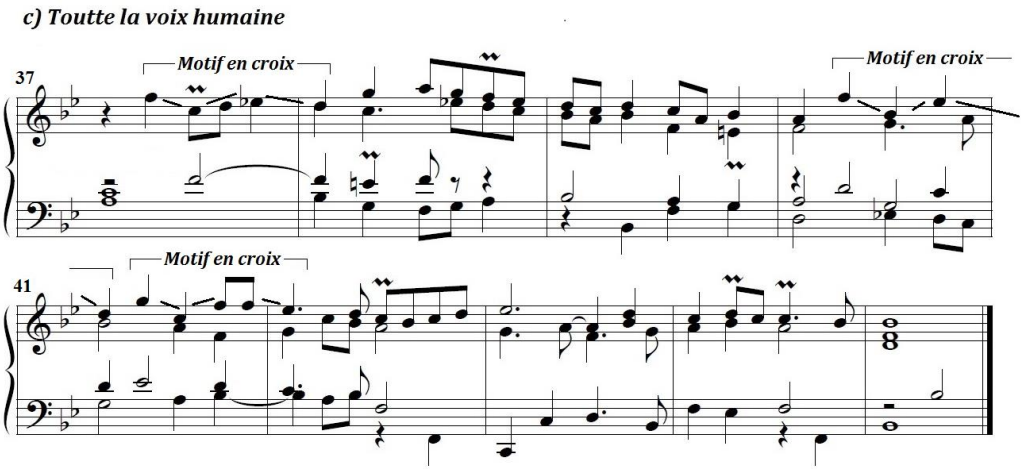
Dans la section en dialogue, le *motif en croix* est traité mélodiquement, servant de tête à un thème lyrique qui se partage entre le dessus et la basse :



Ex. 6.33, N. LEBÈGUE, *Élévation pour la voix humaine*, 3e Livre d'orgue, 1685 (mes. 13-20)

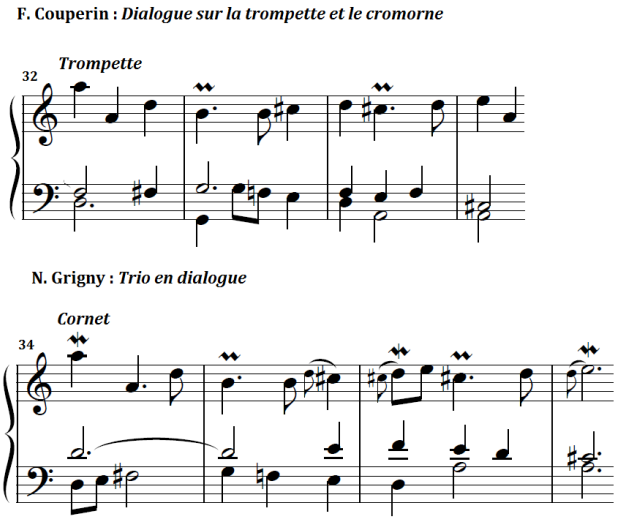
[64] Nous analyserons les caractéristiques de cette forme de l'orgue classique dans la 3e partie de ce travail.

La section finale présente à nouveau le motif croisé dans une polyphonie à quatre voix :



Ex. 6.34, N. LEBÈGUE, *Élévation pour la voix humaine*, 3e Livre d'orgue, 1685 (mes. 37-45)

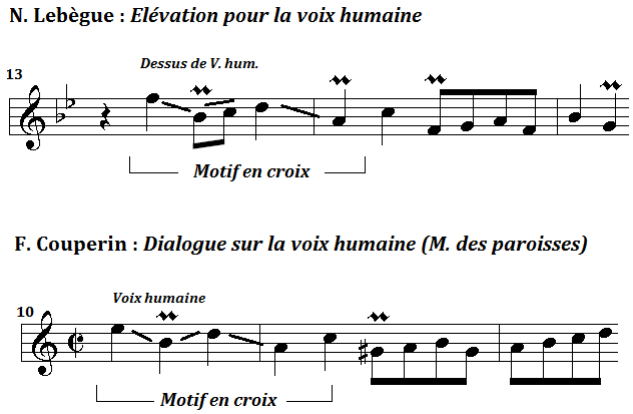
La dimension conventionnelle du *motif en croix* semble confirmée par certains passages offrant des similitudes étonnantes. Un exemple palpable ressort de la comparaison entre les versets pour le 4e *Kyrie* des messes de François Couperin (*Dialogue sur la trompette et le cromorne* de la *Messe des paroisses*) et Nicolas de Grigny (*Trio en dialogue*). Dans ces pièces, nous estimons que la figuration mélodique (*motif en croix*), le caractère gracieux (mesure à trois temps d'allure chorégraphique), la disposition harmonique (demi-cadence), et même l'endroit de la pièce dans lequel se produit cette ressemblance (mesure 32 chez Couperin, et mesure 34 chez Grigny), témoignent d'un modèle topique[65] :



Ex. 6.35, F. COUPERIN, *Dialogue sur la trompette et le cromorne : 4e Kyrie*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 32-35) ; N. de GRIGNY, *Trio en dialogue, 4e Kyrie*, Livre d'orgue, 1699 (mes. 34-37)

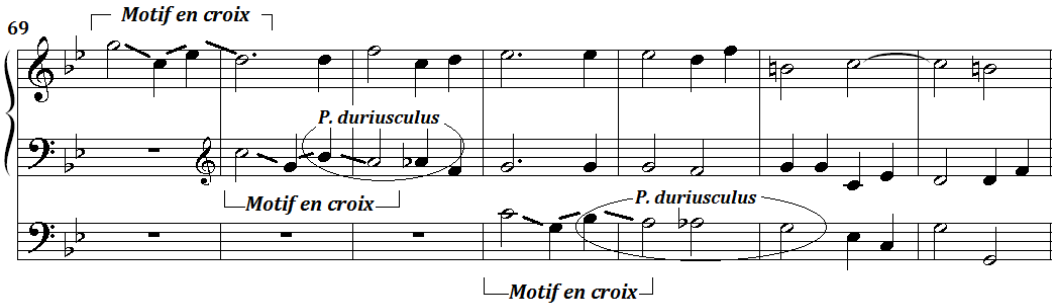
[65] Nous observerons plus tard que la figuration christique entre les mesures 32 et 33 semble être un recours signifiant conventionnel (nous analyserons d'autres exemples de F. Couperin et de J.-A. Guilain présentant cet aspect dans la 3e partie de cette thèse).

D'autres exemples présentant des ressemblances tangibles dans le traitement du *motif en croix* sont l'*Élévation pour la voix humaine* de Lebègue (pièce évoquée plus haut) et le *Dialogue sur la voix humaine* (*Quoniam tu solus Sanctus*) de la *Messe des paroisses* de Couperin :



Ex. 6.36, N. LEBÈGUE, *Élévation pour la voix humaine*, 3e Livre d'orgue, 1685 (mes. 13-15) ; F. COUPERIN, *Dialogue sur la voix humaine : Quoniam tu solus Sanctus*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-2)

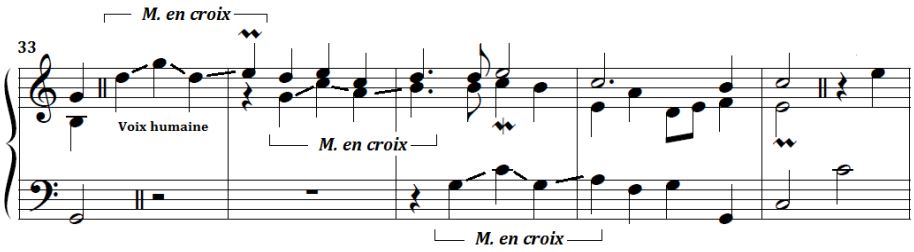
Le *motif en croix* se répand dans toutes les formes du répertoire (parfois de manière presque obsessionnelle, comme le montrent les deux messes pour orgue de François Couperin)[66], s'adaptant à l'*ethos* particulier diverses pièces. De cette manière, il peut adopter un visage majestueux dans les pièces de caractère grandiloquent, un visage émotif dans les pièces lyriques, ou bien un visage dynamique et énergique dans les pièces de caractère gracieux et triomphal. Ce caractère « multiforme » du *motif en croix* figure à merveille les différentes facettes de la figure christique (sa facette sacrificielle, sa facette glorieuse, etc.). Ainsi, par exemple, la section centrale de l'*Offertoire* de la *Messe des paroisses* de Couperin montre le motif croisé au sein d'un trio fugué de caractère plaintif (en effet, cette section se développe sur le topique du *lamento*) :



Ex. 6.37, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe de paroisses, 1690 (mes. 69-75)

[66] C'est chez François Couperin que le *motif en croix* revêt une importance signifiante fondamentale, se présentant comme une cellule thématique cyclique dans ses deux messes. Nous aborderons cet aspect en détail au chapitre 14.

Le *Dialogue sur la voix humaine* de la Suite du 3e ton de Jean-Adam Guilain (verset *Et misericordia ejus* du *Magnificat*) offre un visage gracieux du *motif en croix*. Dans cette pièce, le mode majeur (*sol* majeur), le mouvement ascendant, ainsi que la disposition imitative, figurent bien le sens du texte : la propagation de la miséricorde divine à travers les générations (miséricorde incarnée dans la figure du Christ)[67].



Ex. 6.38, J.-A. GUILAIN, *Dialogue sur la Voix humaine du 3e ton : Et misericordia ejus*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 33-37)

6.3 Topiques stylistiques de l'orgue classique français

Par « topiques stylistiques », nous nous référons spécifiquement aux modes d'écriture empruntés à différents genres musicaux de l'époque, impliquant une somme de traits mélodiques, rythmiques et harmoniques qui, dans leur ensemble, se chargent d'assurer la transmission d'un sens musical donné. Nous aborderons ici quelques topiques stylistiques nourrissant l'ensemble des formes de l'orgue (nous le constaterons dans la 3e partie de cette thèse), à savoir : les topiques *maestoso* et *grave* ; les topiques militaires ; les topiques chorégraphiques ; et les topiques du *lamento* et du *sommeil*.

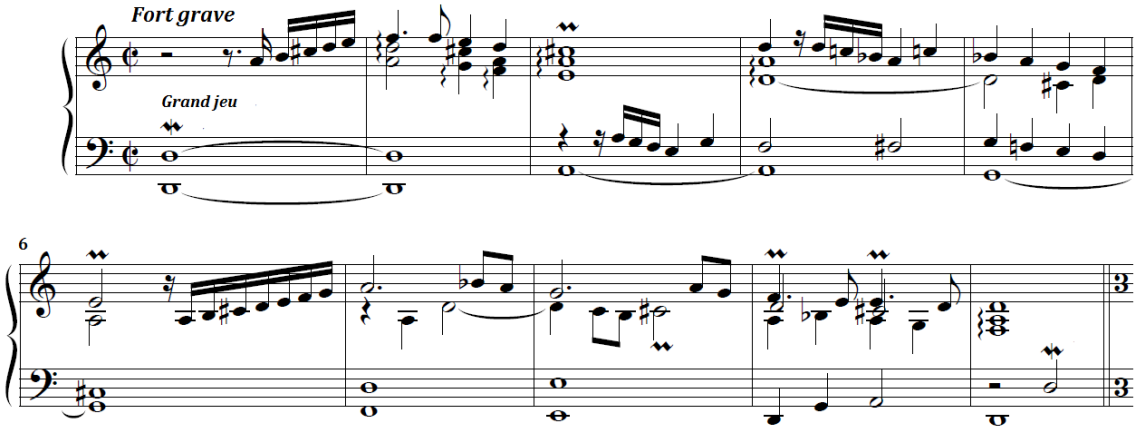
a) Topiques *maestoso* et *grave*

Issu du style de l'*Ouverture à la française*, le topique *maestoso* se manifeste dans les formes de caractère grandiloquent, notamment le *Plein-Jeu* et le *Grand jeu*[68]. Ce topique se distingue avant tout par sa nature rythmique, empruntant les figurations caractéristiques qui mettent en avant une allure solennelle (notes inégales et traits mélodiques coulés). Un exemple qui montre clairement les caractéristiques mélodico-rythmiques du topique

[67] Bien que le texte de ce verset du *Magnificat* ne parle pas explicitement du Christ mais de l'expansion de la miséricorde divine, la figure christique est implicite car théologiquement, le Verbe représente la matérialisation de ladite miséricorde. Nous reviendrons sur cet exemple de Guilain au chapitre 13.

[68] Dans son *Dictionnaire de musique*, Sébastien de Brossard définit le caractère *maestoso* comme « une manière MAJESTUEUSE, Pompeuse, Emphatique, etc. & par conséquent *gravement* & lentement, quoy qu'avec une expression vive & bien marquée » (S. de BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, Genève-Paris : Minkoff, 1992, éd. fac-similé de l'éd. d'Amsterdam : E. Roger, ca. 1708, p. 56). En accord avec ces propos, les indications *gravement* ou *lentement* accompagnent souvent les formes majestueuses de l'orgue classique (*Plein-jeu* et *Grand jeu*).

maestoso est le *Dialogue sur les grands jeux du 2e ton* de Louis-Nicolas Clérambault. Dans cette pièce, l'ampleur expressive soulignée par l'écriture harmonique offre un sens de « grave plénitude » :



Ex. 6.39, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Dialogue sur les grands jeux du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-10)

Associé au topique *maestoso*, on observe souvent la présence continuelle du mètre dactylique, composé de cellules de dactyle (𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥), de spondées (𝅗𝅥𝅗𝅥), et éventuellement d'anapestes (𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥). Ici, nous l'appellerons topique *grave* en raison de son allure solennelle[69]. Cette disposition rythmique peut se présenter dans le *Plein-jeu*, le *Grand Jeu* la *Fugue grave* et le *Fond d'orgue*[70]. Le musicographe grec Aristide Quintilien parle du mètre dactylique dans les termes suivants :

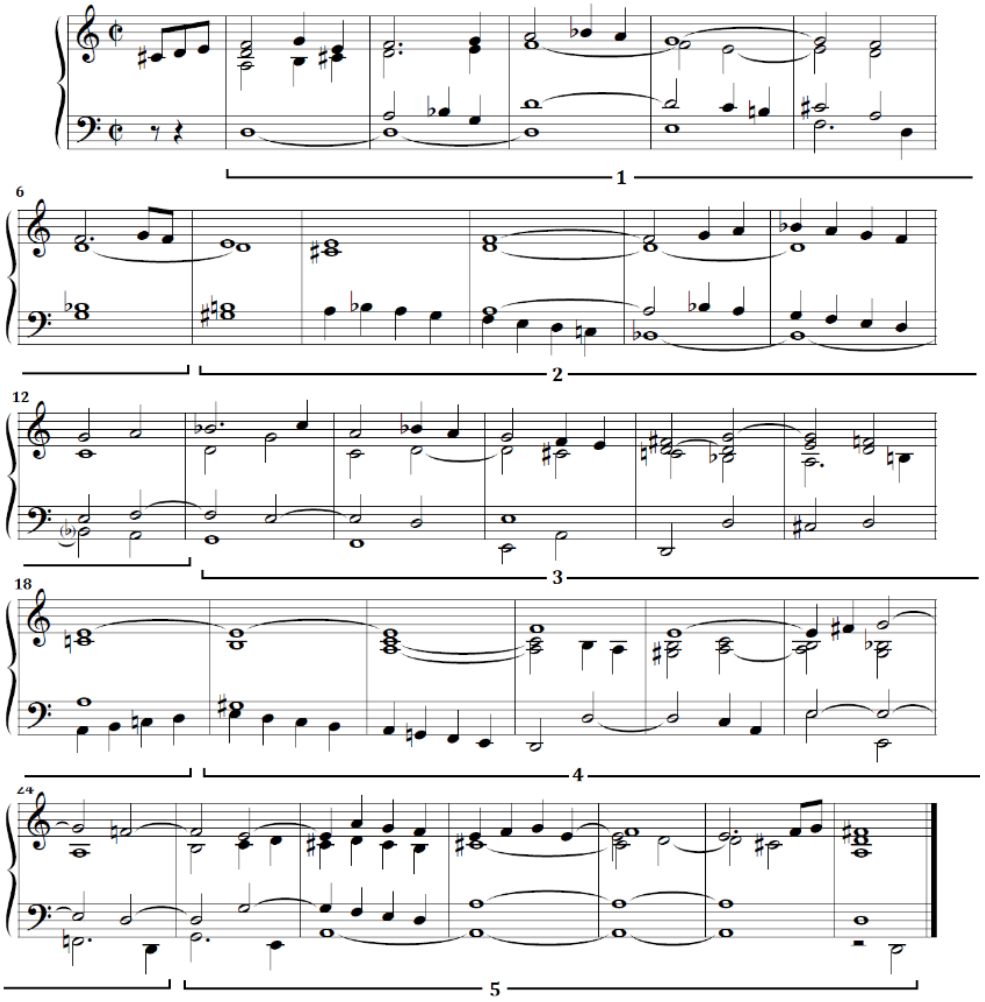
> […] il est, en effet, le plus majestueux de tous par le fait qu'il commence toujours par la longue. Le mètre dactylique admet le dactyle et le spondée, celui-ci en tant qu'il comporte autant de temps premiers [que le dactyle], mais jamais le procéleusmatique […][71].

[69] Nous distinguons le topique *grave* du *maestoso* car, bien qu'ils soient souvent liés l'un à l'autre, le premier peut se présenter de manière indépendante, comme le montrent certains exemples de *Fugue grave* (voir par exemple la *Fugue* du Livre d'orgue de Pierre Du Mage, ex. 6.7 et 6.8).

[70] En effet, ces formes musicales sont souvent accompagnées de l'indication *gravement*.

[71] Aristide QUINTILIEN, *La musique*, traduction et commentaire de François Duysinx, Genève : Droz, 1999, pp. 105-106. Concernant la perception des théories d'Aristide Quintilien au XVIIe siècle, voir : T. PSYCHOYOU, « De la mesure, du rythme, et du statut du temps au XVIIe siècle : une nouvelle rythmopoétique », dans : *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, textes réunis par Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix, Wavre : Mardaga, 2010, pp. 37-56.

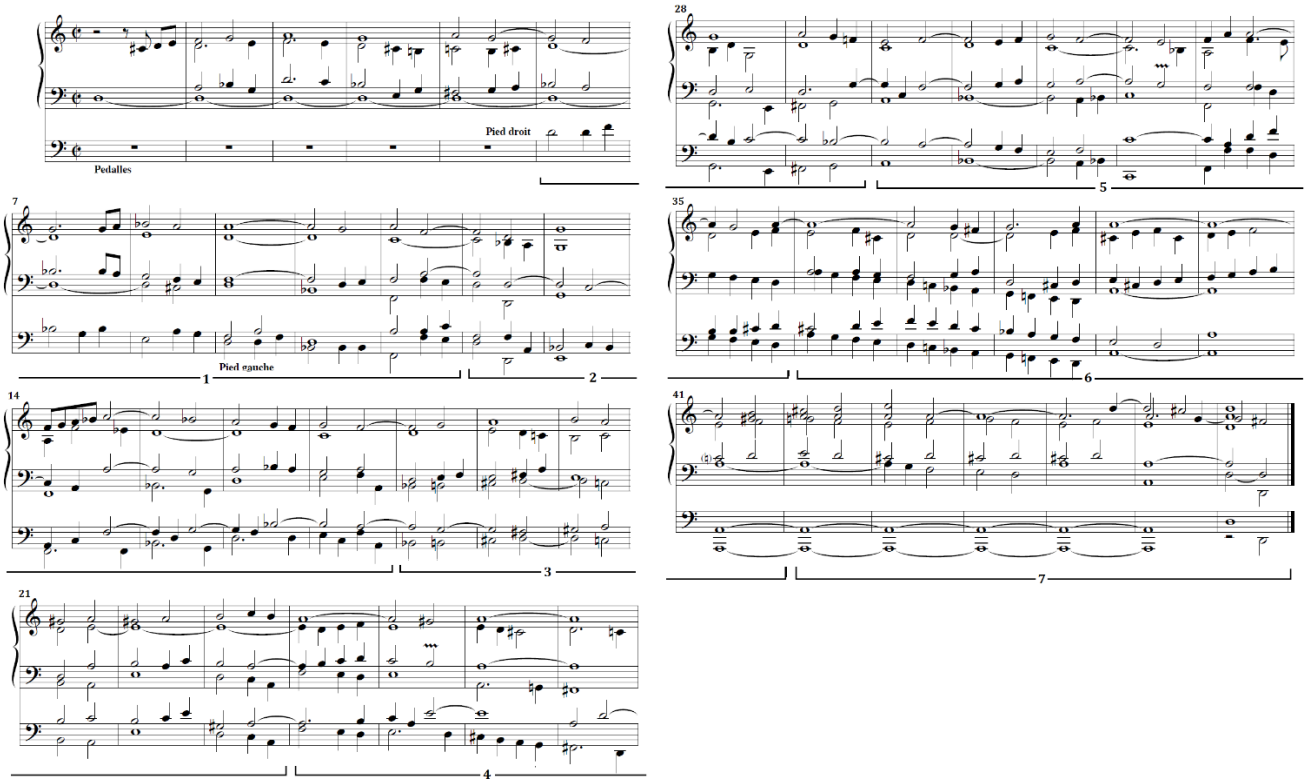
Dans certains cas, le topique *grave* semble proche de l'hexamètre dactylique (style élevé de la poésie classique)[72]. Par exemple, chez Louis Marchand, tant le *Fond d'orgue du 1er ton* que le *Plein-jeu « à double pédale »*, présentent une organisation similaire[73]. En effet, composé de trente mesures, le *Fond d'orgue* peut être divisé en cinq hexamètres (6 x 5 = 30). Quant au *Plein-jeu*, les deux parties de pédale peuvent être divisées en sept groupes de six mesures (ce qui équivaut à sept hexamètres) :



Ex. 6.40, L. MARCHAND, *Fond d'orgue*, av. 1732

[72] À propos de l'hexamètre dactylique, voir : Agathe SUEUR, *Le frein et l'aiguillon. Éloquence musicale et nombre oratoire (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris : Garnier, 2013, p. 70. Cette disposition métrique est proche du style élégiaque. Bien que les élégies de l'Antiquité proposent un ton plaintif servant principalement à l'expression de la déploration (c'est pourquoi ce style rythmique est fréquent dans la musique plaintive), selon Pierre Grimal, outre la rédaction d'épitaphes et d'épigrammes, la gravité de ce registre expressif sert aussi à « formuler des sentences morales, à présenter des arguments de manière frappante » (voir P. GRIMAL, « Sens et destin du distique élégiaque », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 1, 1994, p. 33). En ce sens, nous avons vu que la gravité est associée au style rhétorique élevé, dont l'un des enjeux est justement de frapper les esprits.

[73] Il faut signaler que dans ces exemples l'hexamètre ne coïncide pas avec la phrase musicale.



Ex. 6.41, L. MARCHAND, *Plein-jeu « à double pédale »*, av. 1732

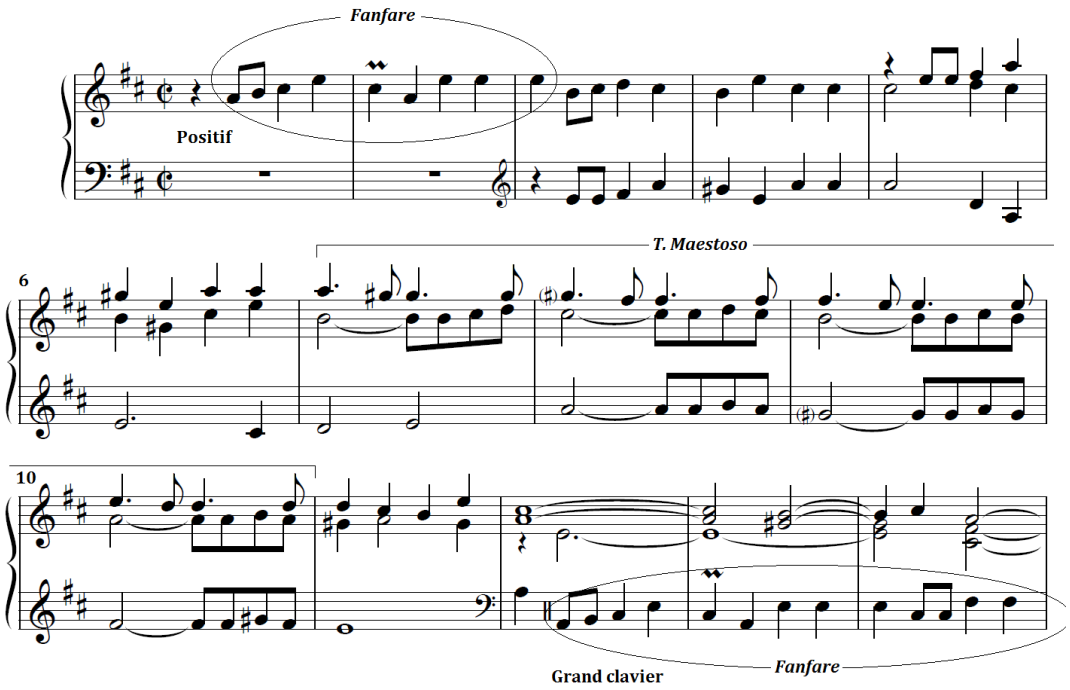
b) Topique militaire

Dans l'orgue, comme dans d'autres genres de musique religieuse du Grand Siècle, la vision triomphale de la foi chrétienne est exprimée à l'aide de figures mélodico-rythmiques issues de la musique militaire[74]. Ainsi, la *figura corta*, le *bombus*, les motifs de fanfare ou les batteries, sont associés aux images relatives à la puissance et à la gloire de Dieu et de son Église[75].

[74] Le vocabulaire de la guerre en musique comprend un « arsenal » particulier de figures (batteries, *figura corta*, fanfares, etc.). À partir de la chanson *La guerre* de Clément Janequin, on trouve des nombreuses pièces instrumentales de caractère martial, que l'on peut illustrer par exemple dans le couple *Pavane et gaillarde de la guerre* de Claude Gervaise, la *Gaillarde bataille* de Samuel Scheidt, la *Bataille à 10* de H. I .F. Biber, les batailles des organistes espagnols (José Jiménez, Francisco Correa de Arauxo, Juan Cabanilles, entre autres), ou encore *Les caractères de la guerre* de Jean-François Dandrieu.

[75] L'exemple le plus caractéristique de l'usage du topique militaire dans le répertoire religieux français se trouve dans les *Te Deum* (ceux de Lully, de Lalande et de Charpentier sont les plus remarquables). En effet, le texte de cette hymne renferme plusieurs notions relatives au Salut, dont celle de la victoire du Christ sur la mort. Ainsi, les musiciens déploient généralement le style martial pour figurer cette vision théologique, contenue particulièrement dans le verset *Tu devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum* (versets 25 et 26). Voici une traduction poétique, tirée de *L'office de l'Eglise en latin et en françois* (Paris : P. le Petit, 1671, p. 495) : « Vainqueur même en la Croix par un divin effort, mourant tu fis mourir l'aiguillon

Bien que ces figures se présentent principalement dans les formes de caractère martial, elles peuvent également apparaître dans la quasi-totalité des formes de l'orgue, afin de répondre aux besoins expressifs des textes liturgiques. En ce sens, le topique militaire apparaît souvent associé à des versets tels que le *Dominus Deus Sabaoth* du *Sanctus*, le *Deposuit potentes* du *Magnificat*, ou encore, le *Domine Deus Rex caelestis* du *Gloria*, indépendamment des pièces choisies par les organistes pour les traduire[76]. Correspondant au *Domine Deus Rex caelestis*, le *Dialogue sur les jeux de Trompettes, Clairon et Tierces du grand clavier, et le Bourdon avec le Larigot du positif* de François Couperin (*Messe des paroisses*) offre un tableau triomphal du « roi des cieux » à travers un motif d'appel de trompette (*fanfare*) et du topique *maestoso* (notes inégales), qui se joint ici pour rendre l'image encore plus efficace.



Ex. 6.42, F. COUPERIN, *Dialogue sur les jeux de Trompettes, Clairon et Tierces du grand clavier, et le Bourdon avec le Larigot du positif : Domine Deus Rex caelestis*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-14)

---

de la mort, et sortant du tombeau tu rouvris aux fidèles, du céleste palais les portes éternelles ». Dans le *Te Deum* H. 146 de Charpentier, on peut apprécier une brillante fanfare triomphale qui met l'accent sur l'image du « combat » remporté par le Christ (voir annexe VII, p. 480).

[76] En effet, maintes pièces nous montrent que ces imbrications stylistiques obéissent au sens des moments liturgiques où elles interviennent. Tel est le cas du *Plein-jeu* pour le *Sanctus* de la messe de Nivers, développant la *figura corta* en imitations pour figurer le caractère énergique du chant d'acclamation angélique. Cependant, le style martial se présente principalement dans des formes telles que la *Basse de trompette*, le *Récit de cornet*, ou encore le *Dialogue de trompette et cromorne* (formes que nous analyserons au chapitre 8).

Le topique martial peut également mettre l'accent sur la *vehementia*[77]. Ainsi, certaines *basses de trompette* et *dialogues de basse et dessus* emploient des figures qui soulignent l'antagonisme pour correspondre à des textes évoquant la force divine, ou bien le conflit entre deux forces opposées (comme le montrent bien la plupart des pièces destinées au *Deposuit potentes* du *Magnificat*)[78].

c) Topiques chorégraphiques

Nous avons vu la manière dont le caractère des danses peut opérer une fonction allégorique associée à la figuration de l'allégresse chrétienne, de l'harmonie céleste et de la louange à Dieu. Par conséquent, nous ne nous étalerons pas sur cette question ici puisque nous aurons l'occasion d'aborder des exemples précis dans notre typologie du répertoire (particulièrement au chapitre 10). Pour l'instant, nous nous limiterons à dire que les topiques chorégraphiques (définis par le caractère des motifs et les mesures des danses) apparaissent souvent associés à des textes qui évoquent la louange à Dieu et l'action de grâces, mais aussi à l'expression triomphale. Cet aspect s'observe par exemple dans de nombreuses pièces destinées aux doxologies conclusives (*Gloria Patri*, *In gloria Dei Patris*, etc.) dont la vive allure chorégraphique correspond à l'expression de la glorification[79].

En revanche, nous voudrions nous arrêter sur l'un des topiques chorégraphiques, présentant le patron rythmique de la *gigue à la française* (♩. ♪ ♩ ou ♫♫). Nous observons que dans la musique religieuse française de l'époque classique (y compris dans le répertoire d'orgue), le caractère euphorique du motif de la *gigue* apparaît associé à des visions telles que la gloire de Dieu, la Résurrection ou la victoire de la foi chrétienne. Des exemples concrets qui corroborent cette vision signifiante sont repérables dans deux des motets en l'honneur de saint Louis, composés par Marc-Antoine Charpentier[80], où l'on observe que ce topique est utilisé pour mettre en valeur certains aspects héroïques et triomphaux présents dans les textes. Ainsi, dans le motet *In honorem Sancti Ludovici regis Galliae canticum* H. 365, le verset *accingere gladio tuo super femur tuum potentissime* se fonde sur le motif ♩. ♪ ♩ pour peindre de manière éloquente l'image triomphale du « saint roi », brandissant son épée avec véhémence au nom du Christ[81].

---

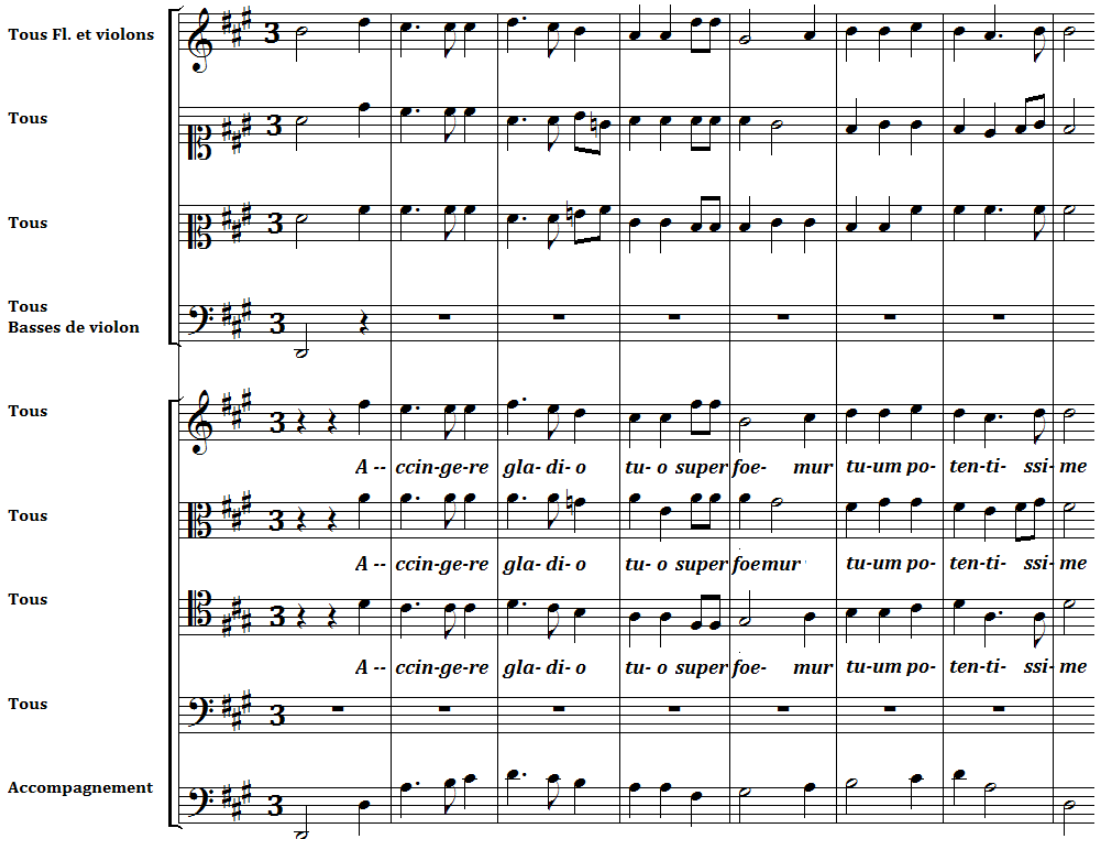
[77] La *Basse de trompette* de Louis Marchand, évoquée précédemment (ex. 6.13), correspond à ce caractère.

[78] Nous analyserons plusieurs exemples de ceci au chapitre 13.

[79] Nous observons ceci, par exemple, dans les *Dialogues* conclusifs des Suites pour le *Magnificat* de Guilain.

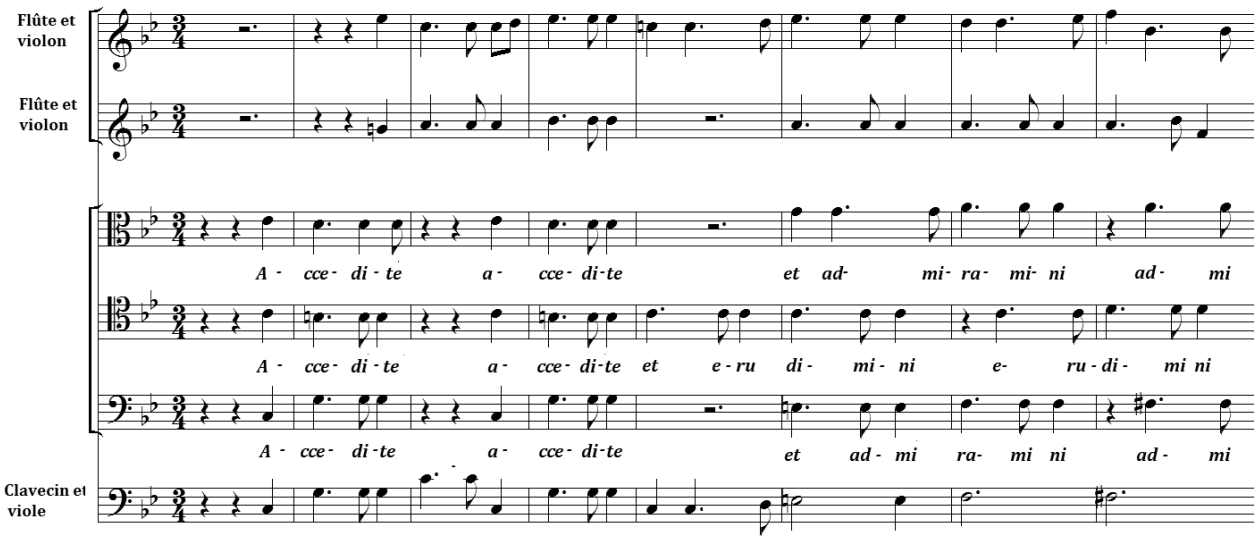
[80] H. 365 et H. 418.

[81] En effet, il est question du roi Louis IX de France, meneur de la septième croisade au XIIIe siècle. Pour plus de détails sur ce motet, voir : Catherine CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris : Fayard, 1988, pp. 281-282.

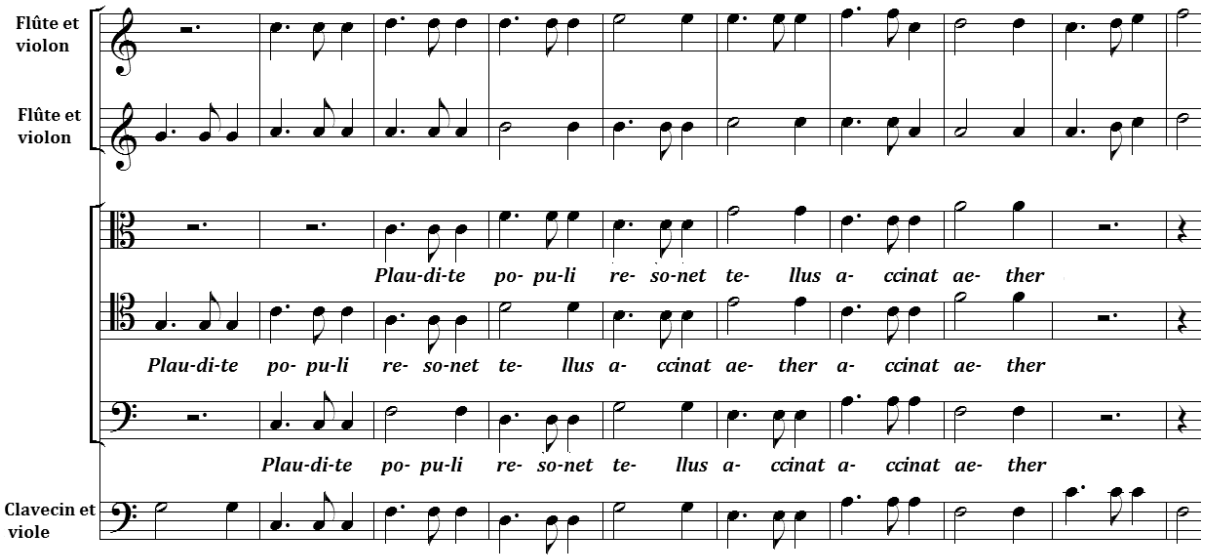


Ex. 6.43, M.-A. CHARPENTIER, *Accingere gladio tuo,* In honorem Sancti Ludovici regis Galliae canticum H. 365

Dans le motet *Sancti Ludovici regis Galliae* H. 418, ce même motif domine le début des versets *Accudite et admiramini* (Approchez et admirez), et *Plaudite populi, resonet tellus* (Peuples, applaudissez, que la terre retentisse) exprimant l'admiration du peuple devant les exploits héroïques de saint Louis.

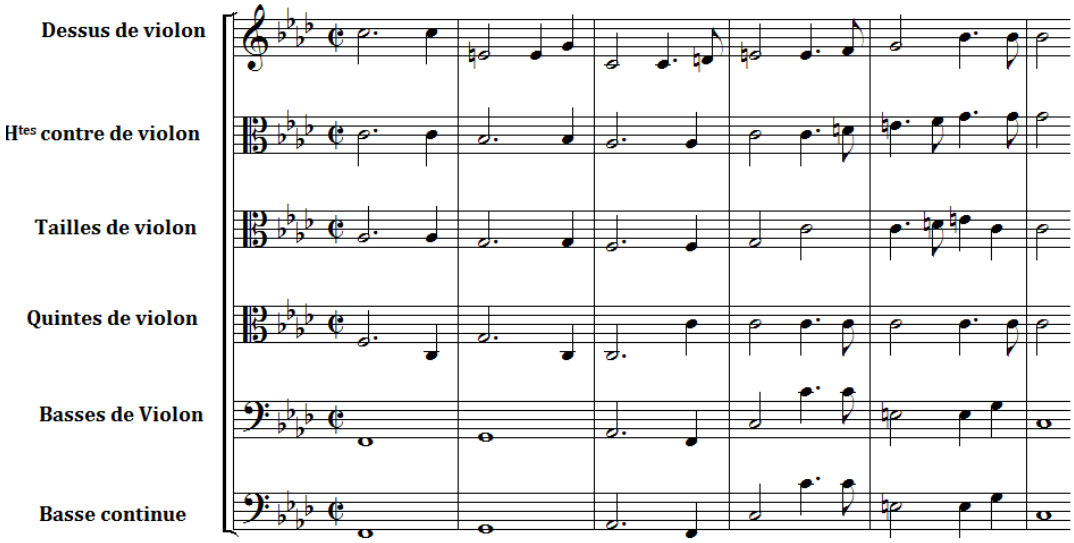


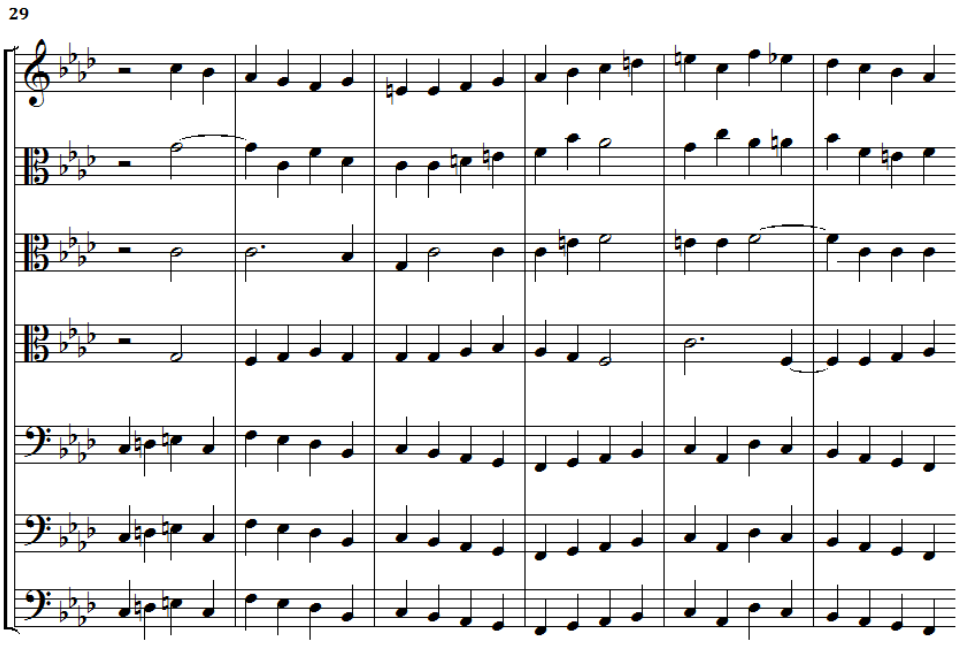
Ex. 6.44, M.-A. CHARPENTIER, *Accedite et admiramini,* In honorem Sancti Ludovici regis Galliae, H. 418 (mes. 1-7)



Ex. 6.45, M.-A. CHARPENTIER, *Plaudite populi*, In honorem Sancti Ludovici regis Galliae, H. 418 (mes. 1-10)

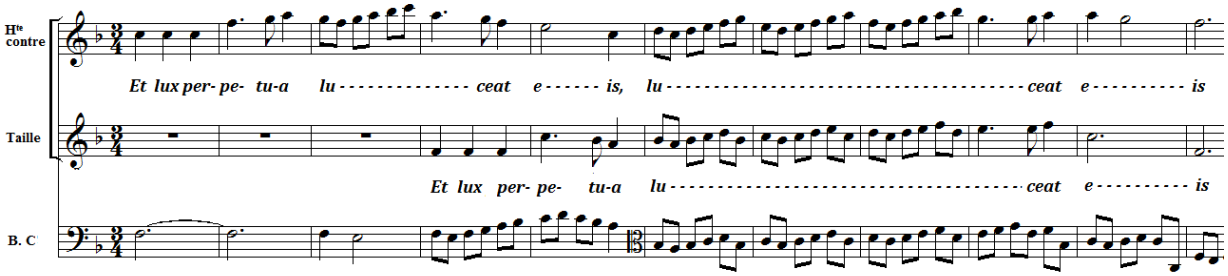
Un autre exemple très parlant de ce topique se trouve dans le motet *De profundis* d'Henry Desmarest, lequel montre le pouvoir expressif de cette figuration ; il s'agit du verset final *Requiem aeternam*, dans lequel on peut observer une claire opposition binaire entre les deux phrases qui composent le verset : d'une part, la phrase *Requiem aeternam dona eis Domine* utilise des sonorités graves, des intervalles expressifs descendants, de même que les lignes oscillatoires de flûtes qui caractérisent le topique du *sommeil*, afin de peindre la vision du repos éternel.





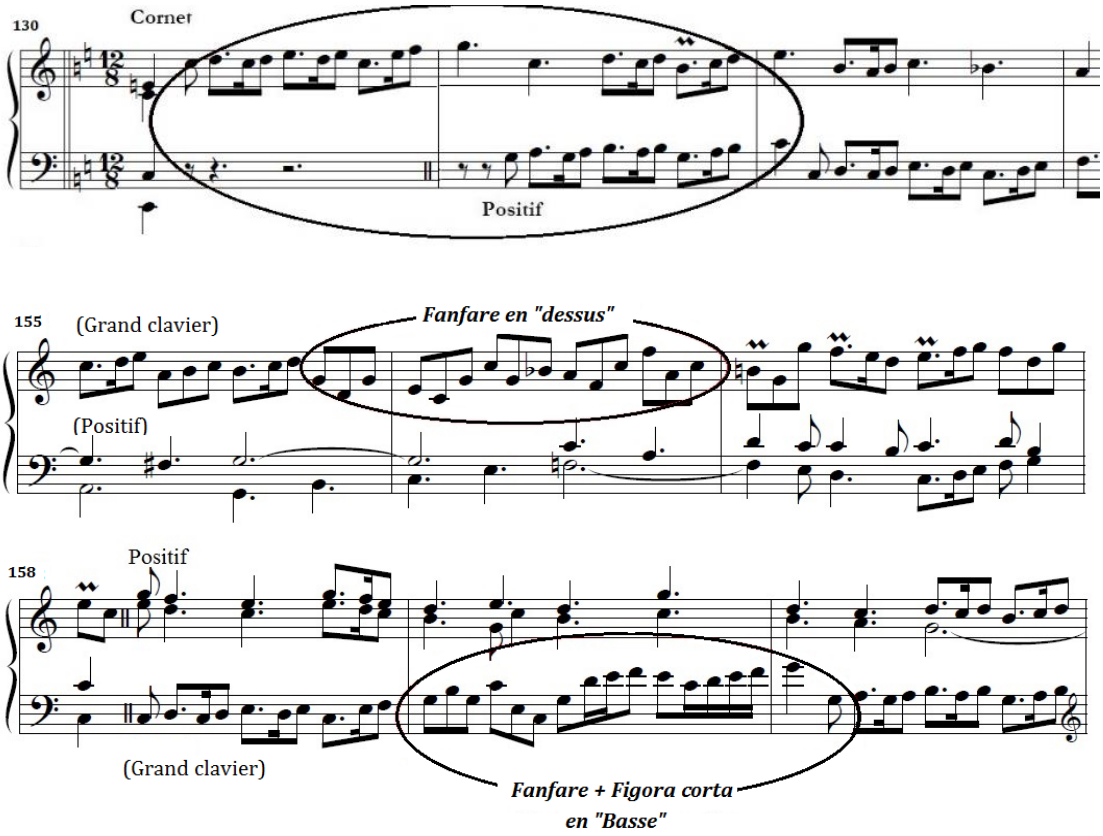
Ex. 6.46, H. DESMAREST, *Requiem aeternam*, De Profundis (mes. 1-6 et 29-34)

D'autre part, la phrase *Et lux perpetua luceat eis* expose le rythme ♩ ♩ ♩ ♩. ♪ ♩ apportant un caractère euphorique qui traduit à merveille l'image triomphale de ceux qui ont remporté la victoire dans le combat spirituel, devenant dignes de la « lumière éternelle » :



Ex. 6.47, H. DESMAREST, *Et lux perpetua*, De Profundis (mes. 1-11)

Chez les organistes, l'utilisation du patron rythmique de la *gigue à la française* semble accomplir la même tâche expressive, étant souvent associé à des textes ou des moments liturgiques qui évoquent la gloire divine. Dans certains cas, le caractère triomphal de ce topique est explicité par son association à des motifs de fanfare et de batteries. Tel est le cas dans l'*Offertoire* de la *Messe des paroisses* de François Couperin, qui présente cette figuration dans la section finale de la pièce comme une sorte d'aboutissement narratif. En effet, le parcours expressif aborde les caractères majestueux-gracieux (1e section,) et lyrique (2e section), avant d'aboutir dans la section conclusive de caractère triomphal, dominée par la continuité du motif ♩♪♩ :



Ex. 6.48, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 130-132 et 155-160)

À ce mouvement presque perpétuel s'entremêlent des motifs de fanfare, présentés dans un passage disposé à la manière de la *Basse et dessus de trompette* (mes. 158). Ainsi, cette écriture peut effectivement exprimer le caractère héroïque du sacrifice christique, et pourquoi pas, une sorte de « chevauchée victorieuse » évocatrice du triomphe eschatologique[82].

Nous observons que le rythme caractéristique de la *gigue à la française* se rapproche d'un motif évocateur du galop du cheval, dénommé par Raymond Monelle *topique du cheval noble*. Dans *The musical topic : hunt, military and pastoral*, Monelle mène une enquête approfondie sur ce topique dans la musique européenne à partir du XVIIe siècle[83]. À travers la considération d'éléments historiques et phénoménologiques, il désigne les qualités signifiantes de cette convention musicale en reconnaissant que, dans beaucoup de cas, il s'agit moins de la figuration du galop d'un cheval réel (ce qui lui attribuerait un rôle iconique), que d'une évocation du côté noble, triomphal et euphorique qui peuvent être

[82] Nous considèrerons la possibilité d'un sens théologique derrière l'articulation de caractères de cette pièce au chapitre 14.

[83] R. MONELLE, *The Musical Topic…*, *op. cit.*, pp. 41-80.

associés à l'allure de cet animal dans un contexte culturel donné[84]. En ce sens, nous estimons que la vigueur et le sens euphorique de la *gigue*, à l'instar du topique du *cheval noble*, constituent un « indice » qui, dans la musique religieuse française, sert à exprimer la gloire divine et le triomphe de la foi (telle est notre hypothèse).

d) Topiques du *lamento* et du *sommeil*

Les topiques du *lamento* et du *sommeil* s'inscrivent principalement dans l'esthétique lyrique et l'esthétique de la profondeur. Les facultés expressives de ces topiques sont en ce sens associées à l'intériorité, au spirituel. Dans son *Harmonie universelle*, Marin Mersenne élabore une comparaison entre les *airs gais* et les *airs tristes*[85] tout en soulignant que, alors que les premiers sont une manifestation de la joie extérieure, les qualités sémantiques des seconds (temps lent, chromatismes, etc.) ne représentent pas forcément une « tristesse à proprement parler, mais un chemin pour parvenir à la sagesse »[86], autrement dit, une expression de joie intérieure. Ainsi, les effets de cette musique *triste et languissante* « font approcher le corps de l'immobilité de la mort et l'esprit du ravissement

[84] À ce propos, Monelle explique : « Nombre d'œuvres musicales choisissent le galop pour signifier "cheval". Quel est dès lors le statut logique du "galop" pour un schème de signification dans lequel le signifiant correspond à un rythme particulier, et le signifié à un monde d'associations sociales et littéraires liées au cheval ? Le galop n'est pas *objet* du signe ; l'*objet* est l'unité culturelle du *cheval noble* […]. Son allure est l'élément essentiel qui porte sa signification culturelle » (R. MONELLE, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *op. cit.*, p. 188). Monelle affirme que le « signifiant » du *topique du cheval noble* est un groupe de motifs plus ou moins rapide en mesure binaire ou ternaire, typifiés au XIXe siècle avec le 6/8 du *Wilde Reiter* de l'Album de la jeunesse de Schumann, le 9/8 des Walkiries de Wagner, ou bien encore le 12/8 du *Erlkönig* de Schubert (R. MONELLE, *The Musical Topic…*, *op. cit.*, p. 5). Pourtant, on observe que la musique des siècles précédents offre des exemples de ce topique. Tel est le cas dans le célèbre *Il combattimento de Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, ou bien dans la cantate *Don Quichotte* de Philippe Courbois (1728), où la symphonie d'introduction réunit le topique *maestoso* et le topique du *cheval noble* pour signifier l'entreprise héroïque du « chevalier de la triste figure ». Dans ces exemples, le *topique du cheval* est à la fois iconique et indexical : certes il décrit le galop de l'animal, mais il comporte également une série d'associations « accessoires » (la noblesse, la bravoure, etc.). En ce sens, on observe que le fonctionnement de ce topique peut se comprendre sous l'optique de la théorie des idées accessoires d'Arnauld et Nicole (cf. chapitre 2, p. 73).

[85] « Proposition XXVI. Déterminer si les chansons tristes et languissantes sont plus agréables que les gaies » (M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, *op. cit.*, « Livre second des chants », pp. 172-177). En ce qui concerne les propos de Mersenne dans cette « proposition », voir : T. PSYCHOYOU dans « Du canon au sublime. Normes et interstices dans les écrits sur la musique en France au XVIIe siècle », dans *À la croisée des arts ; Sublime et musique religieuse en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, S. Hache et T. Favier (dir.), Paris : Garnier, 2015, pp. 384-390.

[86] M. MERSENNE, *op. cit.*, p. 175.

et de l'extase »[87]. À travers cette réflexion, on peut élucider la manière dont les topiques du *lamento* et du *sommeil* (particulièrement ce dernier), sont associés à la méditation : ils constituent une expression musicale de l'intérieur, du profond, de la dimension spirituelle dans laquelle le divin peut se manifester.

Au niveau symbolique, nous constatons qu'en certaines occasions ces topiques peuvent interagir pour évoquer deux questions fondamentales de la vie chrétienne : les questions de la mort et de la vie éternelle[88]. Le topique du *lamento* sert à figurer premièrement la vision de la repentance chrétienne et, en corollaire, tout un ensemble de notions qui lui sont associées : le péché, la vanité, le néant, et particulièrement l'acte de supplication de la miséricorde divine. Cet imaginaire de la repentance implique donc une série d'expressions affectives (larmes, soupirs, gémissements, etc.) auxquelles la musique s'adapte au travers de figures qui essaient de les traduire soit de manière iconique (l'imitation des sanglots à travers l'usage de soupirs ou demi-soupirs par exemple), soit de manière indexicale (dissonances pour signifier la douleur, ou des gammes descendantes pour dessiner cette dynamique émotionnelle).

Au même titre que la jubilation, les soupirs et les gémissements font partie de la dimension sensible de l'oraison. Pierre Nicole affirme que « L'oraison consiste en un gémissement ineffable formé par le Saint Esprit au fond du cœur » ; Jean Grancolas explique que, pour les Pères, « la prière intérieure est cri et gémissement du cœur » ; quant à Bossuet, il « relie la vertu d'espérance, les tendres désirs, les soupirs, les larmes et le gémissement, qui correspondent à l'attitude fondamentale du pauvre, du méditant et du suppliant devant Dieu »[89]. Ces propos nous laissent déduire que le topique du *lamento* dans l'orgue français sert à soutenir l'exercice de l'oraison en évoquant ces expressions de piété et dévotion que sont les soupirs, les larmes et les gémissements, car ils manifestent « sans mots » ce qu'éprouve le chrétien dans la supplication de la miséricorde de Dieu.

Quant au topique du *sommeil*, comme nous l'avons avancé, le caractère signifiant des scènes de *sommeil* est transposé à la musique religieuse du Grand Siècle tout naturellement, puisque le sommeil fait partie de l'imaginaire chrétien. Au niveau sémantique, la considération de la pensée théologique de cette époque nous a montré que le sommeil offre une double lecture négative/positive[90] : la lecture négative est associée au péché, alors que

---

[87] *Ibid.* Souvenons-nous que la *métaphore du ravissement*, associée à l'extase, à l'action unitive avec Dieu, à la théophanie, est traduite musicalement par le topique du *sommeil* (cf. chapitre 4, pp. 123-125).

[88] Nous avons abordé ces deux visions dans l'imaginaire théologique des XVIe et XVIIe siècles au chapitre 3.

[89] Pour les citations de ces auteurs spirituels et plus de détails sur la question des soupirs et des gémissements en musique, voir : M. BRULIN, « soupirs, gémissement, jubilation », dans : *Le verbe et la voix*, *op. cit.*, pp. 195-260.

[90] Rappelons-nous que cette double vision sommeil est abordée particulièrement par la spiritualité carmélitaine (cf. chapitre 3, pp. 98-100).

la lecture positive est liée à la révélation divine (la théophanie)[91] et à la vision du repos des âmes[92]. Ainsi par exemple, Lully[93], Charpentier[94] et Campra, adoptent l'écriture du *sommeil* dans le verset *Dormierunt* du motet sur le psaume *Notus in judea Deum*, pour exprimer une image négative : *dormierunt somnum suum et nihil invenerunt omnes viri divitiarum manibus suis*[95]. En revanche, Charpentier se sert de ce topique dans le psaume *Quemadmodum desiderat cervus*[96] pour correspondre au sens très positif des paroles *Sitivit anima mea ad Deum fortem, vivum ; quando veniam et parebo ante faciem Dei*[97], dénotant l'idée du mouvement ascendant vers Dieu, et par conséquent, le désir de la vie éternelle[98]. Un autre exemple parlant se trouve dans le motet *Cum Invocarem* d'Henry Desmarest, lorsqu'il apparaît pour peindre le repos salutaire des justes dans le verset *In pace in idipsum, dormiam et requiescam*[99] :

---

[91] Dans plusieurs passages des Écritures, c'est à travers les rêves que Dieu dévoile aux hommes ses desseins, ou qu'il montre l'avenir aux prophètes. En ce sens, nous croyons que le topique du *sommeil* peut fonctionner comme une représentation de « lieu théophanique », c'est-à-dire comme une évocation musicale susceptible de transporter l'auditeur dans un lieu mental propice à la rencontre et à l'échange avec le divin.

[92] La vision du sommeil est exprimée par Olier dans ses *Explications* dans les termes suivants : « *Dormiunt in sonno pacis* … Cela s'entend encore de l'ame qui repose dans le Purgatoire, où elle vit en paix sous les ordres de DIEU & sous son bon plaisir. Ce lieu s'appelle lieu de sommeil, à cause qu'il est dans les tenebres, & non encore dans le plein jour du Paradis, où l'Eglise demande qu'elle aille : *Locum refrigery, lucis et pacis* » (J.-J. OLIER, *Explication des cérémonies de la grande messe…*, *op. cit*., p. 473).

[93] LWV 77/17.

[94] H. 206.

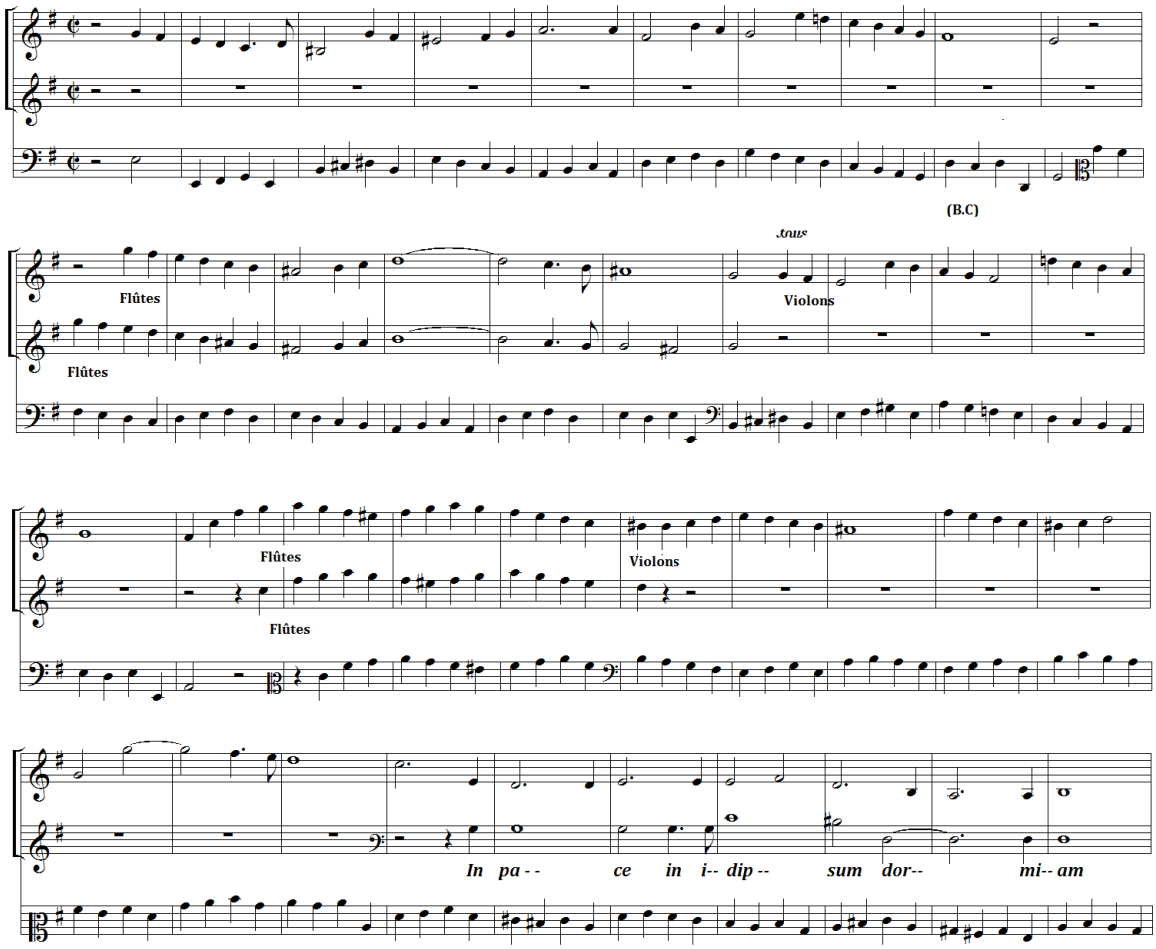
[95] La traduction française des psaumes de Louis-Isaac Lemaistre de Sacy est très parlante, car elle contient des nuances explicatives du sens du texte en italique. En ce qui concerne ce verset, il indique : « Ils se sont endormis du sommeil *de la mort*, et tous ses hommes qui se glorifiaient de leurs richesses, n'ont rien trouvé dans leurs mains *lorsqu'ils se sont éveillez* » ([L.-I. Lemaistre de SACY], *Les psaumes de David traduits en françois avec une explication*, t. II, Paris : G. Desprez, 1690, p. 239).

[96] H. 174.

[97] « Mon âme est toute brulante de soif pour Dieu, *pour le Dieu* fort et vivant. Quand viendrai-je, et quand paraitrait-je devant la face de Dieu ? » (L.-I. Lemaistre de SACY, *op. cit*., t. I, p. 449).

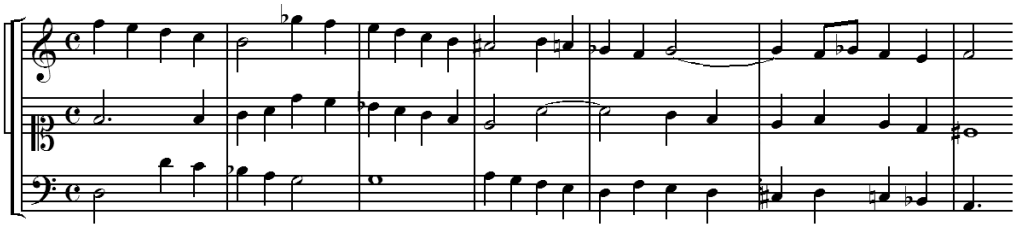
[98] Ici, le *sommeil* semble fonctionner comme une métaphore liquide suggérant un mouvement unitif entre les plans humain et divin.

[99] « Cependant, je dormirai et je reposerai en paix ». Traduction tirée des *Heures imprimées par l'ordre de Monseigneur le cardinal de Noailles, Archevêque de Paris, à l'usage de son diocèse*, Paris : L. Josse et F. Muguet, 1715, p. 440.



Ex. 6.49, H. DESMAREST, *In pace in idipsum, dormiam et requiescam*, Cum Invocarem (mes. 1-40)

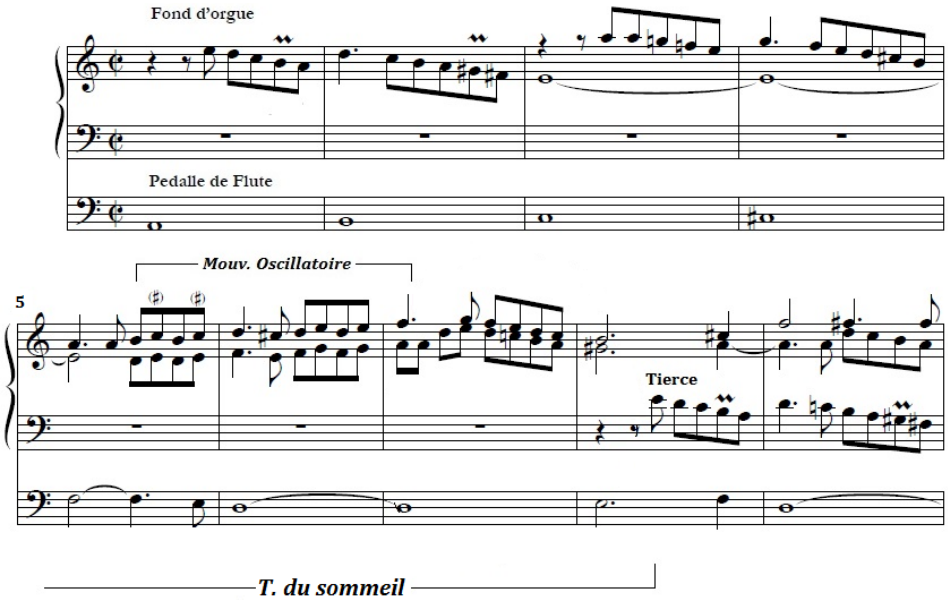
Jean-Baptiste Moreau nous offre un exemple manifeste de la portée signifiante du topique du *sommeil* en tant que représentation de la révélation divine (théophanie) : il s'agit du *Prélude pour la piété qui descend du Ciel*, intermède précédant le prologue de la tragédie *Esther* (écrite par Jean Racine). Dans cette pièce on observe la manière dont les lignes mélodiques en noires parallèles descendantes peignent à merveille les images de la grâce divine et de l'échange entre les dimensions céleste et humaine[100] :



Ex. 6.50, J.-B. Moreau, *Prélude pour la piété qui descend du Ciel*, Intermède de la tragédie *Esther*, 1689 (mes. 1-7)

[100] Voir exemple entier en annexe IX, p. 482.

Poursuivant les mêmes enjeux signifiants que l'on vient d'observer, le topique du *sommeil* est également adopté par les organistes classiques[101]. Il apparaît souvent dans des pièces comme la *Tierce en taille* ou le *Récit de cromorne*, associées au recueillement et à la supplication : tel est le cas dans le *Christe eleison* et dans le *Qui tollis peccata mundi* de la messe. Dans ces versets, le sommeil pourrait être assimilé d'une part à la vision pécheresse, et d'autre part à l'image merveilleuse de la miséricorde et de l'action unitive avec le divin. Un exemple parlant de ceci est la *Tierce en taille* (*Qui tollis peccata mundi*) de la *Messe des paroisses* de Couperin, dont l'écriture emprunte le mode d'écriture du *sommeil* (sonorités douces et profondes, parallélismes mélodiques, notes longues créant un sens d'immobilité, etc.), et que l'on pourrait comprendre, à la lumière de l'exemple de Moreau évoqué plus haut, comme la figuration de la grâce descendant de la dimension céleste pour enlever le péché du monde[102].



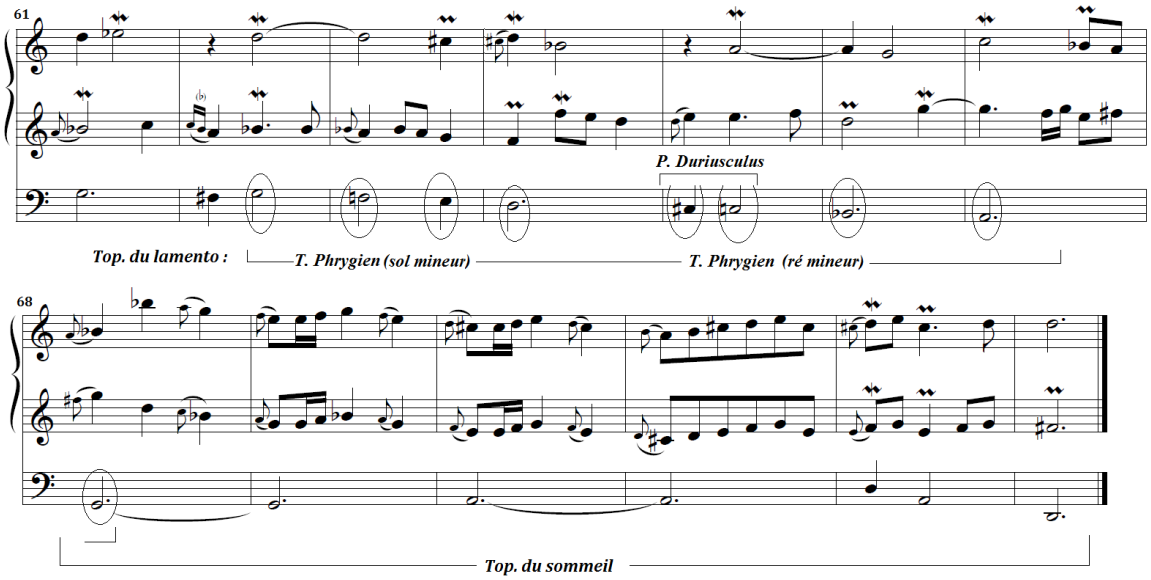
Ex. 6.51, F. COUPERIN, *Tierce en taille : Qui tollis peccata mundi*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-9)

Nous observons que certaines pièces relient les topiques du *lamento* et du *sommeil*. Cette articulation semble « unir et opposer » la vision de la mort et celle de la vie éternelle, ou bien celle du péché et celle de la grâce (opposition négative-positive). Cette union

[101] Se rattachant principalement à l'esthétique de la profondeur. Cependant, il peut éventuellement être associé à d'autres esthétiques, comme nous avons pu le voir dans le *Plein-jeu* de la Suite du 1er ton de Louis-Nicolas Clérambault (voir ex. 4.2).

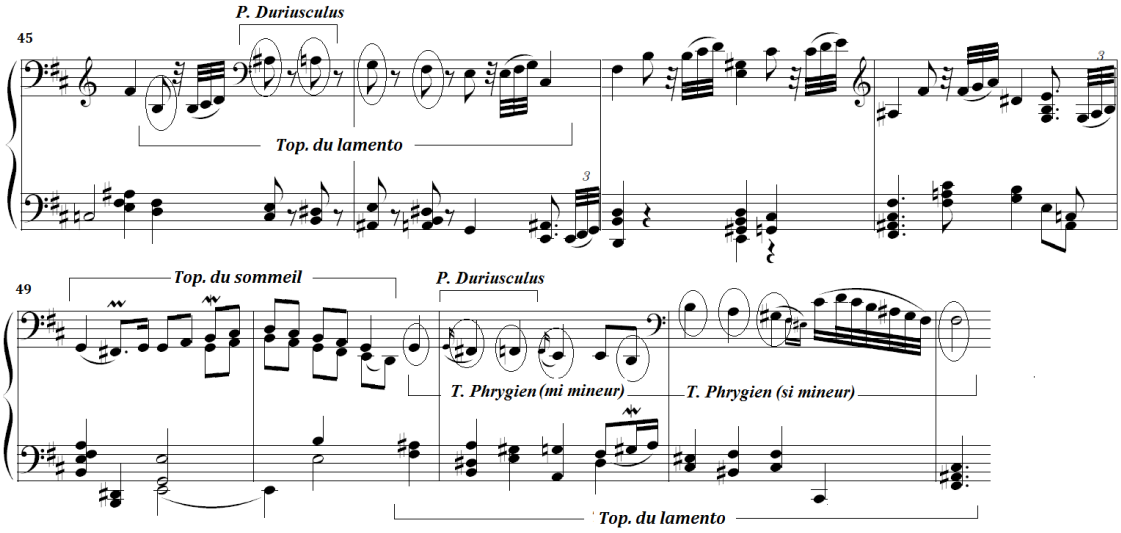
[102] Ici, il faut souligner que le groupement de deux notes caractéristiques du phrasée des *sommeils* se fait tout naturellement à l'orgue en raison du doigté de clavier à l'époque (comme on peut le lire dans le préface du premier Livre d'orgue de Nivers ou dans *L'art de toucher le clavecin* de F. Couperin), puisque les gammes se faisaient en croisant les doigts intermédiaires de la main. Par exemple, dans une gamme descendante, la main droite utilise le croisement des doigts 3 et 2, alors que dans la gamme ascendante le croisement sera entre les doigts 3 et 4. Ainsi, cette disposition génère des liaisons de phrasé groupant deux notes.

topique s'observe clairement dans le 4e verset du *Kyrie* de la messe de Nicolas de Grigny (*Trio en dialogue*). Dans cette pièce, l'écriture juxtapose une double *cadence phrygienne* (topique du *lamento*) et un dessin mélodique en sixtes parallèles sur notes pédales (topique du *sommeil*).



Ex. 6.52, N. DE GRIGNY, *Trio en dialogue* : *4e Kyrie*, Livre d'orgue, 1699 (mes. 61-73)

Avec une étonnante ressemblance, ce même procédé se présente dans le *Tombeau pour Monsieur de Lully* de Marin Marais (pour viole de gambe et basse continue), dans lequel la liaison des deux topiques sert à peindre la mort du personnage, puis son élévation au paradis, où il trouvera le « repos éternel »[103].



Ex. 6.53, M. MARAIS, *Tombeau pour M. de Lully*, Second Livre de pièces pour viole, 1701 (mes. 45-53)

[103] D'ailleurs, il est curieux de constater que la production de ces deux pièces soit séparée seulement de deux ans (la pièce de Grigny date de 1699 et celle de Marais de 1701).

*

* *

L'aperçu que nous venons de réaliser nous permet de constater le fonctionnement organique de l'univers signifiant de l'orgue français, où les catégories esthétiques, les styles et les figures musicales s'articulent formant une entité dont le caractère expressif est en lien avec l'essence de l'imaginaire symbolico-affectif chrétien. Cet ensemble signifiant, constitué de codes issus d'un héritage culturel, représente le matériel de base à partir duquel les organistes développent leur rôle « musical-oratoire ».

TROISIÈME PARTIE

VERS UNE TYPOLOGIE STYLISTIQUE DU RÉPERTOIRE D'ORGUE CLASSIQUE

III
VERS UNE TYPOLOGIE STYLISTIQUE DU RÉPERTOIRE D'ORGUE CLASSIQUE

Dans la troisième partie de cette thèse, notre propos principal est l'élaboration d'une typologie ayant comme principe organisateur les divers styles cultivés par les organistes classiques. Jusqu'à présent, les études ayant élaboré une classification du répertoire ont développé des taxinomies privilégiant la description des formes musicales dans leur individualité[1]. En ce sens, la considération de cette musique en tant qu'objet esthétique porteur d'une intentionnalité communicative, nécessite d'une classification capable de montrer la fonction représentative des formes musicales face au sacré, ainsi que leur corrélation.

Comme nous l'avons énoncé précédemment, nous croyons que la notion de style dans ce répertoire est liée au modèle stylistique de l'art oratoire[2]. Théodora Psychoyou montre qu'au XVIIe siècle, ce rapport est reconnu dans certains écrits sur la musique qui tentent de « circonscrire ses paramètres ou idiomes en empruntant à d'autres disciplines déjà théorisées et codifiées par un discours, leurs modèles de classification »[3]. Sébastien de Brossard et Pierre Le Gallois sont deux exemples de cette attitude. Brossard apporte quelques lumières à ce sujet dans son *Dictionnaire de musique* lorsque, en définissant le terme *Stilo*, il inclut des notions telles que le « grave », le « sérieux », le « majestueux » et

---

[1] Nous pensons particulièrement aux ouvrages de Jean Saint-Arroman (*L'interprétation de la musique française 1661-1789*) et de David Ponsford (*French Organ Music in the Reign of Louis XIV*). Saint-Arroman élabore une classification de tout élément concernant l'orgue classique (formes, registration, genres liturgiques, etc.) sous forme d'articles. Bien que sa démarche apporte beaucoup de données concernant les caractéristiques structurelles, timbriques et stylistiques des diverses pièces d'orgue, sa réflexion reste le plus souvent dans la description formelle. Quant à l'ouvrage de Ponsford, celui-ci regroupe les diverses formes du répertoire en cherchant à rendre compte de leur évolution chronologique. Toutefois, malgré la pertinence de beaucoup de ses analyses, ce critère ne rend pas compte non plus du répertoire en tant que phénomène musical dirigé par des principes rhétoriques.

[2] Cf. p. 33.

[3] T. PSYCHOYOU, « "Et il en est en cela de la musique comme de l'éloquence" : le modèle rhétorique et la notion de style dans les écrits sur la musique au XVIIe siècle », dans : *L'Héroïque et le Champêtre, Les catégories stylistiques dans le discours sur les arts*, vol. 1, Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 214.

le « sublime », ou bien encore, le « gai », le « tendre », et l'« affectueux »[4]. Ces distinctions sont liées aux catégories stylistiques principales de la tripartition rhétorique : le style *élevé* et le style *moyen*. Dans cette optique, Pierre le Gallois ira encore plus loin, en assimilant les « manières » de la musique aux styles rhétoriques *asiatique* (style *élevé*), *attique* (style *moyen*) et *rhodien* (un mélange des deux précédents). Voici ses explications :

> Il est en cela de la musique comme de l'éloquence, où nous voyons trois styles, qui quoy que différens, ne laissent pas néanmoins d'avoir des sectateurs très-habiles. Le premier est le style asiatique, fleury, diffus, & étendu, auquel on ne peut rien adjoûter sans l'enfler, tel qu'estoit celui de Ciceron. Le second est le style attique, concis, & serré, dont on ne peut rien retrancher sans le corrompre, comme estoit celui de Demosthene. Et le troisième est le style Rhodien, qui tient un milieu entre ces deux-là, c'est-à-dire, qui est composé de l'un & de l'autre. De même, il peut y avoir divers styles, ou pour mieux dire différentes mèthodes de joüer, de chanter, & de composer parmy les musiciens, qui toutes ont leurs règles et leurs approbateurs […][5].

De même que l'art oratoire à recours aux différents styles en fonction du sujet traité, nous observons que le répertoire d'orgue présente également plusieurs styles qui répondent aux exigences expressives et représentatives de la liturgie (tel qu'on peut le déduire des stipulations du cérémoniel parisien de 1662)[6]. Dans cet ordre d'idées, notre typologie tentera de démontrer la manière dont les styles musicaux de l'orgue classique peuvent être compris à la lumière des trois modèles stylistiques évoqués par Le Gallois[7].

Pourtant, il faut préciser que ces catégories sont flexibles, c'est-à-dire que les formes présentent un trait expressif prédominant, mais elles peuvent intégrer d'autres traits de caractère secondaires. Par exemple, la *Basse de trompette*, caractérisée par la vigueur et l'emphase, peut également présenter des éléments gracieux (liés plutôt au style moyen) sans affecter pour autant son caractère principal. En revanche, il y a d'autres formes qui se caractérisent justement par l'assemblage de styles, manifestant de manière explicite une volonté de variété (c'est le cas particulier du *Grand dialogue*). En ce sens, nous ne

---

[4] À ce propos, voir : S. de BROSSARD, « Stilo », dans : *Dictionnaire de musique*, Genève-Paris : Minkoff, 1992, éd. fac-similée de l'éd. d'Amsterdam : E. Roger, ca. 1708, pp. 135-136.

[5] P. LE GALLOIS *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique… op. cit.*, pp. 67-68. À propos de cette lettre, voir : T. PSYCHOYOU dans : « "Et il en est en cela de la musique comme de l'éloquence"… », *op. cit.*, p. 218.

[6] Cf. chapitre 2, pp. 77-78.

[7] En certaines occasions, ce mélange de caractères est souligné par les organistes à travers leurs indications. Tel est le cas dans le *Récit grave de nazard ou tierce ou cromorne* de Jacques Boyvin (Suite du 4e ton, 2e Livre d'orgue). Cette pièce s'articule en trois parties, exposant la gravité spécifiée par le titre dans les parties extrêmes (style élevé), et la suavité, signalée par l'indication *légèrement*, dans la partie centrale (style moyen).

prétendons pas offrir une classification cloisonnée, mais plutôt une grille de lecture générale qui permet de faire ressortir les styles et caractères prédominant dans chacune des formes du répertoire, et par conséquent leur possible association aux notions théologiques que nous avons considérées précédemment (par la suite, nous observerons que les glissements stylistiques obéissent souvent au sens des moments liturgiques auxquels les pièces sont destinées). Voici un tableau préliminaire qui résume l'organisation de notre typologie, nous permettant d'apprécier de façon générale la corrélation existante entre style musical, forme, style rhétorique et catégorie esthétique prédominante :

STYLE MUSICAL	**FORME**	**STYLE RHÉTORIQUE**	**CATÉGORIE ESTHÉTIQUE PRÉDOMINANTE**
Majestueux	Plein-jeu/Prélude Grand jeu Fond d'orgue	Élevé	Sublime/profondeur
Martial	Récits de « dessus » Récits de « basse » Récits de « basse » et « dessus »	Élevé/moyen	Triomphal/gracieux
Lyrique	Récits de « dessus » Récits en « taille » Flûtes	Moyen/Élevé	Lyrique/profondeur
Imitatif	Fugue Quatuor Écho Duo Trio Petit plein-jeu	Élevé ou Moyen	Sublime, triomphal, gracieux, lyrique
Mixte	Dialogue de récits Dialogue en trio Dialogue de la voix humaine Petit dialogue Grand dialogue	Élevé et/ou Moyen	Sublime/triomphal/ gracieux/ profondeur/lyrique

Ainsi, le « style majestueux » et le « style martial » sont associés principalement au style rhétorique *élevé*, propre à exprimer les sujets nobles, la gravité, l'émotion frappante et l'emphase[8]. Le « style lyrique », s'associant à la suavité et au plaisir, utilise notamment le style *moyen* (sans pour autant laisser de côté une certaine gravité, présente dans le caractère profond et recueilli de pièces comme le *Récit de cromorne*). Les formes en « style imitatif » peuvent s'associer soit au style *élevé*, soit au style *moyen* (ce double choix se manifeste clairement dans la *Fugue grave* et la *Fugue légère*). Quant au troisième style rhétorique, il se manifeste dans des formes qui rassemblent plusieurs styles parmi ceux que nous venons de mentionner ; c'est pourquoi nous le désignerons comme style « mixte ».

Cette classification nous permet d'observer de façon plus concrète une volonté discursive dans la démarche musicale des organistes. Dans cette perspective, les chapitres à venir seront consacrés à l'étude des divers styles du répertoire, abordant les particularités des formes qui les incarnent, ainsi que les éléments poético-symboliques qui les définissent.

[8] Le style majestueux est le plus « élevé » des deux, n'étant pas seulement véhicule du sublime stylistique (ornement, grandiloquence, etc.) mais du sublime esthétique. Quant au style martial, il sert à exprimer la véhémence et l'emphase.

Chapitre 7

FORMES EN STYLE « MAJESTUEUX »

Grave et solennel, même grandiloquent, le style « majestueux » s'apparente principalement au style rhétorique élevé. Il peut exprimer, soit une pompe qui correspond bien à cet effet « qui saisit, qui frappe, et qui se fait sentir »[1], soit une gravité toute intime. Dans le premier cas de figure, ce sont le *Plein-jeu* et le *Grand-jeu*[2] qui serviront à instaurer un sens de somptuosité et d'éclat dans les versets initiaux et finaux des hymnes, des cantiques, et des diverses parties de l'Ordinaire de la messe[3]. Dans le deuxième cas de figure, c'est le *Fond d'orgue* qui, tout en présentant une allure grave, apporte un sens de mystère et de recueillement grâce à son timbre profond. Ces deux sonorités opposées du « style majestueux » (brillante et obscure) semblent exprimer tant le *Mysterium Tremendum* que le *Mysterium Fascinans*, c'est-à-dire le sentiment ambivalent de crainte et de fascination dans l'expérience du sacré.

7.1 Plein-jeu

Le *Plein-Jeu* est l'une des formes les plus importantes de l'orgue classique français : prélude solennel (mesure binaire 𝄵 ou 𝄴, caractère grave, topique *maestoso* recourant aux rythmes de dactyles, d'anapestes et de spondées, parmi d'autres caractéristiques), il ouvre systématiquement tous les genres du répertoire (*Messe*, *Magnificat*, hymnes et suites sans destination liturgique spécifique). Nous en distinguerons ici trois types différents : 1. *Plein-jeu avec cantus firmus* (construit sur la citation du plain-chant en valeurs longues) ; 2. *Plein-jeu* « continu »[4] (se développant uniquement sur le *Grand clavier*) ; et 3. *Plein-jeu* « à deux chœurs » (présentant une alternance entre le *Grand clavier* et le *Positif*).

---

[1] N. BOILEAU-DESPREAUX, « Réflexion X ou réfutation d'une dissertation de M^r^ Le Clerc contre Longin », dans : *Œuvres complètes,* tome III, La Haye : P. de Hondt, 1729, p. 299.

[2] Comme nous l'avons avancé, le *Grand dialogue* (ou *Dialogue sur les grands-jeux*) présente également le style majestueux mais associé à d'autres styles. Pour cette raison, nous le considérerons plus loin, dans les formes en style « mixte ».

[3] Éventuellement, dans ces pièces on trouve des passages de caractère plus léger qui apportent de la variété (c'est le cas du *Plein-jeu* de la *Suite du 2e ton* de Louis-Nicolas Clérambault).

[4] Nous empruntons cette dénomination à Jacques Boyvin, qui l'emploie dans son premier *Livre d'orgue* (1689).

a) *Plein-jeu* avec *cantus firmus*

Le *Plein-jeu avec cantus firmus* trouve son essor pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle, se présentant principalement au premier verset des parties de l'Ordinaire de la messe[5], aussi bien que dans les premiers versets des hymnes[6]. Cet usage semble tomber progressivement en désuétude dans les années charnières des XVIIe et XVIIIe siècles, si l'on considère sa disparition dans les recueils d'orgue publiés à partir de 1700.

Au niveau formel, le *cantus firmus* est présenté en valeurs longues (introduisant quelquefois des notes de passage), et peut apparaître à la basse, à la taille, et même alterner entre ces deux voix[7]. Au niveau signifiant, certains exemples présentent la dynamique de la « spirale » (en raison de la superposition de mouvement et de statisme), pouvant avoir une portée symbolique liée à l'éternité et à l'échange entre l'humain et le divin[8]. En ce sens, le mouvement perpétuel, la sensation de « va-et-vient » générée par le truchement de dessins mélodiques oscillatoires en opposition à des valeurs rythmiques longues (*cantus firmus*), produisent une atmosphère « hypnotique » qui se rapproche du topique du *sommeil* ; d'ailleurs, cette musique peut conduire aux mêmes effets, c'est-à-dire un état d'assoupissement qui entraîne l'auditeur au ravissement, voire à l'extase. Ainsi, cette écriture est susceptible d'exprimer le sublime, moins par la grandiloquence que par l'effet de saisissement (même d'assujettissement) provoqué par le mouvement continuel[9]. Comme exemples de ceci, nous pouvons évoquer les pleins-jeux initial et final du *Kyrie* de la *Messe des paroisses* de François Couperin[10].

b) *Plein-jeu* « continu »

Affranchi du *cantus firmus*, le *Plein-jeu* « continu » se développe uniquement sur le *Grand clavier*. La *Duretez Fantaisie* de Louis Couperin, datant de 1650, est peut-être un antécédent de ce type de *Plein-jeu* ; nonobstant, il n'apparaît dans sa forme classique qu'à

---

[5] Il s'agit systématiquement de la mélodie de la Messe *Cunctipotens genitor Deus*.

[6] Les premiers exemples de versets fondés sur *cantus firmus* dans la musique pour orgue française se trouvent dans le recueil de Pierre Attaingnant (1531), de même que dans les deux livres de Jehan Titelouze (1624 et 1626). Bien que la musique des organistes classiques se soit éloignée des constructions contrapuntiques qui caractérisent ces deux premiers recueils, le *cantus firmus* continue à être présent dans le *Plein-jeu*, de même que dans certaines fugues (notamment chez Nicolas de Grigny).

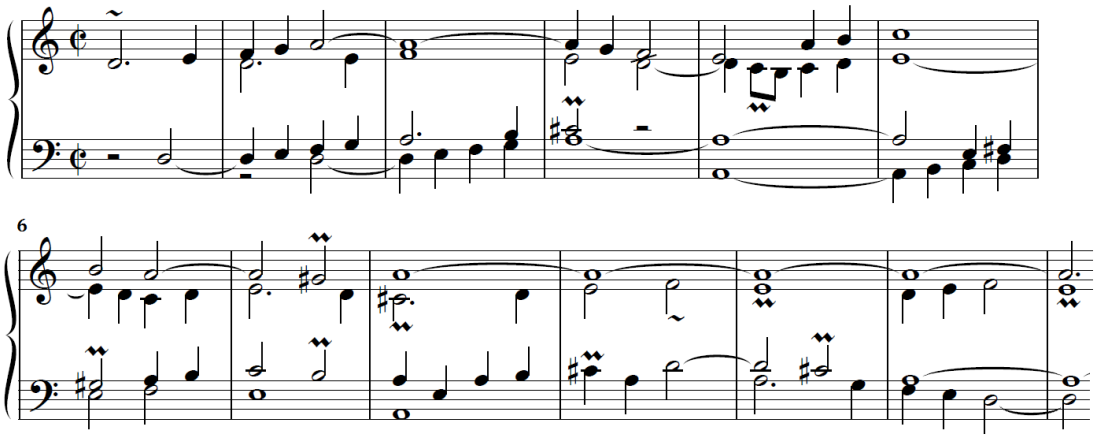
[7] C'est le cas du premier *Agnus Dei* de la *Messe des paroisses* de François Couperin.

[8] Cf. chapitre 4, pp. 126-127.

[9] En effet, le sublime peut être associé à l'éternité et à l'extase propre aux échanges entre l'humain et le divin : « […] l'immortalité, l'humain et le divin : telle est la matière essentielle du sublime » (S. HACHE, *La rhétorique du sublime au XVIIe siècle…*, *op. cit.*, p. 137).

[10] Voir ex. 6.27 et ex. 14.1.

partir du 1er Livre d'orgue de Guillaume-Gabriel Nivers (1665)[11]. Le *Plein-jeu* « continu » peut présenter également l'opposition entre mouvement et permanence à travers la combinaison de conductions mélodiques dynamiques avec des notes qui se prolongent, parfois sur plusieurs mesures, créant un effet de « matelas sonore ». En ce sens, le *Prélude du 1e ton* de Nivers (1665) et le *Plein-jeu* de la Suite du 1e ton de Pierre Du Mage (1708) illustrent bien ce contraste[12]. Dans l'exemple de Nivers, la phrase initiale est marquée par un mouvement mélodique ascendant qui étale une note tenue, servant de plafond au dynamisme des noires. Ce « plafond sonore » est mis en valeur à travers une suite de notes liées qui se prolonge pendant presque cinq mesures (mes. 8-12)[13].



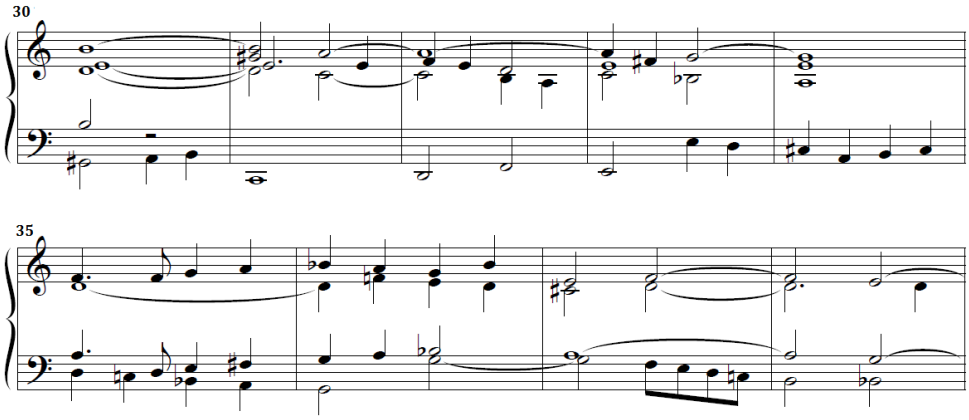
Ex. 7.1, G.-G. NIVERS, *Plein-jeu du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1665 (mes. 1-12)

Dans l'exemple de Du Mage, on peut observer des caractéristiques similaires : l'effet de « plafond sonore » (notes tenues entre les mesures 30 et 34), ainsi que les mouvements en noires :

[11] Dans ce recueil, Nivers appelle *Prélude* les plein-jeux qui ouvrent les suites et *Plein-jeu* ceux qui les concluent.

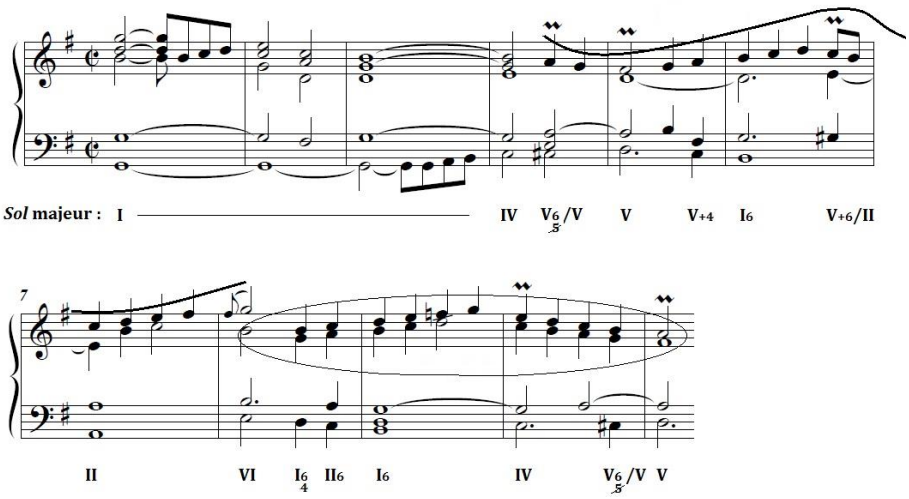
[12] Ces deux exemples témoignent du poids de la tradition dans cette école organistique, car ils présentent les mêmes éléments stylistiques alors qu'ils ont été composés à plus de quarante ans d'intervalle.

[13] Cette prolongation du son, caractéristique de l'écriture de l'orgue (seul instrument à pouvoir tenir le son indéfiniment), a sans doute une portée symbolique liée à l'éternel en raison du sentiment d'« effacement du temps ». On peut apprécier ceci dans certains versets des *Fiori musicali* de Girolamo Frescobaldi (particulièrement dans les versets pour le *Kyrie*), ou encore, dans le répertoire qui nous occupe, dans le *Point d'orgue* de Nicolas de Grigny, pièce construite sur deux notes tenues (nous l'analyserons au chapitre 12). À propos du sens symbolique du « son tenu » dans l'orgue, voir : Odile JUTTEN, « Le souffle de l'orgue, approches historique, esthétique et symbolique », dans : *Le souffle en musique*, M. Joubert et D. Le Touzé (dir.), Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2015, pp. 79-103.



Ex. 7.2, P. DU MAGE, *Plein-jeu du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1708 (mes. 30-38)

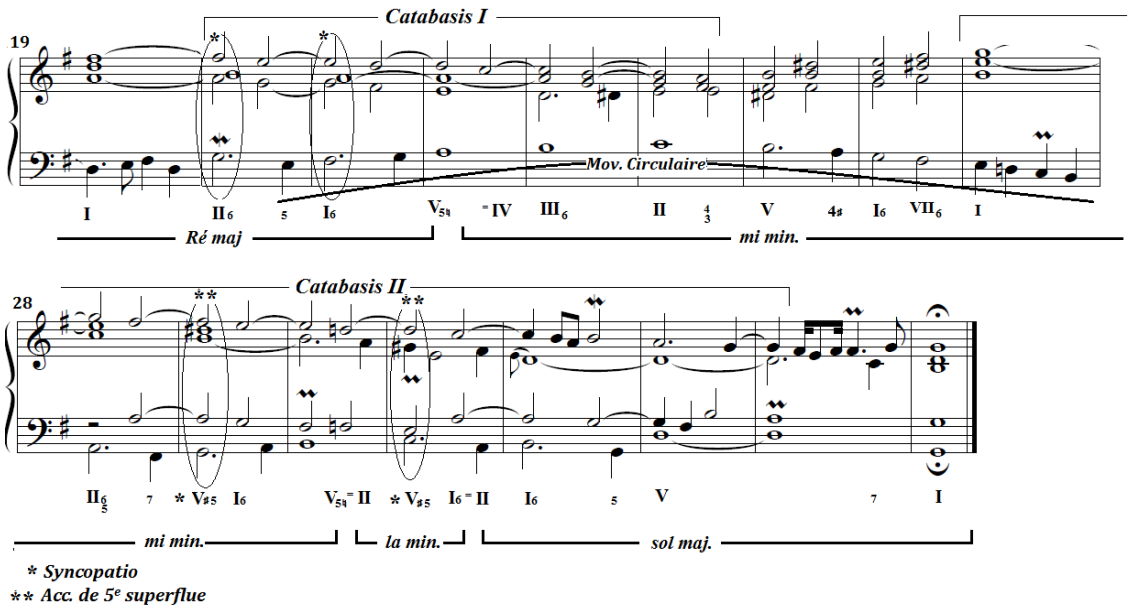
Un autre élément qui caractérise le *Plein-jeu* « continu » est un traitement harmonique riche en dissonances, de même qu'un parcours tonal majeur/mineur et vice-versa (ce dernier offrant généralement un rapport tonal entre la tonique et sa relative majeure). Le 1er *Kyrie* de la *Messe du huitième ton* de Gaspard Corrette en est un exemple significatif : les éléments rhétoriques privilégiés dans cette pièce sont, outre le contraste majeur/mineur, des dessins mélodiques ondoyants, et tout particulièrement deux grandes progressions descendantes vers la fin de la pièce, dont la gravité est soulignée par un ensemble de *syncopatio*. Structurellement, ce *Plein-jeu* se divise en deux parties. La première, en *sol* majeur, expose une atmosphère joyeuse :



Ex. 7.3, G. CORRETTE, *Plein-jeu : 1er Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 1-11)

La deuxième partie présente un traitement tonal plus tendu, divisée en deux groupes de gradations en catabase qui se superposent à un grand dessin circulaire à la basse (mes. 20-28). La première catabase (mes. 19-25) est une progression modulante de *ré* majeur vers *mi* mineur, dont la prolifération de *syncopatio* contraste avec le discours consonnant de la première partie. La deuxième catabase (mes. 27-34) incrémente la tension

harmonique grâce à l'*accord de quinte superflue*[14]. Cette progression descendante finit par retrouver la luminosité de la tonique :



Ex. 7.4, G. CORRETTE, *Plein-jeu : 1er Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 19-35)

c) *Plein-jeu* « à deux chœurs »

Pour caractériser le *Plein-jeu* « à deux chœurs », nous analyserons le premier exemple de ce type dans la tradition classique : le *Prélude du 1er ton* de Nivers (3e Livre d'orgue, 1675). Cette pièce présente une alternance entre deux plans sonores : le *Petit plein-jeu* sur le *Positif*[15], et le *Grand plein-jeu* sur le *Grand clavier*[16]. L'écriture au *Positif* combine le topique *maestoso* avec une profusion de notes rapides de caractère improvisé. Ces mouvements mélodico-rythmiques vifs se présentent souvent comme élans ascendants en paliers (figures de *gradatio* ou *repetitio*)[17]. Quant à l'écriture au *Grand clavier*, elle correspond à celle du *Plein-jeu* « continu » (caractère grave, rythmes dactyliques,

[14] Souvenons-nous que cet accord, qui contient une quinte augmentée, est souvent utilisé pour exprimer des émotions frappantes (cf. chapitre 6, p. 182).

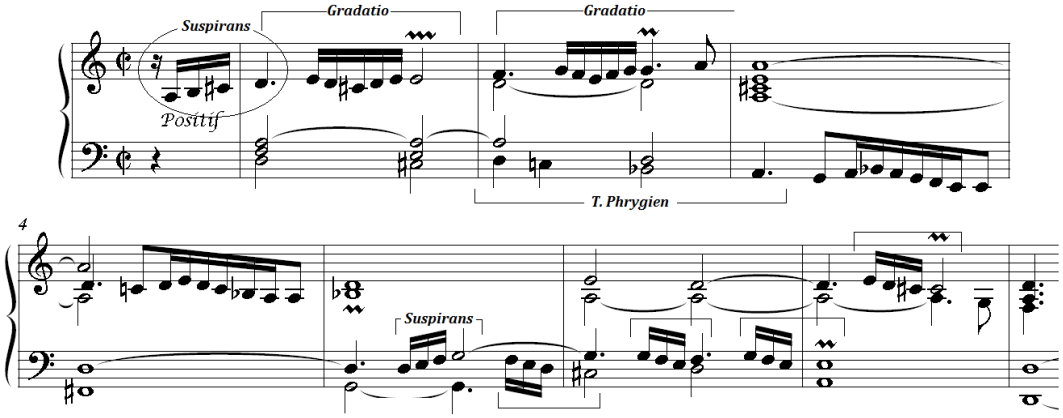
[15] Comme nous verrons plus tard, le *Petit plein-jeu* peut aussi se présenter en tant que forme indépendante.

[16] Il faut signaler que certains exemples renversent cet ordre, c'est-à-dire, commencent par le *Grand plein-jeu* et présentent ensuite le *Petit Plein-jeu*. Chez Jacques Boyvin, c'est le cas des *Plein-jeu* « à deux chœurs » des Suites du 3e et 5e ton (premier Livre d'orgue, 1689) ; d'ailleurs, ce recueil contient un *Plein-jeu* « à trois chœurs » (forme rare, ouvrant la Suite du 8e ton) qui fait alterner le *Grand clavier*, le *Positif* et l'*Écho*. Cependant, les pleins-jeux de son deuxième Livre (1700) suivent littéralement le modèle de Nivers.

[17] Ce qui pourrait correspondre à la dynamique des « oraisons jaculatoires », comme nous l'avions observé précédemment. En effet, ces élans expressifs semblent garder une analogie avec la construction imagée d'une « impulsion ascendante », propre à ce type d'oraisons. Nous trouverons des exemples de ceci également dans les récits de *Tierce en taille* (nous le constaterons plus loin).

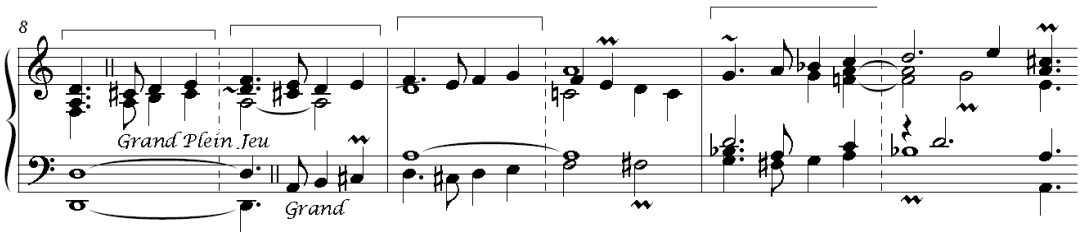
anapestes ou spondées et figures de *syncopatio*). Or, le trait qui caractérise cette pièce en particulier est la présence marquée de la *pathopoeia*, dominant la dernière section. Voici donc une analyse détaillée qui nous permettra d'observer les spécificités de ce type de *Plein-jeu* :

Positif (mes. 1-8) : la première entrée du *Positif* est une sorte d'« exorde » divisé en deux parties. La première (mes. 1-3) se fonde sur un *tétracorde phrygien* (à la manière d'une interrogation initiale). Sur cette base, le mouvement est lancé par une *suspirans* (figure caractéristique du topique *maestoso*) et suivi par une *gradatio* ascendante en dessin circulaire. La deuxième partie de cette introduction (mes. 3-7) développe la *suspirans* alternée en imitation à toutes les voix.



Ex. 7.5, G.-G Nivers, *Prélude du 1er ton*, 3e Livre d'orgue, 1675 (mes.1-8)

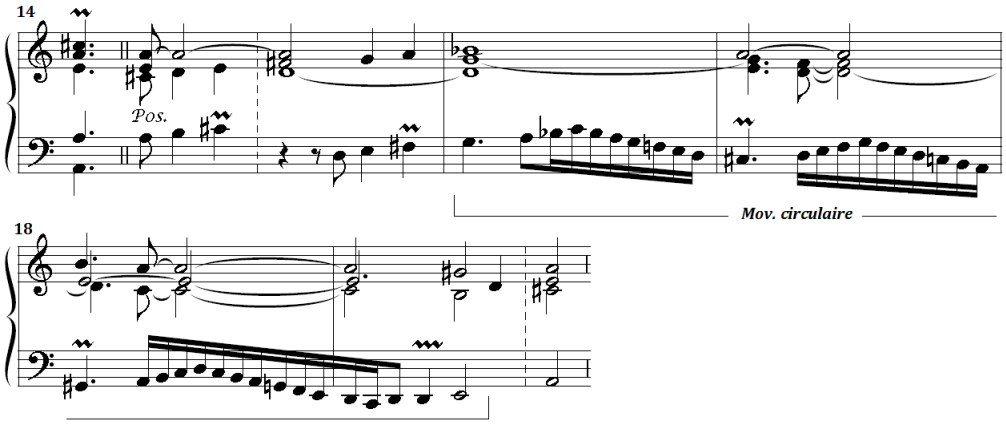
Grand clavier (mes. 8-14) : l'entrée du *Grand clavier* présente un motif inégal qui instaure la gravité, gagnant progressivement l'aigu (gradation en quatre paliers). On trouve dans le dessin de ce passage l'écriture polyphonique qui caractérise cette forme.



Ex. 7.6, G.-G Nivers, *Prélude du 1er ton*, 3e Livre d'orgue, 1675 (mes. 8-13)

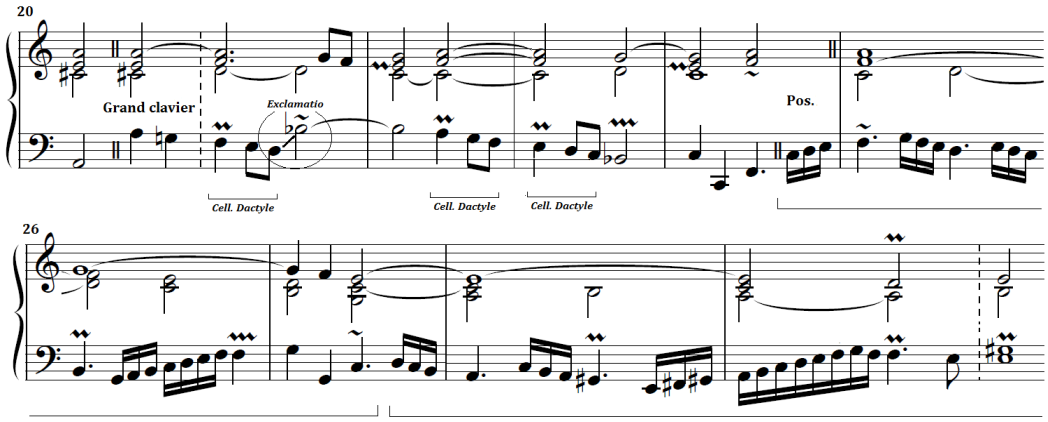
Positif (mes. 14-20) : cette entrée reprend le motif inégal exposé sur le *Grand clavier* précédent, puis lance une *repetitio* descendante en trois paliers (*catabasis*) à la voix grave, dessinant des mouvements « circulaires » descendants. Tout ce mouvement mélodique de

la main gauche est soutenu par des accords plaqués à la main droite (dont la plupart d'entre eux sont liés)[18].



Ex. 7.7, G.-G Nivers, *Prélude du 1er ton*, 3e Livre d'orgue, 1675 (mes. 14-20)

Grand clavier et Positif (mes. 20-30) : cette nouvelle entrée unissant le *Grand clavier* et le *Positif* garde la texture de la section précédente (basse mélodique et accords liés dans la partie supérieure). Le *Grand clavier* est à la fois solennel et expressif grâce au topique *grave* (rythme de dactyle, mes. 21-23) et à une *exclamatio* (6te mineure ascendante mes. 21), alors que le *Positif* est plus dynamique, présentant le topique *maestoso* pourvu d'une certaine fantaisie (mes. 24-28).

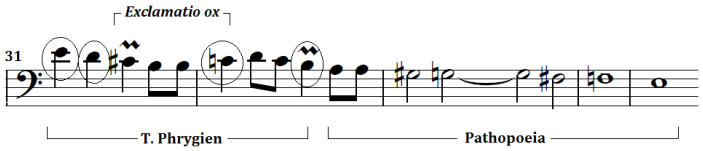


Ex. 7.8, G.-G Nivers, *Prélude du 1er ton*, 3e Livre d'orgue, 1675 (mes. 20-30)

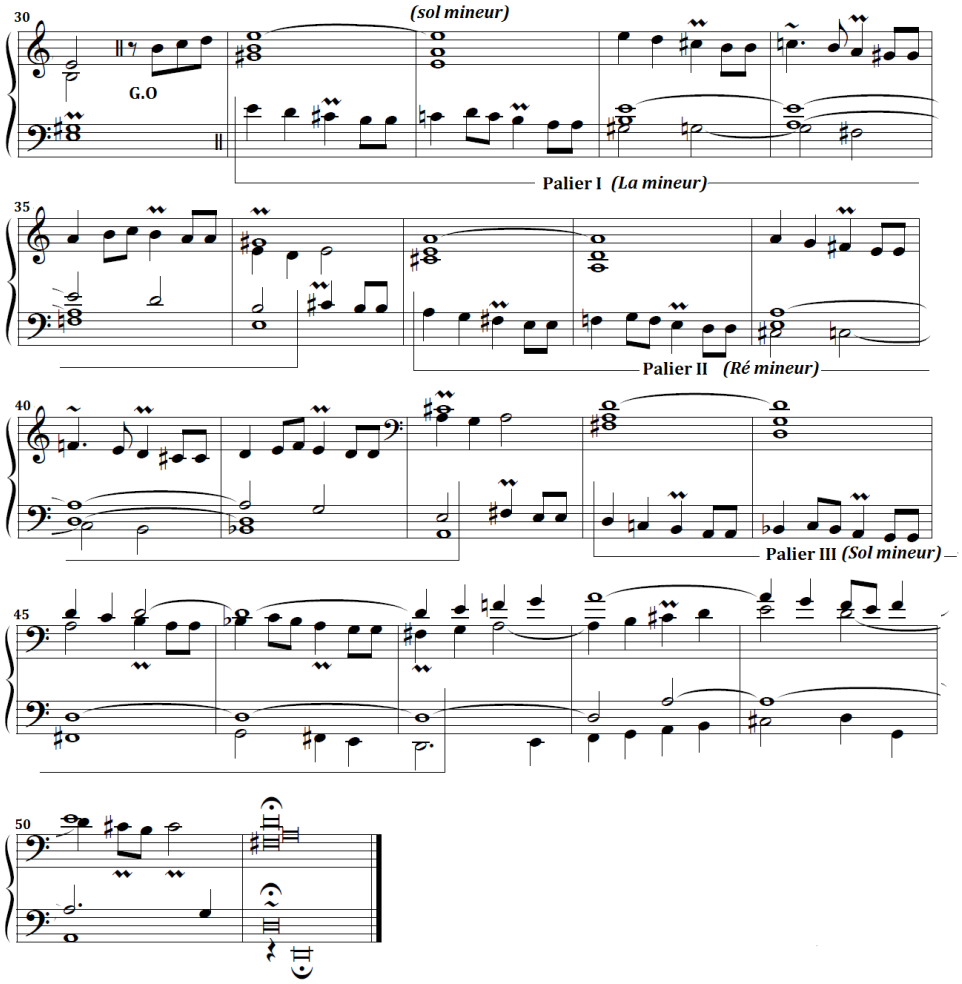
Grand clavier (mes. 30-51) : La dernière entrée du *Grand clavier* est la partie la plus développée et expressive de la pièce, exposant un thème fondé sur la juxtaposition d'un

[18] Nous observerons que les formes de type soliste tels que la *Basse de trompette* ou la *Tierce en taille* développent la même disposition de la texture.

tétracorde phrygien (orné par une *exclamatio oxymoron*) et une *pathopoeia*, ce que donne à ce passage une expression pathétique (*lamento*) qui augmente graduellement[19] :



Ce thème forme une grande progression descendante en trois paliers (trois *repetitio*) qui génère un jeu imitatif entre la basse et la voix supérieure (se faisant l'écho de la première moitié du thème). Ce mouvement pathétique conclusif correspond bien à la démarche expressive caractérisant la *peroratio*[20] :

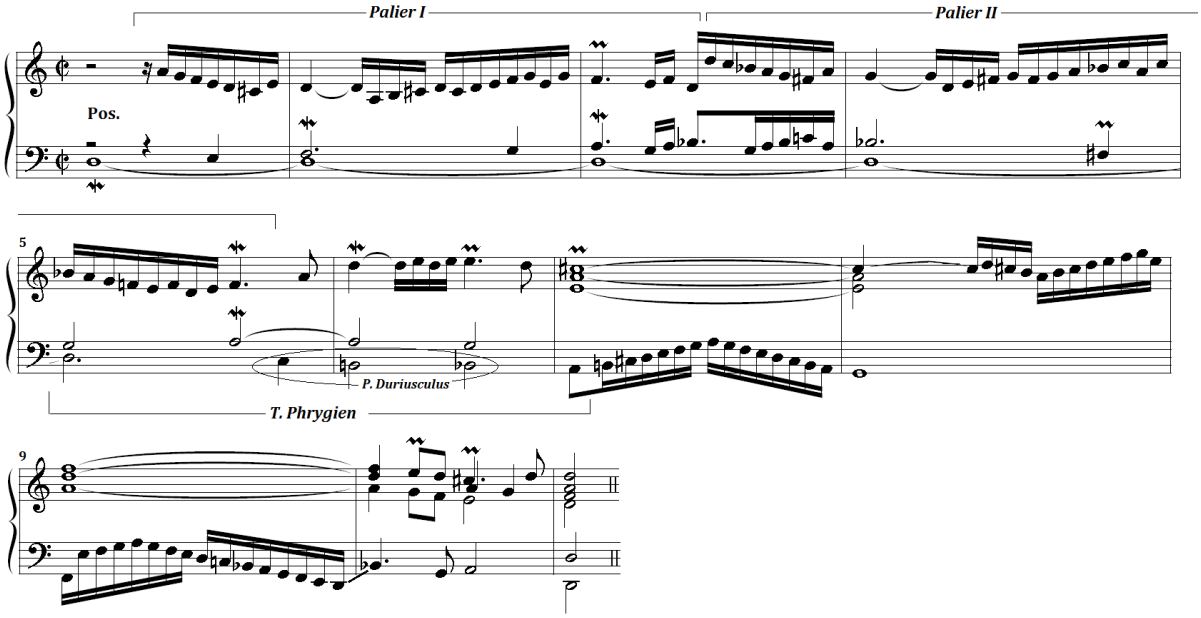


Ex. 7.9, G.-G Nivers, *Prélude du 1er ton*, 3e Livre d'orgue, 1675 (mes. 30-51)

[19] Rappelons que ce procédé est caractéristique des expressions plaintives, comme on l'avait signalé dans la comparaison entre les exemples du *Tombeau de Lully* de Marin Marais, et le *Trio en dialogue* (*Kyrie eleison*) de la messe de Nicolas de Grigny (cf. chapitre 6, p. 214).

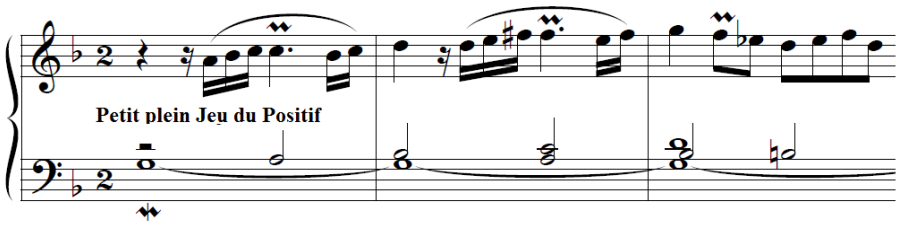
[20] Dont la finalité essentielle est de capter la sympathie de l'allocutaire. En ce sens, plusieurs exemples de *Plein-jeu* et d'autres formes de l'orgue classique français, adoptent cette démarche expressive.

Ce *Prélude* de Nivers constitue donc un modèle qui comporte les éléments formels et expressifs caractéristiques du *Plein-jeu* « à deux chœurs » classique (particulièrement ceux en tonalité mineure). Dans le même esprit, l'introduction du *Positif* dans le *Plein-jeu* de Pierre Du Mage (composé trente-trois ans après l'exemple de Nivers) expose une *repetitio* en deux paliers avec un double dessin mélodique descendant/ascendant (mes.1-5), suivie d'un « va-et-vient » de doubles-croches dans les registres grave et aigu (mes. 7-9). Au milieu de ce passage (mes. 5-7), on distingue un *tétracorde phrygien* enrichi par un *passus duriusculus* :

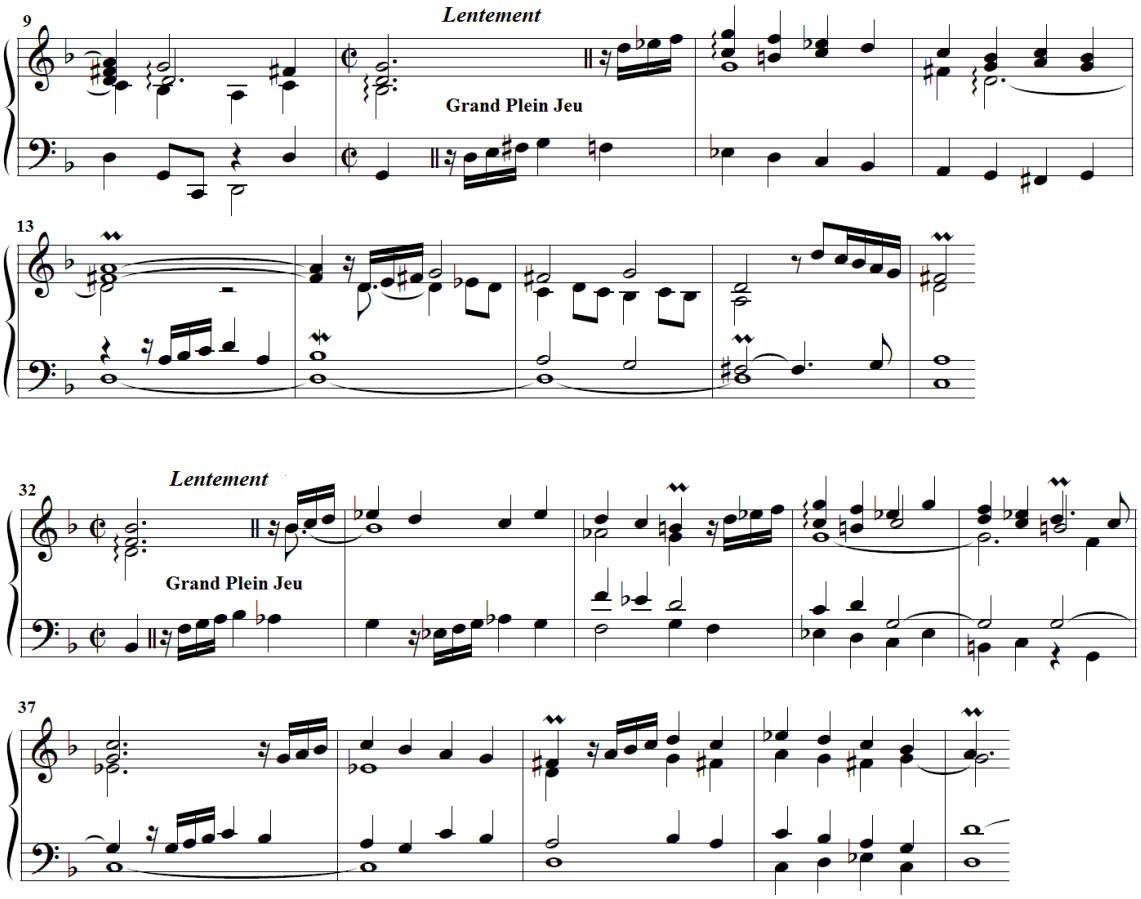


Ex. 7.10, P. DU MAGE, *Plein-jeu*, Livre d'orgue, 1708 (mes. 1-11)

Le *Plein-jeu du 2e ton* de Louis-Nicolas Clérambault présente le topique *maestoso* dès l'introduction au *Petit plein-jeu* (*suspirans* ascendante en deux paliers, mes. 1-3), se développant ensuite tout au long de la pièce :

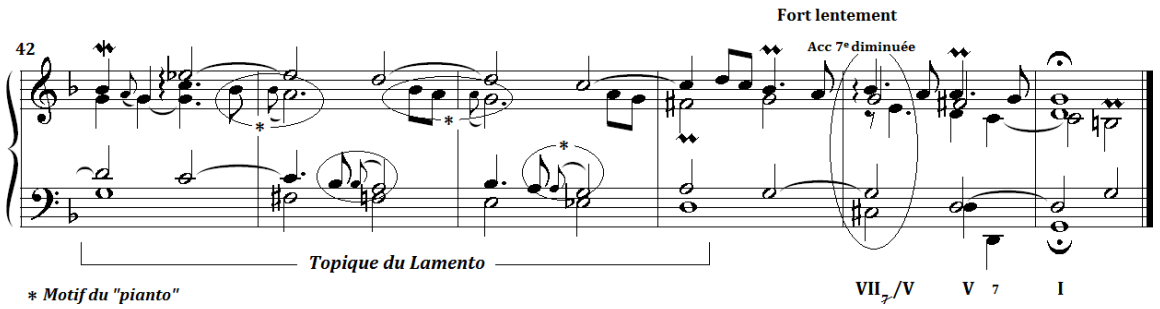


Ex. 7.11, L-N. CLÉRAMBAULT, *Plein jeu du 2e ton*, Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-3)



Ex. 7.12, L-N. CLÉRAMBAULT, *Plein jeu du 2e ton*, Livre d'orgue, 1710 (mes. 13-17 et 32-41)

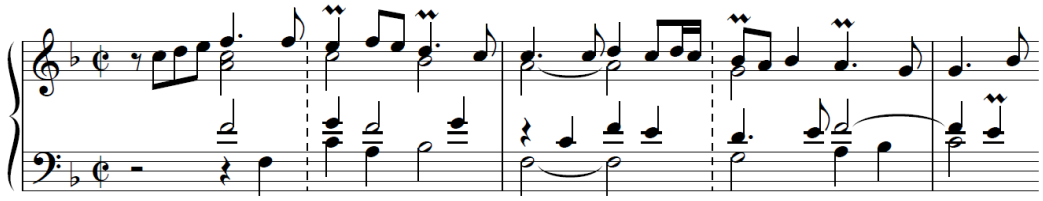
La fin de cette pièce offre une *pathopoeia* à manière de *peroratio* (comme dans l'exemple de Nivers évoqué plus haut). L'expression de ce passage est chargée de dramatisme par la conjonction de plusieurs éléments : tout d'abord, la gamme chromatique descendante ; ensuite, le motif du *pianto* (seconde descendante) traité en imitation (mes. 42-44) ; et pour finir, une suite de *syncopatio* mettant en valeur les dissonances sur les temps forts de chaque mesure (tout particulièrement sur un accord de septième diminuée qui marque la fin de la progression, avant la cadence finale) :



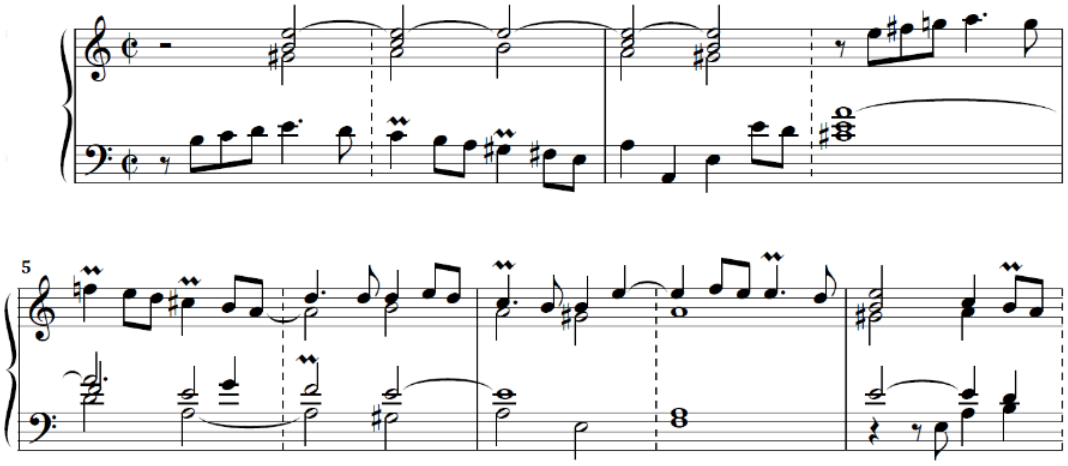
Ex. 7.13, L-N. CLÉRAMBAULT, *Plein jeu du 2e ton*, Livre d'orgue, 1710 (mes. 42-47)

7.2 Grand-jeu « continu »

Cultivé principalement par Nivers dans son *1er Livre d'orgue*, le *Grand-jeu* « continu » se développe uniquement sur le *Grand clavier* en proposant un caractère majestueux et/ou véhément[21]. Chez Nivers, l'écriture du *Grand-jeu* peut adopter deux manières : soit un caractère majestueux et une écriture harmonique à quatre, voire cinq voix (similaire à celle du *Plein-jeu*) ; soit un caractère un peu plus vif, empruntant une écriture semblable à celle du *récit de basse et dessus*. Nous pouvons observer ces caractéristiques dans les *grands-jeux* des 6e et 3e tons :



Ex. 7.14, G.-G. NIVERS, *Grand jeu du 6e ton*, 1er Livre d'orgue, 1665 (mes. 1-5)

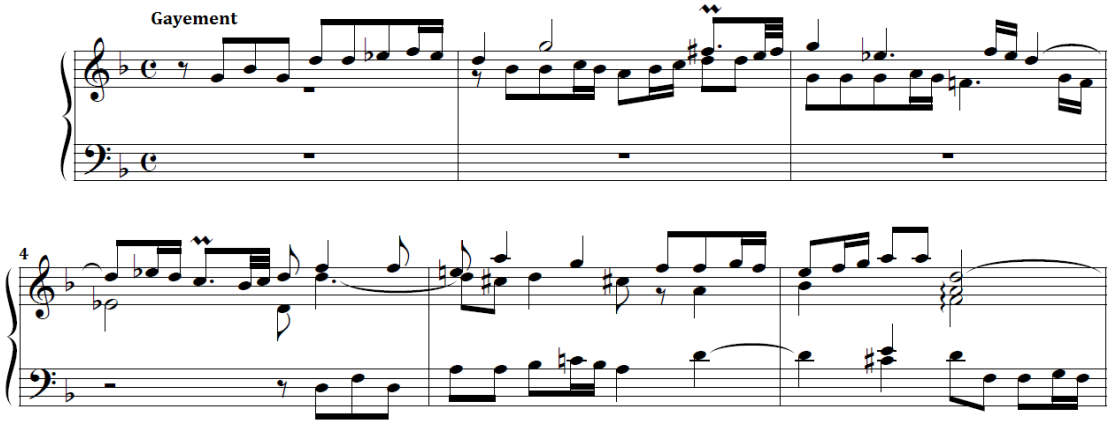


Ex. 7.15, G.-G. NIVERS, *Grand jeu du 3e ton*, 1er Livre d'orgue, 1665 (mes. 1-9)

Dans les livres d'orgue ultérieurs, le *Grand-jeu* « continu » n'apparaît qu'assez rarement. Le *Point d'orgue* de Grigny (hymne *A solis ortus*) et le *Caprice* de Clérambault (Suite du 2e ton) en sont deux exemples. Cependant, ces pièces s'éloignent des conventions musicales françaises : en effet, le *Point d'orgue* de Grigny est un grand tableau en six

[21] Nous conférons à cette forme l'adjectif *Grand-Jeu* « continu » pour le différencier des *Grands-jeux* qui présentent plusieurs plans sonores (pouvant alterner jusqu'à quatre claviers, dont la disposition la plus habituelle inclut le *Grand-jeu* au *Grand clavier*, le *Grand-jeu* du *Positif*, le cornet au clavier du *Récit*, plus le clavier d'*Écho*).

volets, présentant une convergence entre le style imitatif, le style improvisé (celui de la *toccata*) et le style *pastoral*[22]. Quant au *Caprice* de Clérambault, présentant une forme fuguée en style italien (à la manière des mouvements fugués des concertos de Vivaldi, qui révèlent un thème en antécédent/conséquent)[23], cette pièce offre une expression vigoureuse grâce à la prolifération de la *figura corta*, tout en gardant quelques réminiscences expressives (figures d'*exclamatio*, de *syncopatio* et des rencontres harmoniques chargées).



Ex. 7.16, L-N. CLÉRAMBAULT, *Caprice sur les grands jeux du 2e ton*, Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-6)

7.3 Fond d'orgue

Le titre de *Fond d'orgue* suggère d'emblée la nature de cette forme tant au niveau acoustique[24] qu'expressif, car elle se caractérise par une sonorité grave, évocatrice de profondeur et de suavité[25]. Le *Fond d'orgue* présente essentiellement deux types d'écriture : soit une disposition harmonique semblable à celle du *Plein jeu*, soit une disposition mélodique semblable à celle du *Récit de dessus* mais sans registre soliste. Les quelques exemples qui nous sont parvenus sont associés à des moments liturgiques de recueillement. Tel est le cas des *Jeux doux* de Nivers et Lebègue correspondant respectivement aux versets *Benedicimus te* et *Glorificamus te* du *Gloria*, de même que les *fonds d'orgue* destinés à l'*Élévation* dans les messes d'André Raison (*Messe du 3e ton*) et de Gaspard Corrette.

---

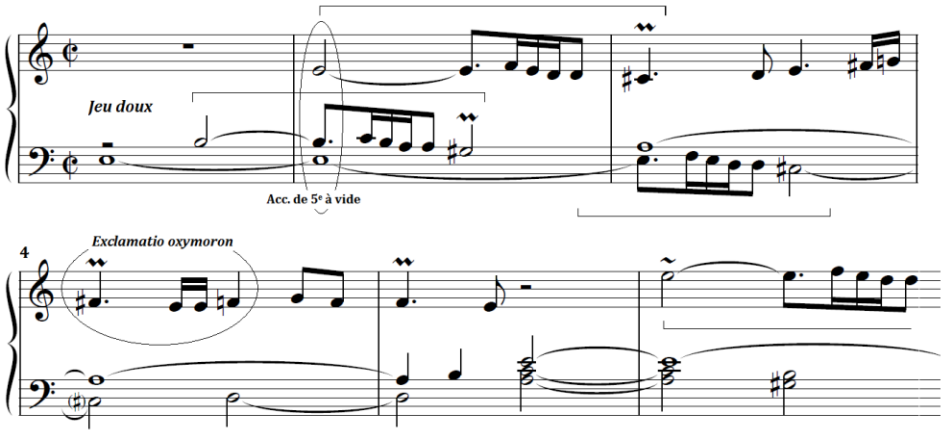
[22] Nous analyserons cette pièce en détail au chapitre 12.

[23] Nous pensons particulièrement à la section fuguée dans le 1er mouvement du *concerto en ré mineur* RV 565.

[24] La registration du *Fond d'orgue* comprend un mélange de sonorités moyennes-graves de la famille des flûtes et principaux de 16', 8', et 4' pieds. Pour les multiples possibilités de mélange, voir J. SAINT-ARROMAN, *op. cit.*, pp. 173-174 et D. PONSFORD, *op. cit.*, p. 272.

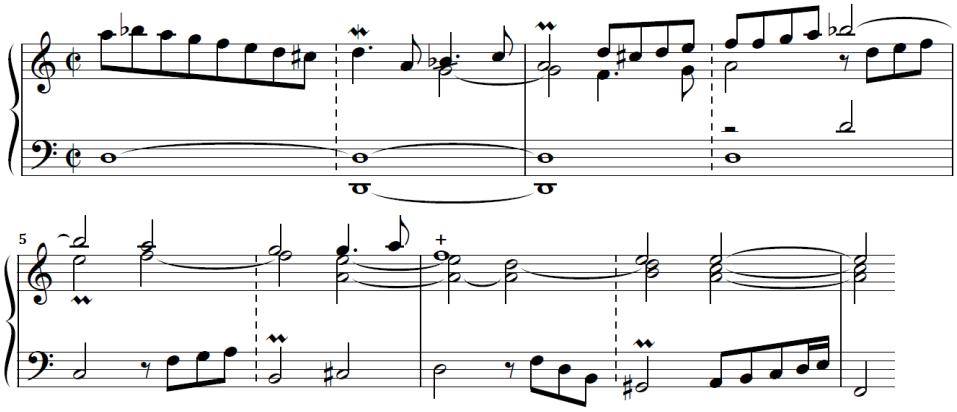
[25] Le *Fond d'orgue* est proche d'une forme de type lyrique, le *Concert de flûtes*. Ainsi le montrent deux exemples de Boyvin dans son 2e Livre d'orgue : *Concert de Flûtes* ou *Fond d'orgue* (Suite du 3e ton) et *Fond d'orgue ou Concert de flûtes* (Suite du 7e ton). Nous aborderons cette forme au chapitre 9.

Le premier exemple de *Fond d'orgue* du répertoire est le verset *Benedicimus te* de la Messe de Nivers (il ne porte pas le titre *Fond d'orgue*, mais la seule indication *Jeu doux*). Cette pièce présente un mélange de gravité et de suavité mis en relief par des figures expressives (notamment l'*exclamatio oxymoron*[26]). Son dessin mélodique imitatif, partant de la tessiture grave vers l'aigu, génère une sensation d'élévation.



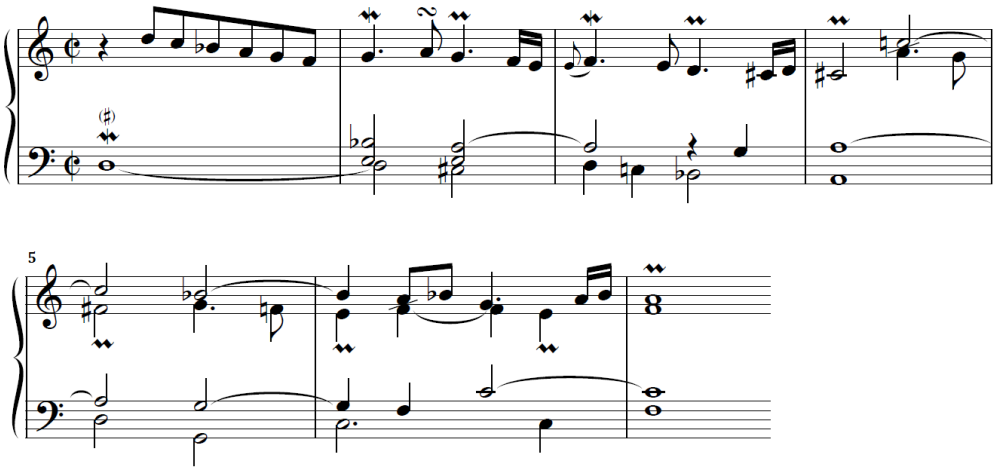
Ex. 7.17, G.-G. NIVERS, *[jeu doux] : Benedicimus te*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 1- 6)

D'autres exemples de *Fond d'orgue* sans destination liturgique spécifique font preuve d'une oscillation entre l'écriture mélodique et l'écriture harmonique. Ainsi, le *Fond d'orgue du 1er ton* de Jacques Boyvin (1er Livre d'orgue), de même qu'une pièce de François d'Agincour sans titre (mais vraisemblablement écrite pour les *jeux de fonds*) présentent cette combinaison de textures dans un cadre expressif qui met en valeur les topiques *maestoso* et *grave* (notes inegales et syncopes harmoniques) :



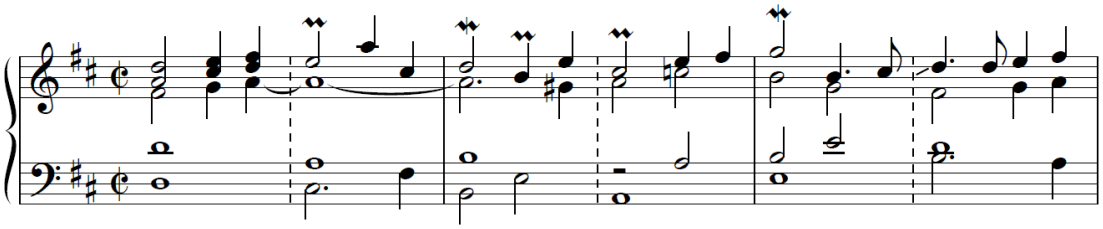
Ex. 7.18, J. BOYVIN, *Fond d'orgue du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-9)

[26] Un élément qui attire l'attention est l'accord de quinte à vide au tout début de la pièce (mes. 1-2). Ce procédé est usuel chez Nivers dans ses formes lyriques (notamment dans le 1er et 2e Livres) mais rare chez ses confrères.



Ex. 7.19, J.-A.-F. D'AGINCOUR [pièce sans titre], Pièces d'orgue, vers 1710 (mes. 1-7)

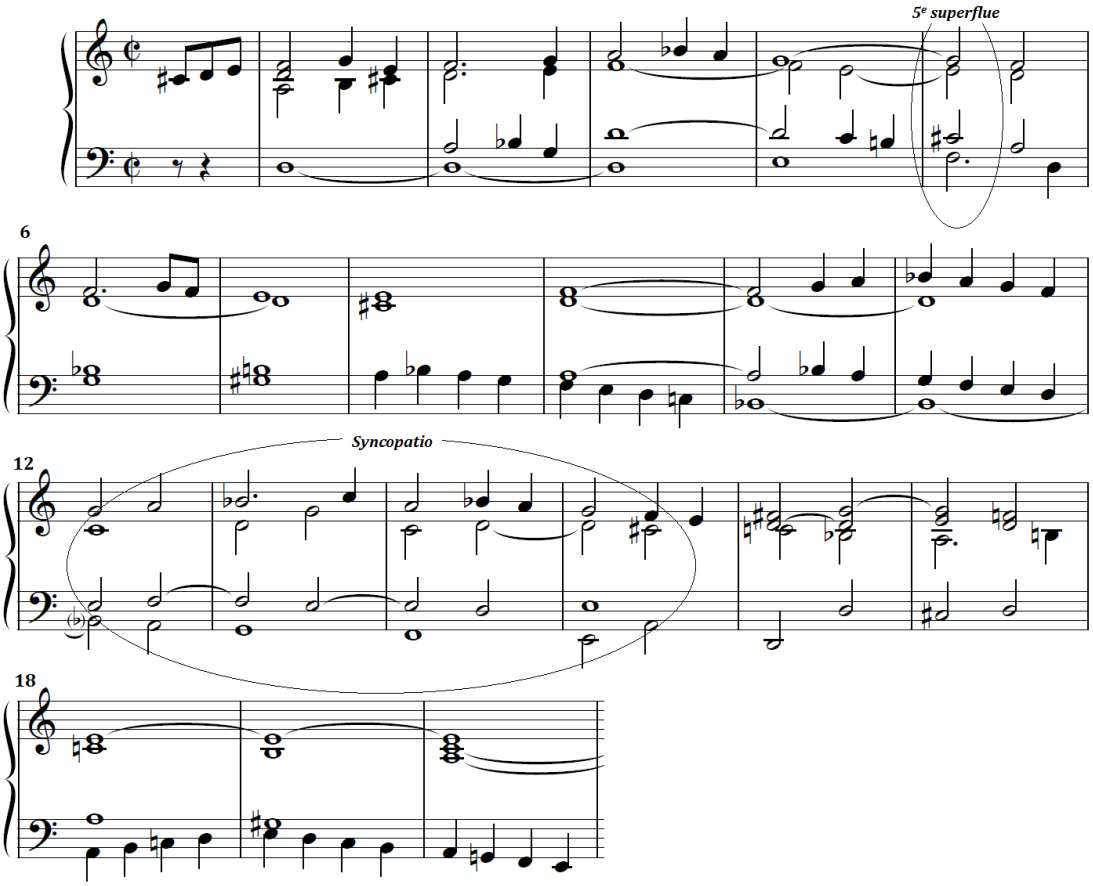
En revanche, le *Fond d'orgue ou concert de flûtes du 7e ton* de Boyvin (2e Livre d'orgue), et le *Fond d'orgue du 1er ton* de Marchand, empruntent tous une texture manifestement harmonique fondée sur le rythme du topique *Grave* (𝅗𝅥♩♩), installant une atmosphère profonde et solennelle d'une simplicité saisissante :



Ex. 7.20, J. BOYVIN, *Fond d'orgue, ou Concert de flûtes du 7e ton*, 2e Livre d'orgue, 1700 (mes. 1-6)

Le *Fond d'orgue* de Louis Marchand (peut être l'exemple le plus expressif de cette forme) présente des mouvements mélodiques oscillatoires, des notes longues générant un effet de « couche sonore » permanente et des figures de *syncopatio* qui génèrent des harmonies chargées (tout particulièrement l'*accord de 5e superflue*). Ces éléments font penser à une esthétique du sublime dont les sentiments d'élévation et d'émerveillement s'expriment de manière tout intérieure[27].

[27] Ce qui s'accorde aux propos de Marin Mersenne quant aux sentiments de ravissement et d'extase que peut générer la musique *triste et languissante*. À ce sujet, voir T. PSYCHOYOU, « Du canon au sublime. Normes et interstices dans les écrits sur la musique en France au XVIIe siècle », dans : *À la croisée des arts ; Sublime et musique religieuse en Europe… op. cit.*, pp. 386-388.



Ex. 7.21, L. MARCHAND, *Fond d'orgue du 1er ton*, Pièces d'orgue, av. 1732 (mes. 1-20)

Chapitre 8

FORMES EN STYLE « MARTIAL »

Comme nous l'avons avancé précédemment, le style martial se caractérise par une rhétorique de la véhémence associée à l'expression de la puissance et la gloire divine[1]. Les formes dans ce style correspondent souvent à des textes liturgiques faisant allusion à l'antagonisme de forces (le bien et le mal, le péché et la grâce, l'orgueil et l'humilité, etc.) ou bien à la vision triomphale de la foi. C'est pourquoi les organistes adoptent des figures issues de la musique militaire pour traduire ces idées[2].

Dans la tradition chrétienne, les « hauts instruments » revêtent une portée symbolique considérable (notamment la trompette), puisqu'ils sont associés à l'annonce d'« événements importants, à dimension historique, voire cosmique »[3]. En ce sens, leur présence dans le contexte sacré représente l'expression de la puissance et de la colère de Dieu, ou bien des circonstances glorieuses, par exemple la résurrection des morts à la fin des temps et d'autres scènes faisant allusion à la victoire sur le péché et la mort[4].

Les formes en style martial présentent des dispositions en *Récit de basse*, en *Récit de dessus*, de même qu'en combinaison de *basse et dessus*. Parmi les récits de *basse*, les formes plus importantes sont la *Basse de trompette* et la *Basse de cromorne* (pratiquement

---

[1] Correspondant ainsi à la *vis* rhétorique, terme désignant « la vigueur du discours, sa véhémence, son énergie » (voir : A. SUEUR et P. DUBREUIL, « Lexique » dans : J. BURMEISTER, *musica poetica*, *op. cit.*, p. 362).

[2] Souvenons-nous que l'utilisation de figures musicales associées à la guerre ou au triomphe militaire était tout à fait légitime dans la musique religieuse, car le dogme chrétien est lui-même fondé en grand partie sur la notion de combat, comme le montre la pensée théologique de Pierre de Bérulle et de François de Sales, associant le Christ et l'Église à une armée disposée à entreprendre un « combat spirituel ».

[3] Par exemple, la chute des murs de Jéricho (Js. 6, 1-20) et l'apocalypse de saint Jean (Ap. 8, 11). À ce propos voir : Michel FEUILLET, *Lexique des symboles chrétiens*, *op. cit.*, p. 433.

[4] J.-J. Olier exprime l'idée du son de la trompette associé à la voix divine à la fin des temps dans l'une de ses *Lettres spirituelles* : « Et de même que tous les justes excités par la voix du Fils de Dieu, et par la vertu de son Esprit, exprimée par la trompette, s'éveilleront en esprit d'obéissance à la voix et de zèle pour sa louange, à l'exemple de Jésus-Christ même réveillé par la voix de son Père dans le tombeau après le sommeil de trois jours… » (J.-J. OLIER, « Lettre CC », dans : *Lettres spirituelles*, Paris : J. Langlois, 1672, p. 516).

équivalentes)[5]. En ce qui concerne les récits de *dessus*, on distingue principalement le *Récit de cornet* et le *Récit de trompette*, les deux alliant l'allure martiale à un certain lyrisme. Quant aux récits faisant alterner la *basse* et le *dessus*, ils sont essentiellement écrits pour la trompette et le cornet[6].

8.1 Récits de « basse »

Les premières traces de *récits de basse* dans l'orgue français sont repérables dans six des fantaisies de Louis Couperin, composées environ dix ans avant la parution du premier Livre d'orgue de Nivers (entre 1651 et 1656). Ces pièces offrent les caractéristiques fondamentales des *récits de basse*, à savoir, une introduction en imitation sur les *jeux doux*, un caractère vigoureux, et bien sûr, la présence récurrente du topique militaire.

La préface du Livre d'orgue de Gaspard Corrette rend compte de ces aspects expressifs. Concernant la *Basse de trompette* et de la *Basse de Cromorne*, il affirme : « La *Basse de Trompette* se touche hardiment avec imitation de fanfare. La *Basse de Cromorne* imite les traits, les Cadences, les Batteries et les vitesses de la Basse de Viole »[7]. En effet, ces caractéristiques expressives s'appliquent non seulement à ces deux formes, mais à l'ensemble des *récits de basse* de caractère martial[8].

Lorsque Nivers lance le « coup d'envoi » de la tradition d'orgue classique, les *récits de basse* présentent diverses manières. Ainsi, la *Diminution de la Basse* et la *Basse de Tierce* se montrent plus dynamiques, développant fréquemment des suites de gammes rapides, tandis que la *Basse de voix humaine* et la *Basse de trompette* se montrent plus véhémentes. Avec le temps, ce seront la *Basse de trompette*, puis la *Basse de cromorne*, celles qui gagneront la faveur des organistes français, reléguant les autres types de récit de basse à un usage sporadique[9].

---

[5] Cultivées à l'aube de la tradition d'orgue classique (principalement par Nivers), la *Diminution de la basse*, la *Basse de tierce* et la *Basse de voix humaine* sont d'autres types de récit de *basse*. Cependant, ces formes n'ont pas profité de la même faveur que les basses de *trompette* et *cromorne*.

[6] Ici une précision s'impose : nous ferons la distinction entre les formes de *Basse et dessus* écrites en style « martial », et les *Dialogues de basse et dessus*, qui allient les styles martial, chorégraphique, et même imitatif, raison pour laquelle nous les considérerons dans le chapitre consacré aux formes en style « mixte ».

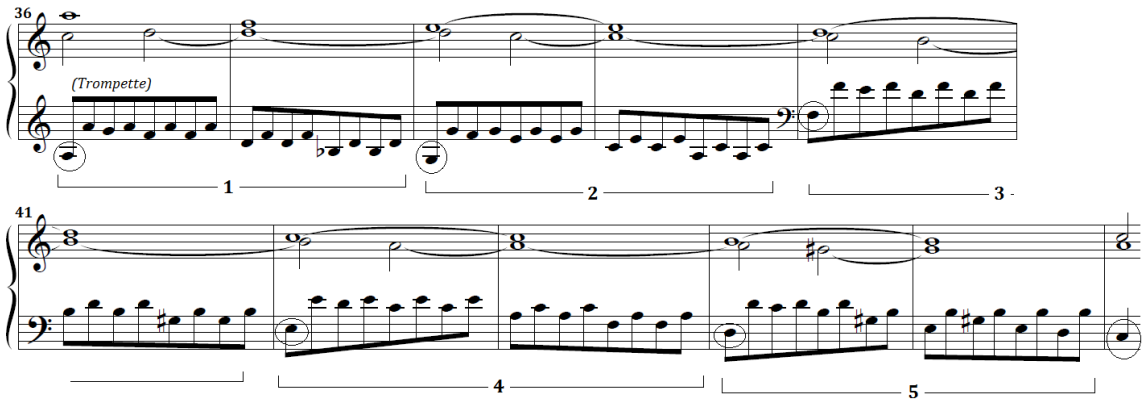
[7] G. CORRETTE, « Remarques pour le toucher et pour le caractère de chaque pièce », dans : *Messe du 8e ton pour l'orgue*, Paris : H. Foucault, 1703, [p. C].

[8] L'origine des transferts des traits idiomatiques empruntés à la viole de gambe s'expliquent peut-être par le fait que Louis Couperin était violiste lui-même.

[9] Ceci tenant compte du peu d'exemples qui nous sont parvenus dans les recueils d'orgue postérieurs aux livres de Nivers (on trouve cependant quelques-uns chez Gigault, Raison, Dornel, et Marchand).

a) *Basse de trompette* et *Basse de cromorne*

Dès le premier Livre de Nivers, la *Basse de trompette* est donc la forme privilégiée parmi les récits de basse ; à celle-ci se joindra un peu plus tard la *Basse de cromorne* (vers la dernière décade du XVIIe siècle). Ces formes présentent la plupart des fois une structure en *anaphore*, c'est-à-dire que chaque phrase de la pièce commence par le même thème ou motif, par la suite développé[10]. Effectivement, le principe de répétition est un élément qui contribue à instaurer l'emphase caractéristique de ces formes, repérable non seulement dans l'articulation anaphorique des phrases, mais également dans l'élaboration des figures rhétorico-musicales[11]. Ainsi, les passages de batteries s'articulent souvent en gradations descendantes. La *Basse de trompette* de Pierre Du Mage montre bien ce type de disposition, qui expose une *gradatio* en cinq paliers ayant comme fondement un long mouvement descendant (entre la_2 et do_2) :



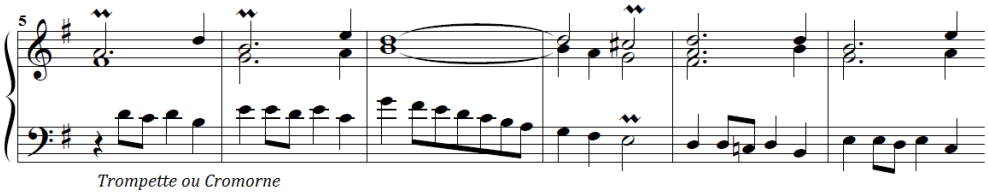
Ex. 8.1, P. DU MAGE, *Basse de trompette*, Livre d'orgue, 1708 (mes. 36-46)

Parmi les cellules thématiques, outre les motifs de fanfare, les motifs dactyliques/anapestes sont un élément distinctif du caractère impétueux de ces formes ; voici des exemples de Gaspard Corrette, Jean-Adam Guilain et Louis-Nicolas Clérambault, dont le thème se fonde sur le même motif rythmique (𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮|𝅘𝅥𝅮)[12] :

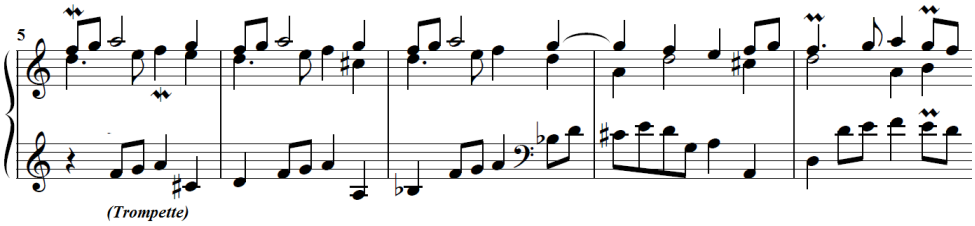
[10] L'anaphore est une figure rhétorique qui consiste en une répétition d'un même mot au début d'un ensemble de phrases. Dans le plan musical, selon Burmeister, « l'anaphore est un ornement qui répète des sons semblables à travers diverses voix de l'Harmonie, mais pas toutes ; pour autant qu'il ne s'agisse pas réellement d'une Fugue » (J. BURMEISTER, *Musica poetica, op. cit.*, p. 163). C'est justement le cas dans les basses de trompette et de cromorne, qui présentent une introduction fuguée pour finalement ne conserver le thème que dans le registre soliste.

[11] Par exemple, des *gradatio* et des *repetitio* encadrant souvent d'autres figures comme la *figura corta*, les *vitesses*, les batteries, les fanfares, etc.

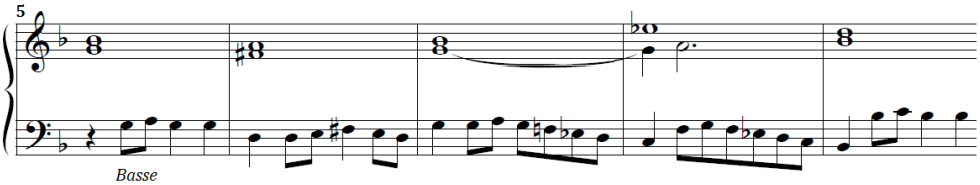
[12] On constate bien qu'il s'agit d'un *lieu commun* musical servant à exprimer la vigueur.



Ex. 8.2, G. CORRETTE, *Basse de trompette ou de cromorne* : *Qui tollis peccata mundi*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 5-9)

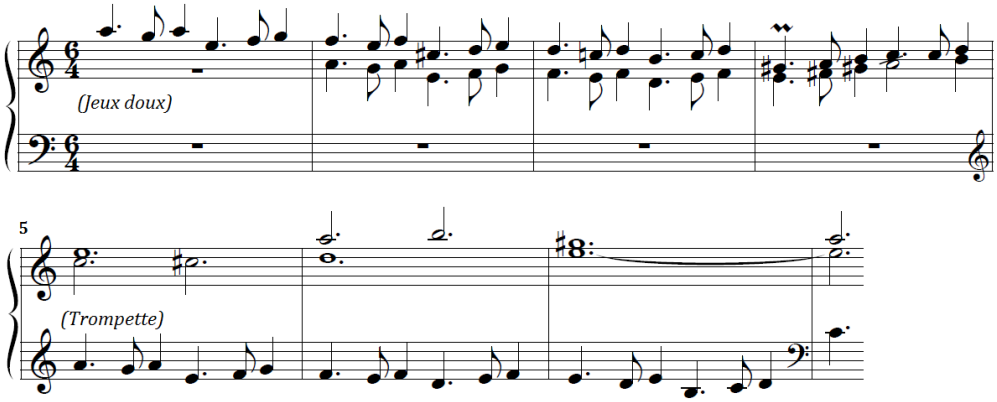


Ex. 8.3, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 1er ton* : *Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 5-9)



Ex. 8.4, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Basse de cromorne du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 5-9)

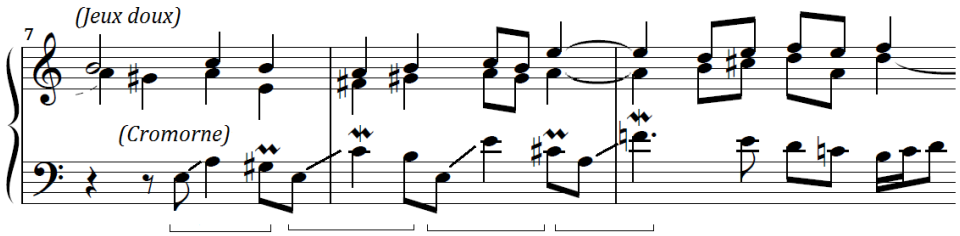
Quelquefois, les cellules répétitives forment un mouvement perpétuel qui s'étale tout au long de la pièce. Tel est le cas chez Boyvin, dont les basses de trompette du 1er et 3e ton (1er Livre d'orgue) présentent le motif de la *gigue à la française* en *ostinato* (♩. ♪ ♩), ce qui installe une expression vigoureuse et euphorique[13].



Ex. 8.5, J. BOYVIN, *Basse de trompette du 3e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-8)

[13] En ce sens, souvenons-nous que cette figure correspond au topique musical du *galop du cheval noble*, associé au triomphal, voire à l'héroïque, et qui dans la musique religieuse peut représenter la gloire de Dieu et de la foi chrétienne, ou bien le « combat spirituel » (cf. chapitre 6, pp. 204-206).

Dans certains cas, on peut observer quelques traits lyriques dans ces formes (possiblement en raison de leur proximité avec le style de la viole de gambe)[14]. Chez Guilain par exemple, cet aspect expressif est manifeste dans la *Basse de cromorne* de la Suite du 4e ton, qui présente un thème dont le caractère plaintif est marqué par une suite de quatre *exclamatio* gagnant progressivement l'aigu :



Ex. 8.6, J.-A. GUILAIN, *Basse de cromorne du 4e ton : Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 5- 9)

Les basses de *trompette* et *cromorne* sont souvent associées à des versets liturgiques renfermant des visions triomphales ou d'antagonisme, comme le montrent les Suites pour le *Magnificat* de Guilain, présentant systématiquement des *récits de basse*[15] au *Deposuit potentes*, verset dont le sens implique l'opposition entre les « puissants de la terre » et les défavorisés (*Deposuit potentes*/*Exaltavit humiles*)[16].

b) *Diminution de la basse, Basse de tierce* et *Basse de voix humaine*

Présentant le registre de *tierce* à la basse en tant que soliste (et accompagnée par les *jeux doux*), la *Diminution de la basse* et la *Basse de tierce* sont des formes très proches (si non équivalentes) en sonorité et en caractère. Elles ne seront cultivées que par un nombre restreint d'organistes, ou au moins peu intégrées dans les recueils publiés.

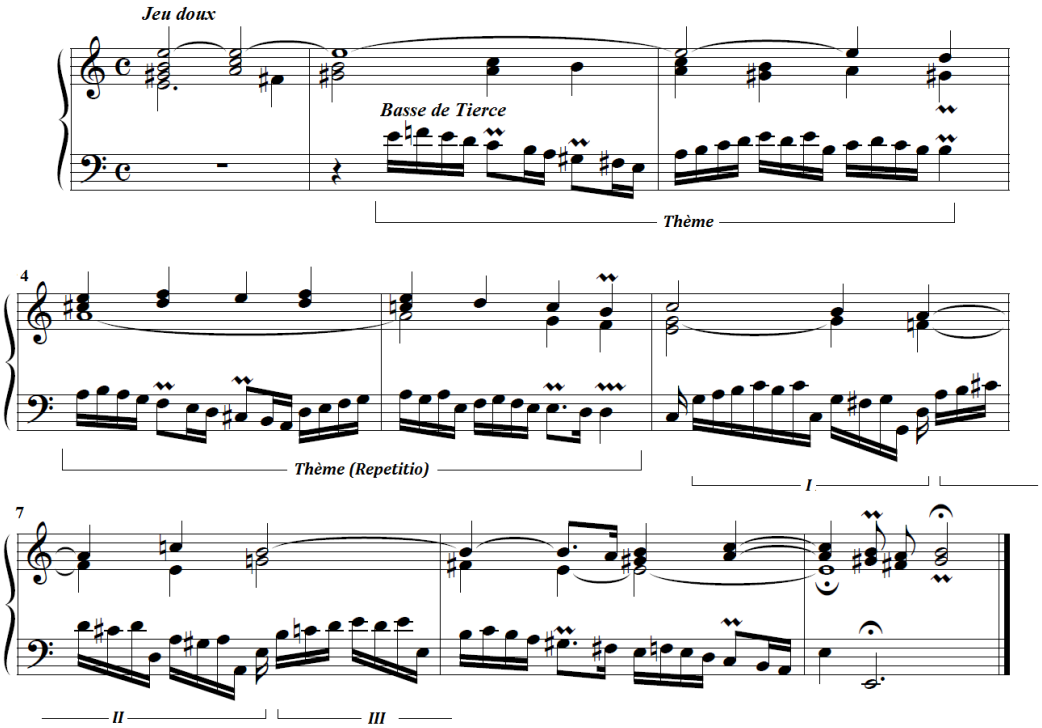
Dans les deux premiers livres de Nivers (1665 et 1667), la *Diminution de la basse* peut présenter deux manières : soit un caractère lyrique (ce sera la source de la *Tierce en taille*), ou bien une allure vive (se distinguant par la vigueur des figures, de même que par la

[14] En ce sens, Jean Saint-Arroman affirme que « le caractère propre de [la *Basse de cromorne*] mêle une certaine vivacité, à une qualité de sensibilité […] due à la fois au timbre sombre et grave […] et à l'écriture vocale de certains passages » (J. SAINT-ARROMAN, *L'interprétation de la musique française*, *op. cit.*, p. 66). Bien que cette appréciation soit juste pour certains exemples de *Basse de cromorne*, sa généralisation ne nous semble pas convenable, car on peut trouver également des exemples de *Basse de trompette* qui présentent des traits lyriques.

[15] Une *Basse de trompette* pour les deux premières suites, une *Basse et dessus* pour la troisième, et une *Basse de cromorne* pour la dernière.

[16] Cet antagonisme a une portée symbolique majeure dans le contexte chrétien, car c'est le Christ qui vient au monde afin d'établir un ordre nouveau, en renversant les hiérarchies. Nous étudierons plus en détail cet aspect signifiant lorsque nous analyserons les *Magnificat* de Guilain au chapitre 13.

vivacité des traits mélodiques)[17]. Ainsi par exemple, ces éléments servent à évoquer la grandeur du Christ dans le verset *Tu solus Altissimus Iesu Christe* du *Gloria* (2e Livre d'orgue) ; cette courte *Diminution* présente deux phrases organisées autour des figures répétitives : la première (mes. 1-6) expose un thème présenté en *repetitio*, dont le caractère vigoureux est défini par l'alternance de double-croches et de deux *figura corta*. La seconde phrase (mes. 6-9) augmente en dynamisme et en expressivité à travers une *gradatio* ascendante de doubles-croches en trois paliers, présentant les sauts d'octave typiques de l'écriture de la basse de viole.

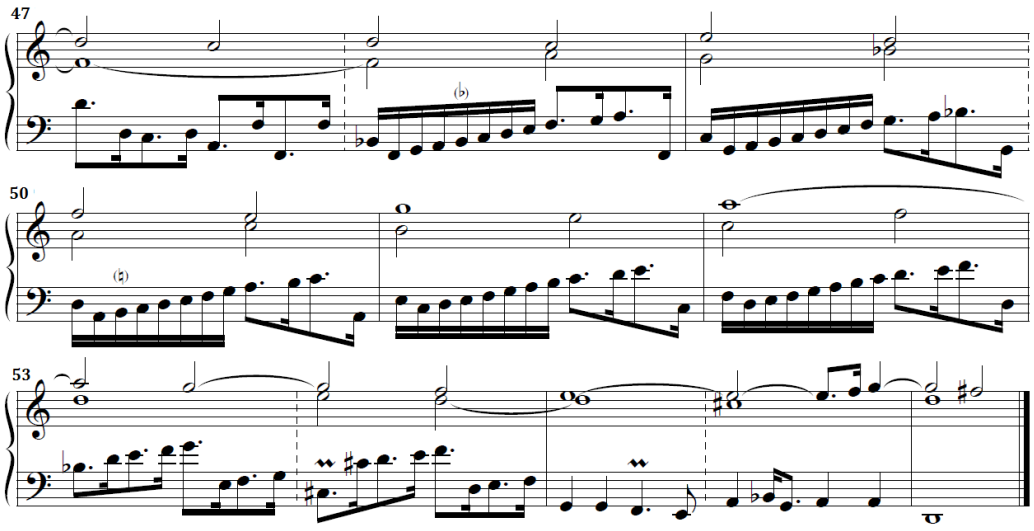


Ex. 8.7, G.-G. NIVERS, *Diminution de la basse : Tu solus Altissimus*, 2e Livre d'orgue, 1667

Pour Nicolas Gigault, la *Basse de tierce*, la *Diminution de la basse* et la *Basse de trompette*, sont des formes équivalentes, comme le montrent les titres de cinq *récits de basse* de son 1er Livre d'orgue[18]. Ces pièces offrent un modèle similaire à celui de la *Diminution* de Nivers en raison des *vitesses*, de l'écriture idiomatique de la viole de gambe et tout particulièrement de l'organisation mélodique en paliers. Ainsi, la partie finale de la *Fugue à 3 du 1er ton pour la Basse de tierce ou de trompette* alterne des motifs inégaux en grands écarts avec d'impétueux traits mélodiques agencés dans une gradation ascendante en cinq paliers :

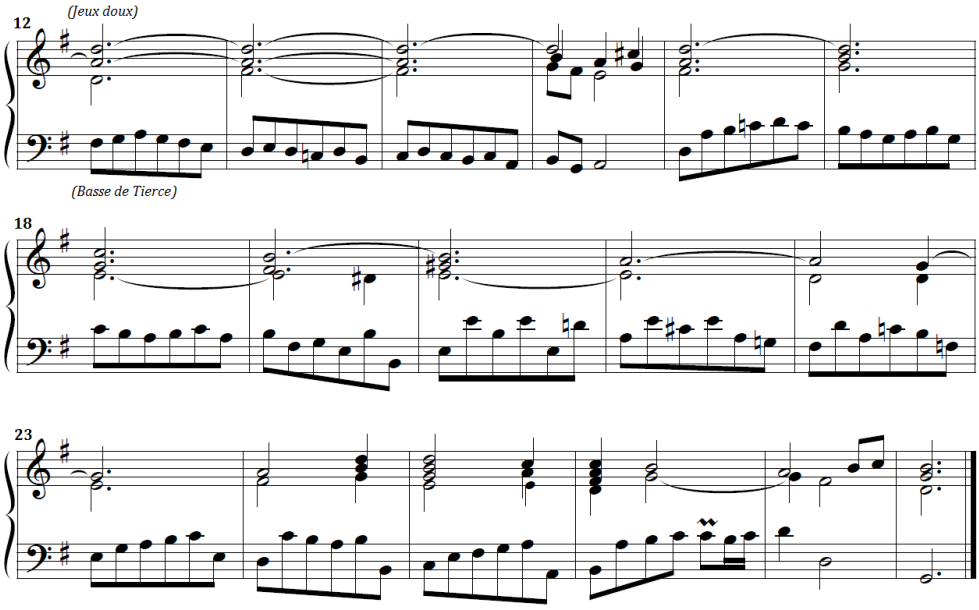
[17] Il s'agit des *vitesses* auxquelles Gaspard Corrette fait référence dans la préface de son Livre d'orgue.

[18] Ces titres sont : *Fugue du premier ton pour la basse de tierce ou de trompette* (il s'agit bien d'un *récit de basse* et non d'une *fugue*), *Diminution pour la basse de tierce ou de trompette du 1er ton*, ou bien *Fugue à 3 du 1er ton pour la basse de trompette ou de tierce*.



Ex. 8.8, N. GIGAULT, *Fugue à 3 du 1er ton pour la Basse de tierce ou de trompette*, 1er Livre d'orgue, 1685 (mes. 47-57)

Un exemple plus tardif de *Basse de tierce* montre bien la manière dont le style martial correspond au sens des textes sacrés : il s'agit du 5e verset du *Te Deum* de Marchand (*Te gloriosus Apostolorum chorus*), dans lequel le mouvement perpétuel de la basse (comportant certaines batteries et écarts intervalliques vers la fin de la pièce) ainsi qu'une certaine allure chorégraphique (mouvement vif à trois temps), impriment un caractère jubilatoire/triomphal qui représente bien l'image du « chœur glorieux d'apôtres »[19] :



Ex. 8.9, L. MARCHAND, *Basse de tierce : Te gloriosus apostolorum chorus*, av. 1732

[19] D'ailleurs, Nivers fait un choix stylistique similaire pour ce verset du *Te Deum*, en offrant une *Basse de trompette* afin d'évoquer l'acclamation apostolique triomphale (voir 2e Livre d'orgue, 1667).

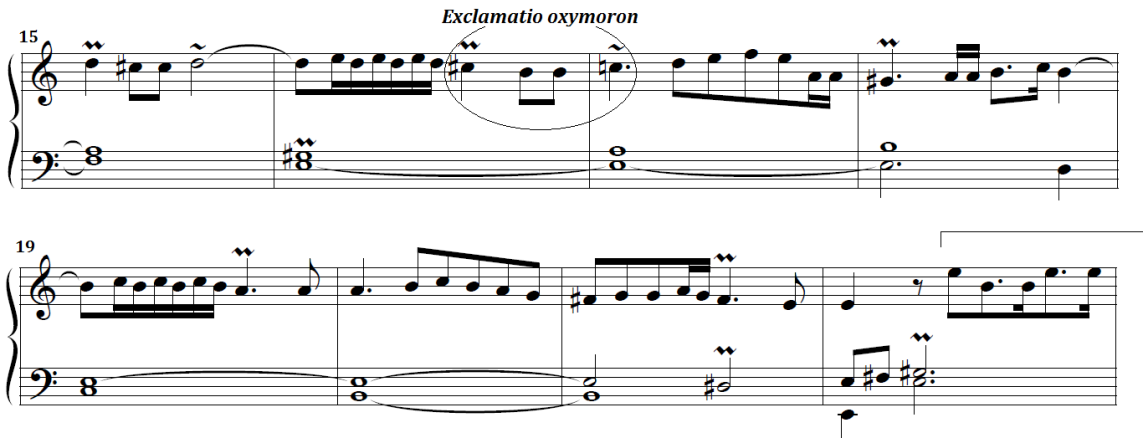
En ce qui concerne la *Basse de voix humaine*, il s'agit d'une forme plutôt rare, pouvant emprunter le style martial ou le style lyrique. *La basse de voix humaine* en style martial est principalement cultivée par Nivers dans son 1er Livre, présentant pratiquement la même écriture que la *Basse de trompette* (*figura corta*, lignes mélodiques brisées, etc.). C'est le cas de la *Fugue de voix humaine* dans la Suite du 5e ton, et dans la Suite du 6e ton transposé en *A*. La *Fugue en basse de voix humaine* du Livre d'orgue d'Antoine Dornel est un autre exemple qui répond à ces caractéristiques.

8.2 Récits de « dessus »

a) *Récit de cornet*

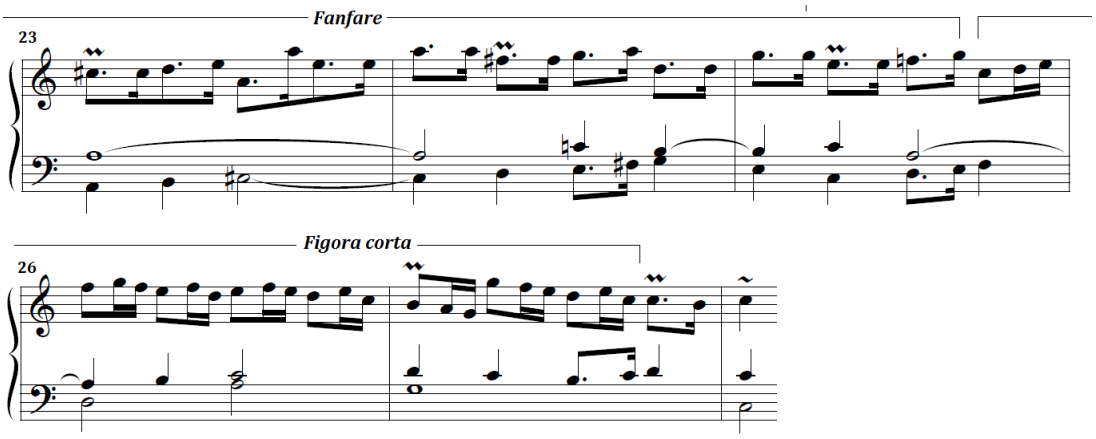
Les commentaires des organistes concernant le *Récit de cornet* indiquent qu'il doit se jouer *hardiement et gaiement* (c'est le cas dans les préfaces des livres de Lebègue et Boyvin). Or, dans la pratique, nous observons que cette forme peut présenter deux facettes expressives différentes : d'une part, un certain éclat, combinant les caractères martial et chorégraphique, et d'autre part, un mélodisme fantaisiste à mi-chemin entre le vocal et l'instrumental[20].

Ces deux manières peuvent se présenter au sein d'une même pièce. Tel est le cas du *Cornet* de la Suite du 4e ton de Nivers (3e Livre d'orgue, 1675). Cette pièce se divise en deux sections expressivement opposées : la première (mes. 1-22) présente une atmosphère lyrique-plaintive caractérisée par des élans mélodiques vifs et quelques passages expressifs (par exemple une *exclamatio oxymoron* entre les mesures 16-17) ; en revanche la deuxième section (mes. 22-40) transforme le lyrisme précédent en « vigueur impétueuse » au travers des motifs de fanfare en valeurs inégales et de traits mélodiques répétant la *figura corta*[21].



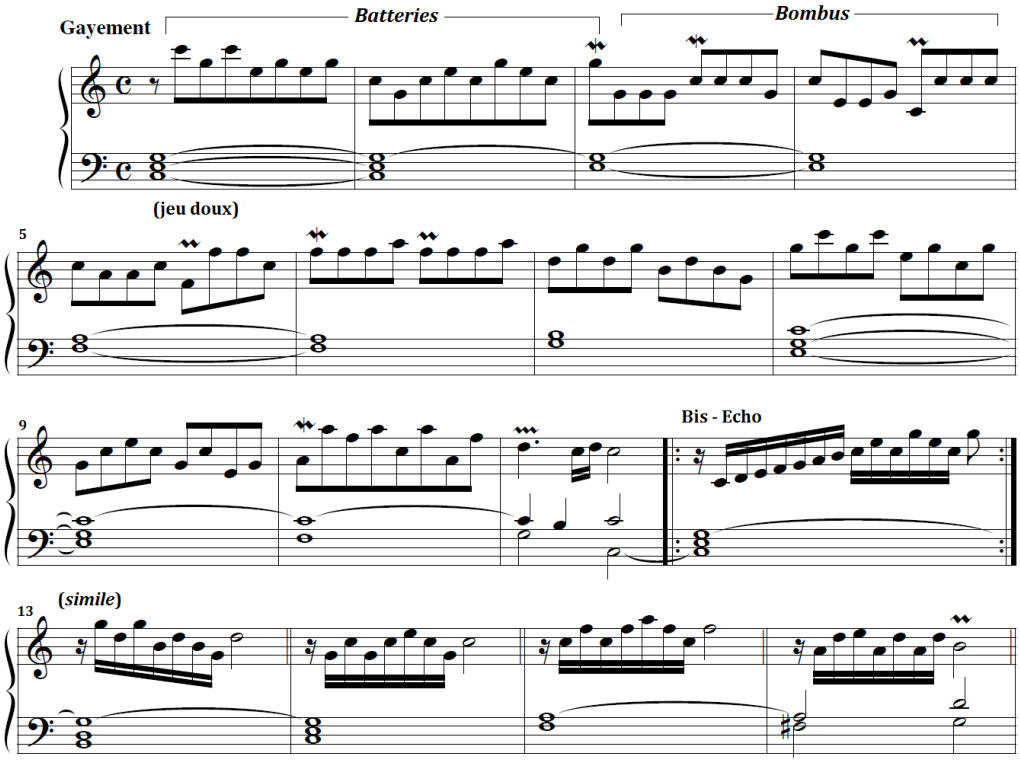
[20] Mélodisme de type improvisé, comportant des traits vifs.

[21] Nous observerons à quel point l'impétuosité du style martial se fonde sur le principe de répétition.

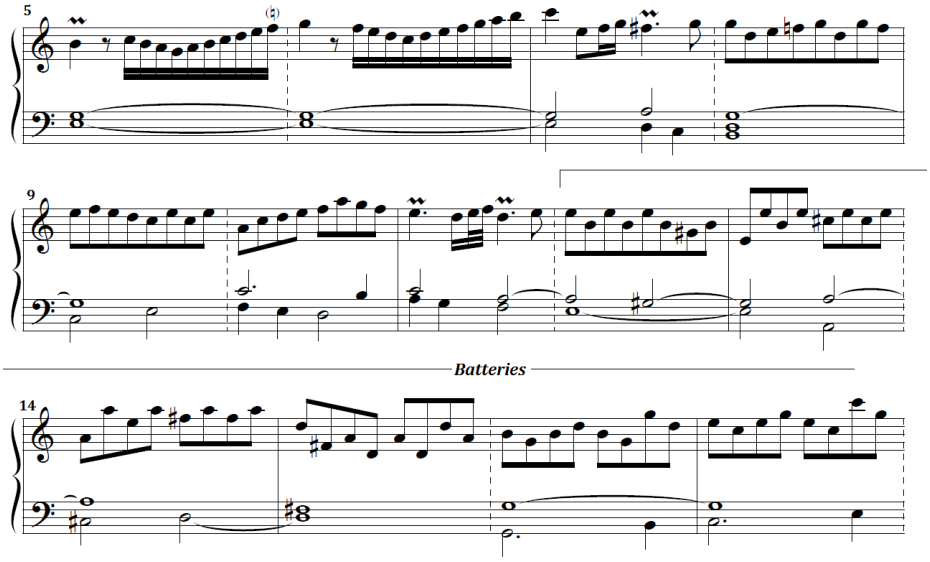


Ex. 8.10, G.-G. NIVERS, *Cornet du 4e ton*, 3e Livre d'orgue, 1675 (mes. 15-28)

À la suite de Nivers, le *Récit de cornet* unit fréquemment le caractère martial à l'expression fantaisiste. Tel est le cas du *Dessus de cornet du 5e ton* de Gilles Jullien et du *Petit cornet du 5e ton de* Jacques Boyvin (1er Livre d'orgue), tous deux rassemblant des traits mélodiques de caractère improvisé, des imitations, fanfares, batteries, et notes répétées.

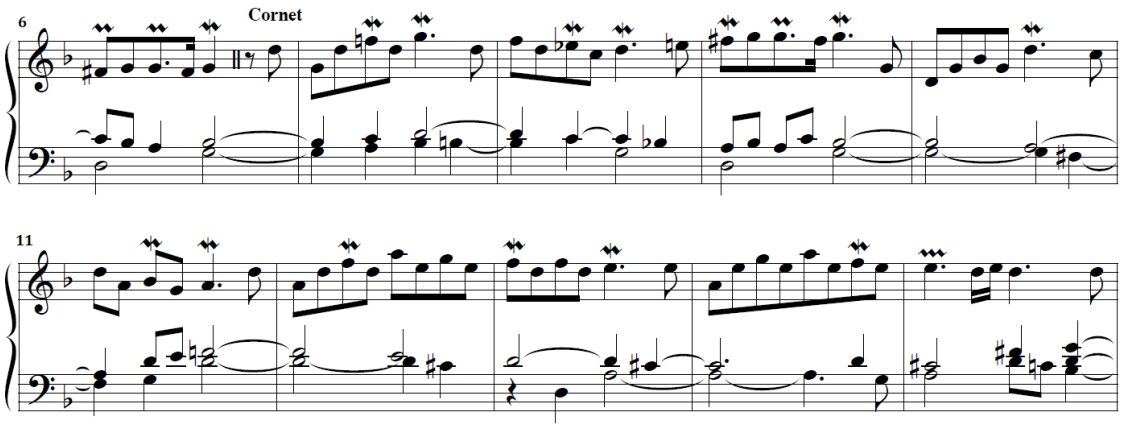


Ex. 8.11, G. JULLIEN, *Dessus de Cornet du 5e ton*, 1er Livre d'orgue, 1690 (mes. 5-17)



Ex. 8.12, J. BOYVIN, *Petit cornet du 5e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 5-17)

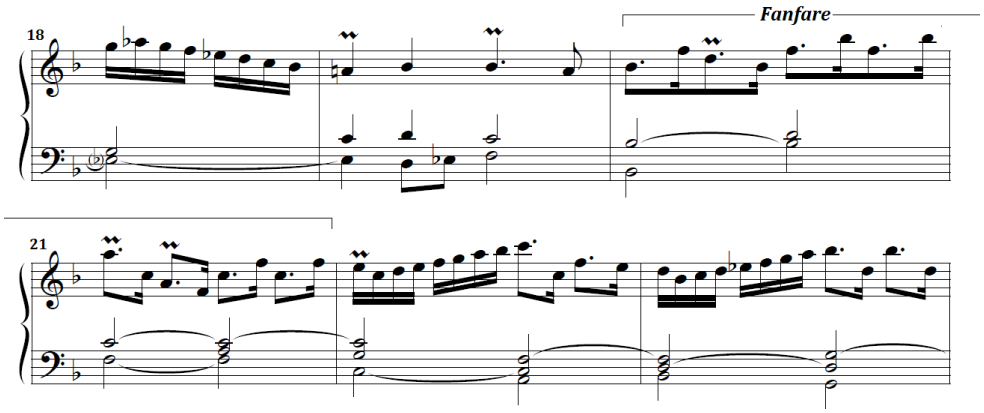
Selon Jean Saint-Arroman, « le récit de cornet n'a pas d'emploi particulier dans les offices »[22]. Cependant, un regard sur les exemples ayant un usage liturgique précis nous montre bien que le *cornet* est associé à l'acclamation de la splendeur et de la gloire divine, ce qui explique son côté triomphal. Ainsi, Lebègue destine un *Récit de cornet* au verset *Domine Deus, Rex caelestis*, faisant preuve d'un mélodisme éclatant. André Raison l'utilise également dans ses messes (de manière hétérogène, certes) pour correspondre à des textes liturgiques faisant allusion à la louange : c'est le cas du *Benedicimus te* des messes du 2e et 6e ton, et du *Glorificamus te* des Messes du 1er et 8e ton, dans lesquels on peut entendre le style brillant des fanfares.



Ex. 8.13, A. RAISON, *Récit de cornet : Benedicimus te*, Messe du 2e ton, 1er Livre d'orgue, 1688 (mes. 6-11)

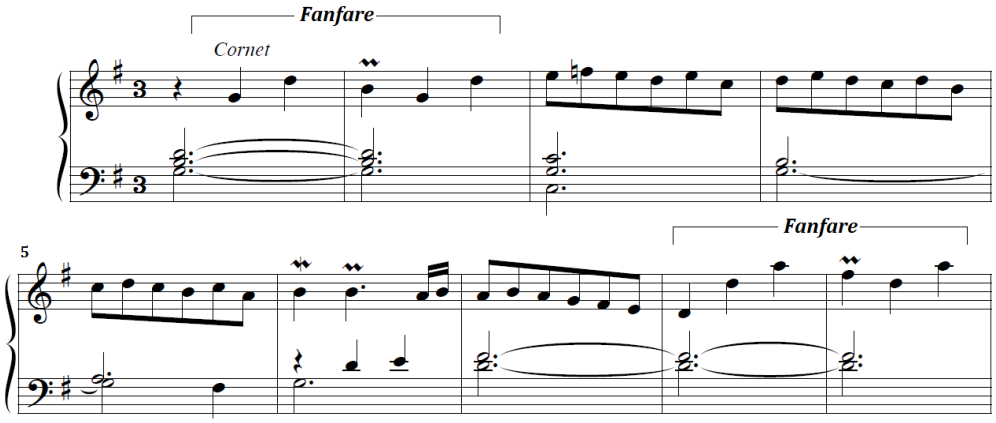
[22] J. SAINT-ARROMAN, *op. cit.*, p. 463.

Le *cornet* est aussi associé à l'acclamation de la sainteté de Dieu dans la messe et dans le *Te Deum*, comme le montrent quelques exemples correspondant aux paroles *Sanctus Dominus Deus sabaoth*, afin d'évoquer l'image éclatante du « Dieu des armées célestes »[23]. Ainsi, le *Récit de cornet* pour le 2e *Sanctus* de la *Messe des paroisses* de Couperin se montre assez brillant, mélangeant des traits mélodiques rapides avec des fanfares en valeurs inégales (comme dans l'exemple de Nivers évoqué un peu plus haut)[24].



Ex. 8.14, F. COUPERIN, *Récit de cornet : Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 18-23)

Pour sa part, le *Récit de cornet* de la *Messe pour les couvents* présente un caractère triomphal aux allures chorégraphiques (style du *menuet*) :

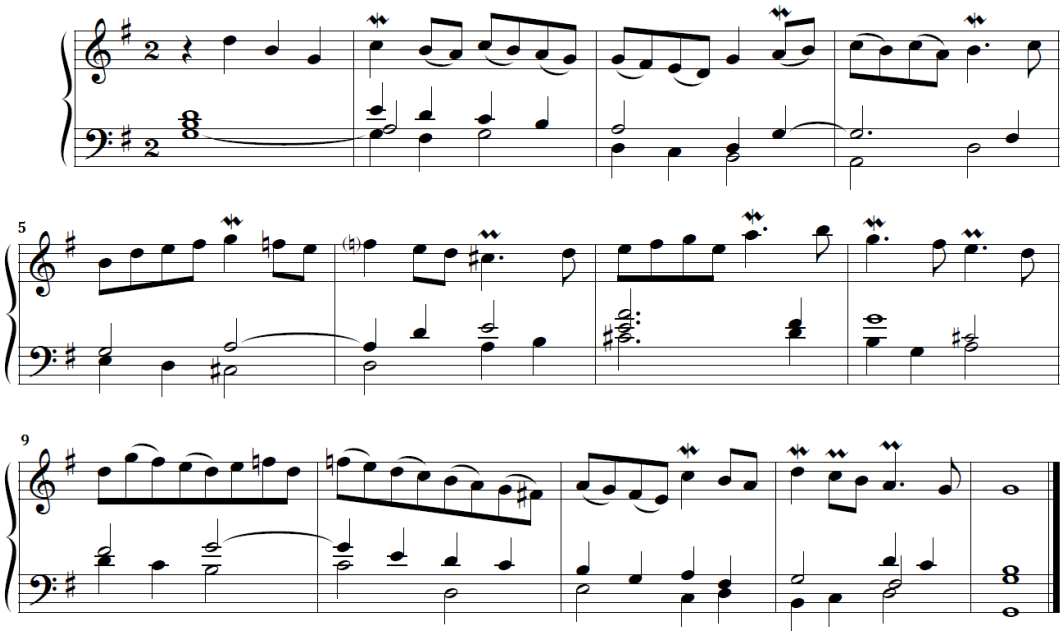


Ex. 8.15, F. COUPERIN, *Récit de cornet : Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-9)

[23] D'ailleurs, Nivers fera un choix expressif similaire pour le *Sanctus Dominus Deus sabaoth* dans sa Messe et dans son *Te Deum*, offrant non pas un *Dessus* mais une *Basse de trompette*, ce qui met en évidence l'enjeu représentatif de ce genre de pièces en style martial.

[24] Ex. 8.10.

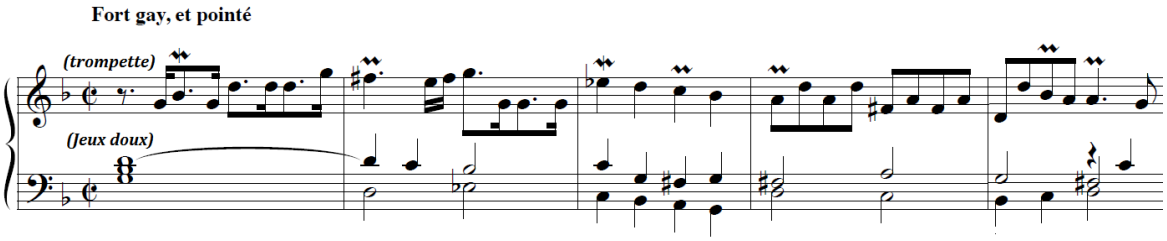
Des caractéristiques expressives similaires sont repérables dans le *Sanctus Dominus Deus sabaoth* du *Te Deum* de Louis Marchand, qui expose un thème en fanfare dans une allure dansante :



Ex. 8.16, L. MARCHAND, *Récit de cornet, Sanctus Dominus Deus sabaoth,* Te Deum, av. 1732

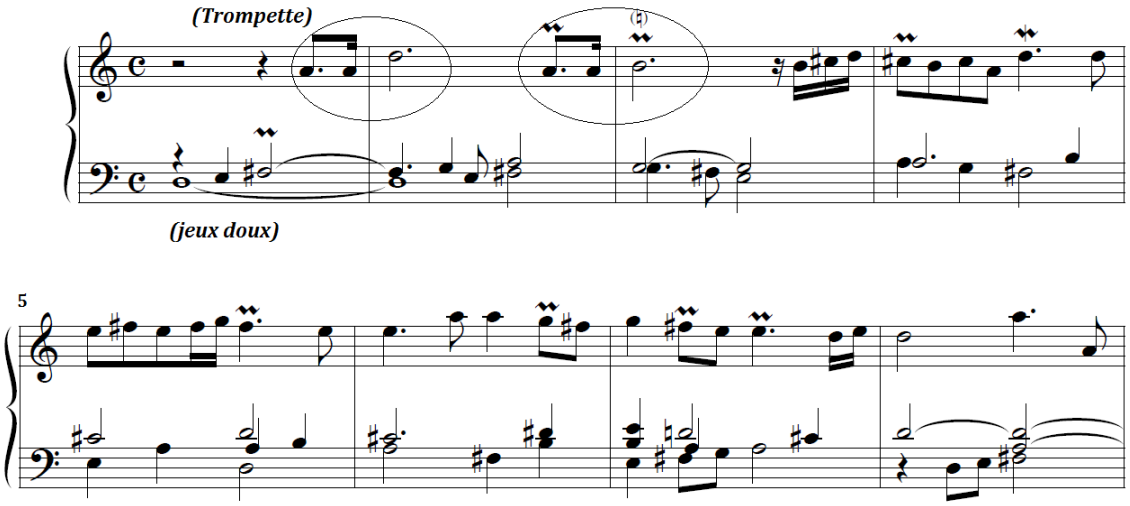
b) *Dessus de trompette*

Le *Dessus de trompette* est une forme plutôt rare dans les recueils d'orgue classique. Son caractère peut présenter une facette lyrique (c'est le cas du *Dessus de cromorne ou de trompette du 2e ton* et du *Dessus de cromorne ou de trompette du 5e ton* dans le 1er Livre de Lebègue), ou bien un caractère plus vigoureux, comme le montre le *Dessus de petite trompette du 2e ton* de Boyvin (2e Livre d'orgue) dont l'allure martiale se manifeste au travers des fanfares en rythme pointé.



Ex. 8.17, J. BOYVIN, *Dessus de petite trompette du 2e ton,* 2e Livre d'orgue, 1700 (mes.1-5)

D'autres exemples de cette forme sont offerts par Nivers (verset *Tibi omnes angeli* du *Te Deum*), Gigault (verset *Quoniam tu solus Sanctus* du *Gloria* de sa 3e Messe) et Lebègue (*Dessus de trompette* pour le *Quia respexit humilitatem* du *Magnificat du 7e ton*, dont le caractère, bien que délicat, fait tout de même penser aux motifs d'appel des trompettes).



Ex. 8.18, N. LEBÈGUE, *Dessus de trompette du 7e ton : Quia respexit*, 2e Livre d'orgue, 1678 (mes. 1-8)

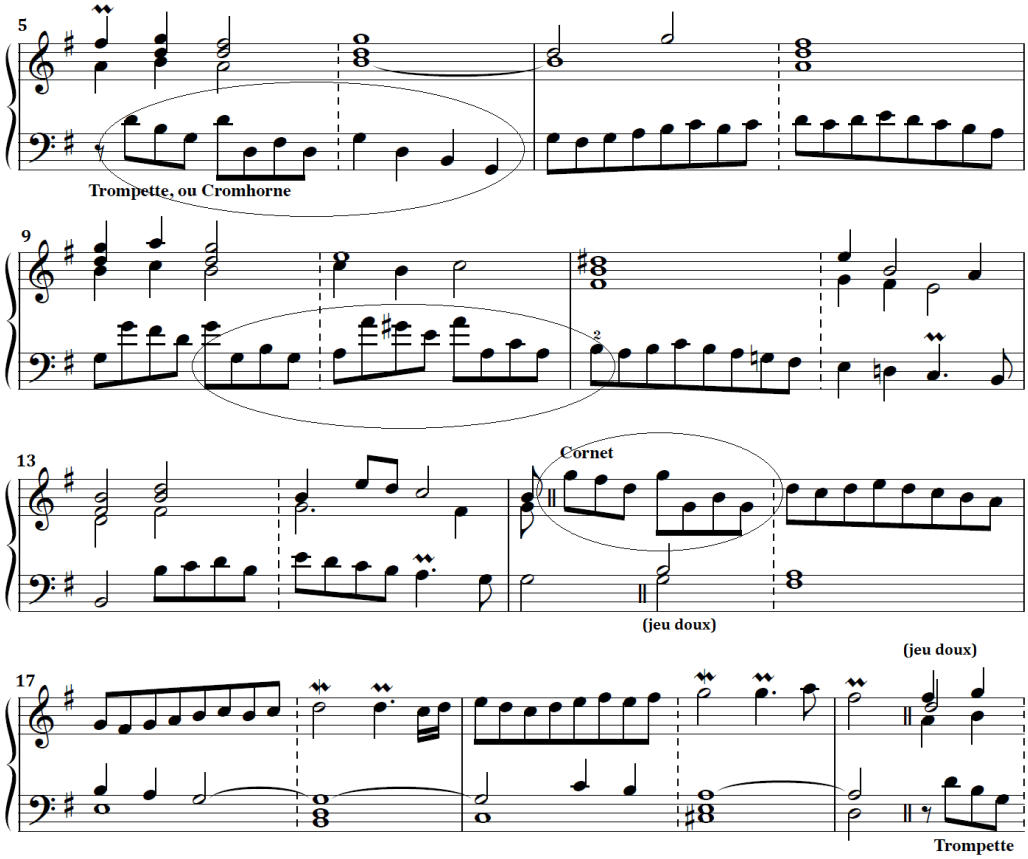
8.3 Récits de « Basse et dessus »

Les récits de *basse et dessus* présentent un ou deux registres solistes en dialogue (généralement la *trompette*, ou bien, la *trompette* et le *cornet*)[25]. Dans la plupart des cas, le principe d'alternance est indiqué par le titre. Pourtant, on trouve plusieurs exemples intitulés *Basse de trompette* opposant la basse et le dessus[26].

Ces pièces présentent souvent une tension dynamique en opposant les deux manières du style « martial » (les caractères guerrier et triomphal). Ainsi, l'allure guerrière est exprimée davantage dans la partie de la basse (batteries et écarts intervalliques prononcés), alors que le caractère triomphal se manifeste plutôt dans l'écriture du dessus, plus gracieuse, privilégiant les conduites mélodiques conjointes, et bien entendu, quelques passages en style de fanfare. Cet aspect s'apprécie clairement dans la *Basse de trompette, ou de cromorne, avec le cornet séparé, ou dialogue de trompette* de Jacques Boyvin (Suite du 8e ton, 2e Livre d'orgue) :

[25] Les récits de *basse et dessus* peuvent être également appelés *Dialogues*. Or, ces derniers opèrent souvent des alliages stylistiques de manière manifeste (martial, chorégraphique, lyrique, etc.) ; pour cette raison, nous les considérerons parmi les formes en style « mixte ».

[26] Dans ce cas, la seule différence est que les pièces nommées *basse et dessus* finissent généralement avec les deux mains sur le(s) registre(s) soliste(s).



Ex. 8.19, J. BOYVIN, *Basse de trompette, ou de cromorne, avec le cornet séparé, ou dialogue de trompette du 8e ton*, 2e Livre d'orgue, 1700 (mes. 5-21)

La *Basse de trompette* de Marchand (premier Livre posthume)[27], construite sur la répétition de la *figura corta* en fanfare, présente également ce contraste de caractères dans l'alternance de basse et de dessus. Ainsi, lorsque le thème apparaît à la *basse*, il se montre plus énergique et vigoureux ; en revanche, quand il apparaît au *dessus*, il est « adouci » en raison des nombreux agréments (voir ex. 6.13).

[27] Cette pièce est en réalité une *Basse de trompette et dessus de cornet*.

Chapitre 9

FORMES EN STYLE « LYRIQUE »

Lié à la notion rhétorique de *suavitas*, le lyrisme représente au XVIIe siècle un élément esthétique fondamental qui, comme nous l'avons observé, sert à la manifestation émotionnelle de la foi chrétienne[1]. Dans cette optique, le style « lyrique » de l'orgue classique constitue, peut-être avec le style majestueux, la manière expressive la plus importante du répertoire. Il se manifeste principalement dans des pièces privilégiant un ou deux registres solistes en *dessus* ou en *taille* accompagnés par un mélange sonore doux, ou bien dans des formes qui exploitent les sonorités « profondes » de l'instrument. Nous distinguons quatre types de formes lyriques, à savoir : 1. *Récits de dessus* ; 2. *Récits en taille* ; et 3. *Concert de* flûtes[2].

De caractère très vocal et intimiste, les traits expressifs principaux de ces formes sont la profondeur et l'émotion intériorisée, propre aux états sensibles de l'oraison[3]. C'est pourquoi on les trouve généralement associées aux moments liturgiques impliquant la méditation, l'introspection, la repentance, la supplication envers la miséricorde divine, etc.[4] Ainsi, au sein de la messe, ces formes sont souvent destinées au *Christe eleison*, ou bien au *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram*, alors que dans le *Magnificat* elles sont associées aux versets *Et misericordia ejus* et *Suscepit Israel*.

9.1 Récits de « dessus »

Les récits de dessus les plus représentatifs sont le *Récit de cromorne*, le *Récit de voix humaine*, le *Récit de tierce* et le *Récit de nazard*. Bien que de nombreux récits de dessus n'indiquent pas le registre soliste, ou bien, laissent à l'interprète un vaste choix de registres

---

[1] Rappelons-nous que les grands mystiques des XVIe et XVIIe siècles (Thérèse d'Avila, Pierre de Bérulle, François de Sales), expriment leur vision de l'amour divin à travers un langage plein de lyrisme.

[2] En ce qui concerne les *Dialogues* de caractère lyrique (à l'instar du *Dialogue de récits*), nous les considérerons parmi les formes en style « mixte » (chapitre 11) en raison des alliances stylistiques qu'ils présentent (réunissant le plus souvent le lyrique, l'imitatif et le chorégraphique).

[3] Les topiques les plus récurrentes pour véhiculer ces émotions sont le topique du *lamento*, le topique du *sommeil*, et éventuellement le topique *pastoral*.

[4] Cela dit, souvenons-nous que le style lyrique peut également se manifester au sein d'autres styles ; en effet, on constatera des glissements entre les styles imitatif-chorégraphique et lyrique dans certains trios des livres d'orgue publiés dans les années 1700 (nous le verrons au chapitre 10).

(en fonction de l'instrument)[5], nous observons que les récits de *cromorne* et de *voix humaine* ont une tendance au lyrisme tendre aux nuances plaintives, alors que les récits de *tierce* et *nazard* offrent souvent un lyrisme aux allures chorégraphiques.

a) *Récit de voix humaine* et *Récit de cromorne*

Les récits de *voix humaine* et de *cromorne* sont en général des formes très proches[6] ; pourtant, le *Récit de cromorne* s'avère l'une des formes principales du répertoire (si l'on tient compte des exemples que l'on peut relever dans l'ensemble des recueils de la seconde moitié du XVIIe siècle)[7], alors que le *Récit de voix humaine* est plus rare.

Au niveau de la forme, ces pièces présentent généralement une structure libre (comportant de phrases qui peuvent garder entre elles un rapport thématique ou pas), ainsi qu'une mesure lente (en 𝄵 ou 𝄴). Or, l'élément qui les distingue est avant tout la douceur, s'inspirant du style « affecté » du chant de l'époque (tout particulièrement du style de l'*Air de cour*)[8].

Le trait de caractère prédominant dans les récits de *voix humaine* et de *cromorne* est la « tendresse », comme on peut le relever dans les préfaces des livres d'orgue[9], de même que dans les indications que portent certaines de ces pièces[10]. Dans son *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière associe le sens des mots *tendre* et *tendresse* (parmi plusieurs autres associations) à la figuration de « choses spirituelles et morales », prenant comme référence les personnes susceptibles d'expérimenter des émotions profondes, que ce soit l'amour, ou bien la « compassion pour les misères de son prochain »[11]. Ceci nous montre

---

[5] Tel est le cas de plusieurs récits de « dessus » de Boyvin, qui laissent le choix entre le *cromorne*, la *tierce* et le *nazard*.

[6] La seule différence serait un temps plus lent dans le *Récit de voix humaine* en raison de la réponse tardive des tuyaux de ce registre. Il faut souligner également que certains récits de cromorne peuvent emprunter un caractère plus vif ; lorsque ceci arrive, la pièce est généralement intitulée *Récit de cromorne ou trompette*. C'est le cas dans le 1er Livre de Lebègue, où le caractère rythmique (motifs dactyliques et *figura corta* sont fréquents) est rehaussé par l'indication *gaiement*. D'autres exemples se trouvent dans le Livre de Gilles Jullien.

[7] On le trouve chez Nivers (1665, 1667, et 1675), Lebègue (1676), Gigault (1685), Raison (1688), Boyvin, 1690 et 1700), F. Couperin (1690), Jullien (1690), Chaumont (1695) et Grigny (1699). Voir J. SAINT-ARROMAN, *op. cit.*, p. 470.

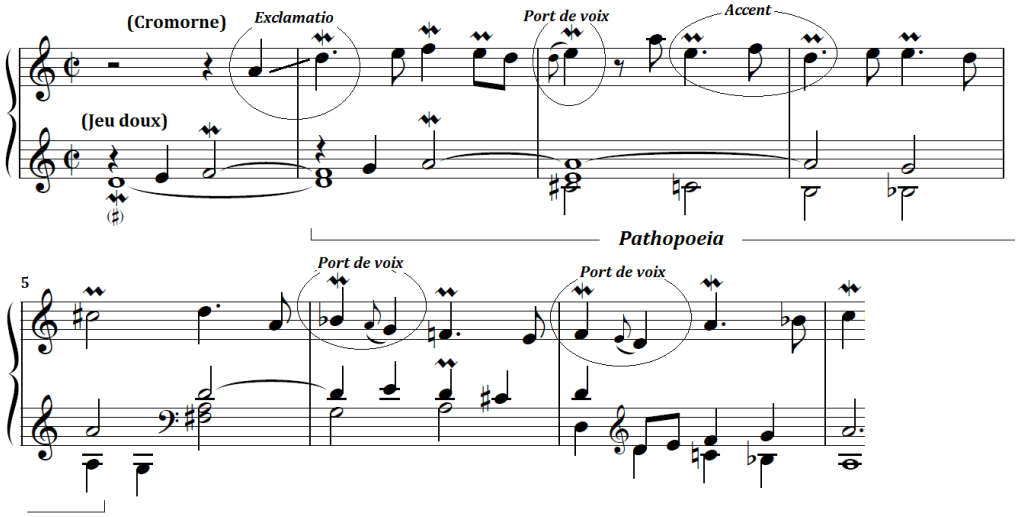
[8] Pour une comparaison entre le lyrisme de l'*Air de cour* et celui des *récits de dessus*, voir D. Ponsford, *op. cit.*, pp. 211-212.

[9] André Raison indique dans la préface de son 1er Livre d'orgue : « Le Récit de Cromorne ou de Tierce se touche fort tendrement » (A. RAISON, *1er Livre d'orgue*, Paris : chez l'auteur, 1688). À ce propos, voir annexe I, p. 468.

[10] Par exemple, le *Récit tendre du 2e ton* de Boyvin (2e Livre d'orgue).

[11] Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois*, t. III, La Haye-Rotterdam : A. et R. Leers, 1690, pp. 658-659.

que la notion de « tendresse » se rapproche de la manifestation de l'amour divin. Dans les pièces d'orgue à caractère lyrique, la tendresse est fréquemment accompagnée de nuances plaintives qui se prêtent à merveille à l'expression des sentiments spirituels impliquant l'antagonisme entre le péché et la grâce. Ainsi, les récits de *voix humaine* et de *cromorne* présentent un mélodisme raffiné, riche en *agréments* et d'autres figures. Ce sont donc les *ports de voix*, les *accents*[12], les *tours de gosier*[13], avec les tétracordes et gammes chromatiques descendantes, les *saltus duriusculus* (notamment des sauts de triton et sixte mineure), les *exclamatio oxymoron*, les *repetitio et gradatio*, entre autres, les traits expressifs fondamentaux de ces pièces, servant à véhiculer des diverses facettes du sentiment religieux. Voici un exemple de Pierre Du Mage illustrant certains de ces éléments[14] :



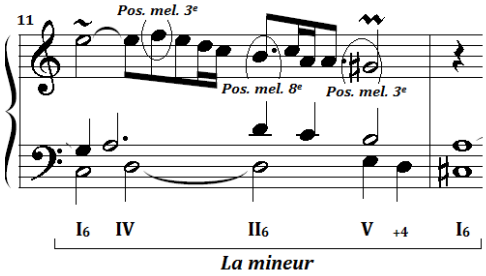
Ex. 9.1, P. DU MAGE, *Récit*, Livre d'orgue, 1708 (mes. 1-7)

Cet ensemble de figures se combinent souvent, formant des tournures mélodiques qui caractérisent l'*ethos* pathétique de ces récits. L'une de ces « combinaisons » expressives (présente dans plusieurs récits de dessus) allie des *agréments* plaintifs fondés sur la progression harmonique I-IV-II_6-V_{+4}-I_6 en tonalité mineure. Cette progression présente généralement le même agencement mélodique, à savoir : IVe degré en position mélodique de tierce, IIe degré en position mélodique de fondamentale, et V^e degré en position mélodique de tierce. Dans le *Récit de Cromorne du 3e ton* de Nivers (1er Livre d'orgue), nous apercevons cette progression dans un passage présentant une *coulade* et un *accent* :

[12] Appelés aussi, *aspiration*, *son coupé* ou *plainte*. Pour l'ensemble des agréments mélodiques voir : J.-C. VEILHAN, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*, *op. cit.*, pp. 33-48.

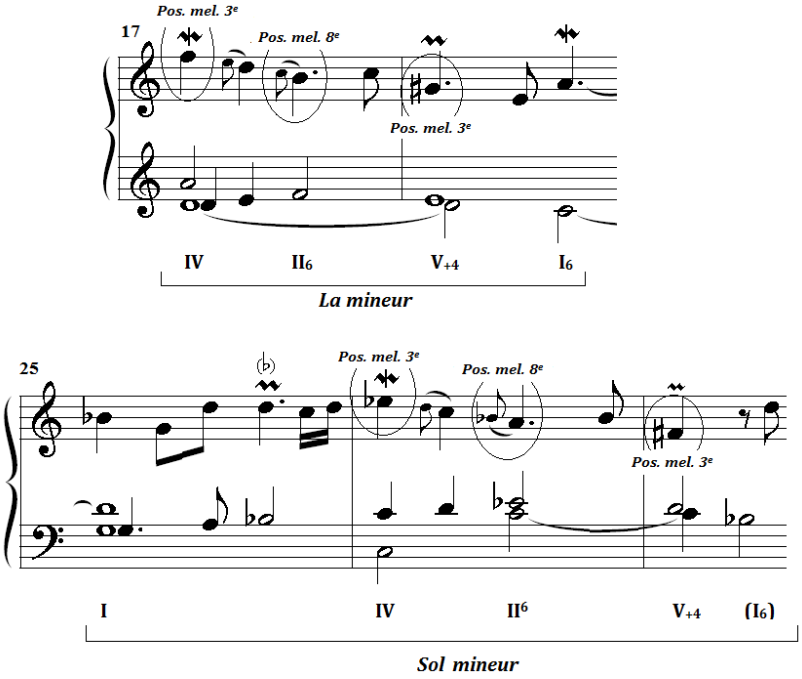
[13] Nom français du *gruppetto*.

[14] Cette pièce porte le titre *Récit*, mais son caractère et son motif initial (dont nous parlerons un peu plus loin) nous font croire qu'il s'agit d'un *Récit de cromorne*.



Ex. 9.2, G.-G. NIVERS, *Récit de Cromorne du 3e ton*, 1er Livre d'orgue, 1665 (mes. 11-12)

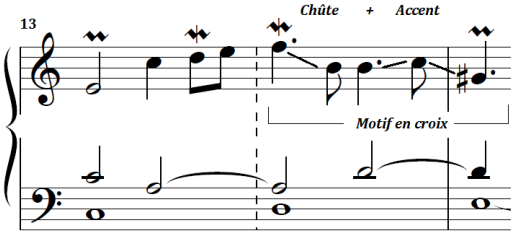
Cette tournure mélodico-harmonique se trouve également dans le *Récit* de Pierre Du Mage, composé plus de quarante ans après l'exemple de Nivers (ce qui atteste le caractère conventionnel de ce procédé expressif) :



Ex. 9.3, P. DU MAGE, *Récit*, Livre d'orgue, 1708 (mes. 17-18 et 25-27)

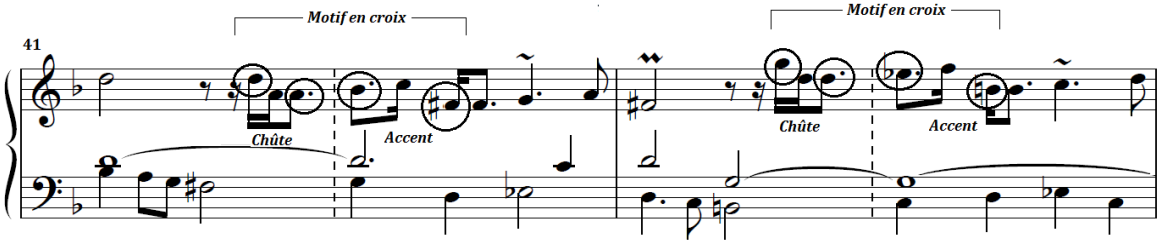
Une autre combinaison *d'agréments* caractéristique dans ces récits réunit une *chute*[15] et un *accent*, générant deux *saltus duriusculus* qui dessinent un *motif en croix*. On peut apprécier ceci dans le *Récit de cromorne du 1er ton* de Jacques Boyvin :

[15] C'est-à-dire des inflexions descendantes qui « après avoir appuyé un son pendant quelque temps, tombent doucement et comme en mourant sur un degré plus bas […]. La *Chute* donne un grand agrément aux airs pathétiques » (Henri-Louis Choquel, *La musique rendue sensible par la mécanique ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même*, Paris : Ballard, 1759. Cité pat J.-C. VEILHAN dans : *Les règles de l'interprétation…op. cit.*, p. 34).



Ex. 9.4, J. BOYVIN, *Récit de cromorne ou de petite tierce du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 13-14)

Bien que de nombreux exemples de musique profane offrent des mouvements mélodiques similaires, dans l'orgue français, la tournure *chute-accent* dessinant un motif croisé apparaît souvent dans les récits associés à des versets évoquant la figure du Christ : tel est le cas du *Christe eleison* et du *Benedictus*[16]. Ainsi, on peut distinguer dans le *Benedictus* de la messe de Nivers un passage présentant un dessin mélodique similaire à l'exemple de Boyvin évoqué plus haut :

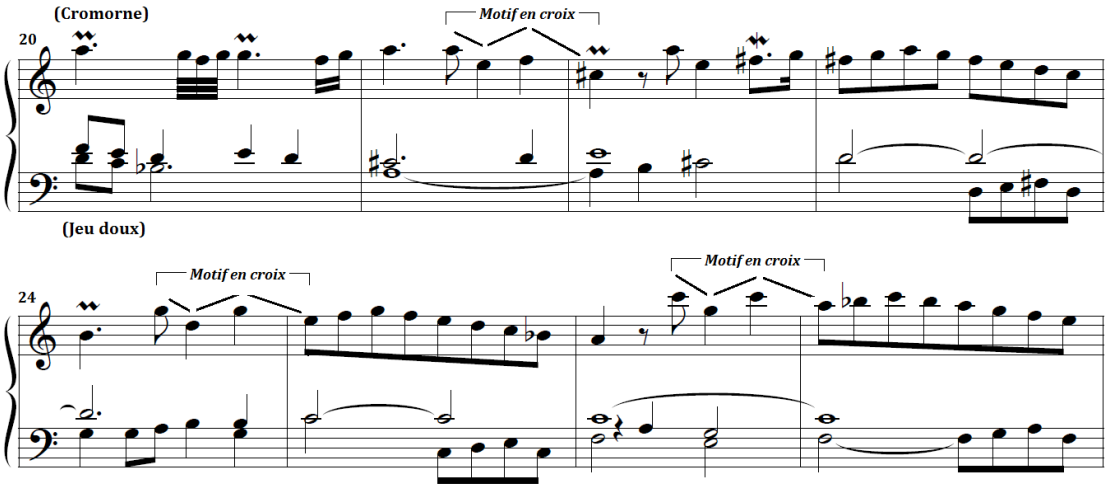


Ex. 9.5, G.-G. NIVERS, *Récit de Cromorne : Benedictus*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 41-42)

Un exemple éloquent de l'assemblage *chute-accent* formant un *motif en croix* se trouve dans le *Récit de cromorne* correspondant au 2e *Christe eleison* de la *Messe des paroisses* François Couperin, où ce motif est traité comme élément thématique[17].

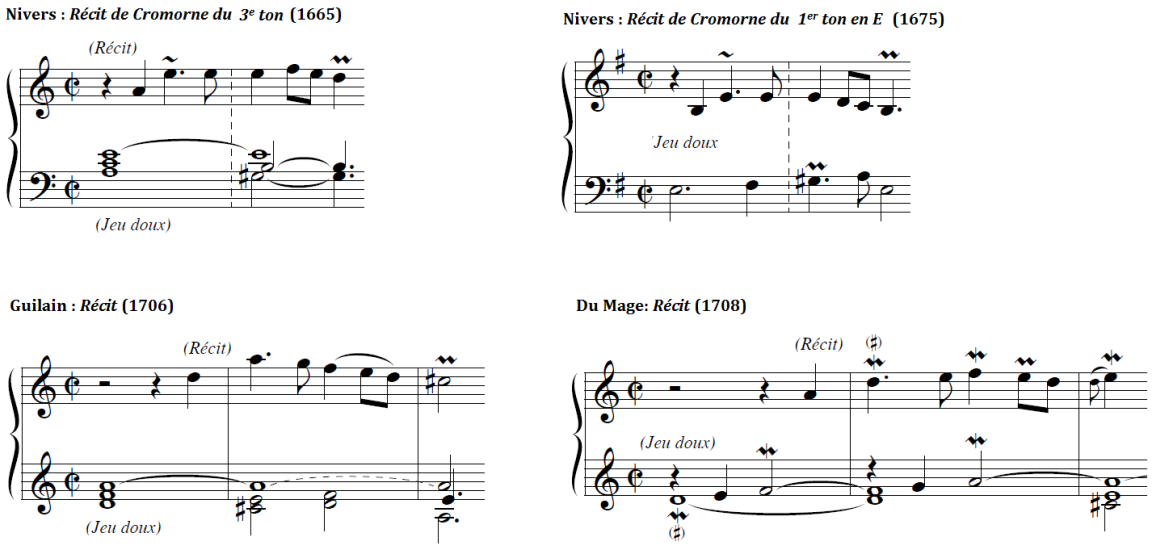
[16] Moments liturgiques pour lesquels les organistes destinent souvent le *Récit de cromorne* (c'est le cas chez Nivers, Raison et F. Couperin), de même que le *Cromorne en taille* : c'est le cas chez Grigny (*Christe eleison*) et Gaspard Corrette (*Christe eleison*), Raison (*Benedictus*, messe du 2e ton) et Couperin (*Domine Deus*, *Agnus Dei* de la *Messe pour les couvents*, et *Benedictus* de la *Messe des paroisses*). En ce sens, un rapport figuratif entre le cromorne et la figure du Christ semble probable.

[17] Cette figure semble bien répondre aux enjeux signifiants du *Christe eleison*, c'est-à-dire au caractère de la supplication de la grâce divine (*motif en croix* ayant un caractère « tendre-plaintif »). Nous analyserons en les enjeux signifiants de cette pièce dans le chapitre consacré aux messes de Couperin.



Ex. 9.6, F. COUPERIN, *Récit de cromorne : 2e Christe eleison*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 20-27)

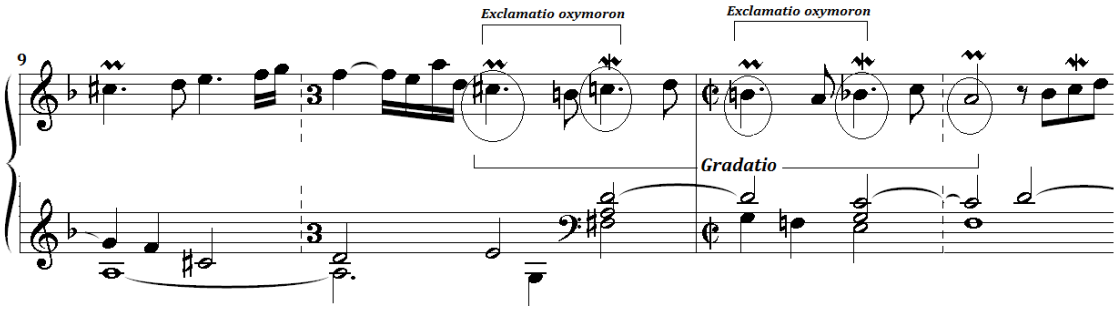
Les *exclamatio*, ainsi que les progressions en *gradatio* ou *repetitio* sont autant d'autres éléments rhétorico-musicaux fréquents dans le *Récit de cromorne*. En ce qui concerne les figures d'exclamation, on les trouve fréquemment comme motif initial, présentant des intervalles ascendants de quarte ou quinte juste (les *exclamatio* de sixte mineure seront réservées aux moments de climax expressif). D'ailleurs, l'*exclamatio* initiale (en levée) intègre la cellule rythmique 𝄽♩♩.𝅘𝅥𝅯♩♫♩ repérable au début de nombreux exemples de cette forme. Voici quelques pièces qui illustrent cet aspect :



Ex. 9.7, motif initial des *récits*

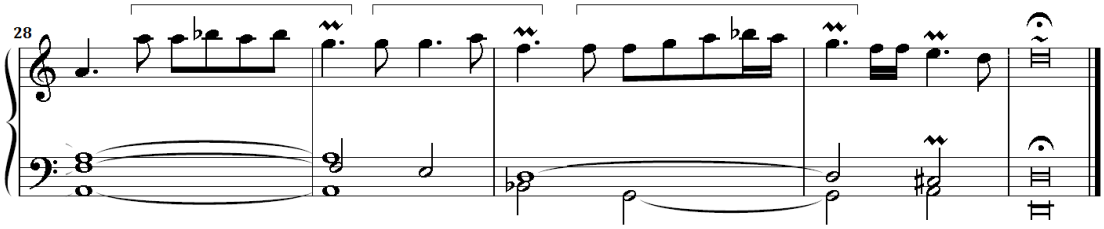
Les *exclamatio* peuvent adopter une tournure nettement plaintive : tel est le cas des sauts de sixte mineure et des oscillations de tierce majeure-mineure (*exclamatio oxymoron*). Boyvin utilise cette dernière figure de manière parlante dans son *Récit de petite tierce, de nazard ou de cromorne du 2e ton* (1er Livre d'orgue), l'intégrant à une *gradatio*

chromatique descendante. Ce procédé rhétorico-musical offre une lecture signifiante liée la déploration, la mort, etc. (d'ailleurs, elle est très fréquente dans les *Tombeaux* français)[18].



Ex. 9.8, J. BOYVIN, *Récit de petite tierce, de nazard ou de cromorne du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 9-12)

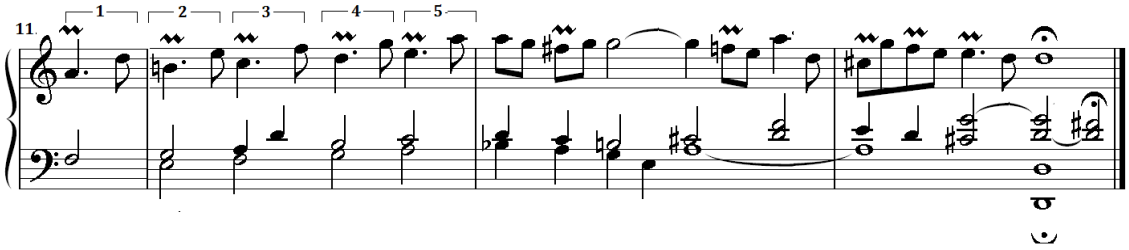
Cet exemple nous introduit à un autre élément rhétorique caractéristique des formes en style lyrique : la *gradatio* et la *repetitio*. Au niveau signifiant, ces figures peuvent être associées à la « directionnalité » de la prière (elle s'élève vers Dieu), ainsi qu'au caractère litanique de la supplication de la miséricorde divine. Voici une *gradatio* descendante en trois paliers, tirée du *Récit de cromorne du 1er ton* de Nivers (1er Livre d'orgue). Celle-ci arrive à la fin de la pièce, ce qui lui octroie un caractère de climax expressif :



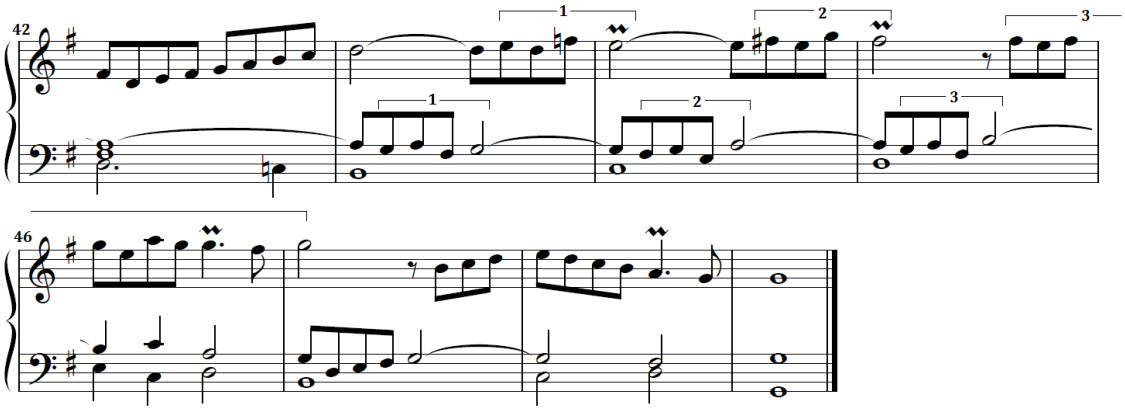
Ex. 9.9, G.-G. NIVERS, *Récit de cromorne du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1665 (mes. 28-32)

Des passages de ce type sont également repérables dans d'autres pièces lyriques. Ainsi, tant le *Récit de cromorne ou de petite tierce du 1er ton* de Boyvin (1er Livre d'orgue) que le *Récit de cromorne* de Couperin (2e *Christe eleison* de la *Messe pour les couvents*) exposent une *gradatio* ascendante en plusieurs paliers pour marquer un climax expressif à la fin de la pièce.

[18] Ce procédé est emprunté par Marais dans la phrase finale de son *Tombeau pour M. de Sainte-Colombe*. Dans un contexte comique, mais pourtant également illustratif quant à la qualité expressive de cette figuration, on trouve cette *gradatio* chromatique dans l'introduction instrumentale de la cantate *La matrone d'Éphèse* de Nicolas Racot de Grandval (basée sur le célèbre air *Ombre de mon amant* de Michel Lambert), au moment où une jeune veuve en pleurs se tient face au tombeau de son époux (voir exemple en annexe VIII, p. 481).

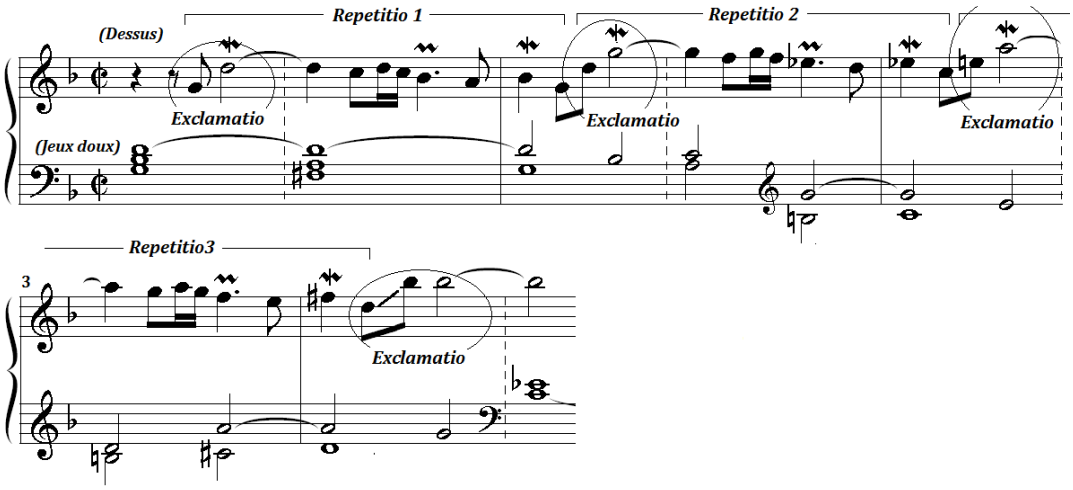


Ex. 9.10, J. BOYVIN, *Récit de cromorne ou de petite tierce du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 11-14)



Ex. 9.11, F. COUPERIN, *Récit de cromorne : 2e Christe eleison*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 42-49)

Le *Récit de petite tierce, de nazard ou de cromorne* de Boyvin (que nous avons évoqué un peu plus haut) est un bon exemple de la manière dont la *repetitio* peut correspondre au caractère litanique de la prière ; le début de cette pièce présente une cellule rythmique qui sera répétée à trois reprises, s'élevant progressivement pour conquérir la tessiture aiguë. La fin de cette progression ascendante est marquée par un « paroxysme expressif », généré à travers une *exclamatio* de sixte mineure.

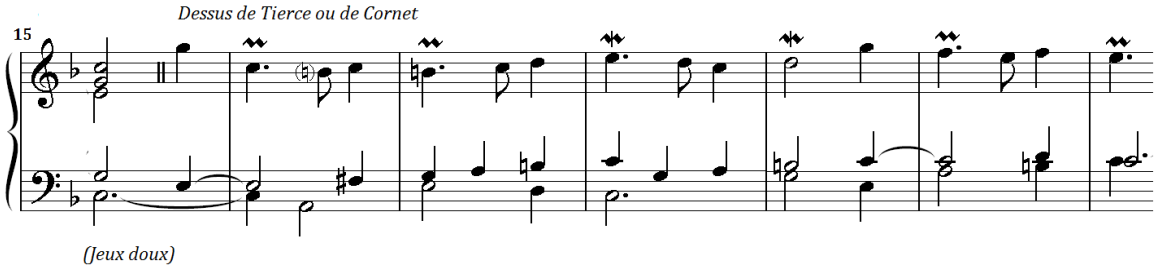


Ex. 9.12, J. BOYVIN, *Récit de petite tierce, de nazard ou de cromorne du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-4)

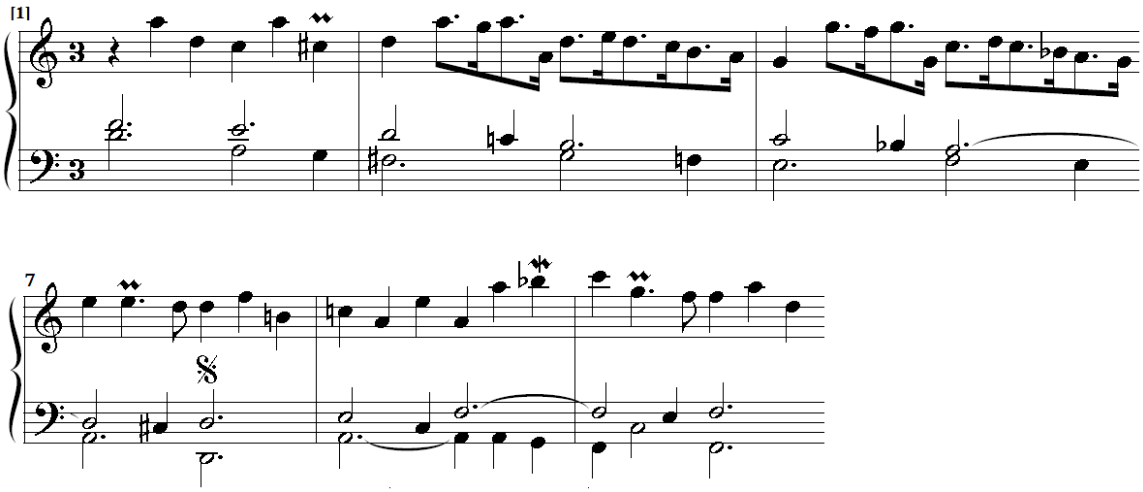
b) *Récit de tierce* et *Récit de nazard*

Bien que certains récits de dessus offrent le choix entre le jeu de *tierce*, le *nazard* et le *cromorne* comme registre soliste (tel est le cas des récits de Boyvin évoqués plus haut), un regard sur l'ensemble du répertoire nous montre que les récits de *tierce* et de *nazard* comportent des particularités qui les distinguent du *Récit de cromorne*. Un premier attribut est leur caractère plus dynamique, comme l'attestent quelques exemples de Lebègue[19], ou bien encore, le *Dessus de tierce en vitesses et accords* de la Messe de Gaspard Corrette. Or, au-delà d'éventuelles tournures fantaisistes (et même martiales), le trait qui distingue le plus ces formes est leur allure chorégraphique.

Ainsi, tant le *Récit de tierce* que le *Récit de nazard* font preuve de grande versatilité. Le *Dessus de tierce ou cornet du 7e ton* de Lebègue (1er Livre d'orgue) emprunte le style de la *gigue à la française*, ou bien, le *Récit du premier ton pour dessus de tierce ou autres jeux* de Gigault adopte le style du *menuet*.



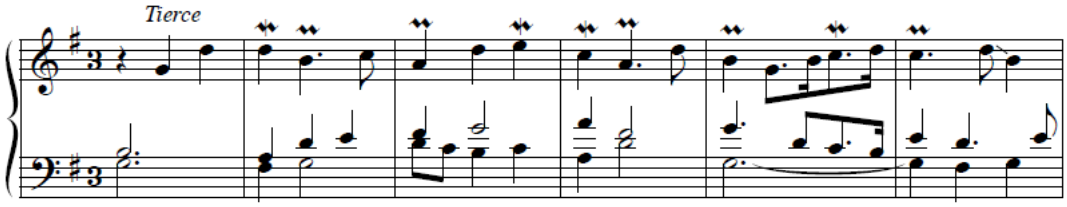
Ex. 9.13, N. LEBÈGUE, *Récit de tierce ou de cornet, suite du 7e* ton, 1e Livre d'orgue, 1676 (mes. 15-21)



Ex. 9.14, N. GIGAULT, *Récit du 1er ton pour dessus de tierce ou autres jeux*, 1er Livre d'orgue, 1685 (mes. 1-3 et 7-9)

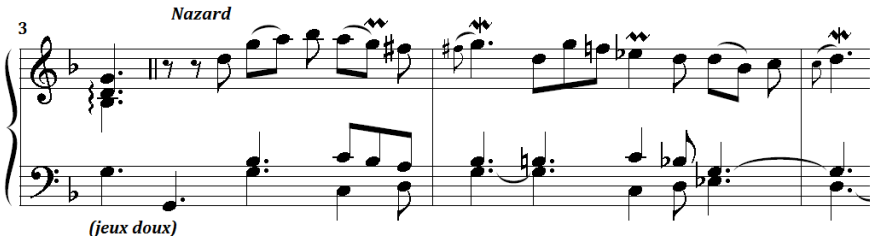
[19] Les récits de *dessus de tierce* des 7e et 8e ton (1er Livre d'orgue, 1676), lesquels portent l'indication *gayement*.

Un autre exemple de ce genre est le *Récit de Tierce* de la *Messe pour les couvents* de Couperin (verset *Tu solus Altissimus* du *Gloria*), dont l'allure dansante, gardant une parenté avec le style du *menuet* à cette époque précise, sert bien à l'exaltation de la figure du Christ[20].

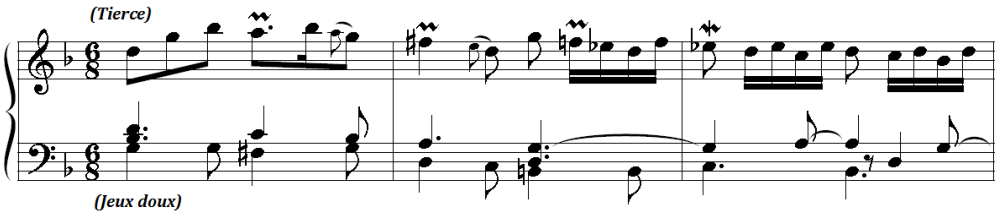


Ex. 9.15, F. COUPERIN, *Récit de tierce : Tu solus Altissimus*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-6)

Cultivé à partir du XVIIIe siècle, le *Récit de nazard* se montre également versatile ; toutefois, celui-ci présente un penchant pour l'allure chorégraphique. Les *Récits de nazard du 2e ton* de Louis-Nicolas Clérambault et de Jacques-André-François d'Agincour comportent des caractéristiques similaires, étant proches du style de la *gigue* :



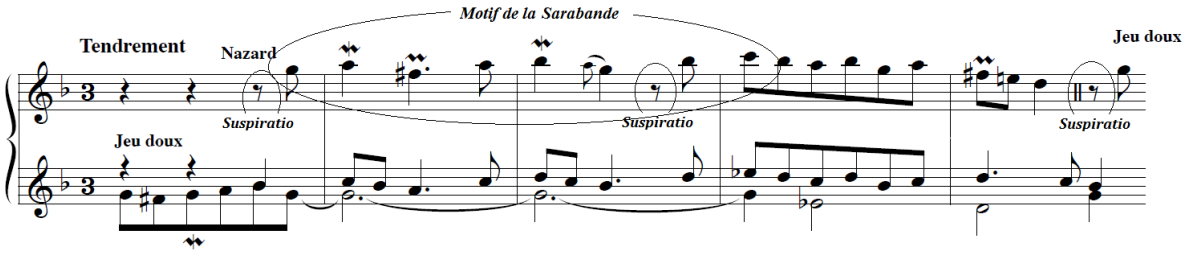
Ex. 9.16, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Récit de nazard du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 3-5)



Ex. 9.17, J.-A.-F. D'AGINCOUR, *Récit de nazard du 2e ton*, c.1710 (mes.1-3)

[20] À propos du menuet, Sébastien de Brossard soutient que le mouvement de cette danse est toujours « fort gai et fort vite » (S. BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 60), alors que Rousseau apporte une autre appréciation en affirmant : « le caractère du Menuet est une élégante et noble simplicité, le mouvement en est plus modéré que vite, et l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danse… » (J-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris : chez la veuve Duchesne, 1768, p. 279). Ceci montre sans doute l'évolution esthétique de cette danse au cours du XVIIIe siècle. Nous croyons que le caractère de ce *Récit de tierce* de Couperin se situe entre les deux conceptions, tenant compte de la « retenue » des modèles chorégraphiques au sein de l'Église, tel que l'explique André Raison dans la préface de son 1er Livre d'orgue.

En revanche, le *Récit de nazard* du *Magnificat en sol mineur* de Jean-François Dandrieu montre une alliance entre le chorégraphique et le lyrisme plaintif.



Ex. 9.18, J.-F. DANDRIEU, *Récit de nazard en sol mineur : Suscepit Israel*, 1er Livre d'orgue, 1739 (mes. 1-5 et 27-33)

Cette pièce présente des oscillations en notes parallèles dans un cadre général qui rappelle l'allure de la *sarabande*. Nous remarquons que dans ce cas spécifique, l'écriture répond bien au sens des paroles, comprenant la vision de la miséricorde de Dieu envers son peuple : *Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae*. De ce fait, le caractère « tendre » de ce *Récit* (indiqué d'ailleurs en tête) s'adapte bien à l'expression du sentiment religieux[21].

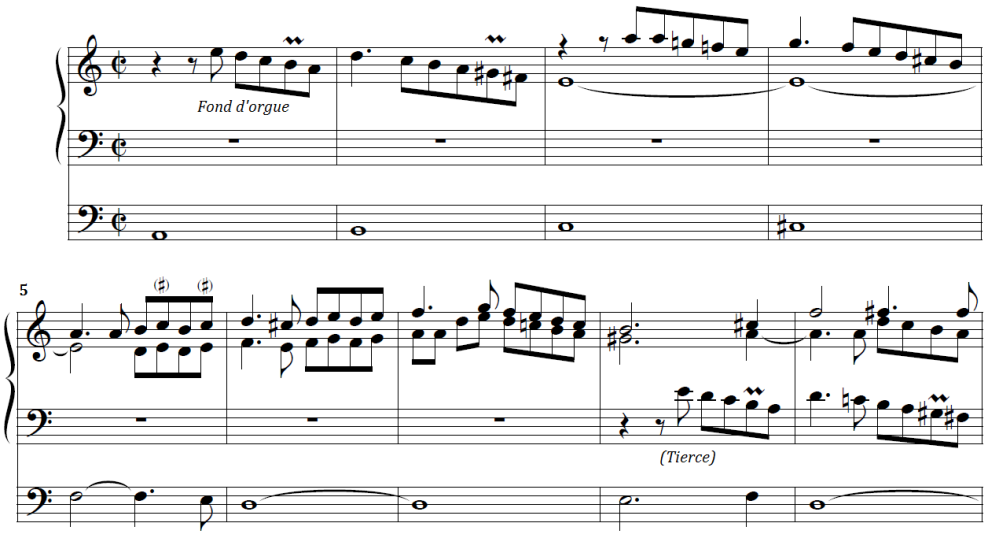
9.2 Récits « en taille »

Les récits en « taille » sont essentiellement le *Cromorne en taille* et la *Tierce en taille*. Beaucoup plus homogènes que les récits de dessus, ces pièces présentent des caractéristiques formelles et expressives similaires tout au long de la tradition d'orgue classique (à partir du 1er Livre de Lebègue). Ces caractéristiques peuvent se résumer, *grosso modo*, en une sensation générale de profondeur et un lyrisme articulant tensions et détentes.

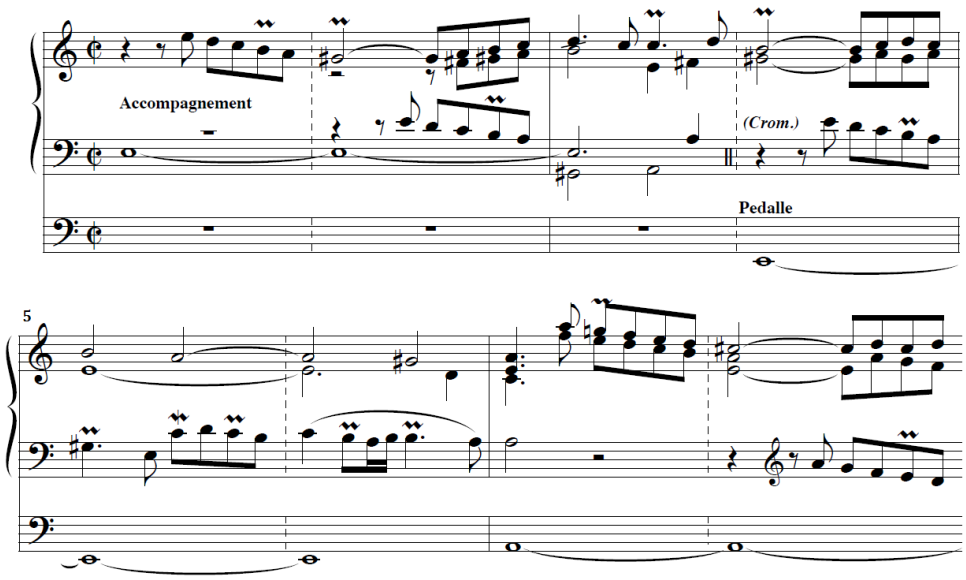
La profondeur de ces formes est générée par des moyens acoustiques et poético-musicaux : au niveau acoustique, ce sont la couleur « obscure » du *jeu doux* de l'accompagnement et la présence systématique de la pédale, qui génèrent une évocation sonore de la profondeur[22]. Au niveau poético-musical, c'est souvent le topique du *sommeil* qui exprime métaphoriquement le « ravissement » propice à l'échange avec le divin dans une dimension intérieure ; tel est le cas dans la *Tierce en taille* de la *Messe des paroisses* de Couperin et dans le *Cromorne en taille du 4e ton* de Boyvin (2e Livre d'orgue). On notera d'ailleurs la ressemblance évidente entre ces deux pièces :

[21] Michel Corrette donne également un *Récit de nazard* dans son 1er Livre d'orgue (1737) pour le verset *Quia respexit* du *Magnificat du 3e ton*. Cette pièce est un *largo* avec des mouvements en croches groupées par deux et des triolets, plus proche du style italien que de la tradition d'orgue classique.

[22] L'accompagnement classique de ces formes est composé du *bourdon* 8', *prestant* 4' et *bourdon* ou *montre* 16'. Il s'agit là du mélange des *jeux de fonds* (voir annexe I, p. 468).



Ex. 9.19, F. COUPERIN, *Tierce en taille : Qui tollis peccata mundi*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-9)



Ex. 9.20, J. BOYVIN, *Cromorne en taille du 4e ton*, 2e Livre d'orgue, 1700 (mes. 1-8)

Le caractère des *récits en taille* présente un mélodisme très vocal qui oscille entre la gravité et la suavité, comme le montrent les indications que l'on trouve parfois en tête de ces pièces : *gravement* (Lebègue et Jullien), *fort tendrement* (Raison) et *très tendrement* (G. Corrette). La douceur mélodique peut alterner avec les traits idiomatiques propres aux pièces pour viole de gambe en style improvisé (fantaisies, concert de violes, etc.), tout particulièrement dans la *Tierce en taille*.

La somme de ces éléments donne à ces formes un caractère d'« intensité intérieure » qui sert à merveille les enjeux de la méditation discursive pratiquée dans le contexte

spirituel du Grand Siècle[23]. En effet, un regard sur les divers recueils d'orgue nous montre que, tant la *Tierce* que le *Cromorne en taille* sont destinés aux moments liturgiques impliquant un « retour sur soi ». Ainsi, dans le cadre de la messe, nous trouvons ces formes au *Christe eleison* (Grigny, G. Corrette) au *Domine Deus, Agnus Dei* (Couperin, Grigny ?)[24] au *Qui tollis peccata mundi* (Couperin), au *Benedictus* (Raison, Couperin, G. Corrette), et également au moment de l'*Élévation* (Raison, Couperin). Dans le cadre des offices, les exemples qui nous sont parvenus sont moins nombreux : Grigny destine une *Tierce en taille* pour le verset *Tantum ergo* de l'hymne *Pange lingua* (évoquant la vénération du Sacrement), alors que Guilain offre un exemple de chaque type de *récit en taille* pour le verset *Quia respexit humilitatem* dans deux de ses *Magnificat* (2e et 4e tons). Ces moments liturgiques nous permettent d'entrevoir le sens théologique auquel ces pièces répondent : la contrition, le péché, la miséricorde, la vénération, etc.

Malgré la proximité entre le *Cromorne en taille* et la *Tierce en taille*, nous observons certaines spécificités dans leur écriture respective. D'ores et déjà, on peut affirmer que le *Cromorne en taille* présente plus de lenteur, de gravité et de pathétisme, tandis que la *Tierce en taille* se montre plus dynamique, alternant le lyrisme avec des passages de caractère improvisé en croches et double-croches[25]. Nous allons donc considérer les caractéristiques particulières de chacune de ces formes.

a) *Cromorne en taille*

Le caractère du *Cromorne en taille* est grave et retenu, sans doute en raison de la couleur du registre soliste, mais aussi parce que les figurations rythmiques de la mélodie dépassent rarement la croche. Dans cette forme, les introductions sur le *jeu doux* ou les *jeux de fonds* sont en général plus longues que dans la *Tierce en taille*, ce qui met en valeur

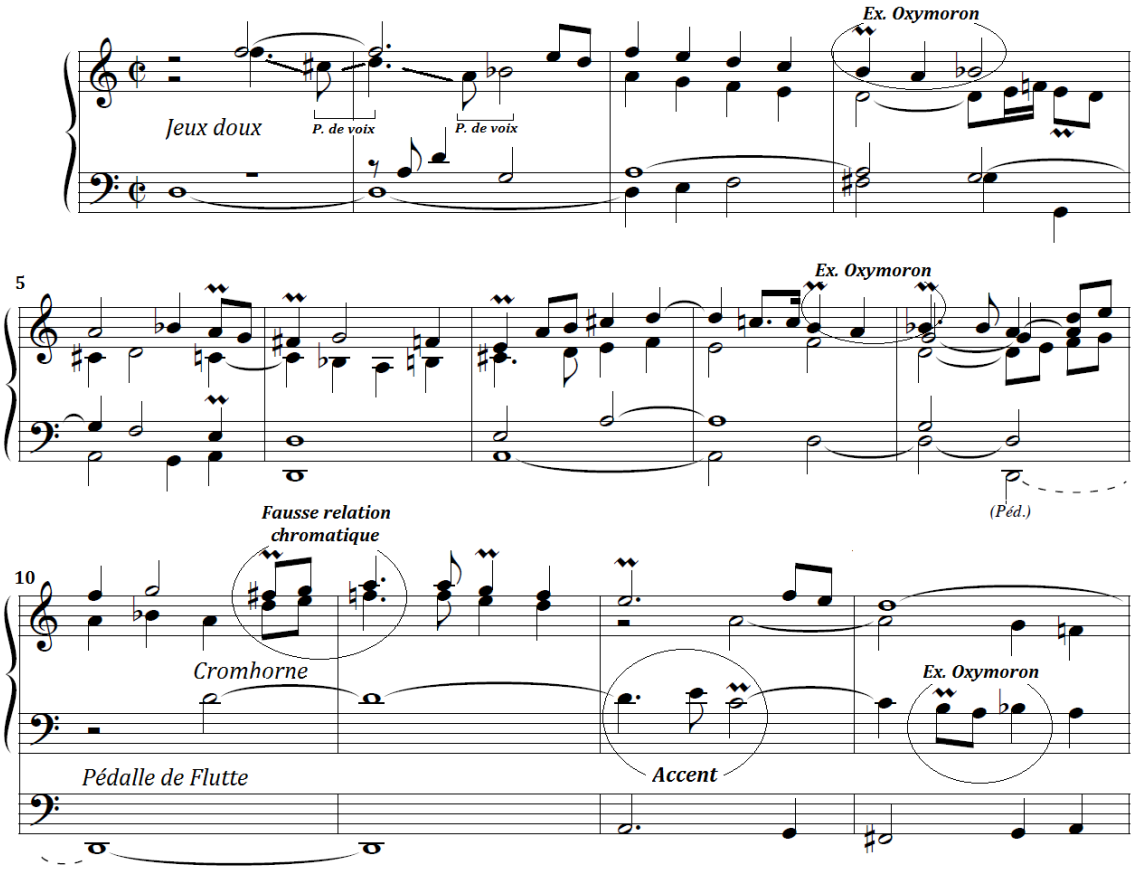
---

[23] Souvenons-nous que, dans ce contexte, l'exercice de la méditation est un moyen fondamental pour établir un rapport personnel avec Dieu, et que cet exercice est essentiellement imagé.

[24] Ici, le signe d'interrogation obéit au fait que dans l'édition originale du Livre de Grigny, la *Tierce en taille* apparaît comme 4e verset du Gloria (*Domine Deus rex caelestis*), alors qu'une *Basse de trompette* est destinée au 5e verset (*Domine deus, Agnus Dei*). En ce sens, ces deux versets semblent être intervertis. Ceci est-il dû à une erreur de l'imprimeur ? De fait, la plupart des enregistrements modernes de la messe de Grigny inversent l'ordre de ces pièces (voir par exemple la version de Bernard Coudurier enregistrée par la firme BNL en 1989). D'ailleurs, l'erreur éditoriale semble d'autant plus probable par le fait que la table des matières de l'édition originale annonce seulement quatre hymnes (*Pange lingua, Verbum supernum, Ave maris stella* et *A solis ortus cardine*), omettant l'hymne *Veni creator* (premier du recueil).

[25] Dans son 1er Livre d'orgue (1676), Nicolas Lebègue est le premier à offrir des récits « en taille », avec deux *Cromorne en taille*, cinq *Tierce en taille*, et deux *Cromorne ou Tierce en taille*. En ce sens, bien que le titre *Cromorne ou Tierce en taille* puisse faire penser à une équivalence entre ces formes, nous constatons que ces pièces correspondent davantage à l'écriture du *Cromorne en taille* (le double choix pouvant obéir à des raisons pratiques).

l'atmosphère intérieure. Ainsi, le *Cromorne en taille du 1er ton* de Lebègue (premier exemple écrit de récit *en taille*) présente une introduction de 10 mesures qui instaure la profondeur. Au tout début de la pièce, les *ports de voix* de demi-ton ascendant dessinent un *motif en croix* qui ressemble à celui dessiné par la combinaison *chute-accent* que l'on avait remarquée dans les *récits de dessus*[26].



Ex. 9.21, N. LEBÈGUE, *Cromorne en taille, suite du 1e ton*, 1e Livre d'orgue, 1676 (mes. 1-13)

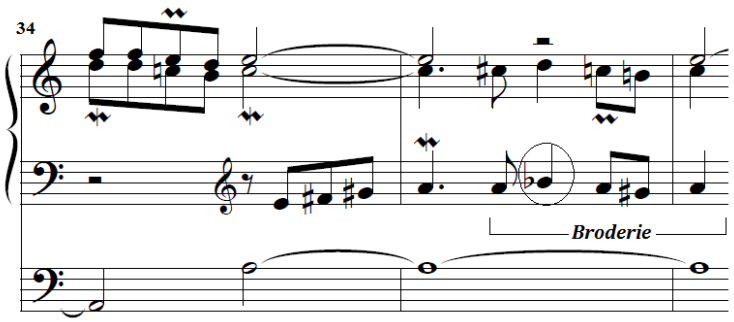
Les figuralismes plaintifs de ce passage, nous offrant un aperçu de l'expression pathétique du *Cromorne en taille*, semblent destinés à l'éveil de sentiments de contrition spirituelle. La mélodie dans l'entrée du cromorne est particulièrement saisissante car la note initiale, prolongée presque deux mesures et demi (mes. 10-12)[27], puis suivie par le son coupé d'un *accent* (mesure 12) et par une *exclamatio oxymoron* (mesure 13), semblent évoquer un gémissement, voire un cri douloureux.

Dans un autre exemple de Gilles Jullien, on observe un passage mélodique en double broderie chromatique sur *la* mineur, ayant comme particularité le second degré rabaissé

[26] Voir l'exemple du *Récit de cromorne ou de petite tierce du 1er ton* de Jacques Boyvin (ex. 9.4). Cette démarche figurative nous fait penser, *mutatis mutandis*, à celle offerte par J. S. Bach dans son prélude de choral *Nun komm, der Heiden Heiland* de l'*Orgelbüchlein* (voir exemple en annexe VI/4, p. 479).

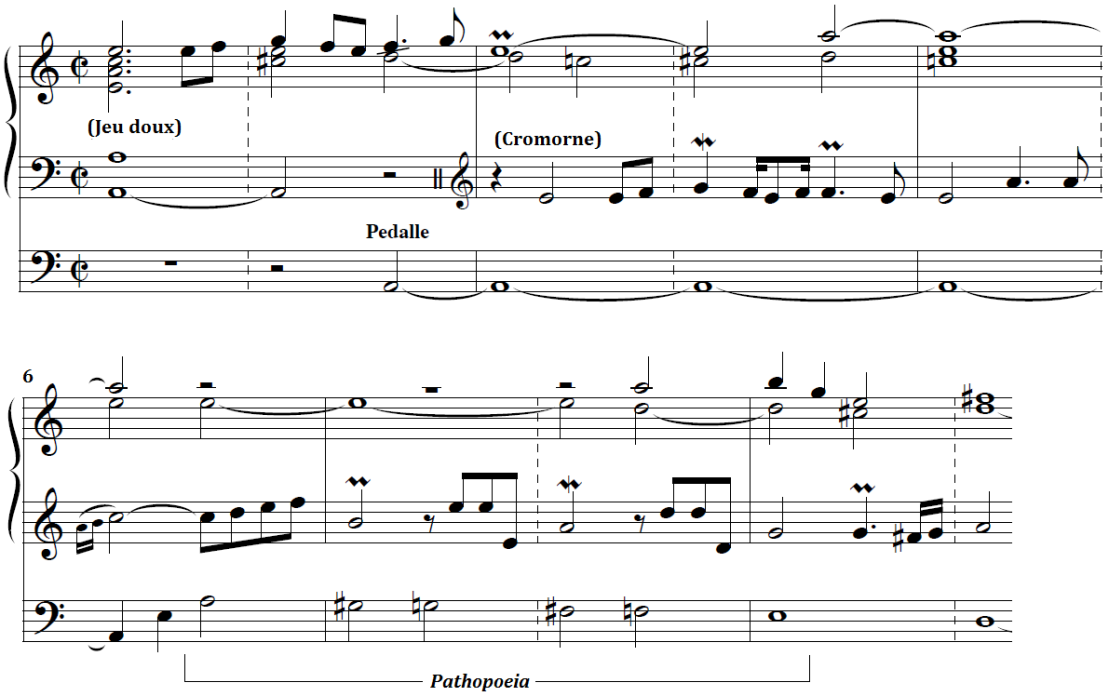
[27] Accompagnée par une fausse relation sur le *jeu doux* (mes. 10-11).

(*la*$_3$ - *si* bémol$_3$ – *la*$_3$ - *sol* dièse$_3$ - *la*$_3$). Cette broderie (assez rare, sinon unique dans le répertoire) crée un effet frappant :

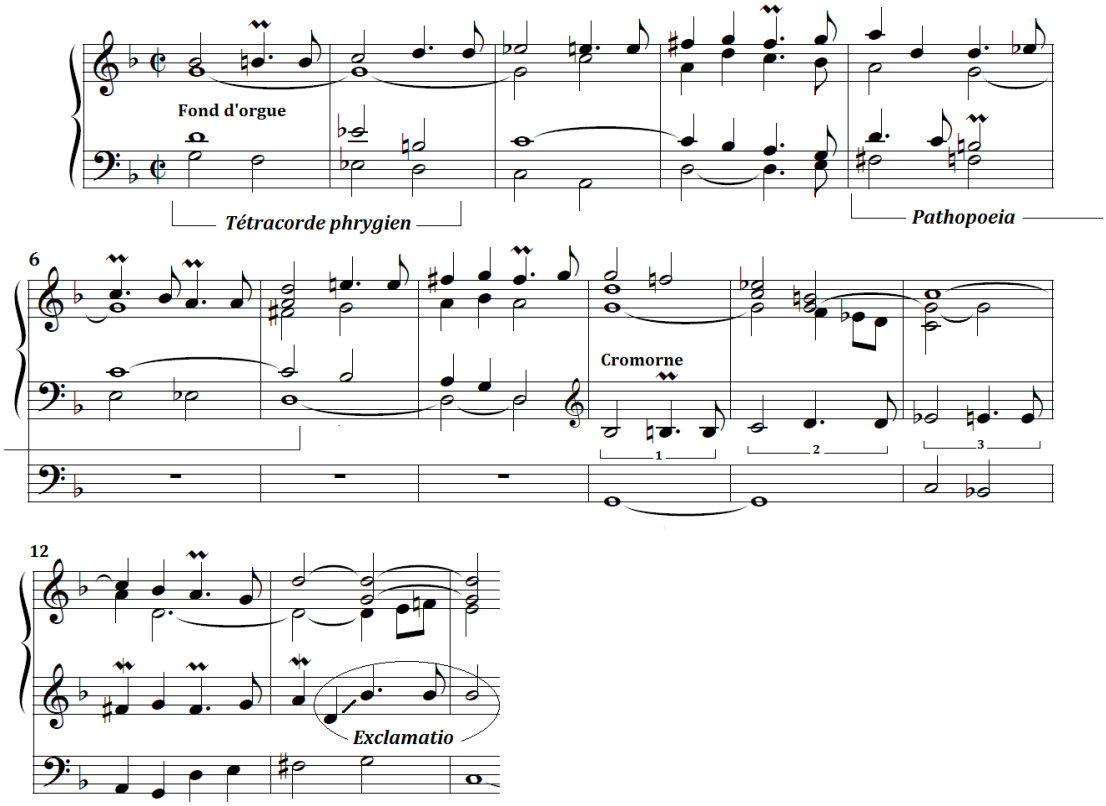


Ex. 9.22, G. JULLIEN, *Cromorne en taille du 1e ton*, 1er Livre d'orgue, 1690 (mes. 34-36)

D'autres exemples parlants de *Cromorne en taille* mettant en relief le caractère douloureux sont repérables chez Jacques Boyvin et François Couperin, qui utilisent le pathétisme de la gamme chromatique descendante à la basse (*pathopoeia*) et des intervalles expressifs pour générer un sens pénitentiel.



Ex. 9.23, J. BOYVIN, *Cromorne en taille du 3e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-10)



Ex. 9.24, F. COUPERIN, *Cromorne en taille : Benedictus*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-14)

Ce *Cromorne en taille*, destiné au *Benedictus* de la *Messe des paroisses* de Couperin, est un bel exemple d'utilisation de la *pathopoeia* pour instaurer un climat sensible dans un moment liturgique invitant à la méditation[28]. Comme nous pouvons observer, le début de ce verset (introduction sur les *jeux de fonds*) comporte un *tétracorde phrygien* et une gamme chromatique descendante au cours de la même phrase ; ensuite, l'entrée du *cromorne* présente une gradation ascendante, puis une *exclamatio* douloureuse (mes. 9-13) qu'on peut associer au mouvement ascensionnel de la prière. En ce sens, cette disposition mélodique rappelle celle da maints exemples du psaume *De profundis*, où les premières mesures offrent un dessin mélodique allant du grave à l'aigu pour peindre l'image d'une supplication venant du « fond du cœur » pour s'élever vers Dieu.

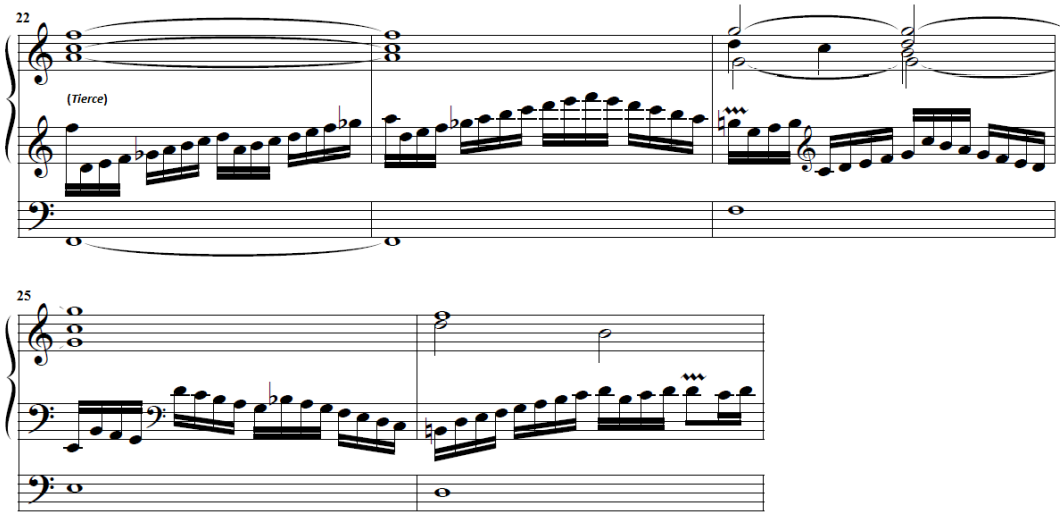
b) *Tierce en taille*

Le caractère de la *Tierce en taille* oscille entre la douceur et la « pulsion ». Cette dernière est suggérée au travers d'élans rythmiques de double et triple-croches (que l'on peut assimiler à la dynamique des oraisons « jaculatoires », comme nous l'avons avancé)[29].

[28] Dans la liturgie gallicane du XVIIe siècle, le verset d'orgue pour le *Benedictus* avait lieu soit pendant l'Élévation, soit immédiatement après. Pour cette raison, ces versets empruntent un caractère méditatif, lié sans doute à la vénération de la figure du Christ et à la réflexion sur son sacrifice.

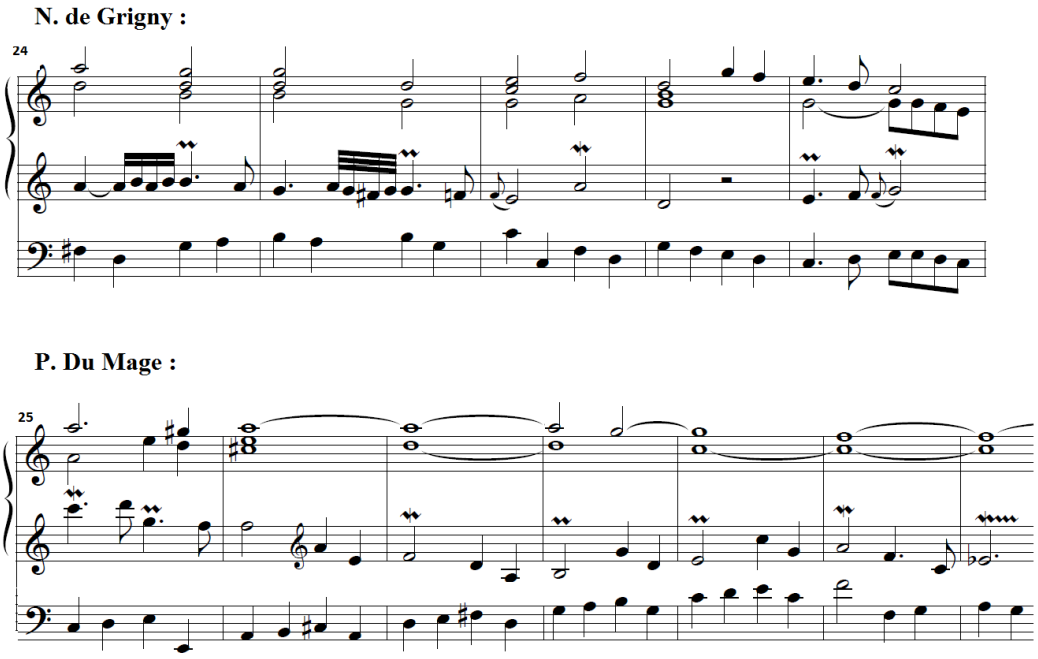
[29] Cf. chapitre 3, p. 94.

À l'occasion, ces élans peuvent même se prolonger par plusieurs mesures, créant un effet paroxystique. Voici un extrait de la *Tierce en taille* de Louis Marchand, qui illustre bien cet aspect expressif :



Ex. 9.25, L. MARCHAND, *Tierce en taille*, av. 1732 (mes. 22-26)

Le dynamisme de la *Tierce en taille* est parfois marqué également par le mouvement de la pédale, adoptant le style de la basse continue. On l'aperçoit par exemple dans le *Récit en taille* de l'hymne *Pange lingua* de Grigny, ou dans la *Tierce en taille* de Pierre Du Mage :

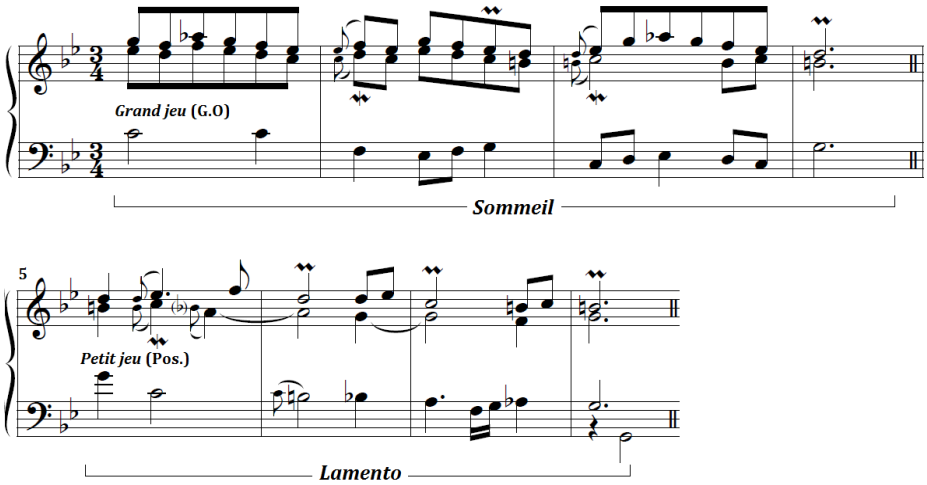


Ex. 9.26, N. GRIGNY et P. DU MAGE, *Tierce en taille* (mes. 24-28 et 25-31)

9.3 Concert de flûtes

Le *Concert de flûtes*[30] se caractérise par l'opposition entre les registres de flûte du *Grand clavier* et celles du *Positif*[31]. Faisant preuve d'une poétique intimiste aux allures bucoliques, cette forme s'inscrit dans l'esthétique de la profondeur. En fait, tant la couleur que l'*ethos* du *Concert de flûtes* sont proches du *Fond d'orgue*, à en croire les titres de deux pièces de Boyvin : le *Concert de flutes ou fond d'orgue du 3e ton*, et le *Fond d'orgue ou concert de flutes du 7e ton* (toutes les deux provenant de son 2e Livre d'orgue).

Avant la diversification des formes des *flûtes* dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (à l'instar du *Duo sur les flûtes*, les *Petites flûtes* et le *Récit de flûte*, entre autres), les exemples fondés sur ce mélange sonore sont peu nombreux. Cela dit, la plupart des pièces qui nous sont parvenues rendent bien compte de leur usage liturgique : Grigny offre un *Dialogue de flûtes pour l'Élévation*, G. Corrette un *Concert pour les flûtes* correspondant au verset *Benedicimus te* du *Gloria*, alors que Guilain, Clérambault et J.-F Dandrieu destinent cette forme au verset *Suscepit Israel* du *Magnificat*[32].



Ex. 9.27, N. GRIGNY, *Dialogue de flutes pour l'Élévation*, Livre d'orgue, 1699 (mes.1-8)

Ainsi, le *Dialogue de flûtes pour l'Élévation* de Grigny (ci-dessus), mêlant les topiques du *sommeil* et du *lamento*, s'ajuste de manière appropriée au sens théologique et au sentiment religieux de ce moment liturgique : associé au « merveilleux », le *sommeil*

[30] Appelées aussi *Dialogue de flûtes* ou simplement *Flûtes*.

[31] Gaspard Corrette propose la régistration type de cette forme : « on tire les claviers l'un sur l'autre. Au grand jeu, bourdon et flûte. Au positif bourdon, flûte et le tremblant doux » (G. CORRETTE, « Mélange des Jeux de l'Orgue pour les Pièces contenues dans ce Livre », dans : *Messe du 8e ton*, Paris : H. Foucault, 1703, p. [B]).

[32] En ce sens, le caractère intimiste et pastoral-plaintif de ces pièces répond bien au sentiment de vénération et à la vision de la miséricorde divine propres à ces versets.

servirait à exprimer la profondeur, ainsi qu'à représenter l'échange entre les dimensions divine et humaine, compris dans l'exposition du Christ en forme d'hostie devant les fidèles[33]. En même temps, le caractère plaintif du *lamento* pourrait obéir au rapport entre l'élévation de l'hostie et la vision sacrificielle.

Les *Flûtes* sont souvent destinées ou verset *Suscepit Israël* du *Magnificat*, car leur caractère s'avère convenable pour peindre les aspects essentiels du texte : *Suscepit Israël puerum suum, recordatus misericordiae*. Ainsi, les images de la miséricorde et de l'amour divin peuvent être suggérées musicalement par la douceur, alors que la vision de l'adoration du peuple d'Israël serait traduite par le côté pastoral, lequel constitue ici un moyen allégorique efficace pour se référer à l'acte de latrie envers Dieu[34].

Dans cette perspective, le *Trio de flûtes* du *Magnificat du 2e ton* de Guilain présente des conductions mélodiques parallèles des deux voix de dessus, générant un climat profond mais tendre, vraisemblablement associé à la douceur de l'amour divin[35]. Dans les *Flûtes* de la Suite du 2e ton de Clérambault, les images de la supplication de miséricorde, du « peuple de Dieu » et de l'amour divin seraient exprimées à travers les topiques plaintif et pastoral, dont la tendresse se reflète dans les agréments ; dans cette pièce, l'alternance de claviers adopte une double disposition, empruntant les écritures du *Récit de dessus*[36] et celle du *Trio à deux dessus*[37]. Les sections en forme de *Récit de dessus* offrent des teintes douloureuses (au moyen d'agréments figurant le *pianto*, ainsi que la *pathopoeia*), ou bien douces (à travers la modulation au ton relatif majeur)[38]. Voici deux passages dans lesquels on peut observer le contraste entre le plaintif et le tendre :

---

[33] Le topique du *sommeil* est proche ici du caractère pastoral par la pulsation à trois temps. Cette proximité pourrait-elle s'expliquer par le fait que la rêverie fait partie de l'imaginaire bucolique ?

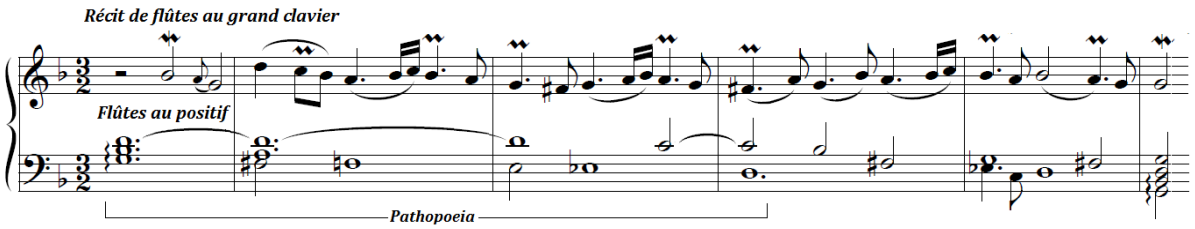
[34] Les références de ce type sont repérables dans de nombreux exemples musicaux de l'époque (la *Pastorale* du Concerto grosso *Fatto pour la notte di natale* de Corelli est peut-être l'exemple le plus célèbre). En ce sens, la musique des organistes français offre elle aussi des exemples de caractère pastoral comme allégorie de l'adoration du peuple envers Dieu. L'exemple le plus éloquent de ce type est sans doute le *Point d'orgue* de Grigny (verset *Gaudet chorus celestium* de l'hymne *A solis ortus cardine*), dont un passage emprunte manifestement le caractère pastoral pour correspondre aux paroles *Palamque fit pastoribus Pastor, Creator omnium* (aux bergers s'est révélé le Pasteur, créateur de toutes les choses). Nous analyserons cette pièce en détail au chapitre 12 (voir ex. 12.24).

[35] Nous aborderons cet exemple au chapitre consacré aux *Magnificat* de Guilain (voir ex. 13.32).

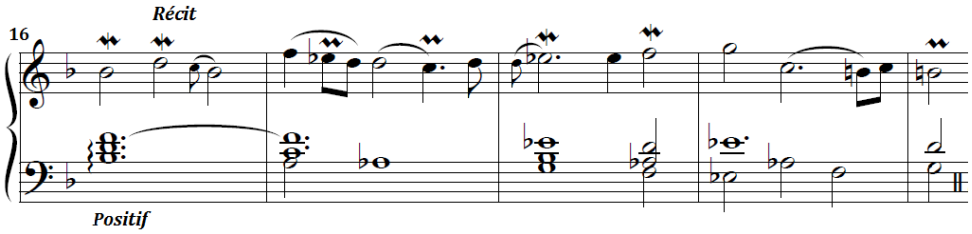
[36] Accompagnement à la main gauche sur le *Positif* et mélodie à la main droite sur le *Récit*.

[37] Les deux mains sur le *Grand clavier*.

[38] Cet aspect correspondrait bien à l'opposition entre le péché et la grâce implicite dans le texte.

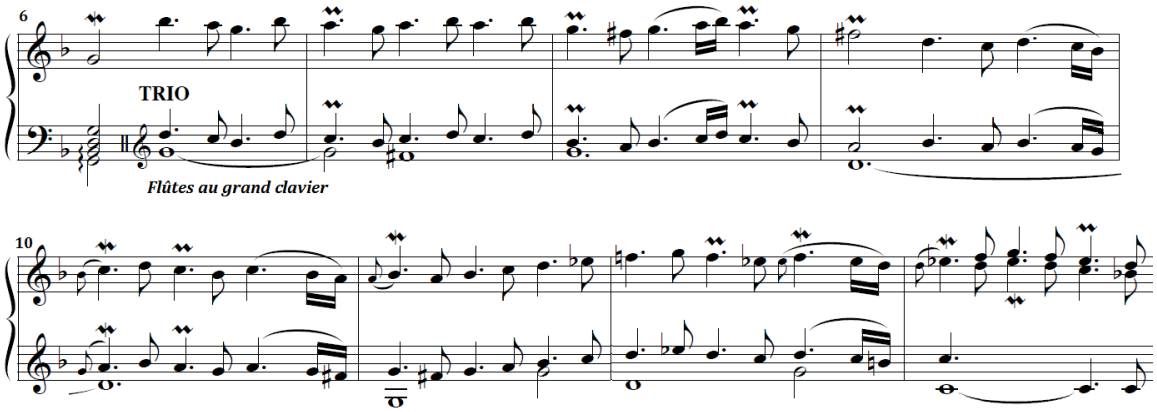


Ex. 9.28, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Flûtes du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-6)



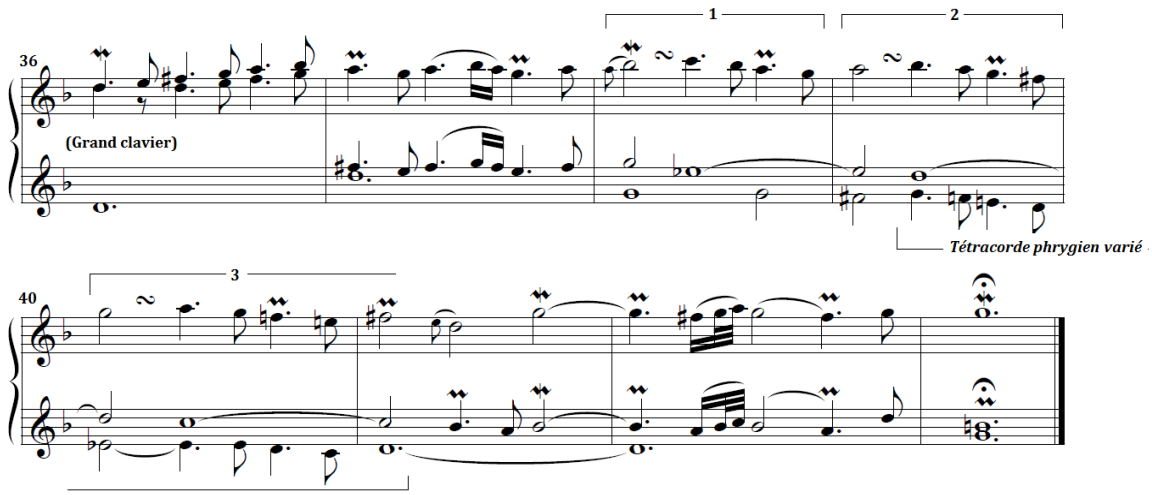
Ex. 9.29, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Flûtes du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 16-20)

Quant aux sections à la manière du *Trio à deux dessus* (sur le *Grand clavier*), celles-ci présentent une écriture qui suggère bien le côté pastoral. Le caractère doux, proche du style du *sommeil*, pourrait évoquer l'union entre Dieu et son peuple (telle est notre lecture) :



Ex. 9.30, L-N. CLÉRAMBAULT, *Flûtes du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 6-13)

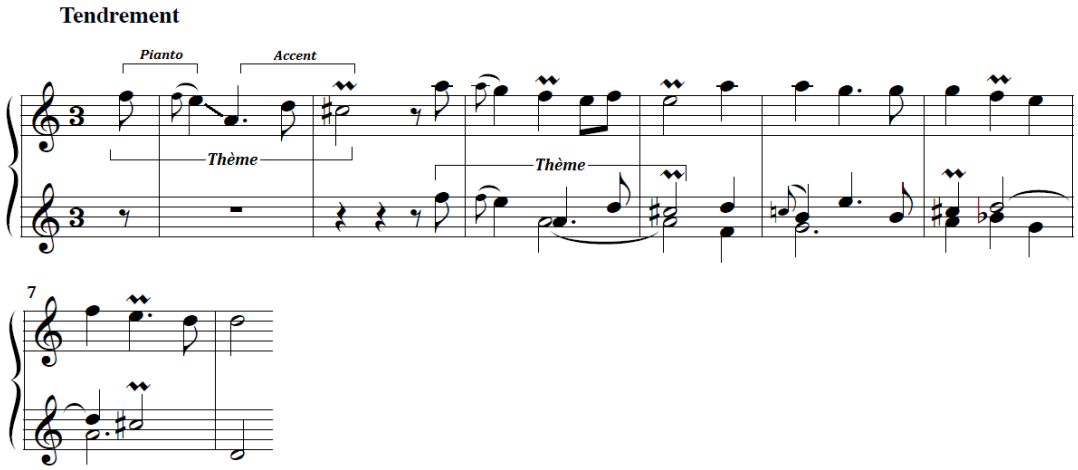
À manière de *peroratio*, la section finale de la pièce prend une tournure plaintive repérable dans une *gradatio* descendante à trois paliers (mes. 38-41) fondée sur un *tétracorde phrygien* varié par broderies, et par une *exclamatio oxymoron* (mes. 39-40, entre *mi*♮$_3$ et *mi*♭$_3$) qui rehausse le caractère pathétique de ce passage :



Ex. 9.31, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Flûtes du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 36-43)

D'autres exemples de *Flûtes* destinées au verset *Suscepit Israel* du *Magnificat* sont offerts par Jean-François Dandrieu (cette forme apparaît dans 4 de ses 6 *Magnificat*). Parmi ces pièces, celle du 2e *Magnificat* (*ré* mineur) est particulièrement significative car elle contient l'ensemble des caractéristiques que nous venons d'évoquer, développant une expression équilibrée entre gravité et suavité, et réunissant de manière subtile les styles lyrique et imitatif-chorégraphique.

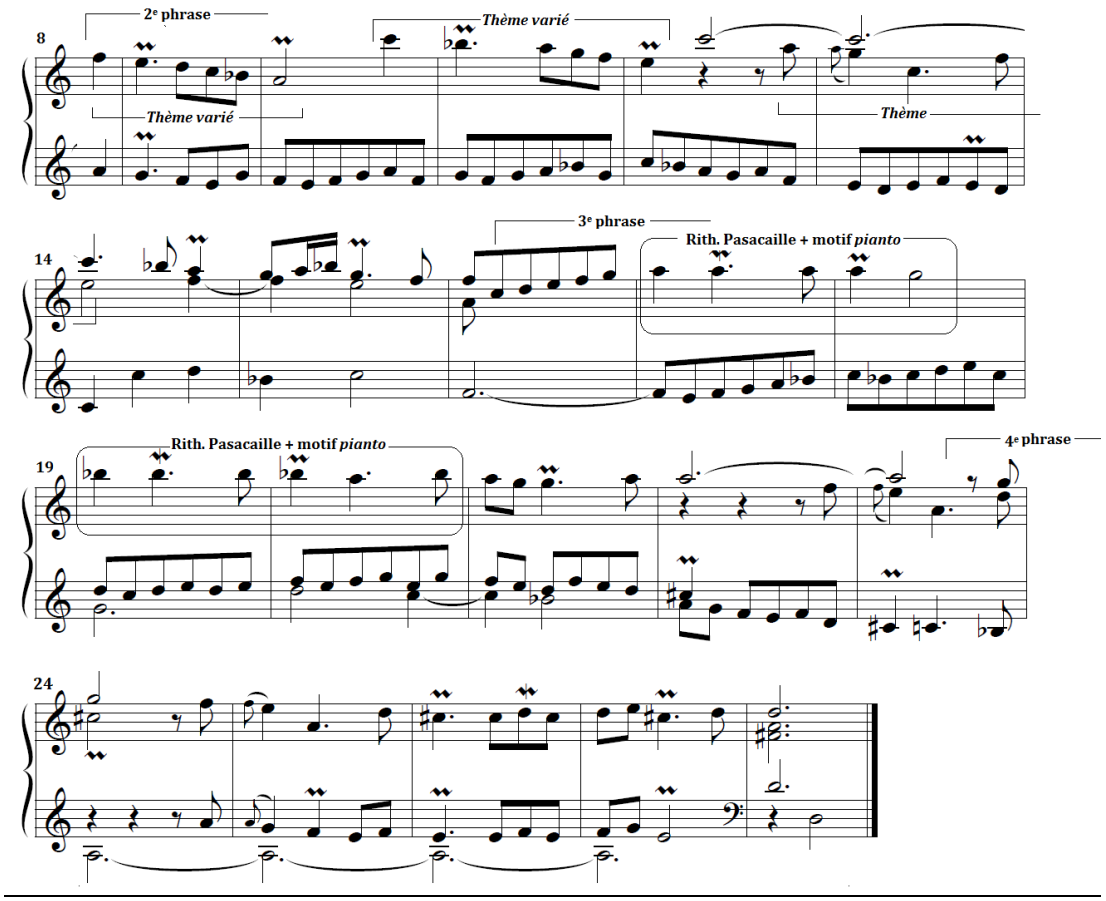
Cette pièce se compose de quatre phrases : la première (mesures 1-8) expose un thème qui présente le motif du *pianto* (port de voix descendant) puis un accent (son coupé). Ce caractère est mis en valeur par une cellule rythmique proche du patron typique des danses graves (*passacaille*, *chaconne*, *sarabande*, etc.).



Ex. 9.32, J.-F. DANDRIEU, *Flûtes en ré mineur*, 1er Livre d'orgue, 1739 (mes. 1-8)

La 2e phrase (mesures 8-16) offre une variation du thème initial mais dans une allure plus gracieuse et dynamique en raison d'un mouvement de basse continue, et de la modulation vers la tonalité relative (*fa* majeur). La 3e phrase (mesures 16-22) garde le mouvement

continuel en double-croches partagées entre la basse et la partie intermédiaire alors que la mélodie fait entendre la cellule rythmique de *passacaille* et le motif du *pianto* ; quant à la 4e phrase (mesures 22-28), elle revient sur le thème plaintif dans la tonalité d'origine tout en introduisant une note pédale et une conduction mélodique en tierces parallèles qui confèrent au mouvement un sens de profondeur.



Ex. 9.33, J.-F. DANDRIEU, *Flûtes en ré mineur*, 1er Livre d'orgue, 1739 (mes. 8- 28)

Chapitre 10

FORMES EN STYLE « IMITATIF »

Le style imitatif dans l'orgue classique peut se présenter de plusieurs façons : premièrement dans des formes contrapuntiques comme la *Fugue* et le *Quatuor* ; deuxièmement, dans des formes telles que le *Duo* et le *Trio*, adoptant soit un sens de l'imitation similaire à celui des *canzoni* italiennes (imitation libre de motifs dactyliques), soit un mélange entre l'écriture imitative et les modèles chorégraphiques[1] ; et enfin, dans des formes comme le *Petit plein-jeu* et l'*Écho*, dont l'imitation mélodique est l'un des éléments caractéristiques. Ces formes peuvent adopter différentes « manières » qui oscillent entre la *gravité* et la *légèreté*, comme nous le constaterons tout au long de ce chapitre.

10.1 Fugue

Dans la tradition d'orgue classique, la fugue est une forme exempte de la complexité et de la rigueur développées dans les traditions italienne et allemande à la même époque. Ceci obéit d'une part à la brièveté des interventions de l'orgue dans le rite gallican (qui ne permettait pas, en dehors de l'Offertoire, de longues interventions musicales), et d'autre part à une fonction de la polyphonie cherchant plus la représentation que l'érudition : en effet, comme nous avons observé précédemment, la disposition imitative de la *Fugue* peut avoir un caractère analogique se rapportant au sacré, principalement à la figuration des chœurs angéliques[2]. Une troisième raison est peut-être à rechercher dans l'obéissance au goût classique, qui privilège la concision du discours[3].

---

[1] Il faut souligner que dans ce répertoire il n'est pas question de danses *stricto sensu*, puisque d'une part, ces pièces adoptent une texture imitative, et d'autre part, la structuration formelle avec reprise typique des danses reste assez rare. On peut trouver néanmoins quelques exemples chez André Raison ; tel est le cas du 2e *Agnus dei* (*Trio avec reprise*) de la *Messe du 8e ton* (1er Livre d'orgue, 1689).

[2] Souvenons-nous de l'analogie des chœurs angéliques que nous avons remarquée dans la structure des fugues de Nivers et Gigault (cf. chapitre 4, pp. 132-134). Nous observerons encore quelques exemples de ce genre dans les pages à venir.

[3] Pour une esquisse de l'histoire de la fugue pour orgue en France de François Roberday à Jean-François Dandrieu, voir : Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, *Jean-François Dandrieu, 1682-1738, organiste du Roy*, Paris : Picard, 1982, pp. 226-231. Concernant l'évolution du genre et sa technique, voir : Jean-Paul

Les premières fugues pour orgue à l'époque louis-quatorzienne qui nous sont parvenues furent écrites par Louis Couperin (composées entre 1650 et 1659) et François Roberday (*Fugues et caprices à quatre parties*, 1660). Ces pièces se trouvent à cheval entre le langage conservateur de la musique religieuse française de la première moitié du XVIIe siècle, et le modernisme instauré à partir du premier *Livre d'orgue* de Nivers. La gravité de leurs sujets, reflétée dans l'emploi des figures rhétorico-musicales (*exclamatio*, *passus duriusculus*, *syncopatio*), est un trait stylistique repérable par la suite dans les fugues *graves* des organistes classiques.

Dès le premier Livre de Nivers, on observe deux types de fugues différentes, obéissant aux deux catégories stylistiques principales de la rhétorique : soit des fugues lentes et solennelles, portant parfois l'indication *fugue grave* (qui privilégient des figurations rythmiques longues, notamment des blanches et noires), soit des fugues plus vives, parfois indiquées comme *fugue légère* ou *fugue gaie* (dont la figuration rythmique présente des valeurs plus brèves)[4]. En outre, nous observerons que certains exemples se trouvent à mi-chemin entre la *Fugue grave* et la *Fugue légère*, ce qui correspond au troisième style rhétorique dont parlait Pierre Le Gallois dans sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*[5]. Ainsi, la fugue « incarne » la tripartition stylistique de la rhétorique.

a) *Fugue grave*

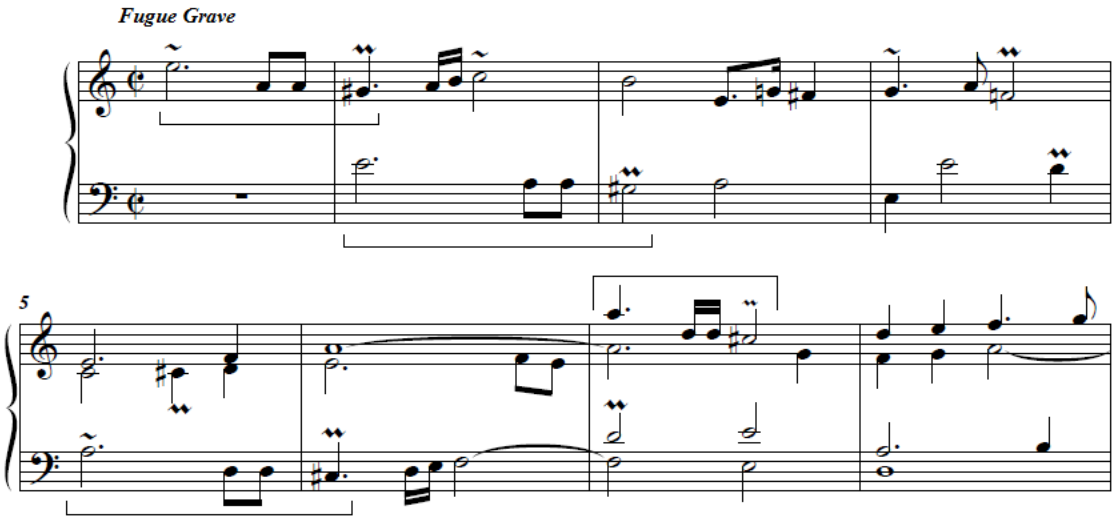
D'allure solennelle avec mesure lente (généralement 𝄵), la *Fugue grave* se caractérise par la prolifération de chromatismes, dissonances, retards et intervalles expressifs (*syncopatio*, *exclamatio*, *saltus duriusculus*, *passus duriusculus*, etc.). Le caractère de cette forme s'explique par son emploi dans le cadre liturgique, souvent associée à des moments de contrition. Par exemple, la *Fugue grave* pour le verset *Qui tollis pecata mundi* de la Messe de Nivers (2e Livre d'orgue) présente un sujet formé par intervalles expressifs qui peignent bien l'image du « péché du monde » et de la supplication de miséricorde divine[6] :

MONTAGNIER, « La fugue pour clavier en France vers 1700-1730 : à propos des deux fugues de Pierre Février », *Revue de Musicologie*, t. 76, n° 2 (1990), pp. 174-179.

[4] Au niveau de la registration, Nivers affirme que les *fugues graves* se jouent « sur le gros jeu de tierce avec le tremblant, ou sur la Trompette sans tremblant » et que « les autres fugues [se jouent] sur un Jeu médiocre ou sur le petit Jeu de Tierce » (G.-G. NIVERS, « Du meslange des jeux », dans : *Premier Livre d'orgue… op. cit.*, [sans n° de page]). Pour d'autres possibilités, voir annexe I, p. 468.

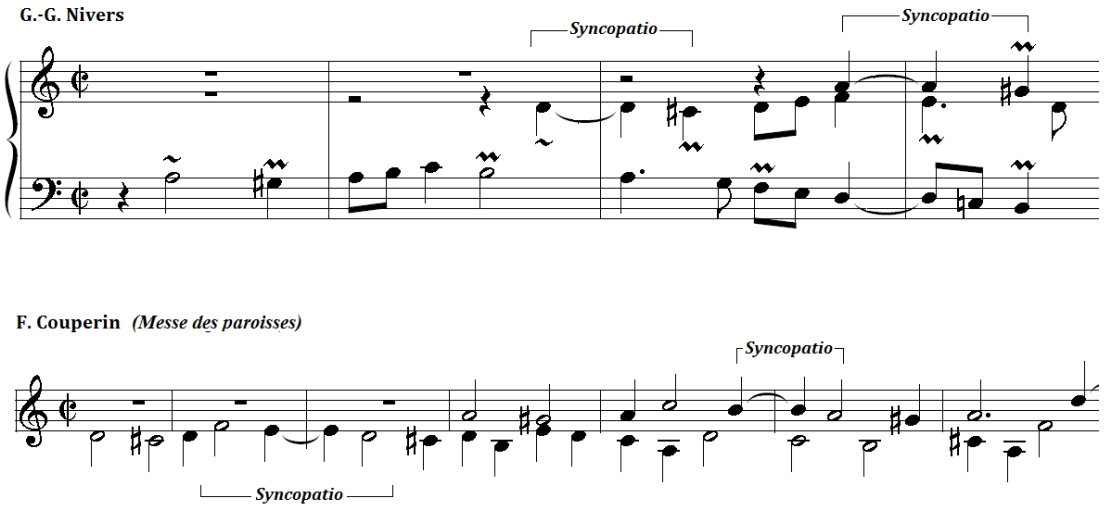
[5] Cf. p. 219.

[6] En effet, la deuxième partie de cette *Fugue grave*, dont nous avons fait l'analyse précédemment, comporte le topique du *lamento* (voir ex. 6.23).



Ex. 10.1, G.-G. NIVERS, *Fugue grave : Qui tollis peccata mundi*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 1-8)

La *Fugue grave* trouve principalement sa place au moment du 3e *Kyrie* des messes solennelles et commente souvent la mélodie grégorienne en présentant la *syncopatio* caractéristique du *stylus gravis*. Voici une comparaison des sujets composés par G.-G. Nivers et F. Couperin, nous permettant d'apprécier cet aspect :

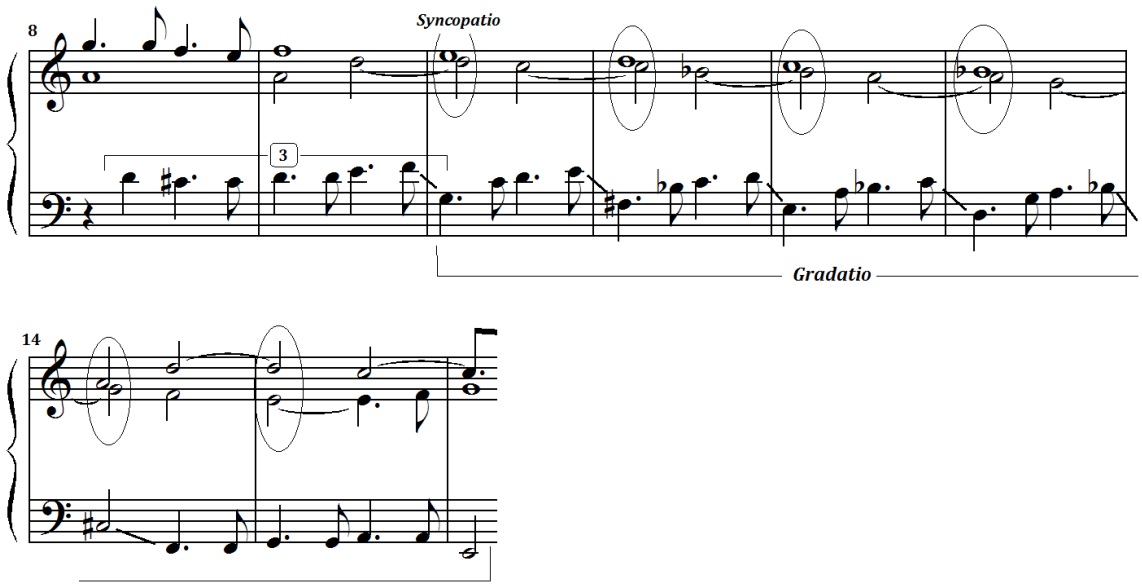


Ex. 10.2, G.-G. NIVERS et F. COUPERIN, comparaison du sujet des fugues graves pour le *Kyrie*

Comme nous l'avons observé au chapitre 4, plusieurs fugues graves se rapportent au sacré à travers l'analogie, soit par le nombre de présentations du sujet, soit par l'agencement global de la forme. Tel est le cas dans les fugues pour le *Kyrie* des messes de Guillaume-Gabriel Nivers (1667), de Nicolas Gigault (1685), les deux messes de François Couperin (1690) et la messe de Gaspard Corrette (1703). L'exemple de Gigault correspond parfaitement au tableau dépeint par Olier à propos du *Kyrie* dans ses

Explications[7] car, outre les neuf présentations du thème comme analogie des chœurs angéliques, cette pièce comporte une prolifération de figuralismes plaintifs. Le passage suivant la troisième présentation du sujet offre une lecture signifiante particulièrement parlante : il s'agit de deux marches d'harmonie dont le traitement dessine une opposition de contraires[8].

La première marche (présentée à la voix inférieure, mes.10-16) est une gradation descendante en cinq paliers, dont le dramatisme est accentué par les *saltus duriusculus* qui articulent chaque progression[9]. Ce caractère est rehaussé par les deux voix supérieures, dessinant une *syncopatio* :



Ex. 10.3, N. GIGAULT, *Fugue : Kyrie,* Messe du 1e ton, 1685 (mes. 8-16)

La deuxième marche est une *repetitio* (mes. 16-23) qui s'oppose au caractère sombre de la marche précédente à travers deux procédés rhétoriques : d'une part, un traitement consonant (tous les temps forts sont des accords majeurs), d'autre part, la juxtaposition d'une *suspirans* et d'un *motif en croix*, qui évoque de manière éloquente l'image majestueuse du Christ. Ici, le *motif en croix* semble d'autant plus parlant qu'il est répété à trois reprises (d'ailleurs, c'est le seul moment où l'on trouve ce motif dans toute la pièce ; en ce sens, on peut bien se demander si cette figuration ne correspond pas à la triple demande de miséricorde caractéristique du *Kyrie*)[10].

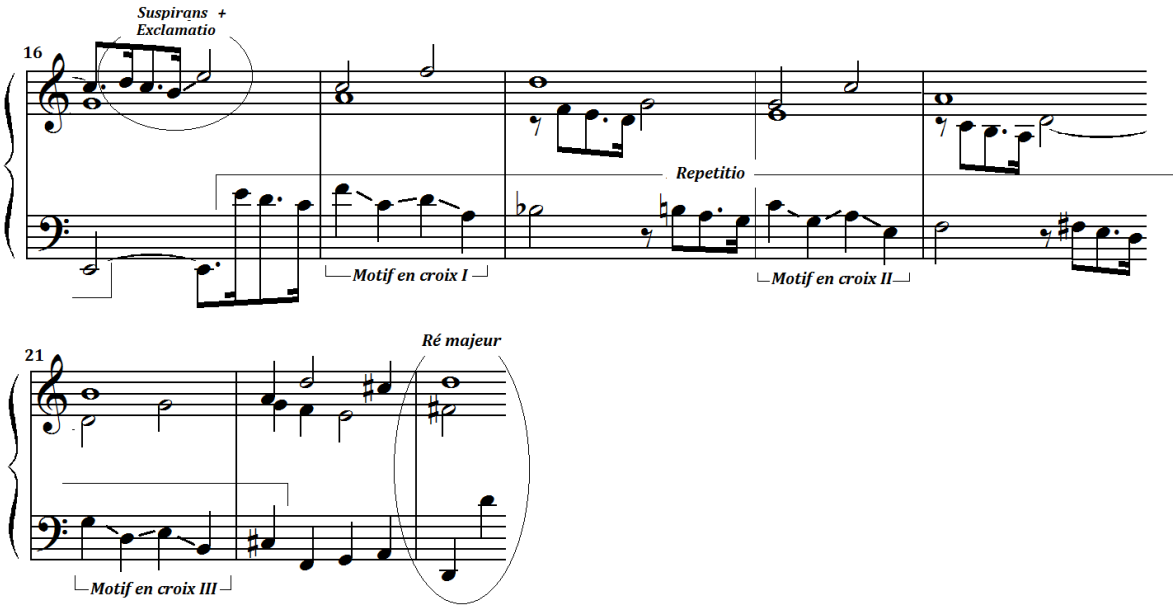
---

[7] Dans ses *Explication des cérémonies de la grande messe*, Jean-Jacques Olier est très explicite lorsqu'il associe le *Kyrie eleison* au chant plaintif des anges et bienheureux (nous le constaterons au chapitre 14).

[8] Ce qui pourrait bien correspondre à l'antagonisme entre le péché et la grâce implicite dans le texte.

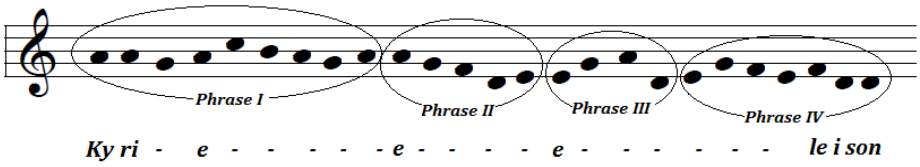
[9] Cette *gradation* descend jusqu'au mi_1, l'une des notes les plus graves de l'instrument.

[10] Ceci semble plausible car théologiquement, c'est à travers le Christ que les supplications de miséricorde sont exaucées et que les péchés sont pardonnés. Ce passage figurerait ainsi la vision salvifique de la Croix.



Ex. 10.4, N. GIGAULT, *Fugue : Kyrie*, Messe du 1e ton, 1685 (mes. 16-23)

Les fugues de Nicolas de Grigny se démarquent de celles de ses confrères, d'une part en raison de leur haut degré d'élaboration contrapuntique (présentant souvent cinq voix)[11], et d'autre part, par un contraste de registres entre les différentes parties (l'organiste propose le cornet pour les deux parties supérieures, le *cromorne* pour les deux parties intermédiaires, et la flûte pour pédale). L'ampleur de la pensée musicale de Grigny se reflète bien dans la *Fugue* pour le *Kyrie*, qui commente l'intégralité de la première partie du plain-chant. Pour ce faire, il divise la mélodie en quatre phrases qui marqueront la structure globale de la pièce[12]. Chacune de ces phrases élabore donc une « exposition » à quatre et cinq voix.

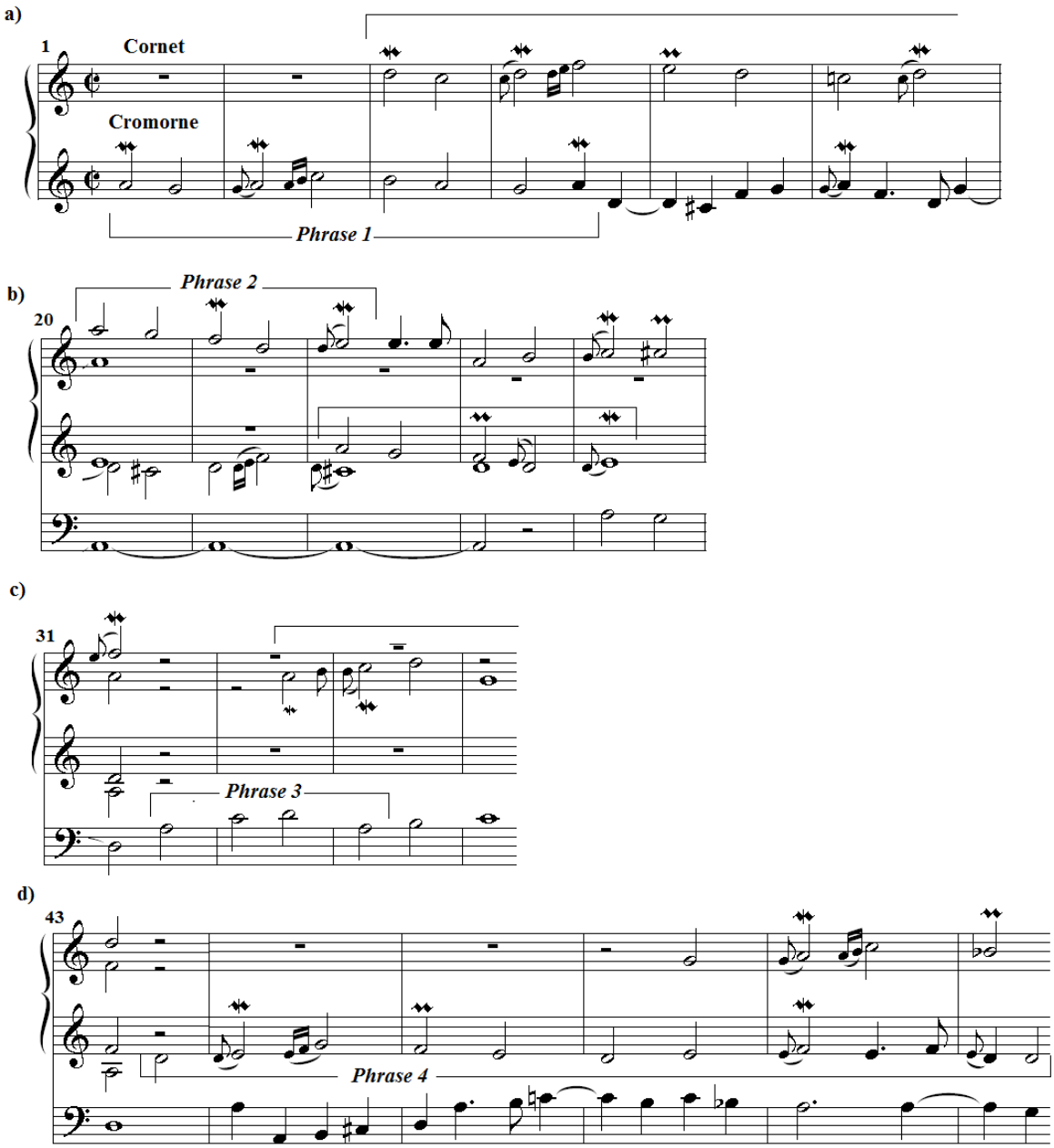


Kyrie eleison, Messe IV « *Cunctipotens genitor Deus* »

Cette hypothèse semble être confirmée par d'autres pièces associées à la vision de la miséricorde, dont le *motif en croix* est présenté à trois reprises ; tel est le cas dans le *Récit de cromorne* pour le *Christe eleison* de la *Messe des paroisses* de Couperin (voir ex. 9.6), et aussi dans le *Dialogue de voix humaine* pour le verset *Et misericordia ejus* du 3e *Magnificat* de Guilain (voir ex. 6.38).

[11] Son Livre d'orgue en contient cinq.

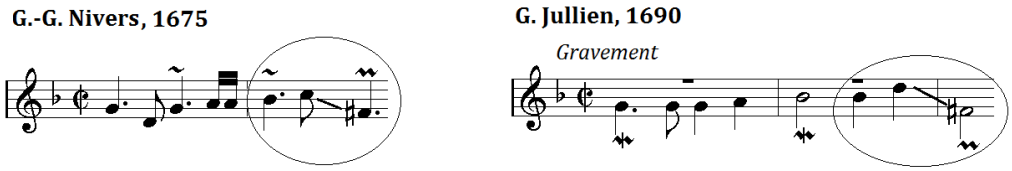
[12] Ainsi, cette fugue offre quatre sujets, à la manière des fugues de François Roberday et de Henry D'Anglebert.



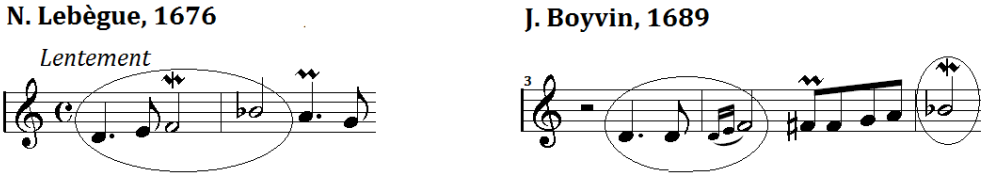
Ex. 10.5, N. DE GRIGNY, *Fugue : 3e Kyrie*, Messe du 1e ton, 1699

Quant aux fugues graves sans destination liturgique spécifique, nous observons un degré de parenté entre les sujets de certaines d'entre elles. Un premier élément d'affinité est le motif inégal ♩.♪ qui domine les sujets. Un autre élément est constitué par les intervalles expressifs (particulièrement l'*exclamatio* et le *saltus duriusculus*) qui donnent

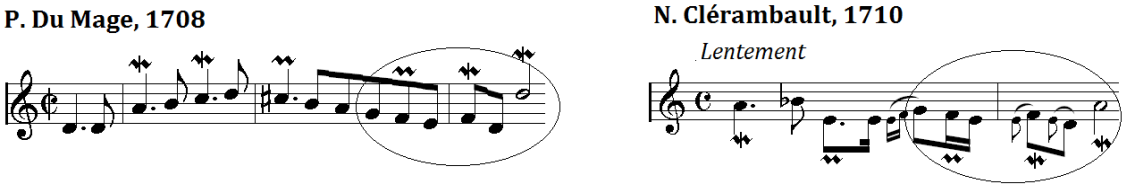
à ces pièces leur caractère plaintif[13].Voici quelques exemples de sujets de *Fugues graves* qui présentent des patrons mélodiques similaires :



Ex. 10.6, G.-G. NIVERS, *Fugue grave du 2e ton*, 3e Livre d'orgue, 1675 ; G. JULLIEN, *Fugue renversée à cinq parties du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1690



Ex. 10.7, N. LEBÈGUE, *Fugue grave du 1e ton*, 1er Livre d'orgue, 1676 ; J. BOYVIN, *Fugue grave du 1e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689

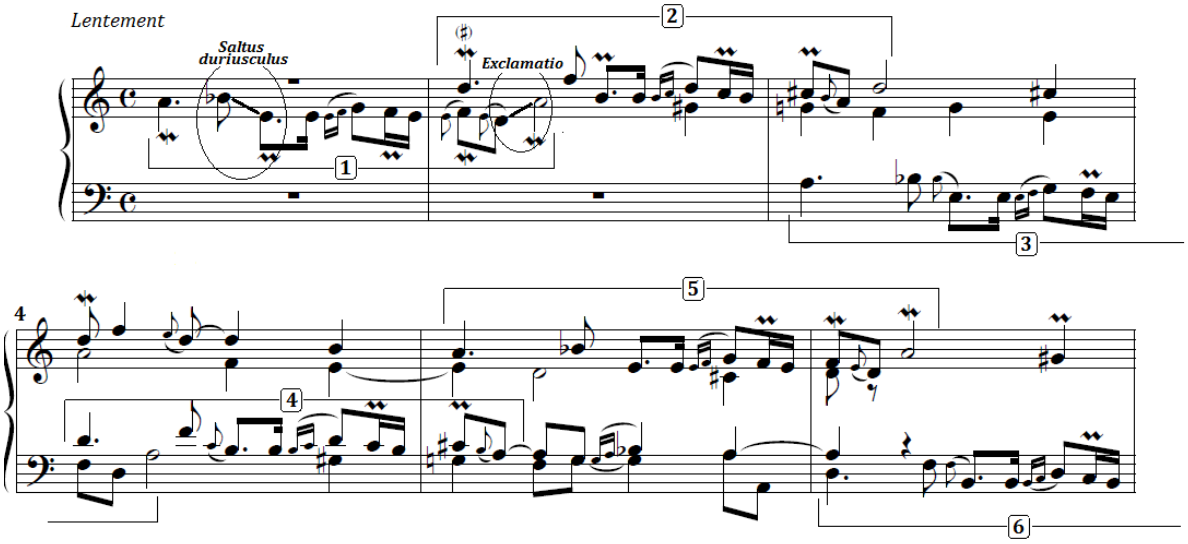


Ex. 10.8, P. DU MAGE, *Fugue*, Livre d'orgue, 1708 ; L.-N. CLÉRAMBAULT, *Fugue du 1er ton*, Livre d'orgue, 1710

Ainsi, Les fugues de Nivers et Jullien (ex. 10.6) proposent un dessin similaire en présentant une mélodie ascendante qui finit avec un *saltus duriusculus* (triton dans le cas de Nivers et 6te mineure dans le cas de Jullien). Les fugues de Lebègue et Boyvin (ex. 10.7) présentent une configuration semblable, avec une mélodie ascendante dont le sommet expressif se trouve sur le VIe degré (*si* bémol). Quant aux fugues de Du Mage et Clérambault (ex. 10.8), elles offrent aussi quelque similitude dans la queue du sujet, présentant une double broderie, puis un saut expressif ascendant. Cet ensemble de ressemblances semble attester l'existence de modèles mélodiques utilisés par les organistes dans l'exercice de l'improvisation.

[13] En ce sens, les sujets des fugues graves du 3e Livre d'orgue de Nivers (1675) montrent les traits expressifs qui caractérisent les sujets de ce type de fugue chez d'autres organistes classiques. Son premier Livre (1665) comporte aussi des fugues graves, mais leurs sujets sont beaucoup moins développés, se limitant dans la plupart des cas à un bref motif de 3 ou 4 notes.

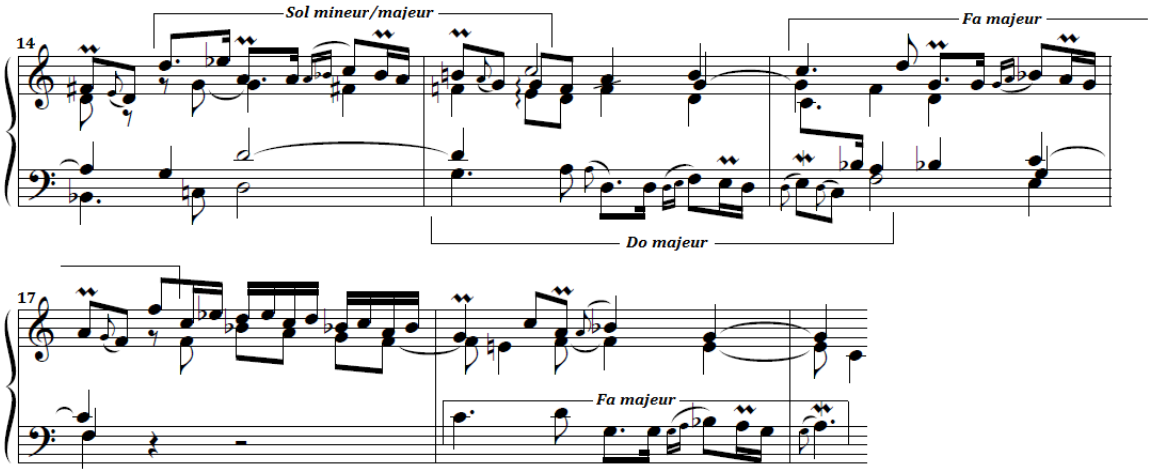
La cohérence rhétorique des fugues graves a sans doute contribué à l'éveil des émotions chez les fidèles (la dévotion, la contrition, l'imploration réitérée, etc.). La *Fugue du 1er ton* de Nicolas Clérambault correspond bien à cet enjeu expressif car son sujet débute avec une grande chute (*saltus duriusculus* de 5e diminuée) et se termine par une *exclamatio*. En même temps, sa disposition en *stretto* (le sujet est présenté à vingt reprises sur vingt-neuf mesures) peut faire penser à une exclamation itérative, se renouvelant une fois après l'autre[14]. Voici les six premières mesures, dans lesquelles le sujet apparaît en un nombre de fois égal :



Ex. 10.9, L-N. CLÉRAMBAULT, *Fugue du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-6)

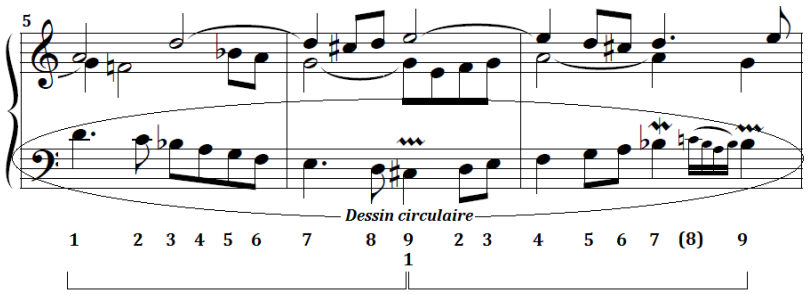
Cette pièce est un bel exemple d'alliance entre les styles de la *Fugue grave* et de la *Fugue légère*. Ceci se manifeste à travers le rassemblement de figures expressives (notamment le *saltus duriusculus* et l'*exclamatio*) et de figures rythmiques dynamiques (telles que la *figura corta*, les rythmes pointés et des traits mélodiques en double-croches). En outre, l'alliance entre gravité et douceur est soulignée par le traitement tonal : vers le milieu de la pièce, les modulations en *do* majeur, *fa* majeur et *si* bémol majeur transforment la gravité initiale, pour étaler un sentiment de tendresse.

[14] Si l'on considère cette Suite de Clérambault associée au *Magnificat*, la disposition en *stretto* de cette fugue (correspondant au verset *Quia respexit*) figure de manière éloquente les paroles *Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*. En effet, l'apparition successive des voix s'adapte à l'image de l'acclamation mariale renouvelée de génération en génération. Par ailleurs, J. S. Bach effectue un procédé similaire dans son *Magnificat*, tout en introduisant le symbolisme du chiffre dans le mouvement *Omnes generationes*, qui présente quarante et une entrées du sujet en *stretto* pour figurer analogiquement les quarante et une générations qui séparent Abraham du Christ (à ce sujet, voir : Zoltán GÖNCZ : *Bach's Testament. On the Philosophical and Theological Background of the Art of Fugue*, Lanham/Toronto/Plymouth : The Scarecrow Press, 2013, pp. 63-65).



Ex. 10.10, N. CLÉRAMBAULT, *Fugue du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 14-19)

Louis Marchand offre un exemple très significatif de *Fugue grave*. Même si cette pièce n'a pas de destination liturgique spécifique, elle comporte des éléments formels et expressifs qui se prêtent à une lecture symbolique en rapport au *Kyrie*. En effet, cette pièce présente le même rapport au chiffre « 9 » utilisé par Gaspard Corrette dans le *Trio à deux dessus* pour le *Kyrie* de sa messe, à savoir, un sujet de neuf notes présenté à dix-huit reprises[15]. De manière générale, l'ensemble de la pièce présente une conduction mélodique conjointe, malgré quelques passages ponctuels d'intervalles expressifs. Les mouvements en tierces et sixtes parallèles et les notes « pédale », rapprochent par moments cette fugue du topique du *sommeil*. Le traitement du sujet offre parfois des dessins circulaires ; c'est le cas de la 3e présentation (mes. 5-7), dans laquelle une gamme descendante est complétée tout de suite par son « miroir »[16] :

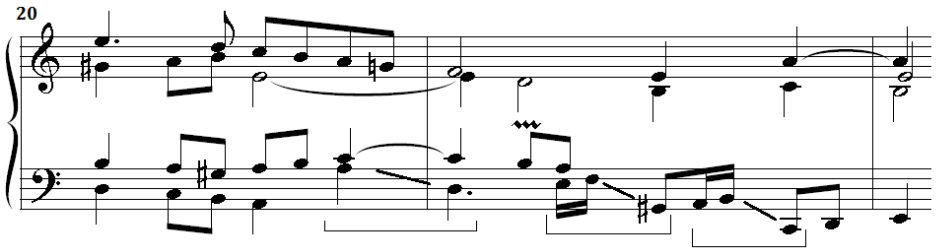


Ex. 10.11, L. MARCHAND, *Fugue*, av. 1732 (mes. 5-7)

[15] Voir ex. 4.16 à 4.19. Nous avons observé également que dans la Messe de Gaspard Corrette, le sujet de la *Fugue* pour le *Kyrie* et le thème du *Cromorne en taille* pour le *Christe* se composent eux aussi de neuf notes, dont l'intentionnalité représentative semble affirmée dans l'élaboration subséquente (phrases de neuf notes et figures circulaires symétriques comportant neuf notes). À propos des pièces de Corrette, voir exemples 4.13, 4.14 et 4.15.

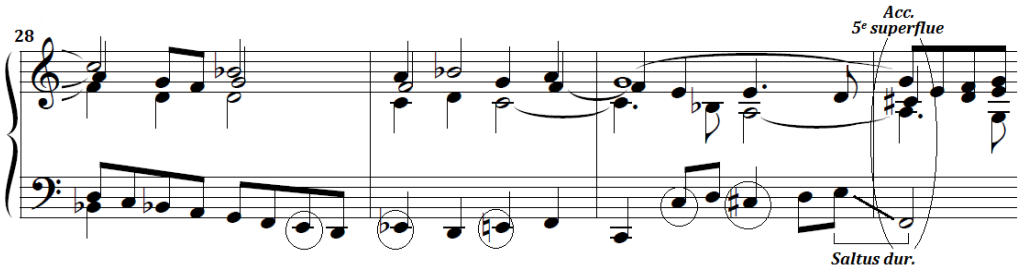
[16] Ce miroir est mélodique mais non rythmique. Cette disposition rappelle en quelque sorte l'agencement circulaire de la basse dans le *Cromorne en taille* pour le *Kyrie* de la messe de Gaspard Corrette (ex. 4.15).

Les mouvements mélodiques conjoints de cette pièce sont brisés par une suite de *saltus duriusculus* en trois paliers (mes. 20-21) qui ajoutent un sens pathétique. En effet, ces intervalles, outre la *figura corta*, apportent une « agitation » qui rompt avec la régularité mélodico-rythmique générale, ce qui nous semble pouvoir être associé à l'image du péché.



Ex. 10.12, L. MARCHAND, *Fugue*, av. 1732 (mes. 20-22)

La gravité plaintive se manifeste également à travers quelques retournements chromatiques à la basse, ainsi que l'accord de *5te superflue* :

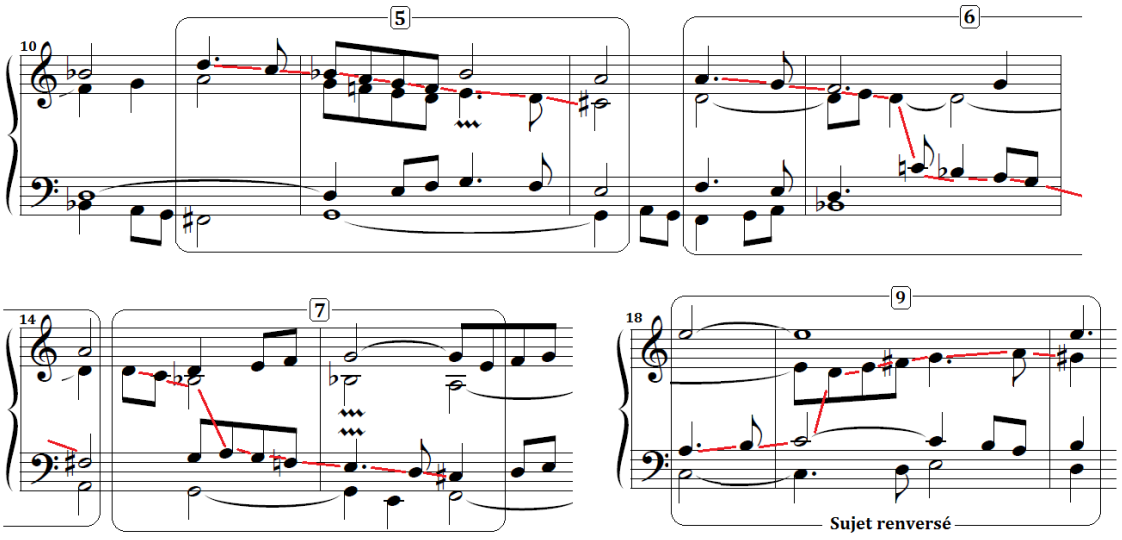


Ex. 10.13, L. MARCHAND, *Fugue*, av. 1732 (mes. 28-31)

Au cours de cette fugue, cinq présentations du sujet offrent un agencement « croisé » de la mélodie entre deux voix (ce sont les 5e, 6e, 7e, 9e, et 15e-16e présentations)[17]. Cette disposition semble corroborer la possibilité d'une démarche symbolique liée à la figure christique[18]. De ces cinq présentations « croisées » (qui commencent d'ailleurs lors de la cinquième présentation du sujet), trois présentent la mélodie dans son état d'origine (prés. 5, 6 et 7), et deux la présentent inversée (prés. 9 et 16). Voici la disposition croisée du sujet lors des présentations 5, 6, 7 et 9 :

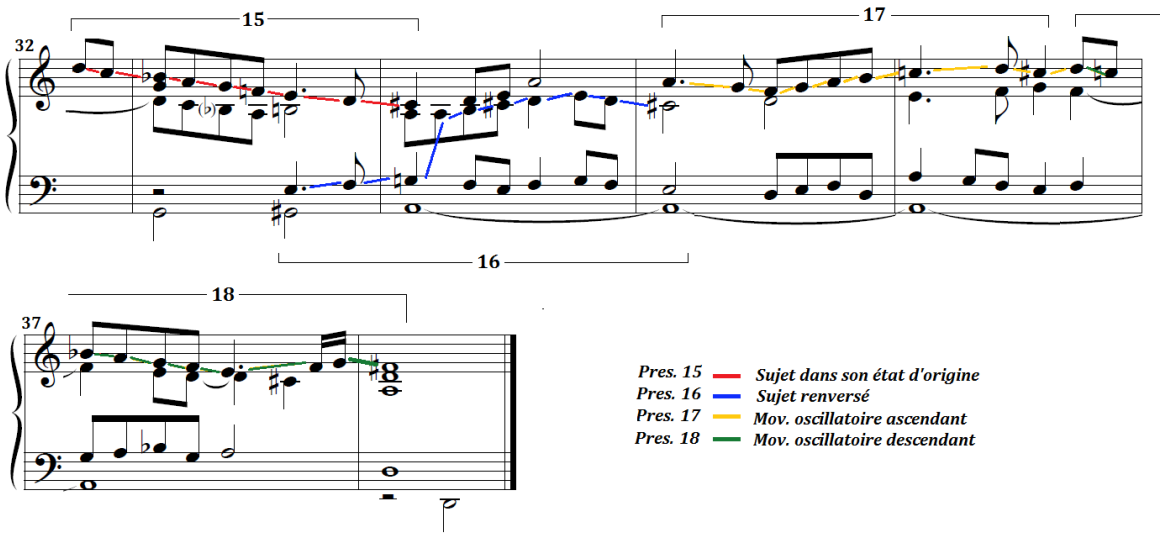
[17] Nous considérons les présentations 15e/16e comme une seule car elles sont imbriquées.

[18] Car ceci correspond au « micro-chiasme » évoqué par Philippe Charru et Christoph Théobald (cf. chapitre 4, pp. 146). Au-delà du dessin croisé, certains éléments symboliques associés au chiffre « 5 » pourraient appuyer cette hypothèse : le chiffre 5 est associé aux « cinq plaies du Christ, que reçurent ses mains, ses pieds et son côté, sont les marques glorieuses du Fils de l'homme » (M. FEUILLET, *Lexique des symboles chrétiens*, *op. cit.*, 2009, p. 31). En outre, tel qu'on l'a indiqué précédemment, le rapport 3/2 = 5 est lié à la représentation christique (il signifie sa position au sein de la Trinité).



Ex. 10.14, L. MARCHAND, *Fugue*, av. 1732 (mes. 10-15 et 18-20)

Les 15e et 16e présentations du sujet renforcent la lecture symbolique que l'on peut faire de cette fugue. Effectivement, une imbrication entre ces deux présentations dessine explicitement une figure croisée (mesures 32-35)[19]. Aussitôt, le sujet apparaît varié dans ses deux dernières présentations à travers un mouvement oscillatoire à la voix supérieure, dessinant une trajectoire ascendante (mes. 35-36) et descendante (mes. 36-37) :

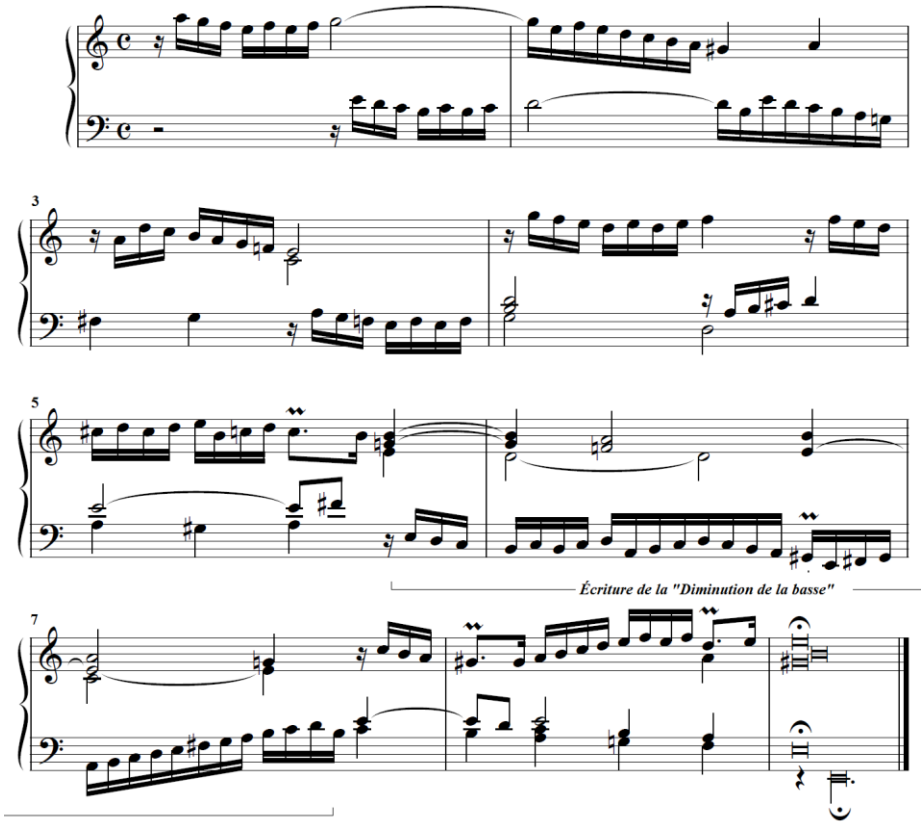


Ex. 10.15, L. MARCHAND, *Fugue*, av. 1732 (mes. 32-38)

[19] Nous voudrions remarquer que ce passage dessinant la croix se développe à la mesure 33 (chiffre symboliquement associé au Christ). Certes, cette observation est spéculative. Toutefois, nous observons des exemples similaires chez Couperin (voir ex. 14.43) et chez Guilain (ex. 6.38), faisant apparaître des figurations croisées au même moment, ce qui nous permet de postuler une intentionnalité dans cette démarche.

b) *Fugue légère*

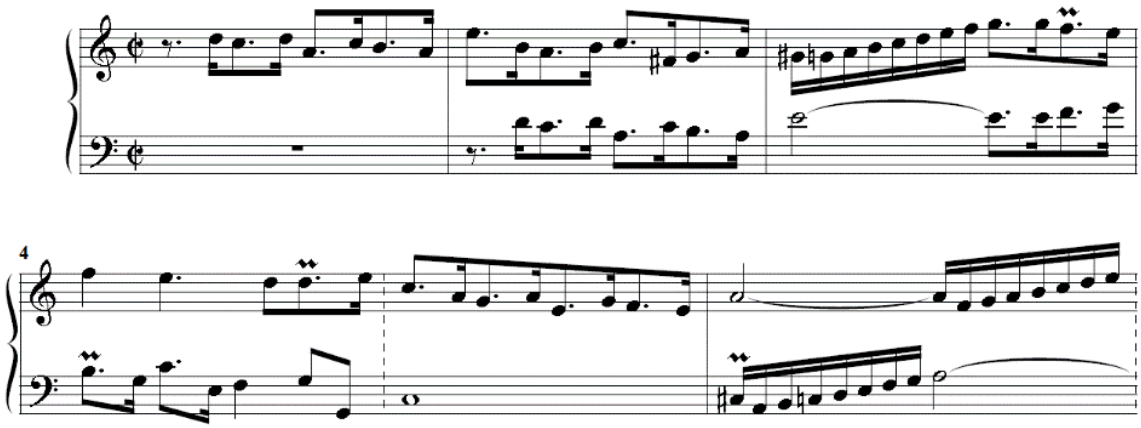
De mouvement vif, la *Fugue légère* se caractérise par la présence de figures musicales dynamiques (mouvements en doubles-croches, notes répétées, proliférations de rythmes pointés, *figura corta*, etc.)[20]. Nous observons deux types de *Fugue légère*, à savoir, celles qui présentent une écriture peu rigoureuse, se limitant parfois à quelques imitations d'un motif (en ce sens, elles ne sont pas à proprement parler des fugues), et celles qui développent un sujet tout au long de la forme. Dans le premier cas de figure, les textures à deux voix sont assez courantes. C'est le cas du *Glorificamus te* de la messe de Nivers, bref verset en *fugato* qui présente vers la fin l'écriture de la *diminution de la basse* (en raison du dynamisme mélodique dans la voix inférieure en opposition à la texture harmonique tenue par les voix supérieures, mes. 5-7) :



Ex. 10.16, G.-G. NIVERS, *Fugue* : *Glorificamus te*, 2e Livre d'orgue, 1667

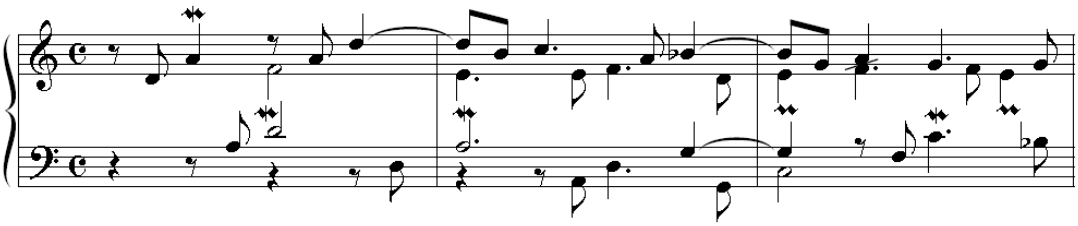
[20] Souvent, le terme *fugue* est employé pour désigner des pièces de caractère vif qui ont recours au style imitatif mais qui ne sont pas vraiment des fugues, se limitant à présenter un bref motif traité en imitations, ou bien encore à la présentation d'un sujet qui n'est pas développé en contrepoint par la suite, mais traité comme soliste dans une texture plutôt homophonique. Jean Saint-Arroman explique ceci dans les termes suivants : « Des très nombreuses pièces intitulées fugues n'en sont pas. Leur titre vient du fait que les jeux doux qui précédent le récit sont écrits en fugato : Basse de trompette (Boyvin), Fugue en récit de voix humaine (Nivers), Fugue en récit de cromorne (Nivers), Fugue et diminution de la basse (M. Thierry) […] » (J. SAINT-ARROMAN, *L'interprétation de la musique française, op. cit.*, p. 188).

Dans la messe, c'est au verset *Benedicimus te* du *Gloria* que les fugues légères brèves sont le plus souvent destinées. Tel est le cas chez Gigault et Raison (Couperin et Grigny donnent aussi une fugue courte pour le *Benedicimus te* mais il s'agit de pièces bien plus élaborées au niveau contrapuntique malgré leur brièveté). Voici un exemple tiré de la messe de Nicolas Gigault qui offre le même type de traits mélodiques fantaisistes que la *Fugue* pour le *Glorificamus* de Nivers.

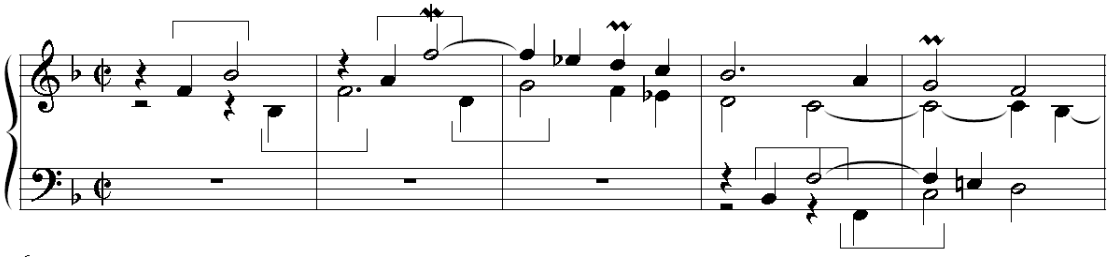


Ex. 10.17, N. GIGAULT, *Fugue à 2 : Benedicimus te,* Messe du 1er ton, 1685 (mes. 1-6)

Le choix de ces formes pour des moments liturgiques aussi courts que le *Glorificamus te* et le *Benedicimus te*, semble confirmer l'idée que l'écriture imitative dans ce répertoire joue essentiellement un rôle figuratif : dans le cas de ces deux versets du *Gloria*, la polyphonie et la vivacité figurent bien l'expression de la louange angélique. Dans la fugue pour le *Benedicimus te* de la messe du 1er ton de Raison et la fugue pour le 2e *Sanctus* de la messe de Lebègue (pièces qui présentent une claire ressemblance), les *exclamatio* ascendantes pourraient également correspondre à la représentation de l'exclamation laudative :



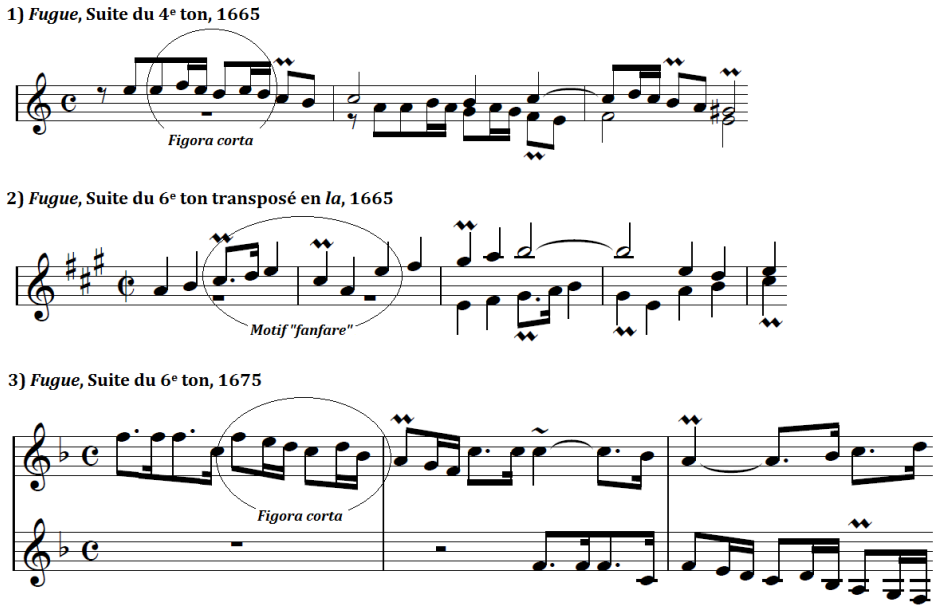
Ex. 10.18, A. RAISON, *Fugue : Benedicimus te,* Messe du 1er ton, 1688 (mes.1-3)



Ex. 10.19, N. LEBÈGUE, *Fugue : 2e Sanctus*, 1678 (mes. 1-5)

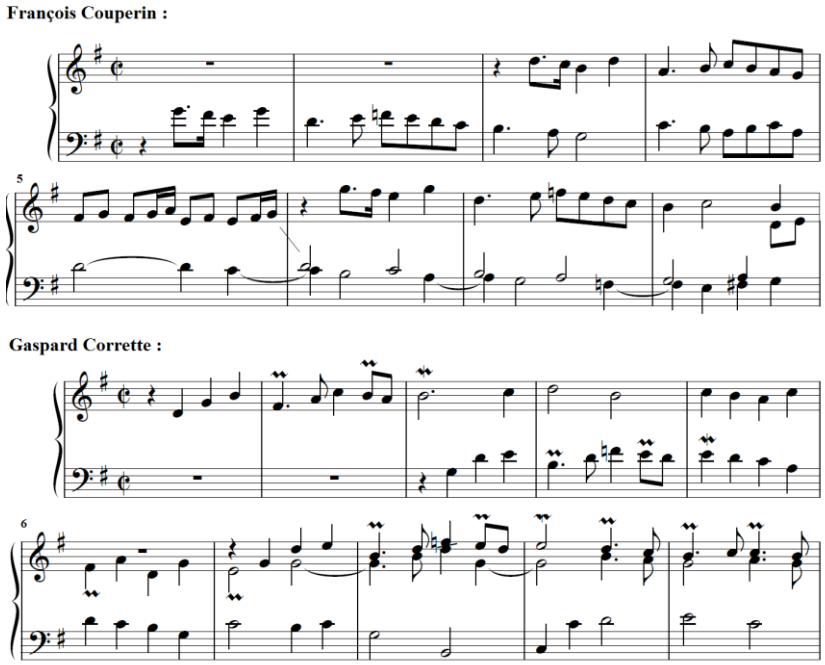
Ainsi, les fugues légères brèves peuvent exprimer l'acclamation angélique dans le *Sanctus*. C'est le cas dans les messes de N. Lebègue et de N. Gigault (Grigny donne aussi une fugue courte pour ce verset, mais encore une fois, celle-ci présente une écriture élaborée malgré sa brièveté).

Quant au deuxième type de *Fugue légère*, il présente un certain degré de développement du sujet, apparaissant principalement dans les suites d'orgue sans destination liturgique spécifique. L'une des particularités de ces pièces est la présence récurrente du topique militaire, se manifestant à travers la *figura corta*, de notes répétées et de motifs de fanfare. Voici trois exemples tirés du 1er et du 3e livres de Nivers, dont les sujets montrent ces aspects stylistiques :



Ex. 10.20, G.-G. NIVERS, exemples de sujets de *Fugue légère*

Ce type de *fugue légère* peut apparaître également au 2e verset du *Kyrie* lorsque les messes ne comportent pas du *cantus firmus*. Tel est le cas dans la *Messe pour les couvents* de Couperin, et également dans la *Messe du 8e ton* de G. Corrette. Dans ces pièces, les figures rythmiques énergiques et les conductions mélodiques parallèles confèrent un sens triomphal-laudatif.



Ex. 10.21, F. COUPERIN, *Fugue* : *3e Kyrie*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-8) ; G. CORRETTE, *Fugue* : *3e Kyrie*, Messe du 8e ton, 1703 (mes. 1-10)

10.2 Quatuor

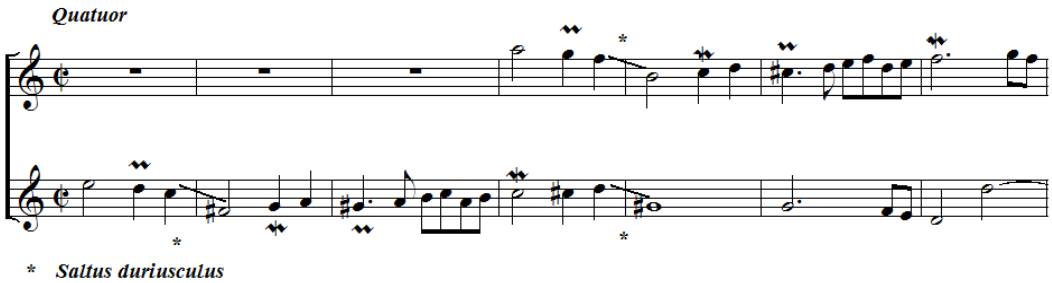
Le *Quatuor* est une forme peu cultivée dans les recueils classiques (on trouve à peine quelques exemples chez Henri d'Anglebert, Jacques Boyvin, Louis Marchand et Jean-Adam Guilain)[21]. La registration et la distribution des voix sur le clavier peut varier, tout en conservant l'indépendance de chacune des quatre voix. Elle fait entendre des jeux de mutations et anches dans les trois voix supérieures sur une pédale de flûte[22].

Écrit par Jean-Henry d'Anglebert en 1689, le *Quatuor sur le Kyrie à trois sujets tirés du plain-chant* est le premier exemple imprimé de cette forme ; ce titre laisse comprendre d'emblée que le *Quatuor* est la plus développée et la plus complexe des formes en style imitatif. D'Anglebert lui-même le corrobore en affirmant que « cette pièce est plus

[21] On peut mentionner aussi deux exemples plus tardifs de Michel Corrette, et de Jean-Jacques Beauvarlet-Charpentier (seconde moitié du XVIIIe siècle).

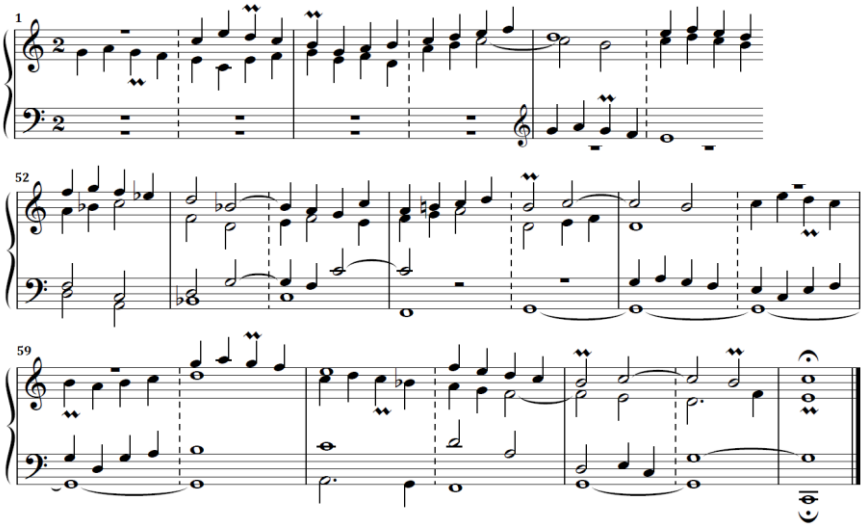
[22] Par exemple, la registration proposée par Dom Bédos de Celles indique la trompette pour le dessus (*Récit*), le petit jeu de tierce pour la haute-contre (*Grand clavier*), le cromorne-prestant à la taille (*Positif*), et la flûte ou le grand jeu de tierce à la basse (*pédalier*). Or, la disposition à trois claviers et pédale est d'exécution difficile par l'exigence technique qu'implique la position d'une main sur deux claviers (une voix doit être parfois jouée avec le pouce). Certains exemples (comme le *Quatuor* de J.-A. Guilain) impliqueraient même l'action d'un deuxième organiste pour pouvoir être exécutés. Mais le *Quatuor* peut aussi être écrit à deux portées (deux voix par main). Pour les différents types de registration et d'exécution du *Quatuor*, voir : J. SAINT-ARROMAN, *op. cit.*, pp. 449-455. Voir également D. PONSFORD, *French organ music…*, *op. cit.*, pp. 181-185.

travaillée que les autres »[23], ou bien encore Jacques Boyvin lorsqu'il indique que le *Quatuor* est un « mouvement où les parties sont plus agissantes et plus chantantes que la fugue »[24]. Destiné vraisemblablement à des moments liturgiques de recueillement, le *Quatuor* montre le même genre d'expression plaintive que l'on avait observé dans la *Fugue grave*. Cet aspect est clairement présent dans le *Quatuor* de Jean-Adam Guilain (destiné au verset *Quia respexit* du *Magnificat*), dont le sujet se caractérise par un triton descendant qui marque l'*ethos* de la pièce :



Ex. 10.22, J.-A. GUILAIN, *Quatuor du 3e ton : Quia respexit*, 1er Livre d'orgue, 1706, (mes. 1-7)

Au-delà de la gravité, le trait esthétique qui caractérise cette forme est la profondeur, comme le montrent les quatuors de Boyvin et Marchand (présentant des éléments essentiels du topique du *sommeil*). Ainsi, le *Quatuor du 5e ton* de Boyvin (2e Livre d'orgue, 1700) présente un mouvement oscillatoire presque perpétuel de noires, souvent accompagné de notes tenues.

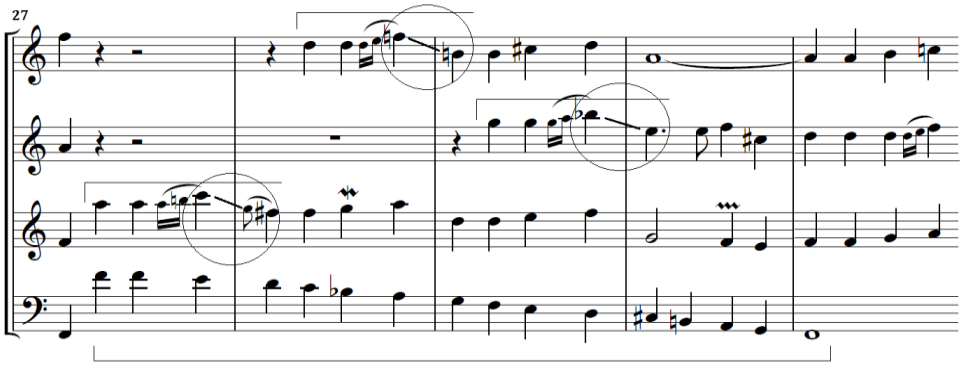


Ex. 10.23, J. BOYVIN, *Quatuor, suite du 5e ton*, 2e Livre d'orgue, 1700 (mes. 1-6 et 52-65)

[23] Jean-Henry D'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin*, Paris, 1689 (ouvrage contenant quelques figues pour orgue).

[24] Jacques BOYVIN, « Avis au public, concernant le mélange des jeux de l'orgue, les mouvements, agréments et le toucher », dans : *Premier livre d'orgue*, Paris : M. de Bausend-M. le Maire, [p. IV], 1689.

Le *Quatuor* de Louis Marchand présente également des conductions mélodiques en tierces et sixtes parallèles. La profondeur et le lyrisme plaintif s'entremêlent particulièrement dans un passage dont la ligne de basse descend de deux octaves alors que les autres voix présentent en *stretto* la tête du sujet, qui se termine par un triton descendant (de même que dans le *Quatuor* de Guilain).



Ex. 10.24, L. MARCHAND, *Quatuor*, av. 1732 (mes. 27-31)

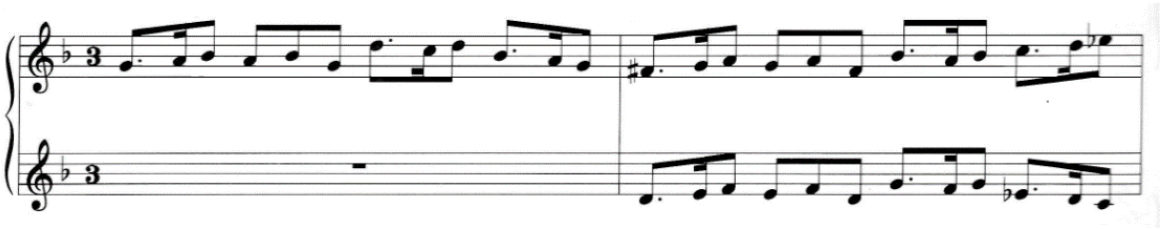
10.3 Duo

Le *Duo* se distingue par sa versatilité, alliant l'écriture imitative à divers caractères (chorégraphique, triomphal, lyrique, etc.)[25]. Ce sont les deux exemples de *Duo* composés par Louis Couperin qui permettent d'observer les premiers éléments caractéristiques de cette forme à l'époque classique[26]. De caractère relativement modéré, celui comportant le signe « 𝄵 » est proche de certains duos de la première génération d'organistes classiques (notamment de quelques exemples de Nivers qui privilégient l'aspect purement imitatif). Quant au *Duo* en *sol* mineur (portant le signe « 3 »), il se divise en deux sections

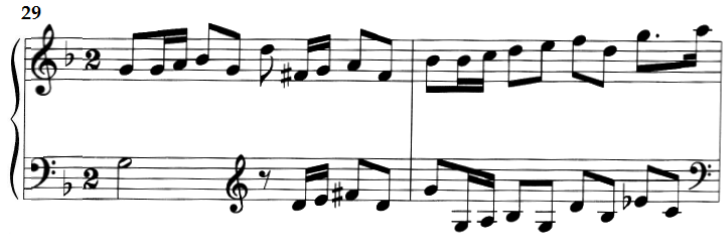
[25] Pour Jean Saint-Arroman, il y a deux types de *Duo* : un type rapide indiqué par le chiffre « 3 » ou par « 6/4 » (presque toujours fondé sur le modèle de la *gigue*) et l'autre modéré, indiqué par le chiffré « 2 », par « 𝄴 » ou par « 𝄵» (J. SAINT-ARROMAN, *op. cit.*, pp. 130-131). Pourtant, un regard sur les divers duos nous révèle que la gamme expressive de cette forme est plus large (comme le montrent par exemple plusieurs *Duos* marqués à « 2 » qui portent l'indication *Vivement*, et d'autres *Gravement*). La vision de David Ponsford s'ajuste davantage à la réalité du *Duo*, puisqu'il ne le cantonne pas en deux types, mais il tâche d'illustrer les modèles chorégraphiques qui servent de base à cette forme, principalement les styles de la *gigue*, de la *bourrée* et de la *gavotte* (D. PONSFORD, *French organ music in the reign of Louis XIV*, *op. cit.*, pp. 188-210). Cependant, son analyse se concentre plus sur l'observation des patrons rythmiques et harmoniques que le *Duo* partage avec les danses, que sur les multiples particularités rhétoriques et les alliages stylistiques que présente cette forme.

[26] Duos faisant partie des 70 pièces d'orgue qui nous sont parvenues, composées entre 1650 et 1659. Ils font partie du *manuscrit de Bauyn*. À propos de ce recueil, voir l'introduction critique de Davitt Moroney dans : *Manuscrit Bauyn : c. 1690*, Genève : Minkoff, 1998, éd. fac-similé du manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, Paris : Rés Vm7 674-675, pp. 5-20.

différenciées par un changement de mesure : la première est marquée par le chiffre « 3 » (en réalité ce serait une mesure en 12/8), et la deuxième par le chiffre « 2 »[27]. Au niveau rythmique, la première section se fonde sur le modèle de la *Gigue à la française*, alors que la deuxième section se développe sur la répétition permanente de la *figura corta*.

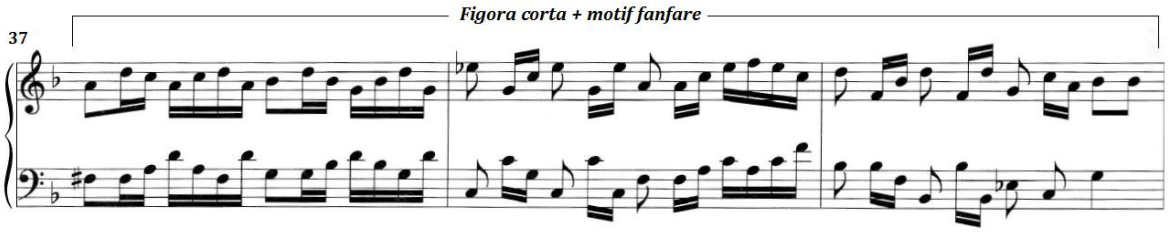


Ex. 10.25, L. COUPERIN, *Duo*, vers 1659 (mes. 1-2)



Ex. 10.26, L. COUPERIN, *Duo*, vers 1659 (mes. 29-30)

Au niveau expressif, l'allure chorégraphique de la première partie se voit enrichie par des élancements mélodiques fantaisistes et des mouvements chromatiques ascendants (mes. 8-9) et descendants (mes. 21-22), alors que la deuxième section met l'accent sur la « véhémence guerrière » par le truchement de la *figura corta*, présentée à la manière d'une fanfare :



Ex. 10.27, L. COUPERIN, *Duo*, vers 1659 (mes. 37-39)

Ainsi, cette pièce de Louis Couperin contient la matière rythmique et expressive de base qui sera développée dans les divers types de duos à partir du premier recueil de Nivers.

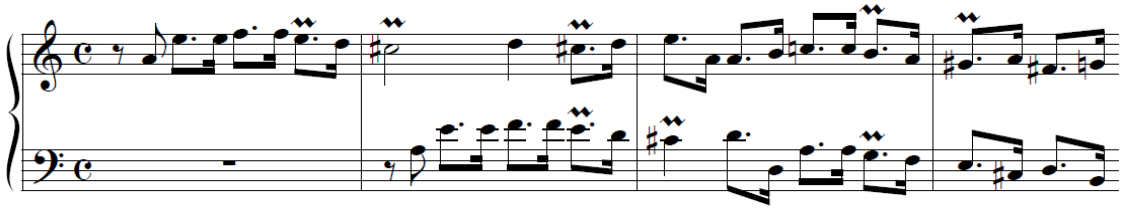
[27] Ces deux indications apparaissent dans la plupart des duos classiques. En revanche, usuellement cette forme ne présente pas de changements de mesure.

De ce fait, on trouvera des duos présentant le modèle de la *gigue à la française* ♩. ♪ ♩[28], de la *gigue à l'italienne* ♫♩♫♩, ou bien de celui de *la courante* ; ils seront indiqués par le chiffre « 3 » (dans la plupart des cas), « 6/4 », « 3/2 », « 6/8 », ou bien « 12/8 ». On trouvera également des duos qui empruntent les styles de la *bourrée* et de la *gavotte*, indiqués par le chiffre « 2 », **« 𝄵 »,** ou « 𝄴 ». Finalement, le *Duo* peut aussi ne pas présenter de modèle chorégraphique particulier, mais plutôt se focaliser sur un trait de caractère (le solennel, la véhémence, etc.).

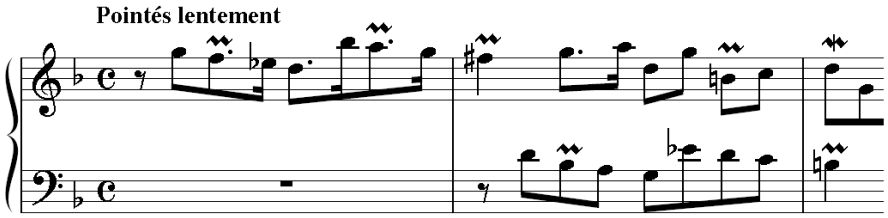
Dans cet ordre d'idées, nous proposons une classification des divers types de duos, prenant en compte soit son caractère, soit le style chorégraphique qui les caractérise. Nous distinguerons principalement six types : 1. *Duo « grave »* ; 2. *Duo « hardi »*[29] ; 3. *Duo en style de bourrée* ; 4. *Duo en style de gavotte* ; 5. *Duo en style de gigue* ; et 6. *Duo en style de menuet*.

a) *Duo* « grave »

Le *Duo grave* est peu fréquent. Les exemples qui nous sont parvenus se rapprochent du caractère de l'*Ouverture à la française* en raison de sa gravité et de sa figuration rythmique pointée. On peut évoquer le *Duo* de la messe de Nivers correspondant au verset *Domine Deus, Agnus Dei* du *Gloria* (2e Livre d'orgue, 1667), ou bien le *Duo du deuxième ton* de Jacques Boyvin (1er Livre d'orgue, 1689), dont le caractère solennel est souligné par le compositeur lui-même, avec l'indication « Pointés lentement » :



Ex. 10.28, G.-G. NIVERS, *Duo, Domine Deus, Agnus Dei*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 1-4)

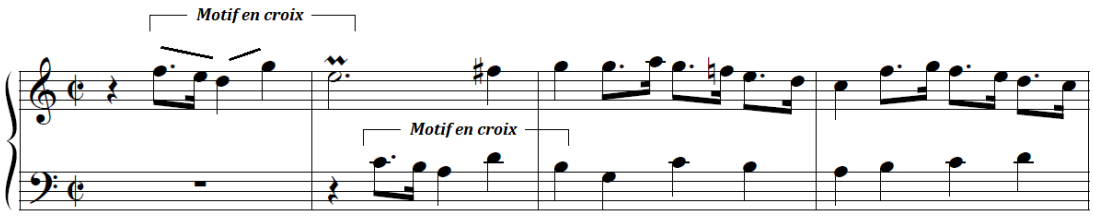


Ex. 10.29, J. BOYVIN, *Duo du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-3)

[28] Pour Raymond Bayer, le rythme de la *gigue à la française* est le plus gracieux de tous, « sans doute pour offrir en trois notes la perpétuelle réflexion de trois valeurs différentes » (R. BAYER, *L'esthétique de la grâce*, *op. cit.*, p. 112).

[29] Nous adoptons le terme « hardi » de la caractérisation du *Duo* faite par Nicolas Lebègue dans la préface de son *1er Livre d'orgue* (1676) : « Fort hardiment et légèrement ».

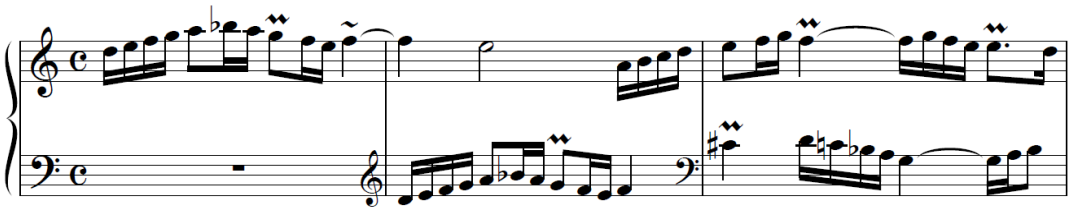
Le *Domine Deus*, *Agnus dei* de la *Messe II* de Nicolas Gigault semble bien être un autre exemple de *Duo grave*. Bien que le titre donné par l'organiste soit *Fugue à 2*, il s'agit bien d'un *Duo* qui présente le même caractère et le même type de figuration rythmique que ceux de Nivers et Boyvin. Au niveau signifiant, le sens du texte semble figuré à travers la disposition en *bicinium* (symbolisme dual comme analogie christique)[30] et le *motif en croix* qui apparaît comme thème de la pièce[31]. Ces éléments nous amènent à postuler que le *Duo grave* est plausiblement associé à la figure du Christ.



Ex. 10.30, N. GIGAULT, *Fugue à 2 : Domine Deus, Agnus Dei*, Messe II du 1e ton, 1685 (mes. 1-4)

b) *Duo* « hardi »[32]

Le *Duo hardi* se distingue avant tout par son caractère, présentant souvent la *figura corta* et des notes répétées (ce qui les rapproche de l'expression martiale). Voici quelques exemples de ce type de *Duo* chez Nivers, Lebègue et Jullien :

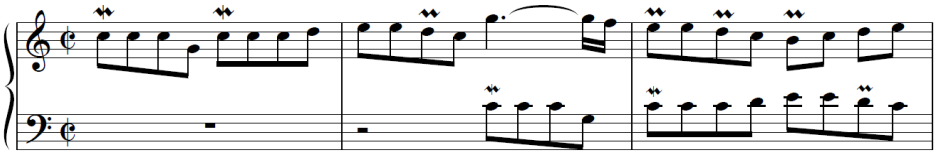


Ex. 10.31, G.-G. NIVERS, *Duo du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1665 (mes. 1-3)

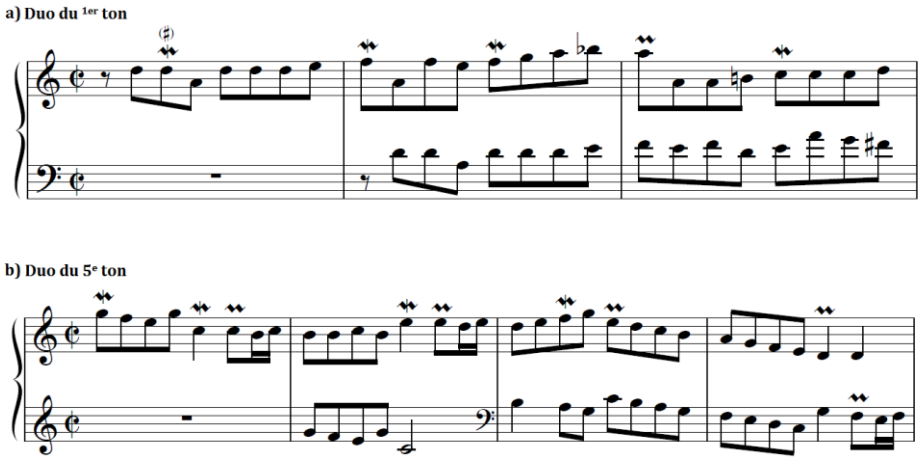
[30] Cf. chapitre 4, pp. 141-145.

[31] Nous trouvons un *motif en croix* avec la même disposition rythmique dans la *Fugue* correspondant au 3e *Kyrie* de la *Messe pour les couvents* de Couperin (voir ex. 14.4).

[32] Ici, un éclaircissement est nécessaire : d'autres types de *Duo* peuvent également présenter un caractère hardi (nous le verrons plus bas), mais leur caractéristique essentielle sera le modèle chorégraphique sur lequel ils sont construits, alors que dans les exemples que nous évoquerons ici, le trait principal est leur caractère résolu.



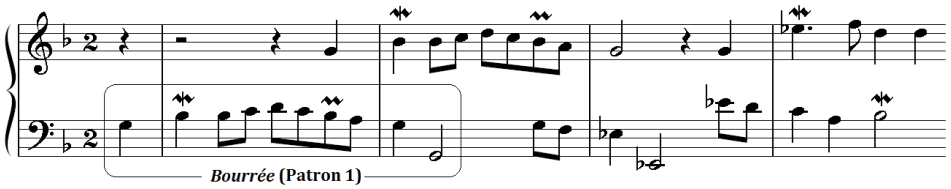
Ex. 10.32, N. LEBÈGUE, *Duo du 5e ton*, 1er Livre d'orgue, 1676 (mes. 1-3)



Ex. 10.33, G. JULLIEN, *Duos des 1er et 5e tons*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-3 et 1-4)

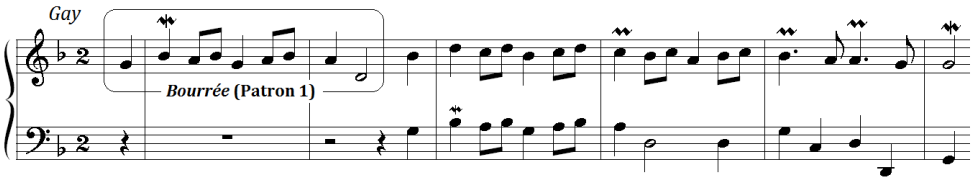
c) *Duo* en style de bourrée

Développé principalement par les organistes des années 1700 (Marchand, Guilain, Du Mage et Clérambault), ce type de *Duo* se distingue par la présence des modèles rythmiques qui caractérisent la *bourrée*, à savoir : ♩ | ♩ ♫ ♩ ♩ | ♩ 𝅗𝅥 (modèle 1) et ♫ | ♩ ♫ ♩ ♫ | ♫ ♫ ♫ | ♩ (modèle 2)[33]. Ces traits rythmiques, portant souvent l'indication *gai*, génèrent une allure énergique qui est parfois affirmée par des batteries (en fait, les motifs dactyliques et anapestes joués vivement s'assimilent à la *figura corta*). Voici quelques exemples qui montrent bien ces particularités :

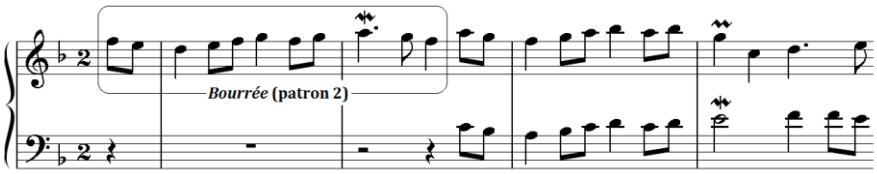


Ex. 10.34, J.-A. GUILAIN, *Duo du 2e ton : Et misericordia*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-4)

[33] Ces modèles peuvent être légèrement modifiés (monnayages, etc.), mais leur squelette reste reconnaissable. Pourtant, le premier modèle rythmique est plus fréquent ; en effet, il coïncide bien avec la définition offerte par Rousseau dans son dictionnaire : « La Bourrée est à deux Tems gais et commence par une noire avant le frappé [...] on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier temps et la première du second, avec une blanche syncopée » (J.-J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 57).

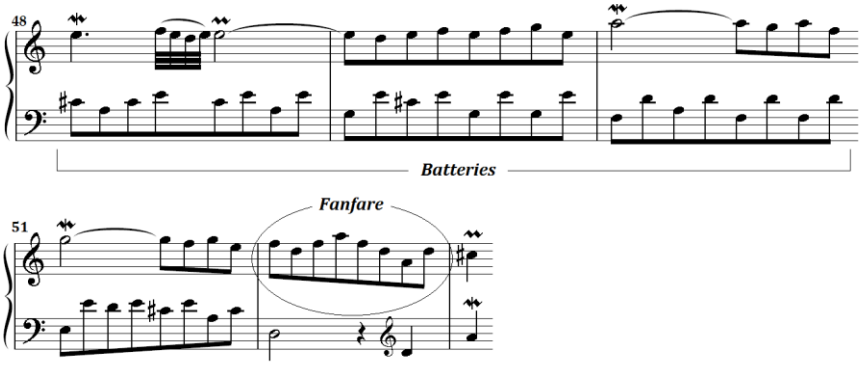


Ex. 10.35, N. CLÉRAMBAULT, *Duo du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-6)



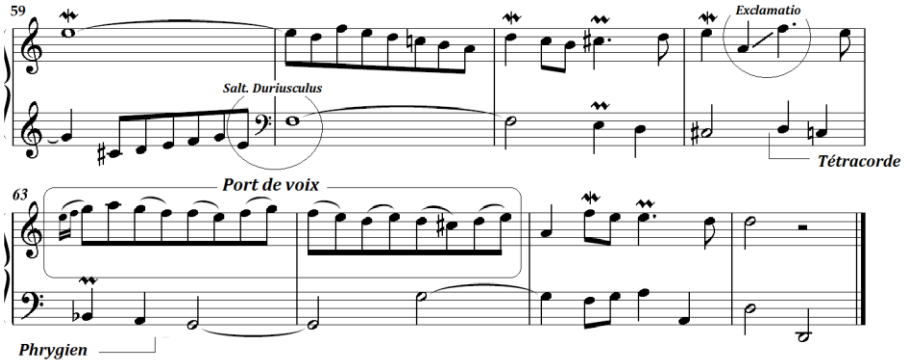
Ex. 10.36, L. MARCHAND, *Duo du 2e ton*, av. 1732 (mes. 1-4)

Certains duos en style de *bourrée* opèrent un alliage entre les styles chorégraphique, martial et lyrique. Ainsi, le *Duo* du Livre d'orgue de Pierre Du Mage juxtapose ces éléments expressifs au climax de la pièce : d'abord, un caractère de « lutte » est affirmé au moyen de batteries à la main gauche (mes. 48-51), ainsi que de *fanfares* à la main droite (mes. 52) :



Ex. 10.37, P. DU MAGE, *Duo du 1er ton*, Livre d'orgue, 1708 (mes. 48-52)

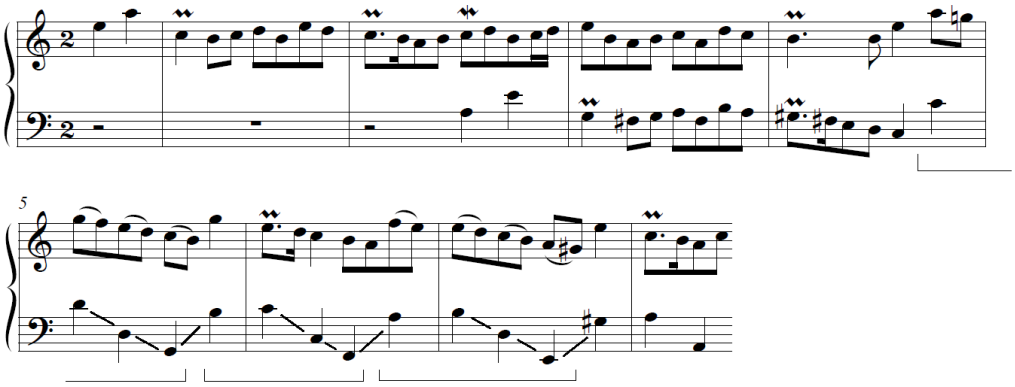
Le passage final de la pièce présente en revanche des figurations plaintives qui évoquent le topique du *lamento* : *tétracorde phrygien*, intervalles expressifs (*saltus duriusculus* à la partie inférieure et des *exclamatio* à la partie supérieure) et des ports de voix (mes. 63-64) :



Ex. 10.38, P. DU MAGE, *Duo du 1er ton*, Livre d'orgue, 1708, (mes. 59-66)

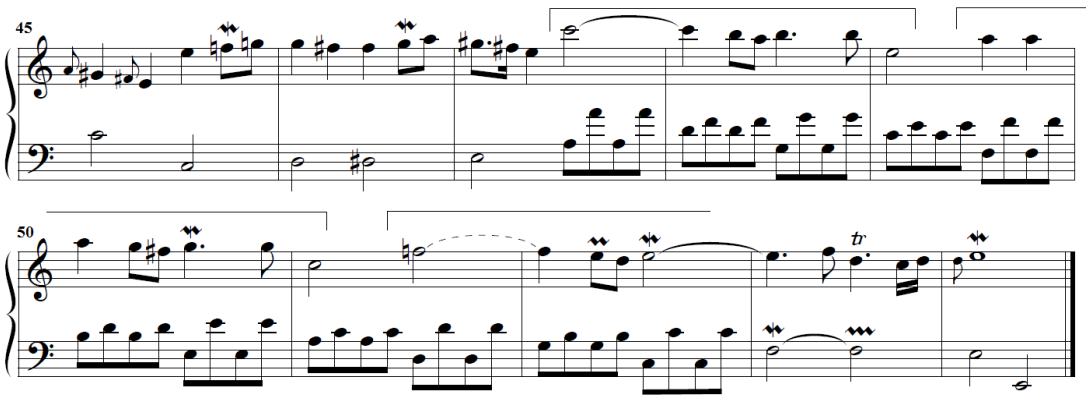
d) *Duo* en style de gavotte

Le *Duo* qui correspond au patron de la *gavotte* ♩ ♩|♩ ♩ ♩ ♩|𝅗𝅥 (et ses divers monnayages) se caractérise par un départ sur le troisième temps. Le *Duo du 4e ton* de Guilain (exposant le patron varié) en est un bon exemple. Dans cette pièce, l'expression mélange les styles chorégraphique et martial avec un certain lyrisme plaintif (*port de voix* et traits mélodiques en sixtes parallèles)[34]. On peut observer cet alliage dès la première phrase : suite à l'exposition du thème, une marche en trois paliers présente un mouvement mélodique lyrique en *port de voix* sur un mouvement de la basse en grands écarts :



Ex. 10.39, J.-A. GUILAIN, *Duo du 4e ton : Et misericordia ejus*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-8)

Même configuration en « marche » pour la fin de la pièce (mes. 45-54), dont le caractère martial est mis en valeur par l'ensemble de batteries à la main gauche[35] :

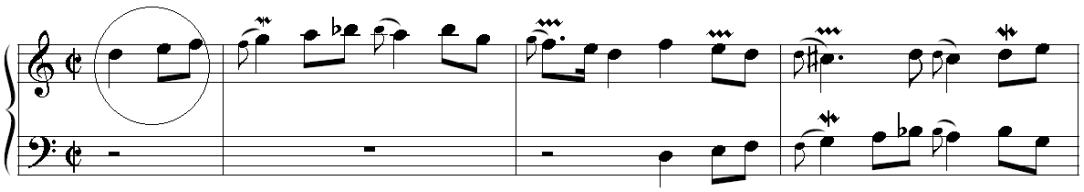


Ex. 10.40, J.-A. GUILAIN, *Duo du 4e ton : Et misericordia ejus*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 45-54)

[34] Les dictionnaires de Brossard et Rousseau rendent bien compte de cette versatilité expressive de la *gavotte* ; ainsi le premier affirme que les gavottes sont « quelques fois gays, quelques fois graves » (Sébastien de BROSSARD, *op. cit.*, p. 41). Quant au second, il affirme : « Le mouvement de la Gavotte est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre et lent » (J.-J. ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 230).

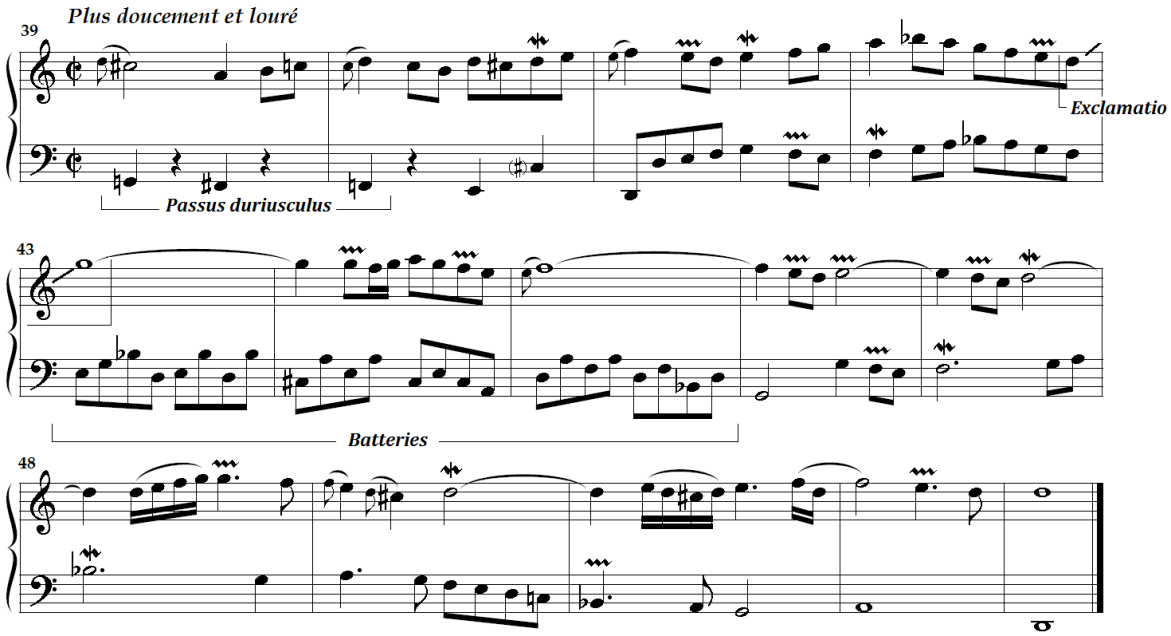
[35] Nous aborderons le rapport entre le style martial et ce verset du *Magnificat* au chapitre 13.

Le *Duo du 1er ton* de Louis Marchand présente un thème qui est à mi-chemin entre la *gavotte* (début sur le deuxième *tactus*) et le deuxième patron rythmique de la *bourrée* (figure dactylique mais embellie avec des appogiatures) :



Ex. 10.41., L. MARCHAND, *Duo*, av. 1732 (mes. 1-3)

De même que dans les duos de Du Mage et Guilain évoqués plus haut, l'alliage entre le martial et le lyrisme plaintif se manifeste clairement vers la fin de la pièce, lorsque l'indication *Plus doucement et louré* apparaît sur un passage qui rassemble des batteries et des figures expressives (*passus duriusculus*, *exclamatio*). C'est encore un exemple de pathétisme expressif à manière de conclusion.

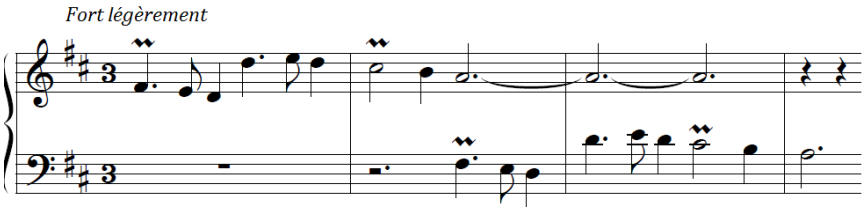


Ex. 10.42, L. MARCHAND, *Duo*, av. 1732 (mes. 39-52)

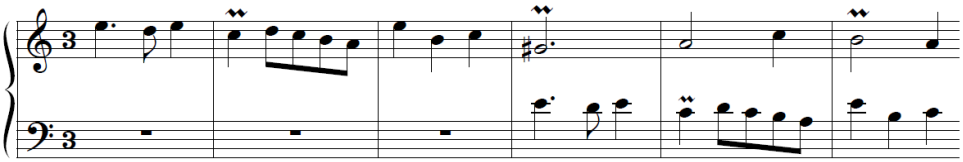
e) *Duo* en style de gigue

Le *Duo* en style de gigue peut se présenter de deux manières différentes. La configuration la plus fréquente utilise la cellule rythmique de la *gigue française*. Ce type de *Duo* fut particulièrement cultivé par les organistes de la deuxième moitié du XVIIe siècle (L. Couperin, G.-G. Nivers, N. Lebègue, N. Gigault, J. Boyvin, G. Jullien et N. de

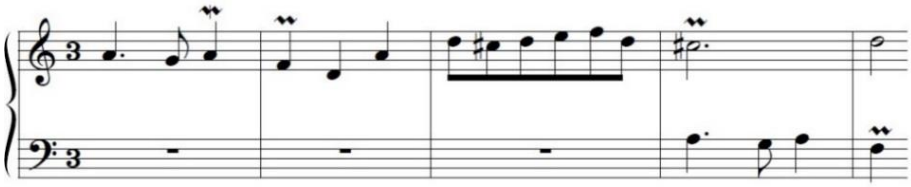
Grigny). Rappelons encore que le caractère de ce modèle peut évoquer l'euphorie triomphale (car son patron rythmique correspond au *topique du cheval noble*) :



Ex. 10.43, G.-G. NIVERS, *Duo du 7e ton*, 1er Livre d'orgue, 1665 (mes. 1-4)

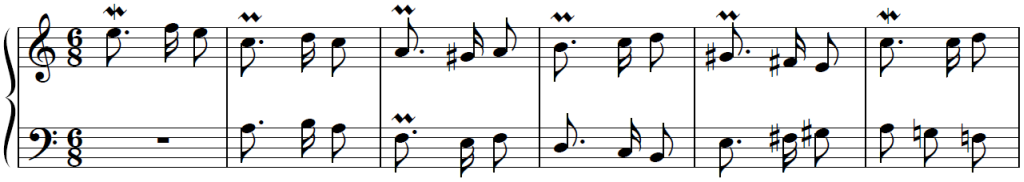


Ex. 10.44, N. LEBÈGUE, *Duo du 4e ton*, 1er Livre d'orgue, 1676 (mes. 1-5)

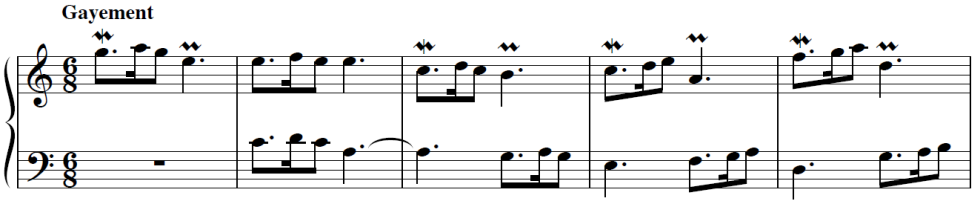


Ex. 10.45, J. BOYVIN, *Duo du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-5)

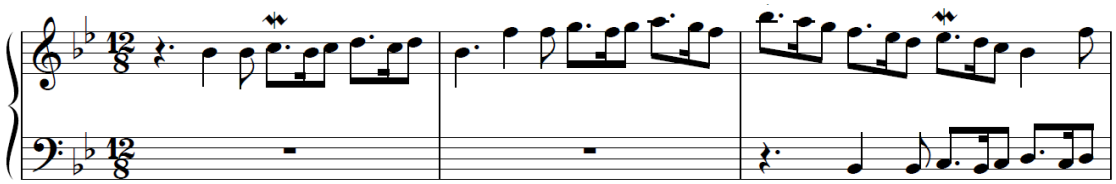
La figuration rythmique de la *gigue à la française* peut aussi adopter une mesure ternaire, comme le montrent certains exemples de duos chez André Raison, Gilles Jullien et Nicolas de Grigny :



Ex. 10.46, A. RAISON, *Duo : Glorificamus te*, Messe du 3e ton, 1er Livre d'orgue, 1688 (mes. 1-6)

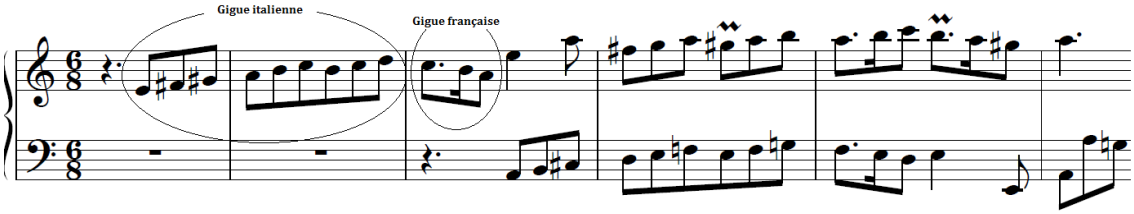


Ex. 10.47, G. JULLIEN, *Duo du 5e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-5)



Ex. 10.48, N. GRIGNY, *Duo : Hostem repéllas longius*, Veni creator, Livre d'orgue, 1699 (mes. 1-3)

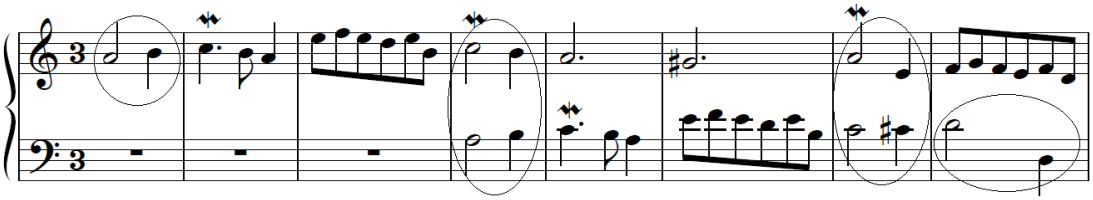
Bien que plus rarement, le *Duo en style de gigue* peut inclure aussi le patron de la *gigue à l'italienne* ♩♩.♩♩.♩ (notamment dès la fin du XVIIe siècle). C'est le cas du *Duo sur les tierces* de la *Messe des paroisses* de Couperin (verset *Glorificamus te* du *Gloria*), qui rassemble les styles de la gigue italienne et française[36].



Ex. 10.49, F. COUPERIN, *Duo sur les tierces* : *Glorificamus te*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-5)

f) *Duo* en style de menuet

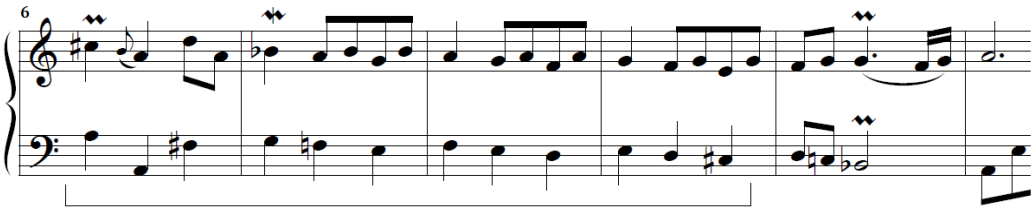
Certains duos empruntent une écriture dont le caractère et la figuration restent proches du *menuet* par leur allure gracieuse et par la présence fréquente des cellules rythmiques 𝅗𝅥♩ et/ou ♩♩♩ (et ses monnayages). Le *Duo du 3e ton* de Jacques Boyvin le *Duo du 1er ton* de Louis-Nicolas Clérambault (dont l'indication de caractère est *gaiement et gracieusement*) en sont des exemples[37] :



Ex. 10.50, J. BOYVIN, *Duo du 3e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-8)

[36] À ce propos, on sait bien à quel point François Couperin était partisan de la réunion des goûts français et italien, comme le montrent en particulier ses *Apothéoses* de Corelli et de Lully, ainsi que ses *Concerts royaux*.

[37] Dans cette catégorie nous trouvons aussi le *Duo* de la Suite du 1er ton de J.-A. Guilain.



Ex. 10.51, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Duo du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 6-11)

10.4 Trio

Les premiers exemples de trios pour orgue à l'époque louis-quatorzienne sont offerts par Louis Couperin, dont les neuf exemples qui nous sont parvenus présentent un langage contrapuntique construit sur la technique de *cantus firmus*[38]. À partir du 1er Livre d'orgue de Nicolas Lebègue (1676), le *Trio* se tourne vers d'autres modes d'écriture ; ici, nous allons distinguer deux types : 1. *Trio à trois claviers* ; et 2. *Trio à deux dessus*[39].

a) *Trio à trois claviers*

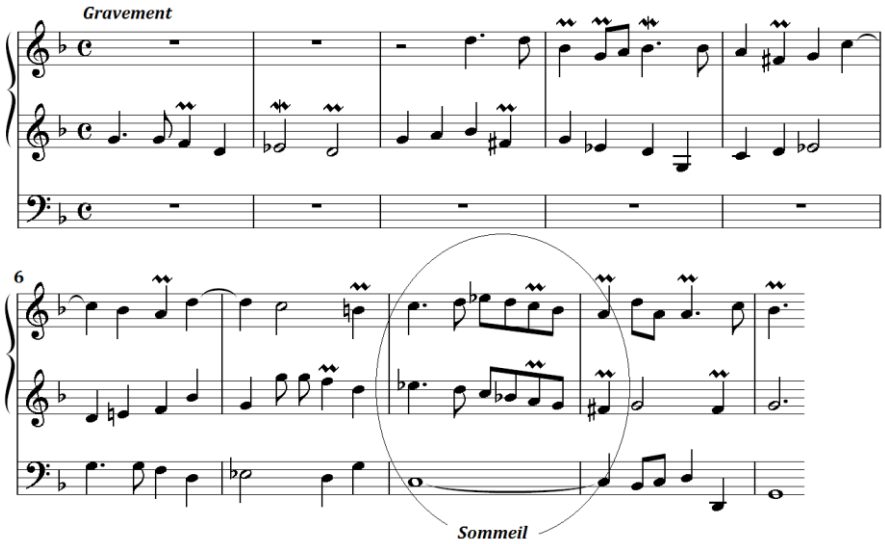
Forme plutôt rare dans les recueils d'orgue classique (pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle on trouve des exemples chez Lebègue, Raison et Boyvin), le *Trio à trois claviers* présente un traitement qui privilégie l'autonomie des couleurs, car chaque partie se fait entendre sur un plan sonore distinct[40]. Au niveau du caractère, cette forme peut emprunter trois « visages » : soit lyrique-grave (s'accordant à l'esthétique de la profondeur), soit gracieux, soit résolu (manifestant une certaine allure triomphale).

Le *Trio à trois claviers* de caractère lyrique présente un mouvement très modéré, suggérant le plus souvent une sensation de gravité et de profondeur créée grâce à la tessiture de la pédale sur registres de flûtes, ainsi que par le traitement mélodique. Ces éléments sont repérables dans le *Trio du 2e ton* de Lebègue (2e Livre d'orgue) : la première phrase introduit le thème dans les trois voix (thème construit sur un tétracorde descendant qui correspond à la gravité indiquée en tête de la pièce) pour s'achever dans une cadence qui fait penser à l'écriture du *sommeil* :

[38] Trios sur les hymnes *Urbs Beata Jherusalem*, *Conditor alme siderum*, *Ave maris stella*, *Ut Queant laxis* (deux versions), *Iste confessor*, *Pange lingua*, *Beata Nobis Gaudia*, et *A solis ortus cardine*.

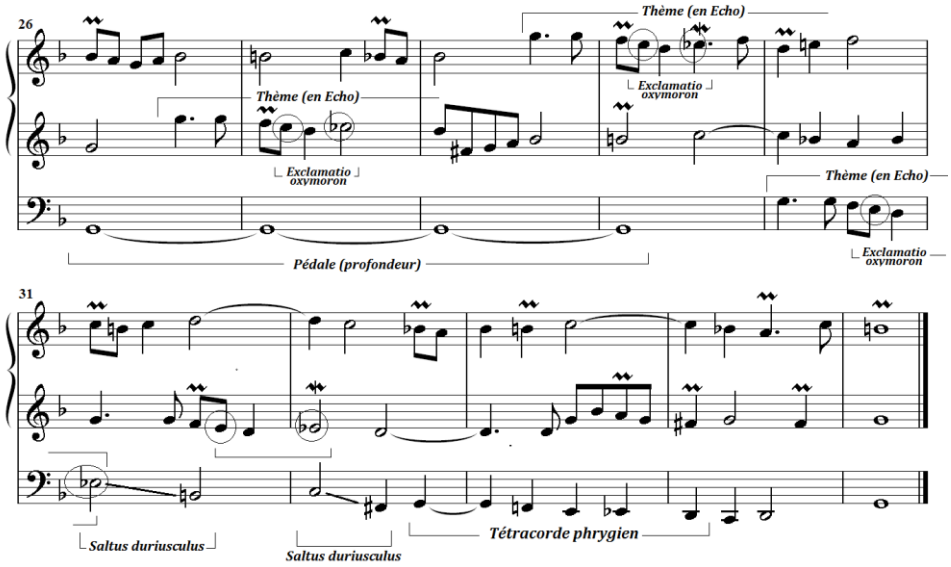
[39] Le *Dialogue en trio* est encore un autre type, mais nous l'analyserons dans les formes en style « mixte » car il intègre d'autres modes d'écriture de manière manifeste.

[40] Pour les diverses possibilités de registration du *Trio*, voir annexe I, p. 468. Voir également J. SAINT-ARROMAN, *op. cit.*, pp. 562-564.



Ex. 10.52, N. LEBÈGUE, *Trio à trois claviers du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1676 (mes. 1-10)

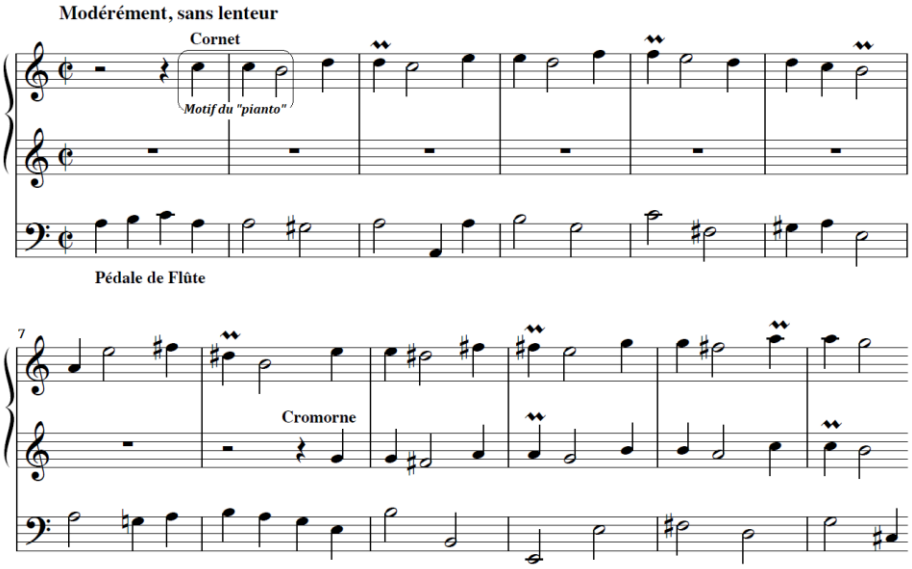
La partie finale de la pièce rassemble plusieurs éléments expressifs qui lient le plaintif et la profondeur : le thème, exposé aux trois voix à la manière d'un « écho », est enrichi expressivement par une *exclamatio oxymoron* (mesures 27, 29, et 30-31). À ceci s'ajoute une note pédale (mes. 26-29) qui crée une double sensation de profondeur : d'une part par le son grave servant de fondement au mouvement des voix supérieures, et d'autre part par le sens hiératique, analogue à celui de la méditation. Tous ces éléments expressifs sont affirmés par la ligne de basse à la fin de la pièce : elle présente d'abord deux *saltus duriusculus* qui forment une figure croisée (sauts de triton, mes. 31-32), puis une gamme descendante avec quelque « saveur » chromatique (mes. 32-34)[41].



Ex. 10.53, N. LEBÈGUE, *Trio à trois claviers du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1676 (mes. 26-35)

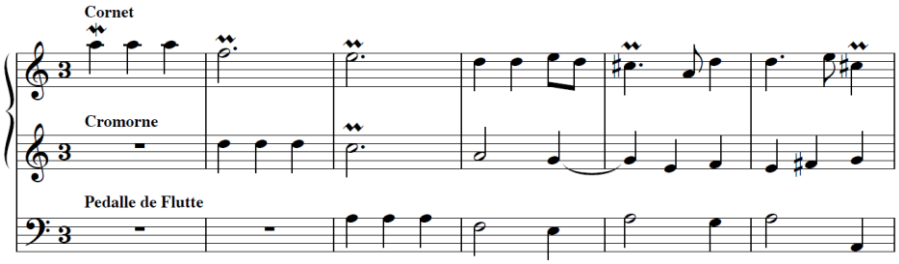
[41] Nous constaterons un peu plus loin que ce type d'écriture est également caractéristique des sections finales de certains dialogues lyriques (à l'instar du *Dialogue en trio*).

Un exemple plus tardif offert par Jean-François Dandrieu, le *Trio avec la pédale en la mineur* (1739), présente également des figuralismes plaintifs dans un style proche de la *sonate en trio* italienne : ici, le motif du *pianto* est développé presque en *ostinato* par les deux voix supérieures, alors que la partie inférieure fonctionne comme basse continue :

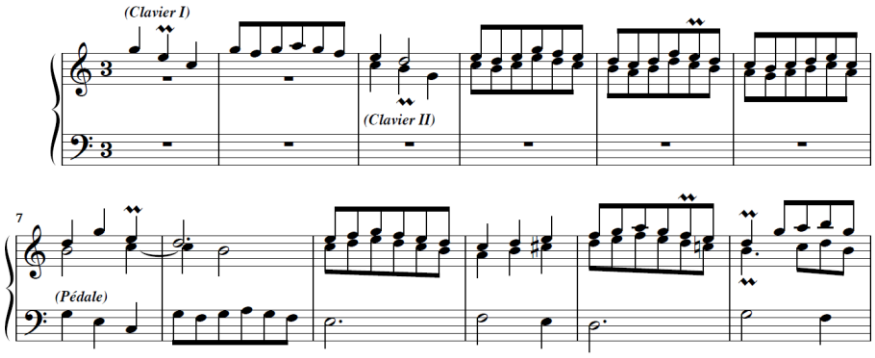


Ex. 10.54, J.-F. DANDRIEU, *Trio avec la pédale en la mineur*, 1er Livre d'orgue, 1739 (mes. 1-12)

Le deuxième visage du *Trio à trois claviers* (le visage gracieux) se fonde davantage sur des modèles chorégraphiques. Voici deux exemples particulièrement proches de la manière du *menuet* :

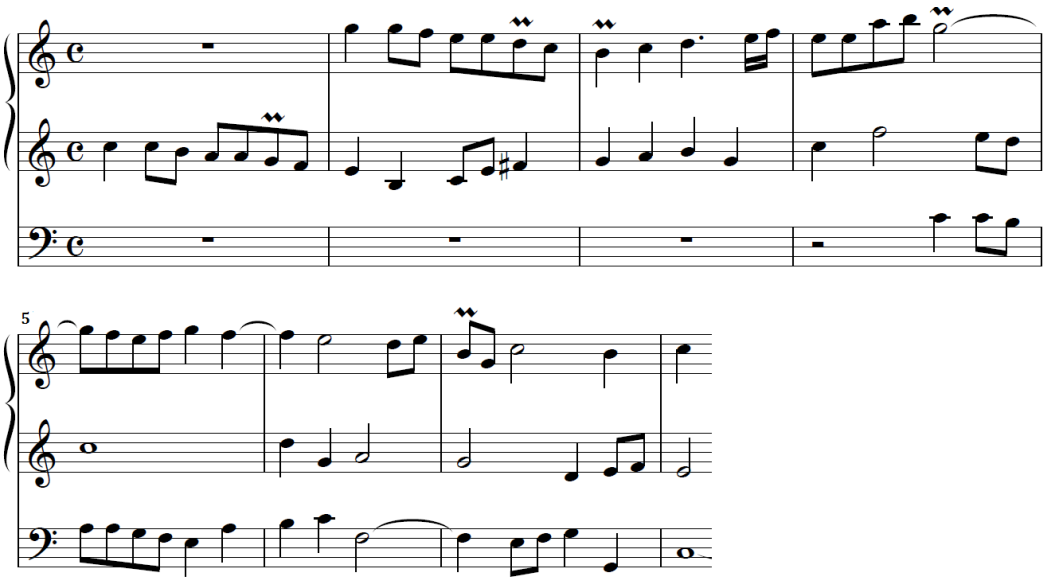


Ex. 10.55, A. RAISON, *Trio à trois claviers : Élévation*, Messe du 1er ton, Livre d'orgue, 1688 (mes. 1-6)

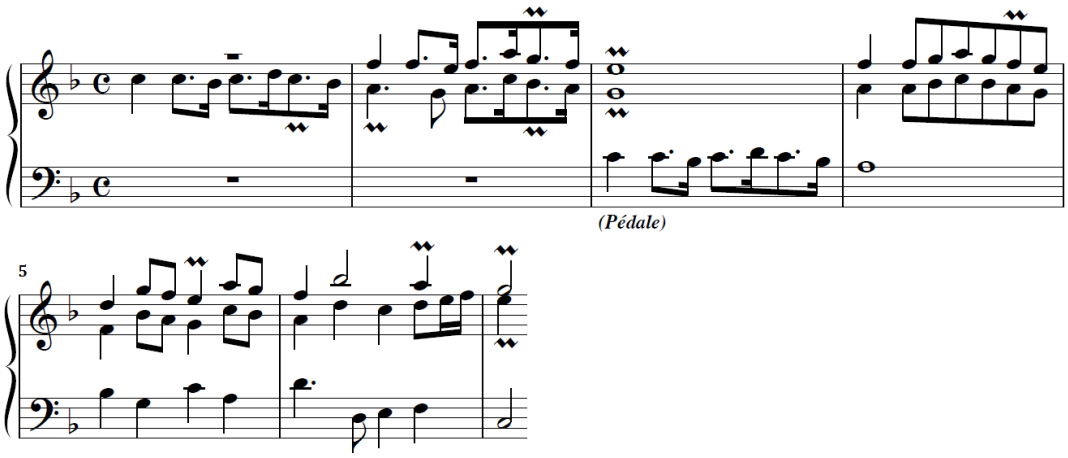


Ex. 10.56, J. BOYVIN, *Trio pour la pedalle du 5e ton*, 1e Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-12)

Le *Trio à trois claviers* peut également présenter un visage résolu, imprimé par des motifs dactyliques et rehaussé par des rythmes inégaux. Le *Trio à trois claviers du 8e ton* de Nicolas Lebègue (1er Livre d'orgue) et le *Trio pour la pedalle, ou à 2 dessus du 6e ton* de Jacques Boyvin (2e Livre d'orgue) entrent dans cette catégorie. La ressemblance thématique entre ces deux pièces est d'ailleurs évidente (à noter que le rythme pointé de la pièce de Boyvin ne serait en fait que la manière d'interpréter l'inégalité des croches dans celle de Lebègue)[42].



Ex. 10.57, N. LEBÈGUE, *Trio à trois claviers du 8e ton*, 1er Livre d'orgue, 1676 (mes. 1-8)

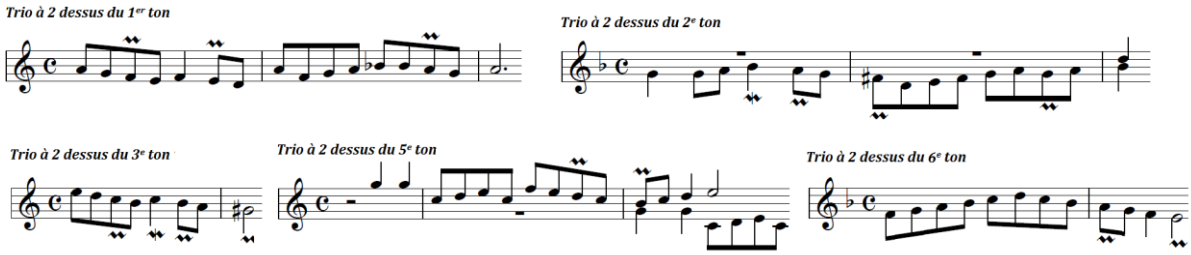


Ex. 10.58, J. BOYVIN, *Trio pour la pedalle, ou à 2 dessus du 6e ton*, 2e Livre d'orgue, 1700 (mes. 1-7)

[42] Ces deux exemples seraient-ils le reflet d'une convention thématique sur laquelle les organistes improvisaient ce type de pièces ? Cela nous semble plausible.

b) *Trio à deux dessus*

Le *Trio à deux dessus* (deux voix à la main droite et une à la main gauche sur deux claviers différents) est plus courant que le *Trio à trois claviers*. Cette forme présente également des alliances stylistiques. Un regard sur les exemples offerts par les diverses générations de compositeurs nous permet de distinguer une évolution progressive. De la première génération, le seul organiste ayant écrit ce type de trios est Nicolas Lebègue[43]. Les cinq trios *à deux dessus* de son 1er Livre (1676) penchent vers un caractère plutôt énérgique, présentant des motifs dactyliques, des notes répétées et même des traits mélodiques caractéristiques de la *Basse de trompette*[44]. Voici un relevé de quelques thèmes des trios de Lebègue :



Ex. 10.59, N. LEBÈGUE, thèmes des cinq exemples de *Trio à 2 dessus* du 1er Livre d'orgue, 1676

Le deuxième Livre de Lebègue (1678) contient neuf trios *à deux dessus* qui reprennent pour la plupart l'expressivité résolue des exemples précédents (c'est le cas, par exemple, du verset *Tu solus Altissimus Iesu-Christ* du *Gloria*)[45]. En revanche, le *Trio pour l'Élévation* se rapproche plus du style majestueux grâce à la prolifération de rythmes pointés (ce qui obéit certainement à la gravité du moment liturgique).

Dans le 1er Livre d'orgue d'André Raison (1688), le *Trio à deux dessus* varie entre les styles chorégraphique et martial en fonction du sens des textes liturgiques[46]. Ainsi, le style

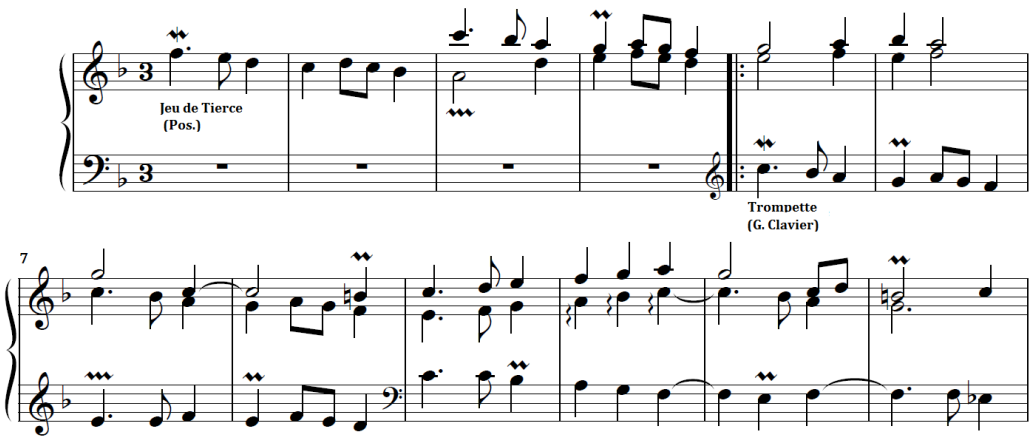
[43] Pour mémoire, on peut diviser l'école d'orgue classique en trois générations d'organistes, suivant la date de production de leurs recueils : la première est dominée par les figures de Nivers, Lebègue et Gigault (génération des années 1660-1670) ; la deuxième par Raison, Boyvin, Jullien, F. Couperin et Grigny (génération des années 1680-1690), et la troisième par Marchand, G. Corrette, Guilain, Du Mage et Clérambault (génération des années 1700). À ce propos, voir la liste de recueils de l'école d'orgue classique en annexe II, p. 474.

[44] Un exemple parlant à ce propos est le *Trio à deux dessus du 6e ton*, contenant un passage à la fin de la pièce qui présente des traits de basse de caractère triomphal (mes. 32-34).

[45] Plusieurs exemples de trios chez Lebègue présentent en fait le motif caractéristique de la chanson française du XVIe siècle (motif de dactyle). À ce propos voir : D. PONSFORD, *op. cit.*, pp. 256-257.

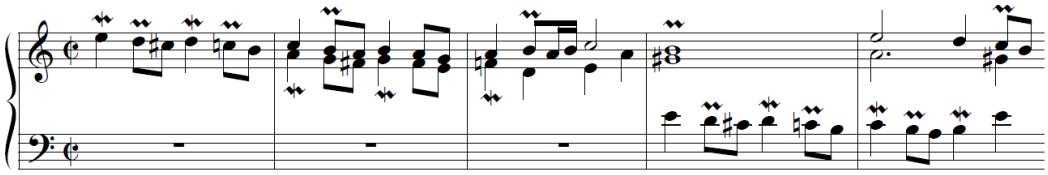
[46] Certains trios de ce recueil intègrent un caractère chorégraphique très explicite, comme le montrent bien le *Trio en passacaille du 2e ton* (dont la basse obstinée est la même utilisée par J. S. Bach dans sa grande *Passacaille* en *do* mineur pour orgue) et le *Trio en chaconne du 6e ton*. Le modèle chorégraphique se reflète

chorégraphique (qui peut avoir une expression plaintive ou noble) correspond à des versets impliquant la supplication de la miséricorde divine, à l'instar du *Christe eleison*[47]. Par contre, les trios qui empruntent le style martial correspondent plus à des versets impliquant le triomphe de la foi ou la puissance divine : tel est le cas du verset *Qui tollis peccata mundi* de la *Messe du 6e ton, Domine Deus Rex caelestis* dans les messes du 3e et 8e tons. Le *Trio* pour le *Qui tollis peccata mundi* de la *Messe du 6e ton* est en fait un hybride entre le *Trio à deux dessus* et la *Basse de trompette*, ayant un caractère « gracieux-triomphal »[48]. Le sens de cet alliage peut s'accorder à l'image de la victoire divine sur le péché du monde :



Ex. 10.60, A. RAISON, *Trio : Qui tollis peccata mundi*, Messe du 6e ton, 1er Livre d'orgue, 1688 (mes. 1-12)

Quant aux trios pour le *Domine Deus Rex caelestis*, dans le premier cas (*Messe du 3e ton*) la prolifération de motifs dactyliques représente bien l'image du « Roi des cieux » ; dans le deuxième cas (le *Trio en gigue* de la *Messe du 8e ton*) le patron rythmique de la *gigue à la française* apporte une vigueur convenable à l'expression de la grandeur de Dieu[49] :



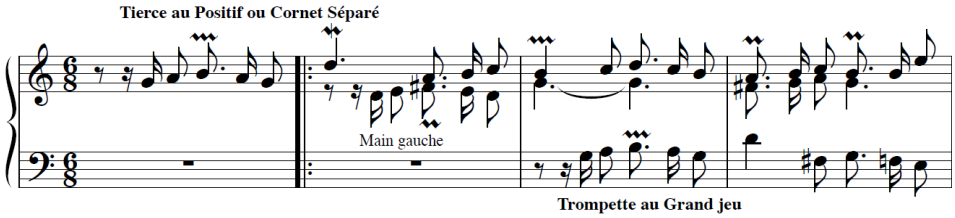
Ex. 10.61, A. RAISON, *Trio : Domine Deus Rex Caelestis*, Messe du 3e ton, 1er Livre d'orgue, 1688 (mes. 1-5)

également dans certaines structures utilisant la forme binaire avec reprise : tel est le cas du *Trio en gigue* et du *Trio avec reprise*. Cependant, il faut signaler que ce type de structures est assez rare dans le répertoire.

[47] Messes du 1e, du 2e et du 6e tons.

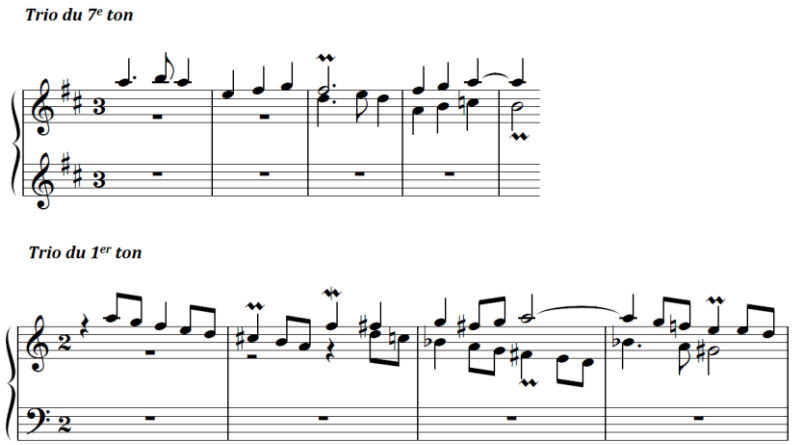
[48] En fait, il est proche de la *gigue à la française*.

[49] Le *Trio* pour le *Quoniam tu solus Sanctus* de la *Messe pour les couvents* de François Couperin est un autre exemple qui fait appel à l'esthétique triomphale et obéit aux besoins expressifs du texte sacré. Nous analyserons cet exemple au chapitre 14.



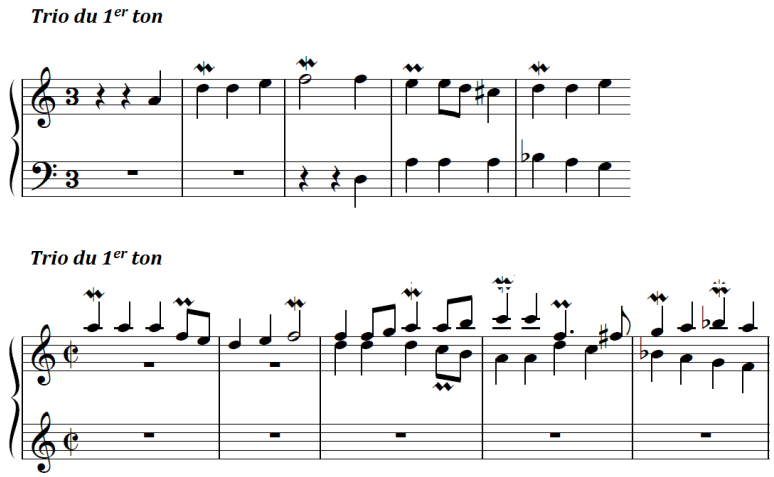
Ex. 10.62, A. RAISON, *Trio en gigue : Domine Deus Rex Caelestis*, Messe du 8e ton, 1er Livre d'orgue, 1688 (mes. 1-4)

Dans les années suivant la parution du recueil de Raison, les trios *à deux dessus* de caractère chorégraphique et martial se consolident (alors que le *Trio à trois claviers* semble tomber en désuétude). Dans le premier Livre d'orgue de Boyvin (1689), le *Trio du 7e ton* présente le style de la *gigue à la française* alors que le *Trio du 1er ton* expose un caractère vigureux :



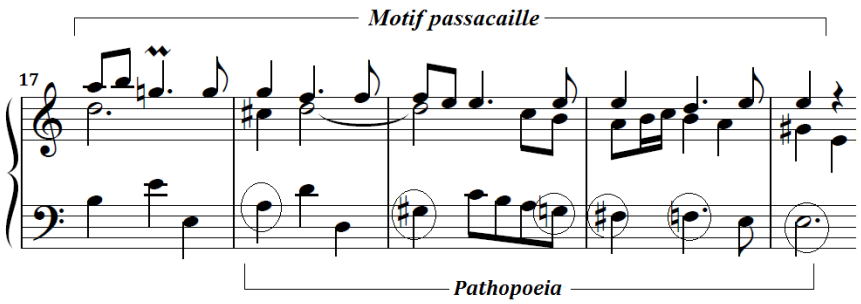
Ex. 10.63, J. BOYVIN, *Trios du 7e et du 1er ton*, 1e Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-5 et 1-4)

On trouve également ces deux caractères dans le Livre d'orgue de Gilles Jullien (1690), comme l'attestent ces deux trios du 1er ton :



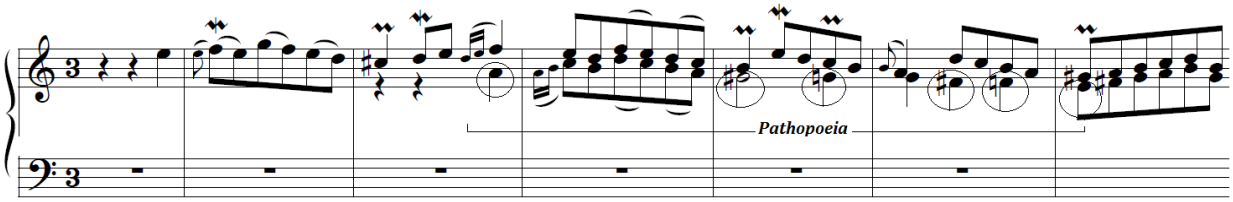
Ex. 10.64, G. JULLIEN, *trios du 1e ton*, 1e Livre d'orgue, 1690 (mes. 1-5)

La même année, François Couperin écrit trois trios présentant eux aussi les caractères chorégraphique[50] et martial[51]. Ainsi, le *Trio à deux dessus de cromorne et la basse de tierce* de la *Messe des paroisses* (verset *Quoniam* du *Gloria*) rassemble l'allure gracieuse et le topique du *lamento*. On repère particulièrement cette alliance dans un passage où la partie supérieure présente un motif similaire à celui de la *passacaille*, alors que la basse fait entendre une gamme chromatique descendante (*pathopoeia*) entre la_2 et mi_2 :



Ex. 10.65, F. COUPERIN, *Trio : Domine Deus, Agnus Dei*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 17-21)

Dans les années charnières entre les XVIIe et XVIIIe siècles, le *Trio à deux dessus* semble s'orienter définitivement vers l'union entre le chorégraphique (principalement style du *menuet*) et le lyrisme plaintif. Chez Grigny, on observe ces éléments expressifs dans le *Trio* correspondant au *Glorificamus te* du *Gloria* (mesures 3-7), dont le caractère expressif s'affirme au moyen des parallélismes ondoyants, ainsi qu'au moyen de la *pathopoeia* :



Ex. 10.66, N. DE GRIGNY, *Trio : Glorificamus te*, 1er Livre d'orgue, 1699 (mes. 1-7)

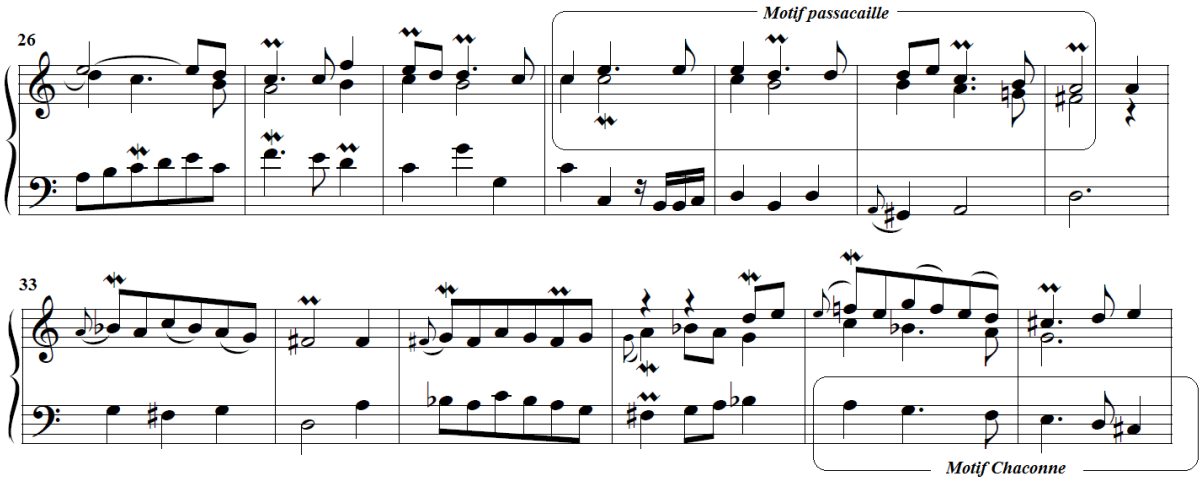
De même, à l'instar du *Trio* de Couperin évoqué un peu plus haut, on peut apercevoir un passage introduisant le patron rythmique de la *passacaille* (mes. 29-32 et 37- 48)[52] :

---

[50] Le 4e *Kyrie* de la *Messe pour les couvents* et le *Domine Deus, Agnus Dei* de la *Messe des paroisses*.

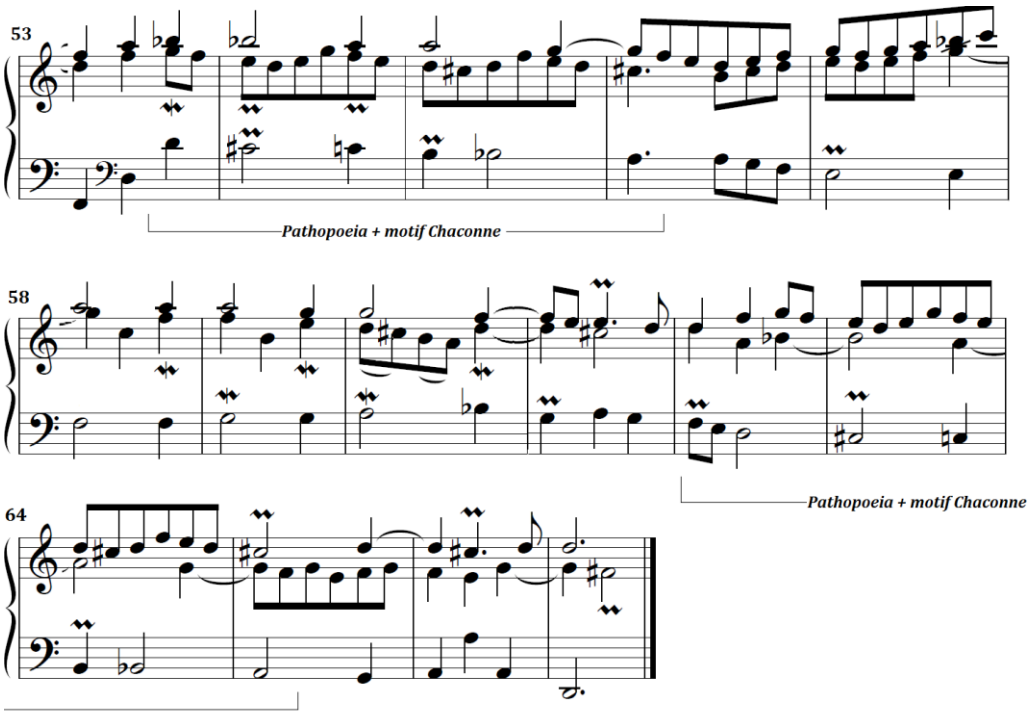
[51] Verset *Quoniam tu solus Sanctus* de la *Messe pour les couvents*.

[52] Les patrons rythmiques de la *passacaille* et de la *chacone* sont certes très proches. Toutefois, les chaconnes de Louis Couperin (Manuscrit Bauyn, c.1660) illustrent bien le patron ♩♩.♪|♩.♪♩ (voir par exemple la *Chaconne en do mineur « la bergeronnette »* et la *Chaconne en ré mineur*). D'ailleurs, cette cellule rythmique est repérable dans le *Trio en chaconne* d'André Raison. Il faut souligner également que ce patron garde une ressemblance avec celui du menuet primitif, nommé *menuet de Poitou* par certains clavecinistes



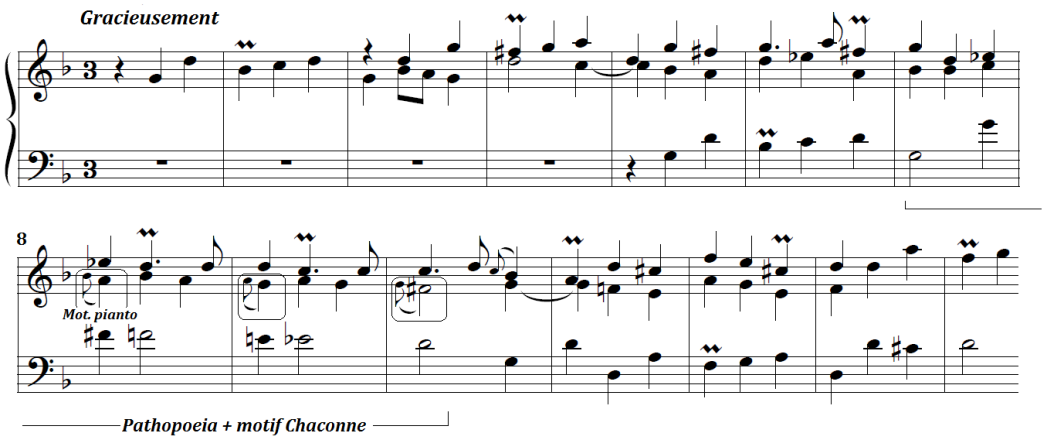
Ex. 10.67, N. DE GRIGNY, *Trio : Glorificamus te*, 1er Livre d'orgue, 1699 (mes. 26-38)

D'autres trios *à deux dessus* qui présentent la même démarche expressive sont offerts par Pierre Du Mage et Louis-Nicolas Clérambault. On remarquera dans ces exemples que la gamme chromatique descendante présente le motif 𝅗𝅥♩♩𝅗𝅥, proche de celui de la *chaconne* :



Ex. 10.68, P. DU MAGE, *Trio*, 1er Livre d'orgue, 1708 (mes. 53-67)

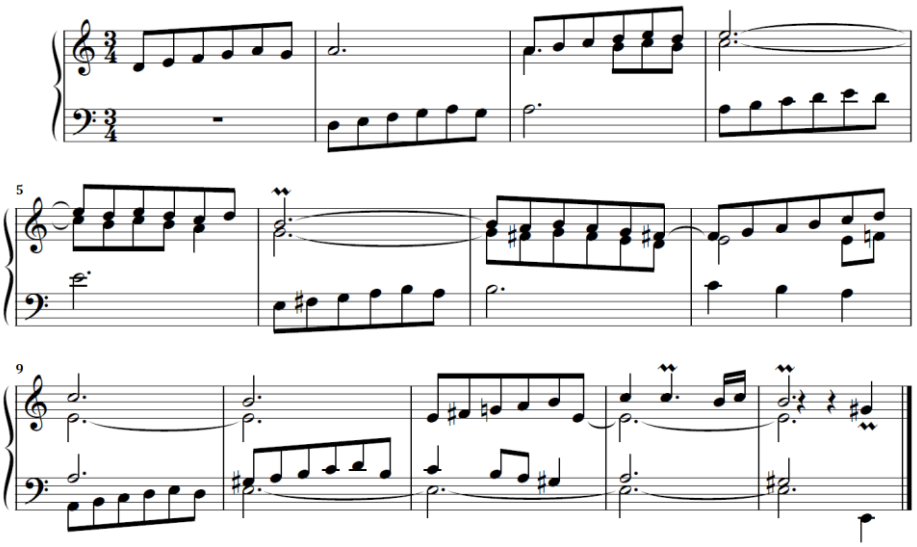
(L. Couperin et J.-C. de Chambonnières, par exemple), ainsi que par Brossard dans son *Dictionnaire* (*op. cit.*, p. 60).



Ex. 10.69, L.-N. CLÉRAMBAULT, *Trio du 2e ton*, 1er Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-11)

10.5 Petit plein-jeu

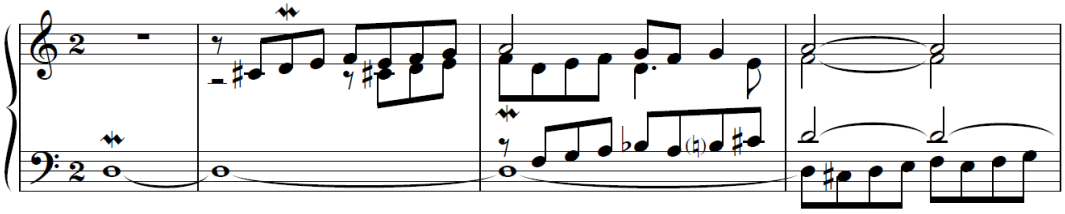
De caractère improvisé, cette forme se distingue par son écriture imitative simple (elle présente souvent un seul motif qui se développe de manière assez libre), ainsi que par l'usage de figures agiles (croches et double-croches). Nous avons vu que le *Petit plein-jeu* peut s'intégrer au *Plein-jeu* en apportant une légèreté qui sert de contrepoids à la gravité de cette forme[53] ; pourtant, il peut se présenter également en tant que forme indépendante. La brièveté du *Petit plein-jeu* correspond à sa fonction dans la liturgie car il apparaît à deux moments bien précis : dans la messe, à l'*Ite missa est* qui conclut la célébration, et dans les offices à l'*Amen* final des hymnes, cantiques, prières, etc. On trouve pourtant quelques rares exemples de cette forme dans d'autres moments liturgiques. C'est le cas du *Petit plein jeu* correspondant au verset *Benedicimus te* de la messe de Lebègue.



Ex. 10.70, N. LEBÈGUE, *Petit plein-jeu : Benedicimus te*, Messe du 1er ton, 2e Livre d'orgue, 1678

[53] Tel que nous l'avons observé dans le *Plein-jeu* « à deux chœurs » (cf. chapitre 7, pp. 226).

Le 2e Livre d'orgue de Nivers contient douze « miniatures » intitulées *Amen ou Deo gratias de tous les Tons pour le petit plein jeu*. Le Livre d'orgue de Guilain contient également un *Petit plein-jeu* conclusif pour chacune de ses Suites pour le *Magnificat*, fonctionnant comme un épilogue qui expose brièvement quelques traits propres du langage du *Plein-jeu* (mouvements oscillatoires, intervalles expressifs, dissonances), tout en alternant l'écriture verticale et horizontale.



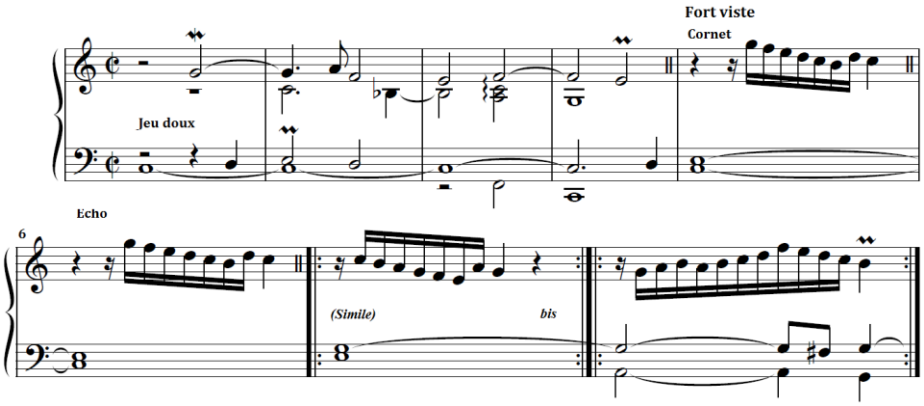
Ex. 10.71, J.-A. GUILAIN, *Petit plein-jeu du 1er ton : Amen*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes.1-4)

10.6 Écho

L'*Écho* est une forme construite sur une alternance d'imitations entre le *cornet* et son *écho*, accompagnés par un mélange doux. En ce sens, sa nature imitative n'est pas contrapuntique (comme dans l'ensemble des formes que nous venons d'étudier) mais homophonique. En tant que forme indépendante, l'*Écho* est peu présent dans les recueils d'orgue car l'usage de cet effet se présente principalement à l'intérieur des *dialogues de récits* et des *grands dialogues*. On peut trouver cependant quelques exemples chez Nivers, Lebègue, Gigault, Raison et Jullien.

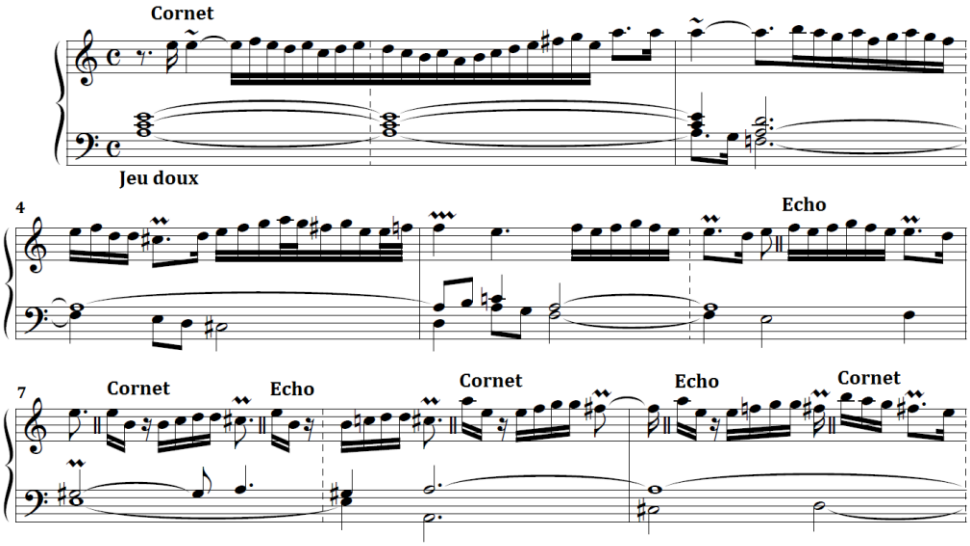
De tempo rapide, le caractère de l'*Écho* garde quelque rapport avec le *stylus phantasticus*[54] en raison des traits mélodiques agiles et des jeux d'imitation qui le caractérisent. Ces dernières peuvent se présenter de deux manières : soit de façon littérale (l'intégralité de la phrase est répétée exactement sur les deux claviers) ; soit à l'imitation d'un vrai « écho » (c'est-à-dire que la phrase au clavier d'*Écho* ne reprend que les dernières notes de la phrase du cornet). Voici un exemple de Lebègue montrant le premier cas de figure :

[54] Selon Sébastien de Brossard : « *Stilo phantastico* est un Stile propre pour les Instrumens, ou une manière de composer libre & dégagée de toute contrainte, comme nous l'expliquons aux mots *Phantasia*, *Ricercata*, *Toccata*, *Sonata*, etc. » (S. de BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 136).



Ex. 10.72, N. LEBÈGUE, *Écho du 5e ton*, 1e Livre d'orgue, 1676 (mes. 1-8)

Le caractère schématique et prévisible de cette forme peut paraître monotone ; pourtant, cette disposition pourrait accomplir une tâche figurative, comme on peut le déduire de l'*Écho* pour le *Quoniam tu solus Sanctus* de la messe de Nivers :



Ex. 10.73, G.-G. NIVERS, *Écho : Quoniam tu solus Sanctus*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 1-9)

En effet, cette pièce (l'un des rares exemples d'*Écho* ayant une destination liturgique spécifique) peut étayer cette hypothèse, si l'on considère les propos de Jean-Jacques Olier concernant ce passage du *Gloria* : « *Quoniam tu solus Sanctus* […] l'Église dit à Jésus Christ qu'il est seul Saint ; Et elle veut dire par là que, puisque Dieu lui commande d'être sainte pour converser avec lui, elle le prie, comme Saint des Saints, de se charger de sa prière, parce qu'il est égal en sainteté à son Père […] »[55]. En ce sens, les caractéristiques expressives de cette forme correspondent bien aux visions de « dialogue » et d'« égalité » évoquées par le théologien.

[55] J.-J. OLIER, *op. cit.*, p. [576]. N'oublions pas qu'en tant qu'organiste de Saint-Sulpice, Nivers avait un rapport direct avec Olier, ce qui rend cette hypothèse plus probable.

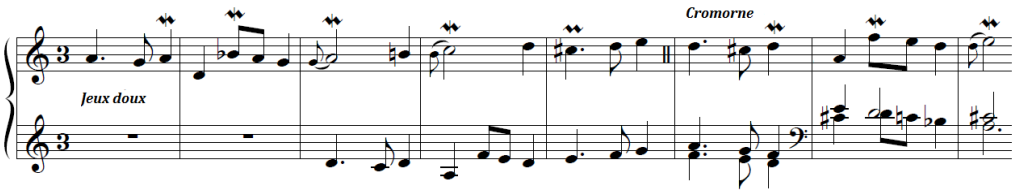
Chapitre 11

FORMES EN STYLE « MIXTE »

Sous le principe rhétorique de *Varietas*, les formes en style « mixte » rassemblent de manière manifeste au moins deux des styles musicaux de base étudiés dans les chapitres précédents. Cette réunion stylistique peut s'opérer par juxtaposition, c'est-à-dire par l'articulation successive de styles au sein d'une même pièce (c'est le cas dans le *Grand Dialogue*), ou bien par une « hybridation » stylistique. L'un des traits distinctifs des pièces en style « mixte » est leur disposition en *dialogue*. Ainsi, nous observons cinq formes différentes : 1. *Dialogue en trio* ; 2. *Dialogue de récits* ; 3. *Dialogue de la voix humaine* ; 4. *Petit dialogue* ; et 5. *Grand dialogue*[1]. Nous allons donc étudier les particularités de chacune de ces formes dans le but de distinguer leurs qualités formelles et discursives, de même que leur rapport à la liturgie.

11.1 Dialogue en trio et Dialogue de récits

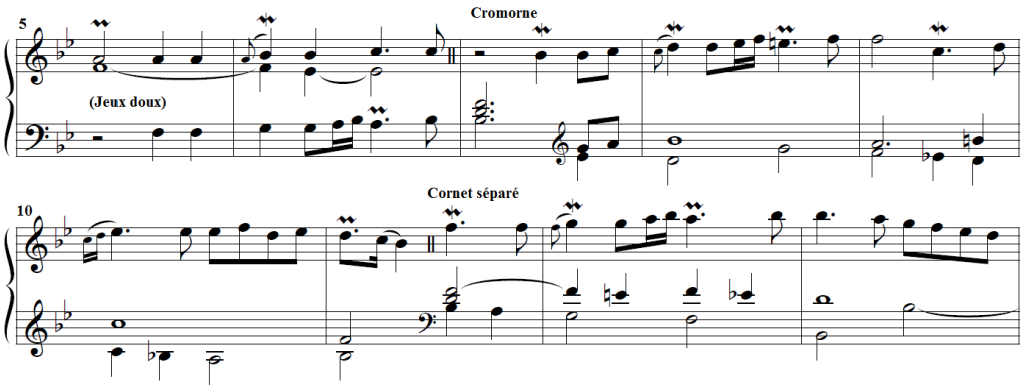
Le *Dialogue en trio* et le *Dialogue de récits* sont des formes très proches (presque équivalentes), faisant alterner régulièrement deux jeux solistes de « dessus » (le *cromorne* et le *cornet* dans la plupart des cas) accompagnés par le *jeu doux*. Dans ces formes, la section finale emprunte la manière du *Trio à trois claviers*, faisant entendre les deux solistes accompagnés par une pédale de flûte. Pourtant, nous observons une particularité qui peut les différencier : le *Dialogue en trio* allie le lyrique et le chorégraphique, tandis que le *Dialogue de récits* est manifestement plus vocal. C'est pourquoi, malgré leur proximité quant à l'écriture, leur caractère nous mène à les considérer comme deux formes distinctes. Cette différence se distingue clairement dans le Livre d'orgue de Nicolas de Grigny, qui contient un exemple de chacune de ces formes. Ainsi, le *Trio en dialogue* destiné au 4e *Kyrie* présente visiblement une allure chorégraphique proche du *menuet* :



Ex. 11.1, N. DE GRIGNY, *Trio en dialogue : 4e Kyrie*, Livre d'orgue, 1699 (mes. 1-8)

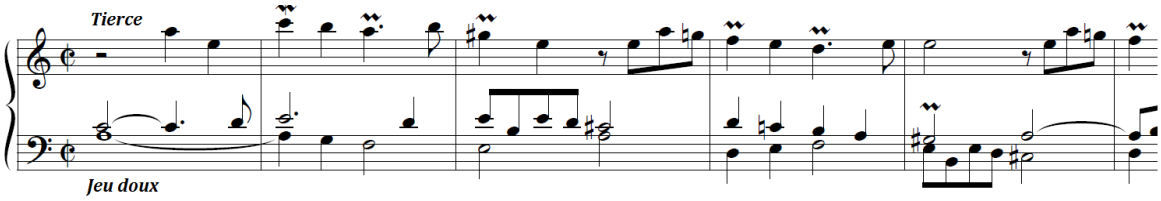
[1] Plusieurs exemples intitulés *Dialogue* peuvent correspondre tant au *Petit dialogue* qu'au *Grand dialogue*. La différence sera repérable dans leur écriture, comme nous le constaterons plus loin.

En revanche, le *Dialogue de récits* pour le verset *O Salutaris Hostia* (hymne *Verbum supernum*), se montre bien plus retenu dans l'ensemble, développant un mélodisme vocal très orné, à la manière des *récits de dessus* :



Ex. 11.2, N. DE GRIGNY, *Récit en dialogue : O Salutaris Hostia*, Verbum supernum, Livre d'orgue, 1699 (mes. 5-10)

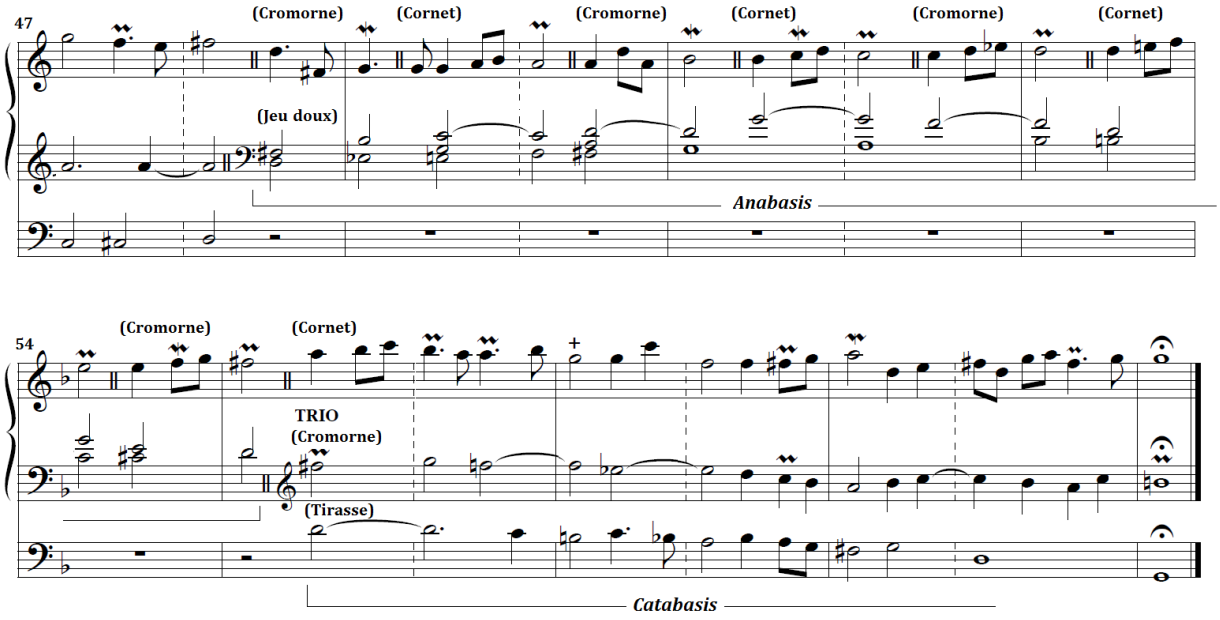
D'autres exemples qui attestent de cette différence expressive sont le *Dialogue en trio* (verset *Tu solus Altissimus*) de la *Messe des paroisses* de Couperin, et le *Dialogue de récits du 2e ton* (1er Livre d'orgue) de Boyvin. L'exemple de Couperin emprunte le style de la *gavotte*[2] :



Ex. 11.3, F. COUPERIN, *Dialogue en trio du cornet et de la tierce : Tu solus Altissimus*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-6)

Pour sa part, le *Dialogue de récits* de Boyvin montre un caractère mélodique noble et recueilli, présentant les figurations caractéristiques du style plaintif. À manière de *peroratio*, la fin de cette pièce éprouve une augmentation de l'intensité expressive à travers une dynamique d'opposition montée/descente : une *anabasis* génère un sentiment de tension progressive avec le mouvement de la basse (en partie chromatique), ainsi qu'avec la disposition mélodique, en instaurant un dialogue antagonique entre les jeux solistes. Le mouvement de *catabasis* qui suit résout la « dispute » en mettant d'accord les solistes et la basse dans un bref *Trio à trois claviers* conclusif :

[2] Notamment par le début des phrases sur le deuxième *tactus* de la mesure.



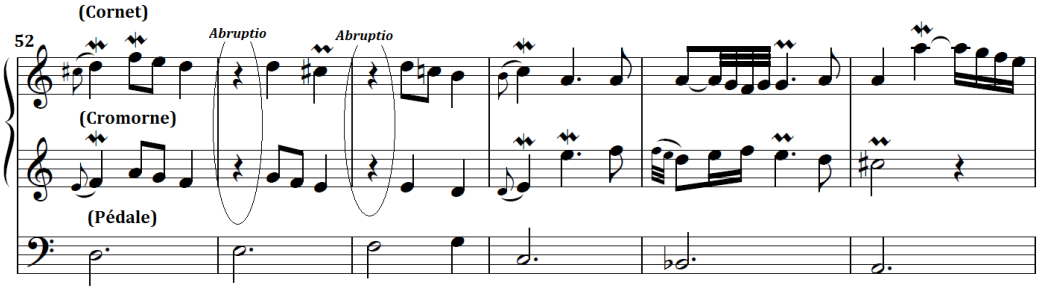
Ex. 11.4, J. BOYVIN, *Dialogue de récits de Cromorne et de Cornet, ou bien de petite trompette et de petite tierce*, Suite du 2e ton, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 47-61)

Un regard sur le *Trio en dialogue* de Grigny évoqué plus haut, illustre les caractéristiques formelles et expressives de cette forme, opérant un rassemblement de trois éléments stylistiques : tout d'abord, un caractère chorégraphique proche du *menuet* ; ensuite, un sens lyrique qui se manifeste par des figuralismes expressifs et par le topique du *sommeil* ; et finalement, une écriture imitative à la fin de la pièce, adoptant la disposition du *Trio à trois claviers*. La première partie de la pièce (mes.1-23) introduit un thème plaintif alterné entre le *cromorne* et le *cornet* (ce dernier comportant les élans fantaisistes qui caractérisent le mélodisme de ce jeux). La deuxième partie (mes. 24-45) propose un « dialogue antagonique » qui intensifie la tension expressive (comme dans l'exemple de Boyvin cité plus haut). Cet antagonisme est exprimé à travers l'opposition des deux solistes : le *cromorne* exprime le caractère plaintif, tandis que le *cornet* prend le dessus en lui coupant la parole (mes. 25-26), transformant le gémissement en douceur[3]. Ce passage s'avère spécialement signifiant puisqu'au centre de cette « discussion » se distingue le *motif en croix*[4]. La troisième partie présente les deux solistes à la manière du *Trio à trois claviers* ; ici, le discours reprend l'expression plaintive mais la porte vers une dimension

[3] Comme dans plusieurs pièces pour le *Kyrie* que nous avons évoquées, on peut y voir la figuration de la lutte entre le péché et la grâce.

[4] Rappelons-nous que dans cette pièce de Grigny, le *motif en croix* apparaît agencé de la même manière dans le *Dialogue entre la trompette et le cromorne* de la *Messe des paroisses* de Couperin, correspondant lui aussi au 4e *Kyrie* (voir ex. 6.35).

plus dramatique, donnant lieu à une sorte de *deploratio* unanime en raison de l'homorythmie des parties de dessus, et tout particulièrement d'une double *abruptio*[5].



Ex. 11.5, N. DE GRIGNY, *Trio en dialogue : Kyrie eleison,* Livre d'orgue, 1699 (mes. 52-57)

Le moment le plus expressif de la pièce se trouve dans les mesures finales, réunissant les topiques du *lamento* et du *sommeil*. Ainsi, un double *tétracorde phrygien* (le deuxième enrichi avec chromatismes) sur la sous-dominante et la tonique (*sol* mineur et *ré* mineur), précède le topique du *sommeil*. À ce propos, souvenons-nous que ces topiques sont également associés dans le *Tombeau pour Monsieur de Lully* de Marin Marais pour faire une métaphore musicale du « sommeil des justes » ; cette piste nous fait croire que ce passage du *Trio en dialogue* de Grigny obéit au même enjeu figuratif (car derrière la demande de la miséricorde divine réside l'espoir du Salut après la mort)[6].

11.2 Dialogue de voix humaine

Le *Dialogue de voix humaine*[7] est l'une des formes les plus versatiles du répertoire. Bien que sa structure soit libre, elle se caractérise par la combinaison des sections de *récit de dessus*, sections de *récit de basse* et sections imitatives à trois ou quatre parties sur le registre de *voix humaine*. La disposition la plus fréquente fait alterner le dessus et la basse à plusieurs reprises, renvoyant la section polyphonique à la fin de la pièce. Cependant, il y a des exceptions qui alternent les sections polyphoniques avec les sections des dialogues de dessus et basse[8]. L'aspect le plus notable de cette forme est une économie disposant librement les styles lyrique-plaintif (notamment dans les exemples en tonalité mineure),

[5] En ce qui concerne cette figure, Dietrich Bartel explique : « L'*Abruptio* est l'une des figures musicales construites à partir de silences. Bien qu'elle ne soit pas couramment cataloguée comme une figure rhétorique, le terme est utilisé par Virgile pour désigner une rupture au milieu du discours. L'*Abruptio* fut introduite dans les *Figurenlehre* par Kircher […] » (D. BARTEL, *Musica poetica*, *op. cit.*, p. 167, ma traduction).

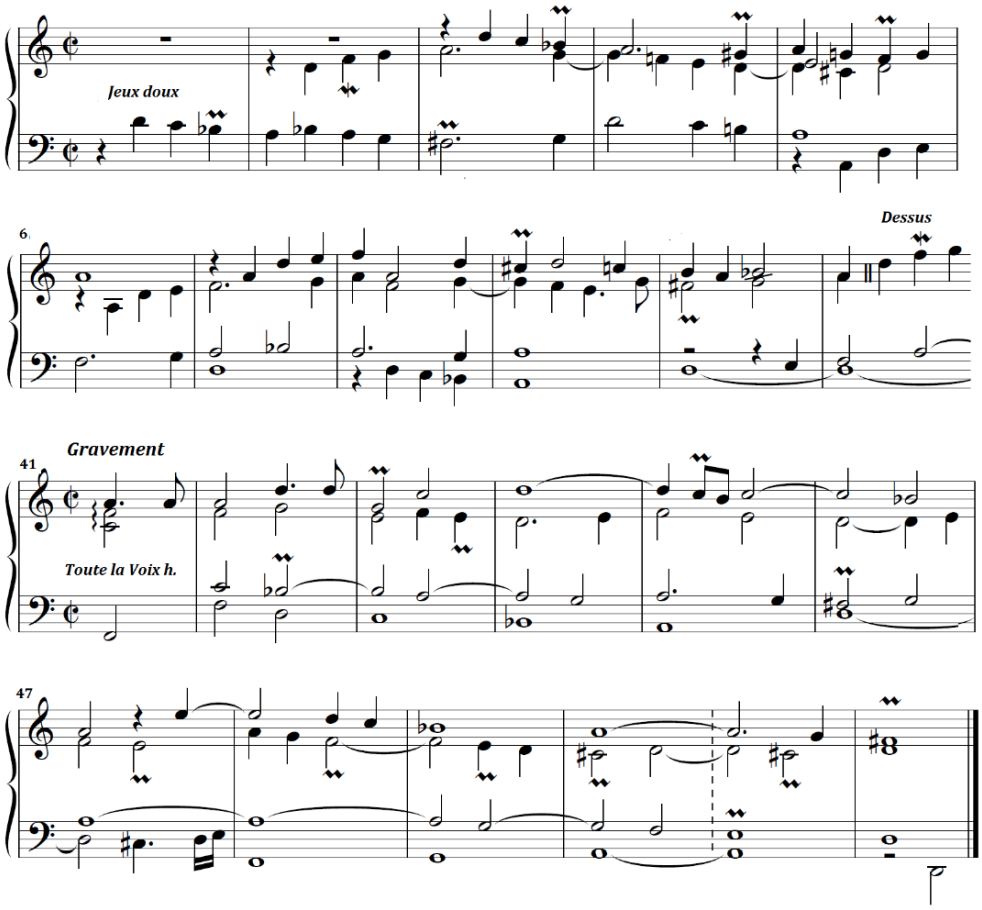
[6] Pour une comparaison de ces deux pièces, voir ex. 6.52 et 6.53.

[7] Appelé aussi parfois *Basse et dessus de voix humaine* ou bien *Récit de voix humaine*.

[8] Voir par exemple la *Basse et dessus de voix humaine* destinée au *Benedictus* de la *Messe du 8e ton* d'André Raison (1er Livre d'orgue).

imitatif, chorégraphique, et même quelques traits du style martial (particulièrement dans les exemples en tonalité majeure).

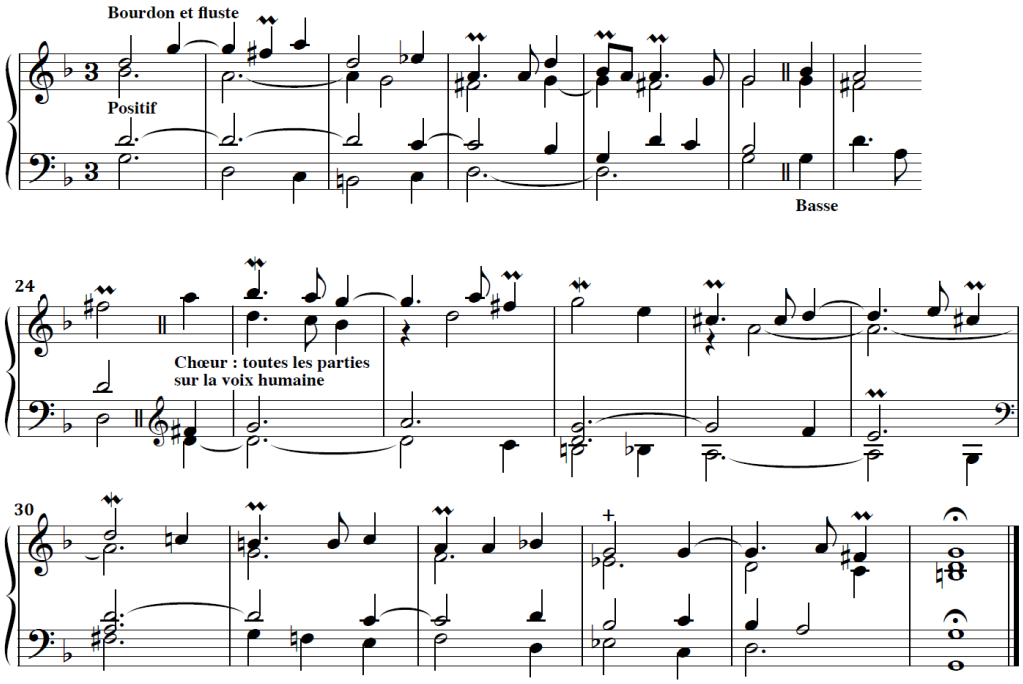
La pièce *Récits de voix humaine du 1er ton* de Lebègue (1er Livre d'orgue) présente une expressivité intimiste (proche du topique du *sommeil*) dans l'introduction et dans l'alternance des récits ; en même temps, elle instaure un caractère solennel dans la section finale par le truchement du topique *grave* (marquée d'ailleurs par l'indication *gravement*) :



Ex. 11.6, N. LEBÈGUE, *Récits de voix humaine du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1676 (mes. 1-11 et 41-52)

Le *Dialogue de voix humaine du 2e ton* de Boyvin (1e Livre d'orgue) offre un air chorégraphique dans la section d'alternance entre le *dessus* et la *basse*, alors que la section finale à quatre voix (mes. 24-35) rappelle le caractère pastoral en raison de la mesure à trois temps, des notes pédale et d'un sens rythmique homogène[9].

[9] Caractère présent, souvenons-nous, dans les *Dialogues de flûtes*.



Ex. 11.7, J. BOYVIN, *Dialogue de voix humaine*, Suite du 2e ton, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-7 et 24-35)

L'usage liturgique du *Dialogue de voix humaine* est assez varié (ce qui est naturel, vu la diversité des expressions associées à cette forme) ; nonobstant, il apparaît souvent à la messe pour les versets du *Domine Deus Agnus Dei*, *Qui tollis peccata mundi* et *Quoniam tu solus Sanctus* du *Gloria*, de même que pour le *Benedictus* et pour l'*Élévation*. En ce sens, la considération des divers textes liturgiques peut aider à comprendre les choix stylistiques des organistes.

Lebègue destine une *Basse et dessus de voix humaine* de caractère lyrique et recueilli pour le verset *Dominus Deus, Agnus Dei*, alors que Gaspard Corrette et François Couperin (*Messe pour les couvents*) offrent un *Dialogue de voix humaine* d'allure chorégraphique pour le *Qui tollis peccata mundi* (suggérant un possible rapport entre l'esthétique de la grâce et la grâce divine). D'autre part, Couperin compose un *Dialogue sur la voix humaine* pour le verset *Quoniam tu solus Sanctus* de sa *Messe des paroisses*, qui articule respectivement les styles imitatif, lyrique, martial et majestueux, tout en proposant des figuralismes qui correspondent bien au sens du texte[10].

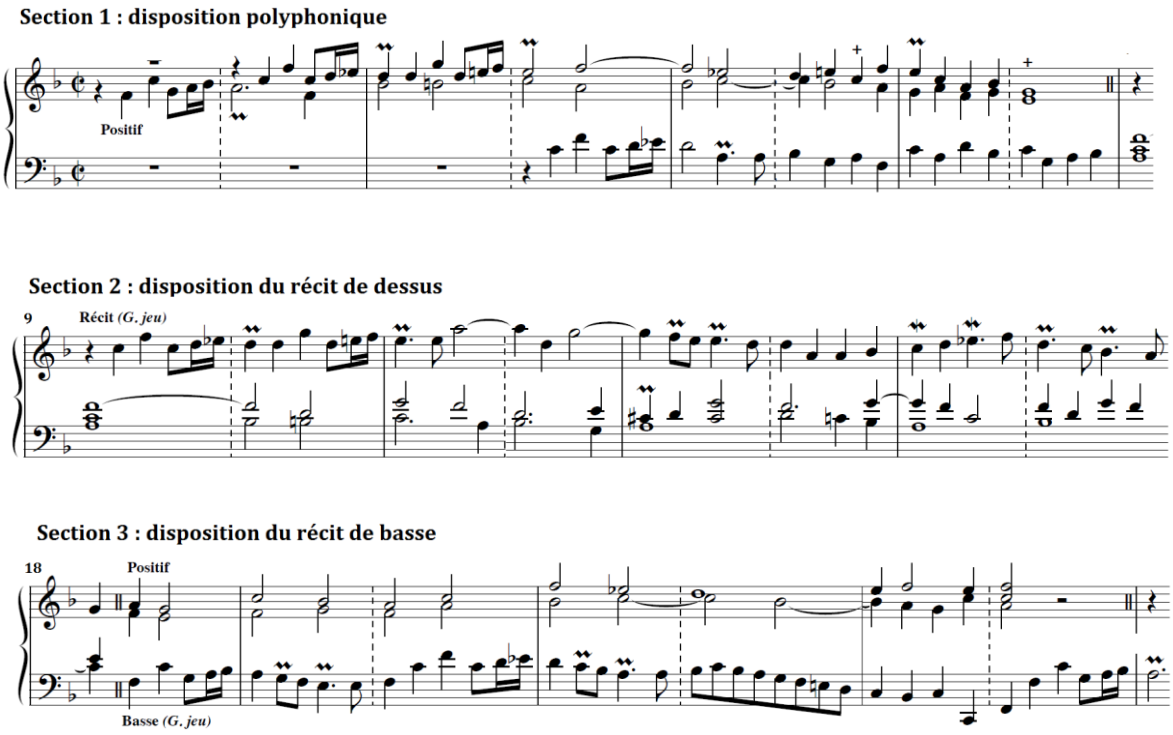
Un autre exemple parlant de *Dialogue de voix humaine* se trouve dans le *Magnificat du 3e ton* de Guilain, correspondant au verset *Et misericordia ejus*. Dans cette pièce, l'organiste fait appel à une variété esthétique qui oscille entre la profondeur (écriture proche du *sommeil*), le gracieux (section intermédiaire de la pièce en mode majeur, présentant une écriture imitative souple) et même le sublime (section finale de la pièce,

[10] Ce sont les exemples de François Couperin qui offrent une variété de styles dont l'implication avec le sens du texte nous semble indéniable. Nous analyserons ces pièces plus en détail au chapitre 14.

adoptant une écriture polyphonique à cinq parties sur la *voix humaine*, ce qui génère une sensation d'« élévation » en raison de l'augmentation de la densité sonore par rapport au discours précédent[11].

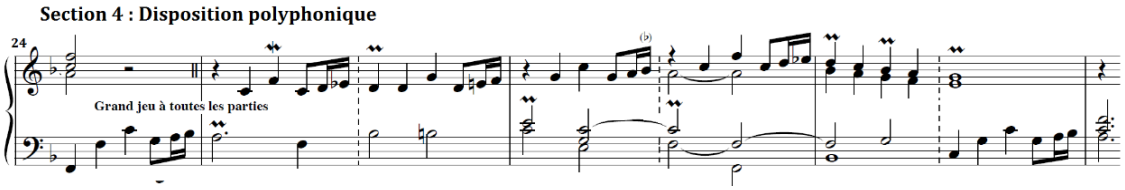
11.3 Petit dialogue

Cultivé à partir du premier Livre d'orgue de Nivers, le *Petit Dialogue* présente fondamentalement une opposition de plans sonores (notamment entre le *Grand clavier* et le *Positif*) mais de façon plus légère que dans le *Grand dialogue*[12]. Cette forme entremêle avec concision les « manières » d'autres formes du répertoire. Prenons par exemple le *Petit dialogue en fugue du 6e ton* de Boyvin (1er Livre d'orgue) : composé de quatre volets, les sections extrêmes (la première sur le *Positif*, la dernière sur le *Grand clavier*) adoptent une écriture polyphonique qui ressemble par moments à celle du *Plein-jeu*, alors que les sections intermédiaires empruntent la manière des *récits de dessus et de basse* aux allures martiales. Cette pièce se distingue ainsi par un effet de progression sonore et expressive. Voici un résumé de cette combinaison de styles :



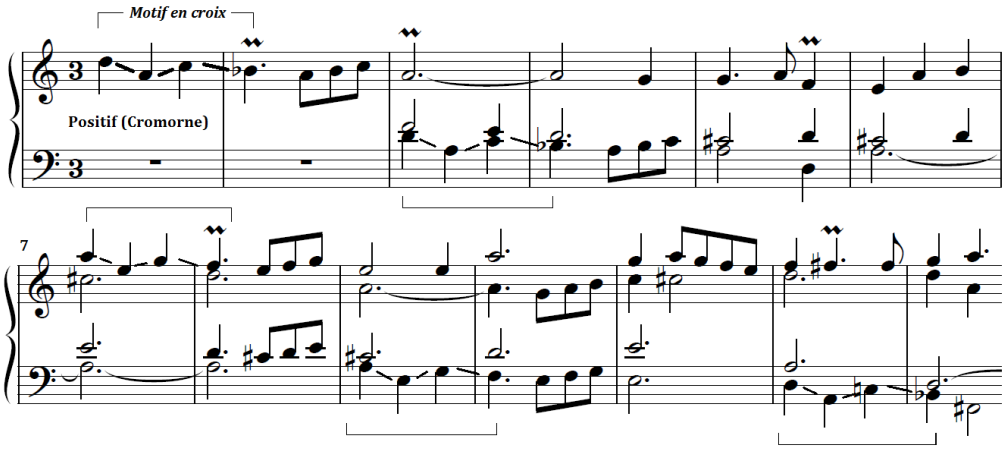
[11] Nous parlerons davantage de cette pièce au chapitre 13, consacré aux *Magnificat* de J.-A. Guilain (voir ex. 13.19 à 13.21).

[12] Le terme *Petit dialogue* apparaît chez Jacques Boyvin dans son 1er Livre d'orgue. Pourtant, cette forme est souvent appelée simplement *Dialogue* (ce qui porte à le confondre avec le *Grand dialogue*), ou bien son titre fait référence aux registres solistes qui le conforment (par exemple, *Dialogue sur la trompette et le cromorne*).



Ex. 11.8, J. BOYVIN, *Petit dialogue en fugue du 6e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-16 et 18-31)

Le *Dialogue sur la trompette et le cromorne* de François Couperin (correspondant au 4e *Kyrie* de la *Messe des paroisses*) présente une combinaison de styles articulant une introduction imitative-chorégraphique, une deuxième section en *récit de dessus* de caractère gracieux, une troisième en *récit de basse* de caractère martial, et une section finale en style imitatif à quatre parties[13]. Voici la section initiale :

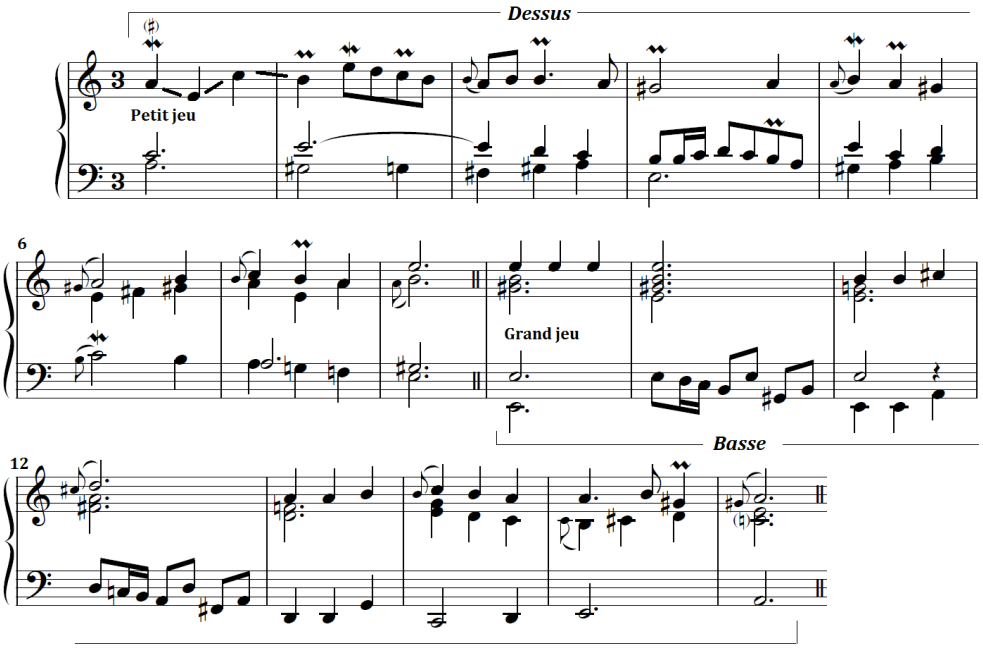


Ex. 11.9, F. COUPERIN, *Dialogue sur la trompette et le cromorne : Kyrie eleison*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-13)

Le *Dialogue* pour le *Qui tollis peccata mundi* de la messe de Grigny présente principalement une allure chorégraphique qui se déroule en alternant passages de *récit de dessus*, passages de *récit de basse*, et passages en *tutti* sur le *Grand clavier* ; puis, en guise de conclusion, un bref passage polyphonique. À l'instar du *Dialogue* de Couperin ci-dessus, celui de Grigny expose un *motif en croix* comme élément thématique initial (même s'il n'est pas traité avec la même insistance que dans l'exemple de l'organiste de Saint-Gervais). De ce fait, en tenant compte du sens théologique que renferment les textes auxquels correspondent ces deux pièces (l'idée de la miséricorde divine), le *motif en croix* semble bien être associé à la figure salvifique du Christ. En outre, les deux premières phrases de cette pièce présentent, tout comme chez Couperin, une opposition entre la grâce chorégraphique au « dessus » et l'impétuosité martiale à la « basse », ce qui semblerait

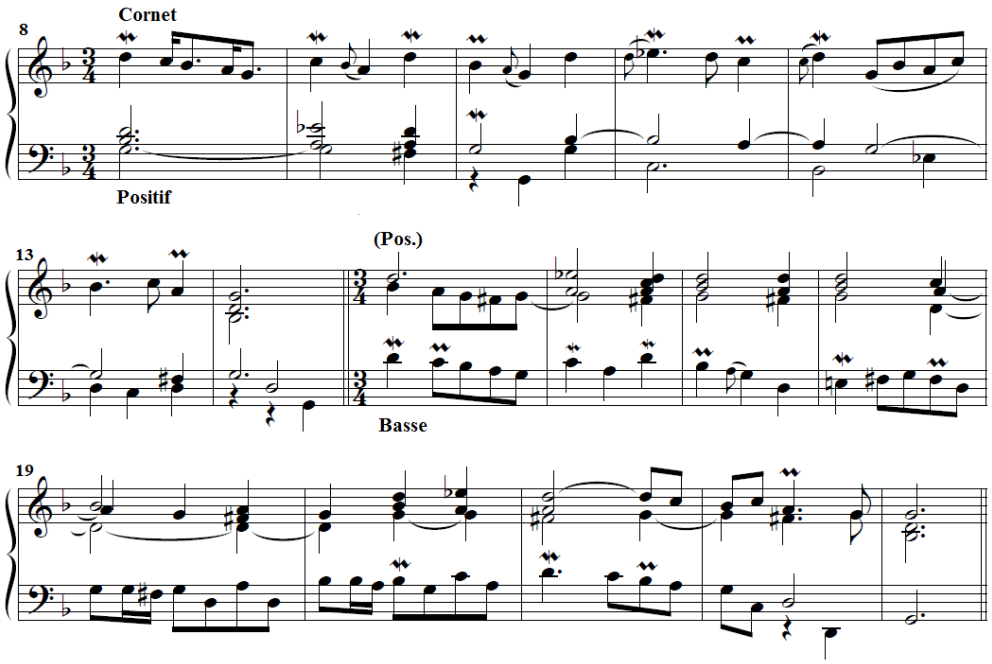
[13] Selon nous, ce *Dialogue* présente des enjeux signifiants importants vis-à-vis du sens théologique du *Kyrie eleison* : en effet, on observe la présence du *motif en croix*, dominant l'ensemble de la pièce de manière presque obsessionnelle. Nous analyserons plus en détail cette pièce dans le chapitre 14.

confirmer le sens de cette dialectique, se rapportant à la figuration de l'antagonisme entre la grâce et le péché.



Ex. 11.10, N. DE GRIGNY, *Dialogue : Qui tollis peccata mundi*, Livre d'orgue, 1699 (mes. 1-16)

Un exemple plus tardif, le *Dialogue du 2e ton* de François d'Agincour, oppose les styles chorégraphique et martial en adoptant la manière du *récit de dessus* lyrique (présence d'agréments) et celle de la *Basse de trompette* :



Ex. 11.11, J.-A.-F. D'AGINCOUR, *Dialogue du 2e ton*, pièces d'orgue, vers 1710 (mes. 8-23)

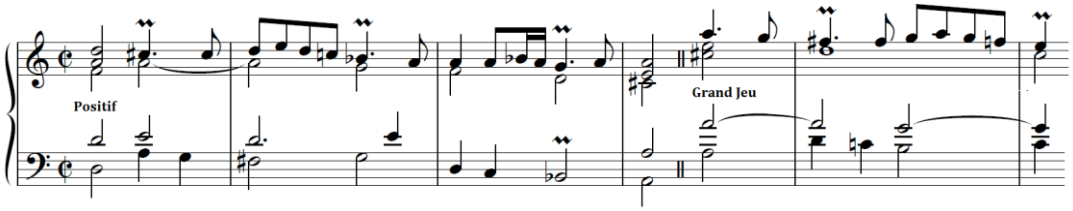
11.4 Grand dialogue

Le *Grand dialogue* est la forme la plus imposante du répertoire d'orgue classique. Sans vouloir entrer dans les détails à propos des multiples possibilités de sa registration[14], nous nous limiterons à dire que le principe de sa sonorité est la combinaison entre le *jeu de tierces*, le *cornet* et les *anches* (*trompette*, *clairon*, *cromorne*), pouvant être disposées en deux, trois, voire quatre claviers (en ce sens, il n'y a pas un modèle fixe car les possibilités varient en fonction des instruments). Ainsi, cette association de plusieurs plans sonores cherche à exploiter les possibilités de l'orgue classique français.

La fonction du *Grand dialogue* au sein des célébrations liturgiques est claire : à l'opposé du *Plein-jeu*, il sert principalement à clore de manière pompeuse les hymnes et cantiques, ou les groupes de pièces alternant avec le *Kyrie*, le *Gloria*, et l'*Agnus Dei* de la messe. À cela, convient d'ajouter sa présence systématique à l'Offertoire.

L'agencement du *Grand dialogue* ne suit pas un schéma fixe ; bien qu'un cadre structurel fréquent s'assimile à celui de l'*Ouverture à la française* (lent-rapide-lent)[15], celui-ci n'est pas systématique, car beaucoup d'exemples débutent directement par une section « animée », ou bien ils adoptent d'autres dispositions formelles (ce sera le cas de quelques grands dialogues fugués et de certains *Offertoires* qui s'articulent en plus de trois sections). Nous ne voulons pas nous étaler davantage sur les divers agencements du *Grand dialogue*[16]. En revanche, nous voudrions nous focaliser sur un aspect fondamental pouvant nous éclairer sur ses enjeux signifiants, à savoir : le principe rhétorique de *varietas*.

Le *Grand dialogue* fonctionne comme une sorte de compendium du répertoire, rassemblant (par juxtaposition et/ou par superposition) les styles majestueux, imitatif-chorégraphique, martial, improvisé, et même dans certains cas, le style lyrique. Cette diversité discursive se matérialise à travers une écriture empruntée à des formes telles que le *Grand-jeu*, le *Récit de basse et dessus*, le *Duo*, le *trio à deux dessus*, l'*Écho* ou la *Fugue*. Ainsi, le début du *Dialogue à 2 chœurs du 1er ton* de Nivers (1er Livre d'orgue) met en valeur le caractère majestueux :



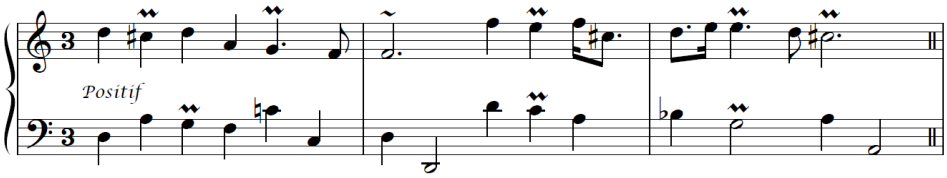
Ex. 11.12, G.-G. NIVERS, *Dialogue à 2 chœurs du 1er ton*, 1er Livre d'orgue, 1665 (mes. 1-6)

[14] À ce sujet, voir annexe I, p. 468. Nous renvoyons le lecteur également à l'ouvrage de Saint-Arroman, dans lequel sont traités en détail les divers types de mélanges que peut présenter cette forme (voir : J. SAINT-ARROMAN, *op. cit.*, pp. 227-229).

[15] C'est notamment le cas du *Grand dialogue* chez les organistes de la première décennie des années 1700, tel que l'on peut le percevoir dans les recueils de Guilain, Du Mage et Clérambault.

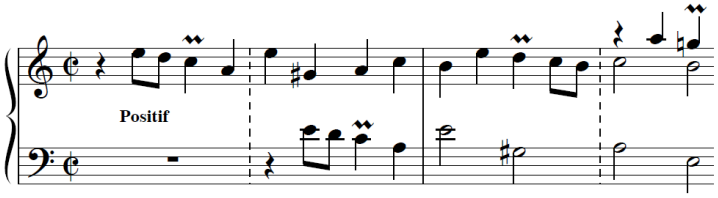
[16] À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de David Ponsford (*op. cit.*, pp. 276-312).

Toujours chez Nivers, le *Dialogue du 1er ton* (3e Livre d'orgue) démarre avec un duo d'allure semblable à celle du *menuet* :



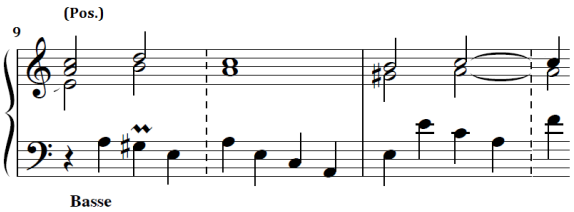
Ex. 11.13, G.-G. NIVERS, *Dialogue à 2 chœurs du 1er ton*, 3e Livre d'orgue, 1675 (mes. 1-3)

Le *Grand dialogue* peut également adopter le style martial, comme le montre le *Dialogue en fugue 4e ton* de Boyvin (1er Livre d'orgue). Cette pièce se divise en cinq sections alternant une écriture imitative à 3 et 4 voix (que ce soit sur le *Positif* ou sur le *Grand clavier*) avec la disposition du *Récit de basse et dessus*. Ainsi, la première section (mesures 1-8) introduit une sorte de fanfare sur un rythme d'anapeste, laquelle est traitée en imitation :



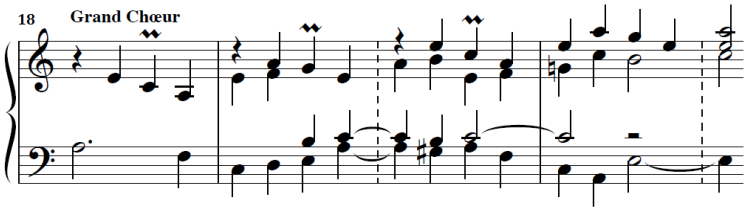
Ex. 11.14, J. BOYVIN, *Dialogue en fugue du 4e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 1-4)

La deuxième section (mes. 8-17) présente une variation de la fanfare à la basse :



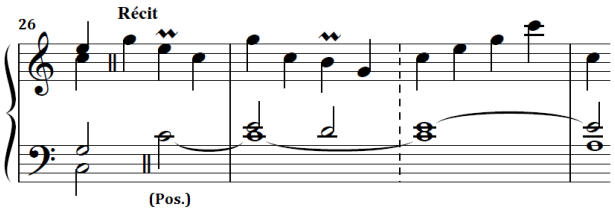
Ex. 11.15, J. BOYVIN, *Dialogue en fugue du 4r ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 9-12)

La section suivante reprend le thème de fanfare à 4 voix (mes. 18-22), conférant une ampleur particulièrement expressive à ce passage.



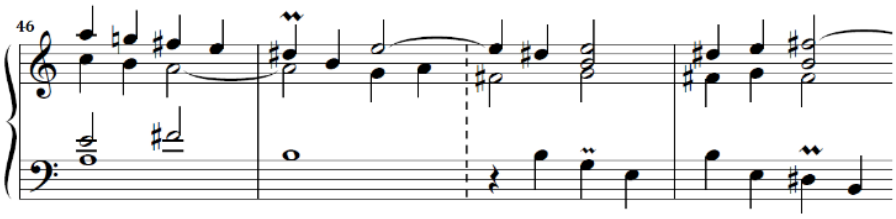
Ex. 11.16, J. BOYVIN, *Dialogue en fugue du 4e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 18-22)

La quatrième section (mes. 27-33) revient à une texture « soliste » empruntant l'écriture du *Récit de dessus* (en style martial bien entendu).



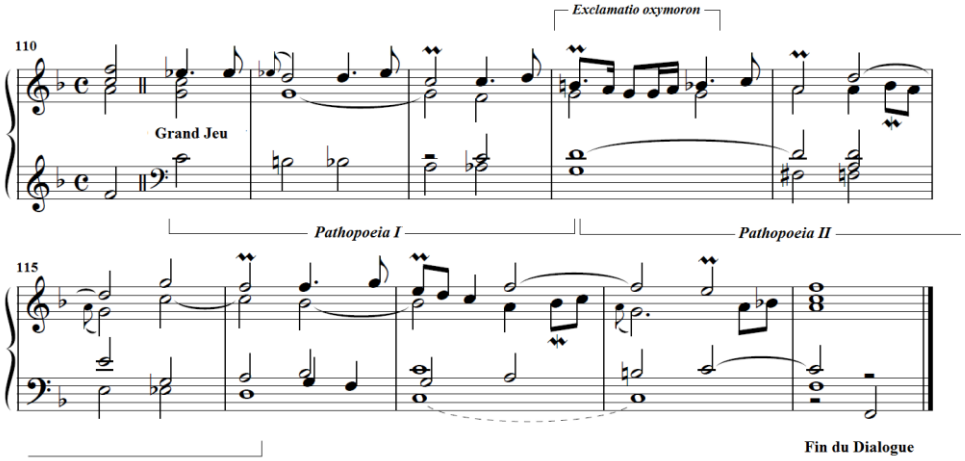
Ex. 11.17, J. BOYVIN, *Dialogue en fugue du 4e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 26-29)

La section finale de la pièce (la plus développée, mes. 33-55) offre une écriture à 3 et 4 voix sur le *Grand jeu*, alternant le thème initial principalement entre les parties supérieure et inférieure.



Ex. 11.18, J. BOYVIN, *Dialogue en fugue du 4e ton*, 1er Livre d'orgue, 1689 (mes. 46-49)

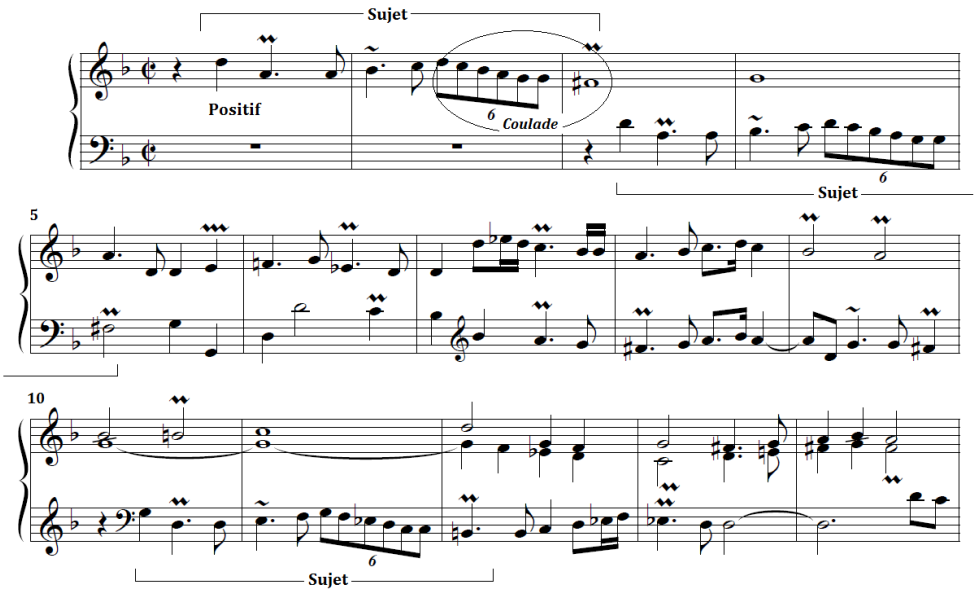
Le *Grand dialogue* correspondant au 2e *Agnus dei* de la messe de Grigny, illustre également la variété stylistique que l'on peut trouver dans cette forme, empruntant successivement l'écriture du *Duo* (mes. 1-9), du *Grand-jeu* (mes. 10-17), du *Trio à deux dessus* (mes. 18-25), du *Récit de basse et dessus* (mes. 26-66), de l'*Écho* (67-110), et du *Grand-jeu* à nouveau (mes. 110-119). La section finale nous semble particulièrement expressive et éloquente, mettant en relief toute la dimension de la quête du Salut (implicite dans les mots *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*) à travers une péroraison dans laquelle le topique du *lamento* (double *pathopoeia* dramatique à la basse et *exclamatio oxymoron* la voix supérieure) contraste avec la lumineuse cadence finale en *fa* majeur.



Ex. 11.19, N. DE GRIGNY, *Dialogue : 3e Agnus Dei*, Livre d'orgue, 1699 (mes. 110-119)

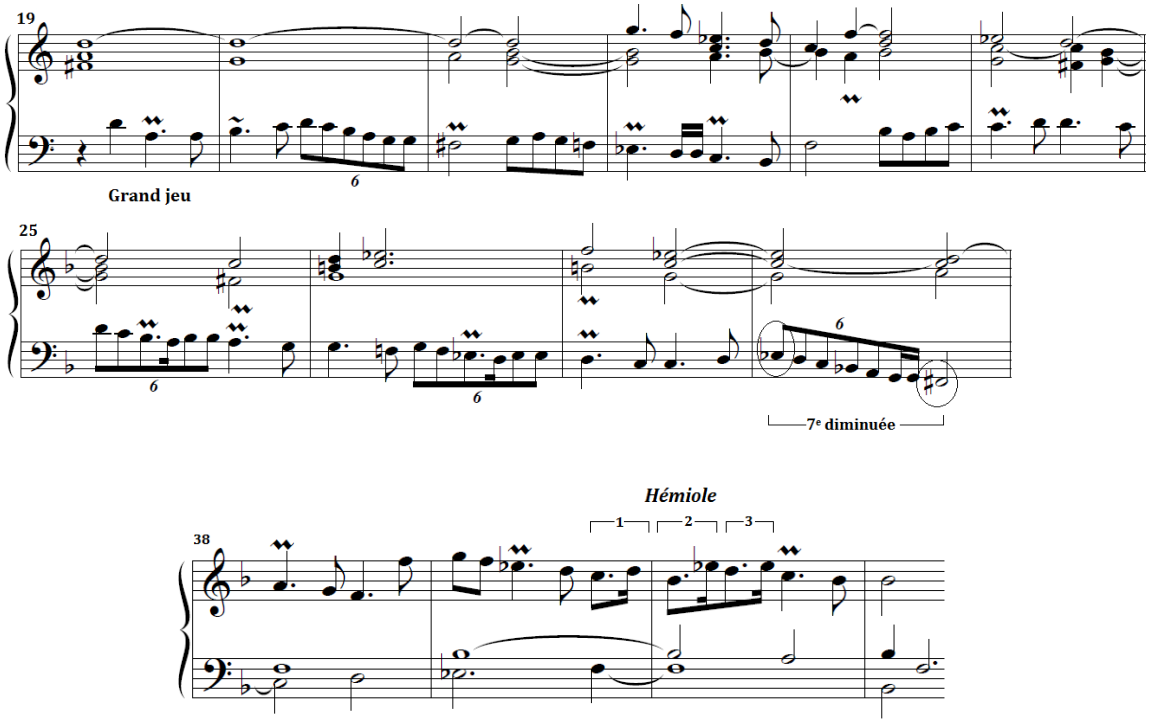
L'Offertoire

Le *Grand dialogue* trouve sa place également lors de l'Offertoire, seul moment de la liturgie gallicane offrant des possibilités de développement aux organistes. Certains offertoires pour orgue mettent en valeur une dialectique d'opposition de contraires grâce à l'alternance d'une gravité aux allures plaintives et d'une « allégresse » dansante. Tel est le cas de l'*Offerte en fugue et dialogue* de la messe de Nivers (2e Livre d'orgue). D'emblée, le titre de la pièce laisse entrevoir le balancement entre le caractère solennel (présent dans les sections fuguées à la manière des *fugues graves*), et le mouvement ondoyant de la disposition en dialogue, se déplaçant progressivement de la gravité vers la souplesse chorégraphique. Nivers propose en effet un grand triptyque dont la première partie débute avec un *fugato* à trois voix (mes. 1-19). De caractère grave, le sujet est formé d'intervalles expressifs (4e descendante, et 6e mineure descendante ornée par une *coulade* de croches) :



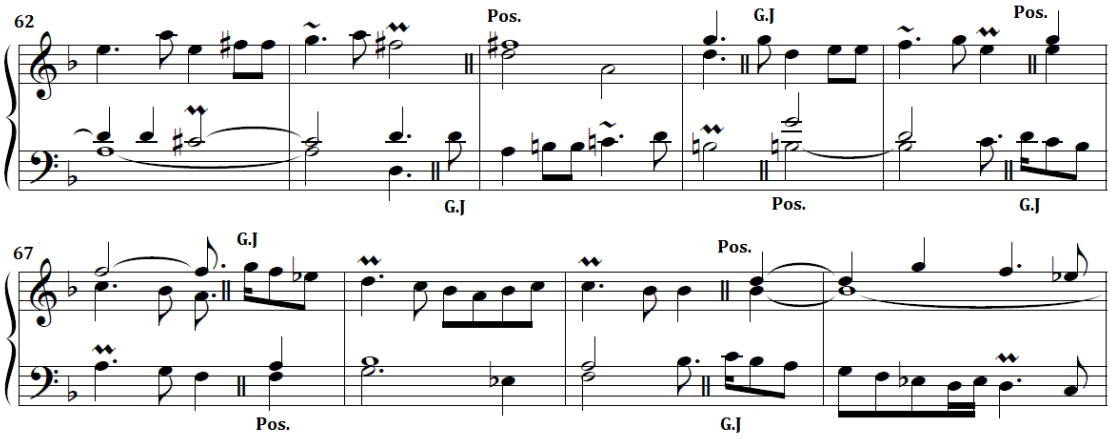
Ex. 11.20, G.-G. NIVERS, *Offerte en fugue et dialogue*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 1-14)

À partir de la mesure 19, le *fugato* donne lieu à un dialogue entre la *basse* et le *dessus*, présentant une mélodie tirée du sujet initial. Le caractère de ce passage oscille entre la gravité et la souplesse mélodico-rythmique (voir par exemple l'hémiole entre les mesures 39 et 40) :



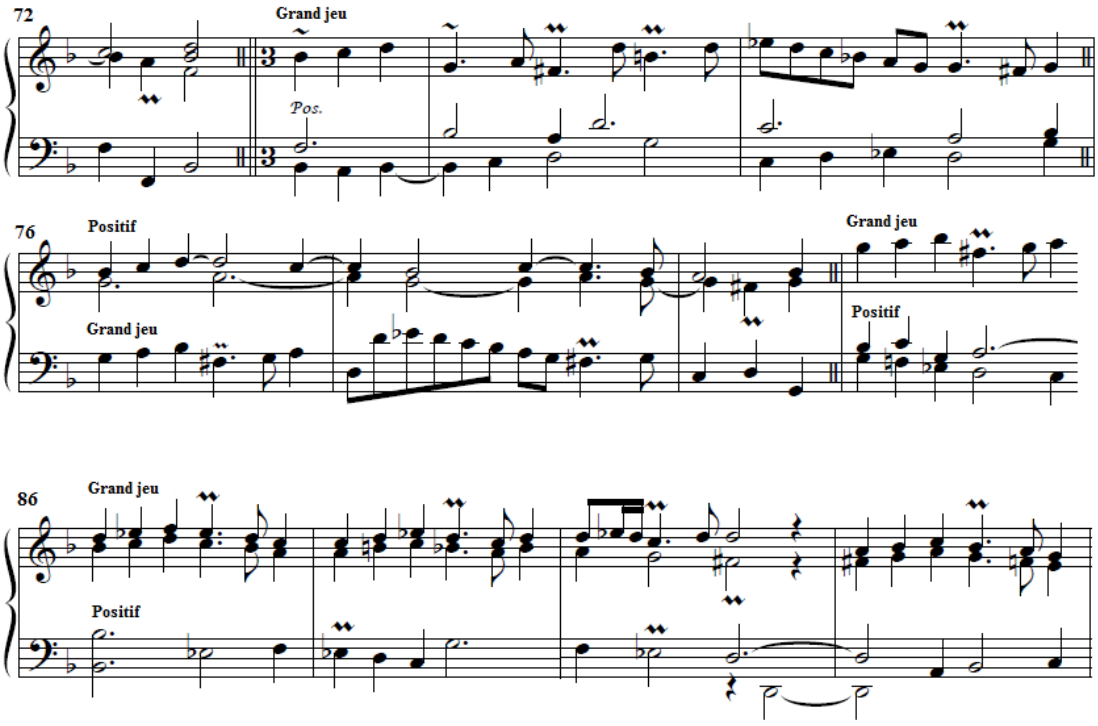
Ex. 11.21, G.-G. NIVERS, *Offerte en fugue et dialogue*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 19-28 et 38-41)

Dès la mesure 50, l'alternance de *basse et dessus* commence à se resserrer, augmentant la tension du discours ; à la mesure 63, un jeu d'imitations de type *Écho* clôt la première section de la pièce :



Ex. 11.22, G.-G. NIVERS, *Offerte en fugue et dialogue*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 62-70)

La deuxième section de l'*Offertoire*, passant à une mesure à six temps (marquée par un « 3 » à la mesure 73), affirme davantage la modulation entre *gravitas* et *suavitas*, en alliant le style chorégraphique (rythme tribraque sur lequel se basera le développement du dialogue entre les mesures 73 et 85) au style majestueux (motif inégal). Le style chorégraphique finira par s'imposer (mes. 86) :



Ex. 11.23, G.-G. NIVERS, *Offerte en fugue et dialogue*, 2e Livre d'orgue, 1667 (mes. 72-78 et 86-89)

La section intermédiaire s'achève sur une grande *catabasis* en gradation qui sert de transition pour revenir au caractère grandiloquent de la section initiale. Cette figure rhétorique attire l'attention car comme nous l'avons observé au chapitre 6, elle pourrait se rapporter à l'union mystique entre Dieu et l'homme à travers la descente du Fils sur terre (union symbolisée par le mélange de l'eau et du vin, l'un des éléments le plus importants de l'Offertoire)[17].

Ainsi, le contenu théologique de l'Offertoire semble stimuler la démarche musicale des organistes, leur fournissant une sorte de « programme spirituel » fondé sur la représentation des mystères qui entourent l'Incarnation et le sacrifice christique. Dans cette perspective, les expressions majestueuse et martiale semblent assimilées à la grandeur et à la puissance divine, l'expression plaintive à l'oblation, ou encore, l'air chorégraphique à la joie et à la grâce divine. Sans prétendre reconnaître une quelconque fixité, nous observons que certains exemples d'*Offertoire* semblent obéir à ce cheminement (même en

[17] Voir ex. 6.18.

renversant l'ordre des caractères que nous venons d'évoquer). En ce sens, les offertoires des messes de Couperin, ou encore le *Grand dialogue du 5e ton* de Louis Marchand, nous semblent répondre au sens théologique de ce moment liturgique[18]. Concernant cette dernière pièce, ses sections (sept au total) rassemblent les divers styles du répertoire. Voici leur agencement :

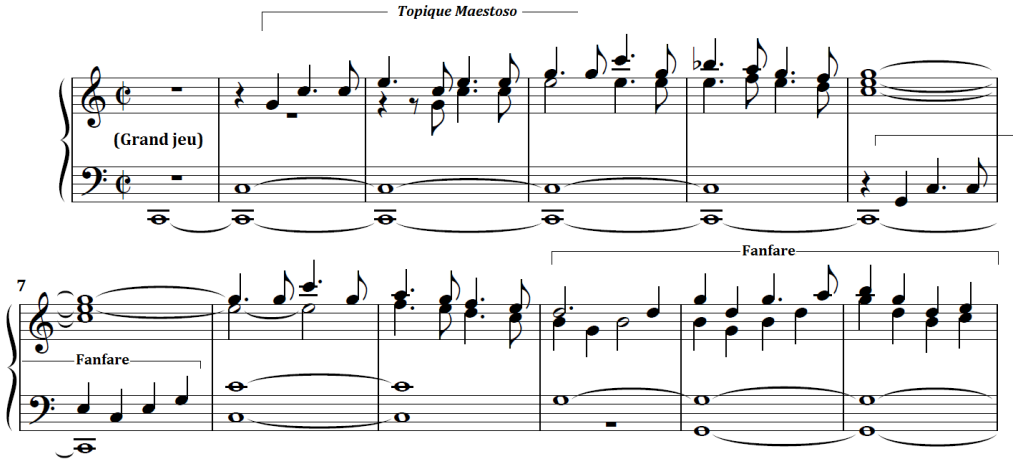
1e section (mes. 1-21)	Style « majestueux » (écriture du *Grand-jeu*)
2e section (mes. 22-63)	Style « martial » (écriture du *Récit de basse et dessus*)
3e section (mes. 63-105)	Style « chorégraphique » (écriture du *Grand-jeu*/*Trio à 2 dessus* /*Écho*)
4e section (mes. 106-142)	Style « majestueux-grave » (écriture du *Fond d'orgue*)
5e section (mes. 143-188)	Style « chorégraphique » (écriture du *Trio à 2 dessus*)
6e section (mes. 189-248)	Style « imitatif-chorégraphique » (écriture imitative à 4 parties + écriture du *Trio à 2 dessus*)
7e section (mes. 249-268)	Style « majestueux » (écriture du *Grand-jeu*)

Le faste et la vigueur des trois premières sections peuvent être associés au « sacrifice de louange »[19]. La section initiale sur le *Grand-jeu* rassemble les topiques *maestoso* (motif inégal) et militaire (arpègement caractéristique des fanfares de trompette). Ces aspects,

[18] De toute vraisemblance, le *Grand dialogue* de Marchand est destiné à l'Offertoire en raison de ses dimensions « colossales » pour le répertoire d'orgue classique (268 mesures).

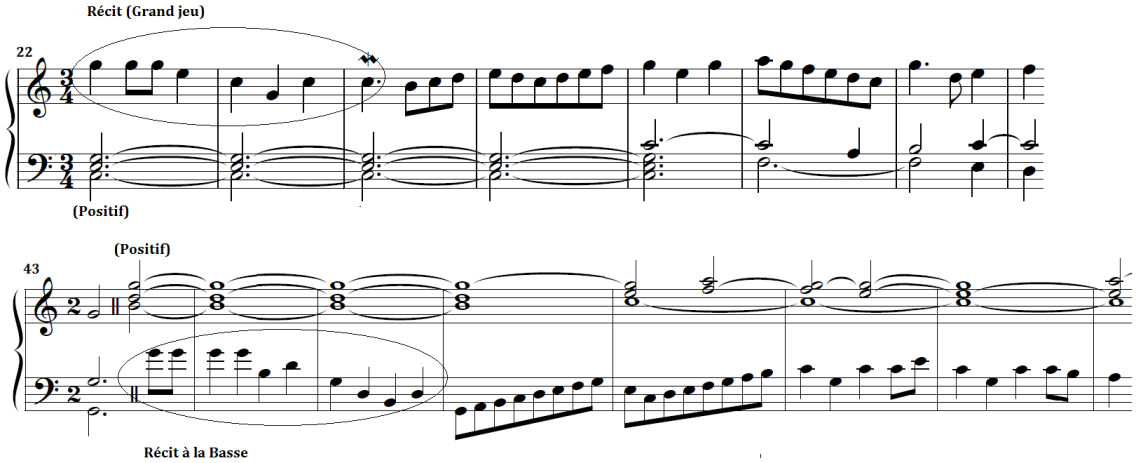
[19] Le côté fastueux et éclatant de l'Offertoire est expliqué par Claude Villette à travers l'évocation des offrandes sacrificielles hébraïques. Il parle dans ces termes : « David dit à Dieu avoir présenté cette offrande [Kodasim] […] offrande à la Salomonique, dit Amalarius, ainsi qu'elle se voit au cinquiesme chapitre du deuxiesme du Paralypomenom, qui se portait au son des harpes & des trompettes : & avec telles fanfares douces & harmonieuses elles se présentaient à Dieu, croyans que Dieu les recevait de meilleur œil à cause de ces solennités & publiques appareils de cérémonies & musique : Car ces voix accordantes de joie signifient la concurrence des volontés Catholiques à une même connaissance de Dieu en la main de son Prêtre, à qui l'Offrande en donne le symbole ouvert […] » (C. VILLETTE, *Les raisons de l'office et cérémonies qui se font en l'église Catholique… op. cit.*, pp. 656-657).

outre la tonalité de *do* majeur, donnent à ce passage un éclat particulièrement grandiloquent.



Ex. 11.24, L. MARCHAND, *Grand dialogue du 5e ton*, 1696 (mes. 1-12)

La 2e section réaffirme l'allure martiale à travers un *Récit de basse et dessus* fondé sur une mélodie qui fait penser à un signal d'ordonnance[20]. On observe ici le double caractère du style martial : en effet, la partie de dessus emprunte sens euphorique aux allures chorégraphiques (mesure animée à trois temps), alors que la partie de basse adopte un caractère plus véhément (mesure à deux temps, rythmes dactyliques).

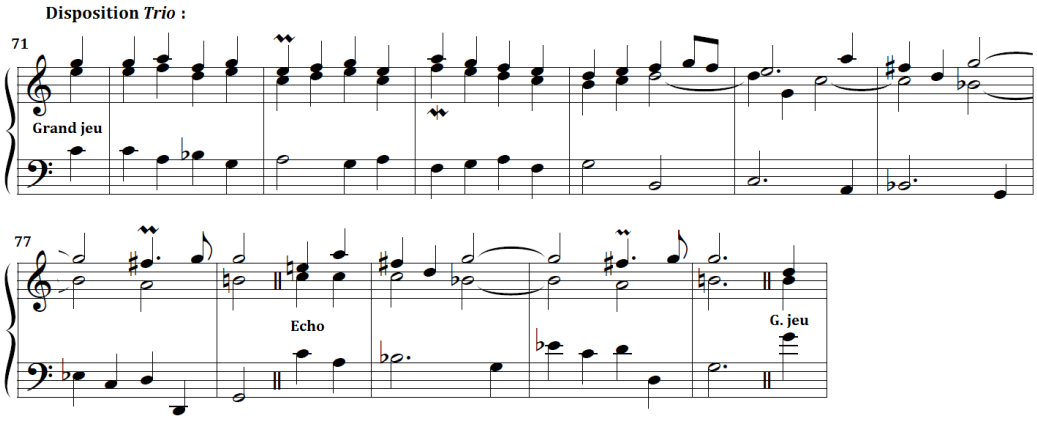


Ex. 11.25, L. MARCHAND, *Grand dialogue du 5e ton*, 1696 (mes. 22-29 et 43-50)

La 3e section propose un jeu d'imitations en « écho » avec des conductions mélodiques parallèles oscillatoires, empruntant soit une disposition harmonique, soit celle du *Trio à deux dessus*. Le caractère dynamique de cette section est marqué par le mouvement « quasi perpétuel » des noires[21] :

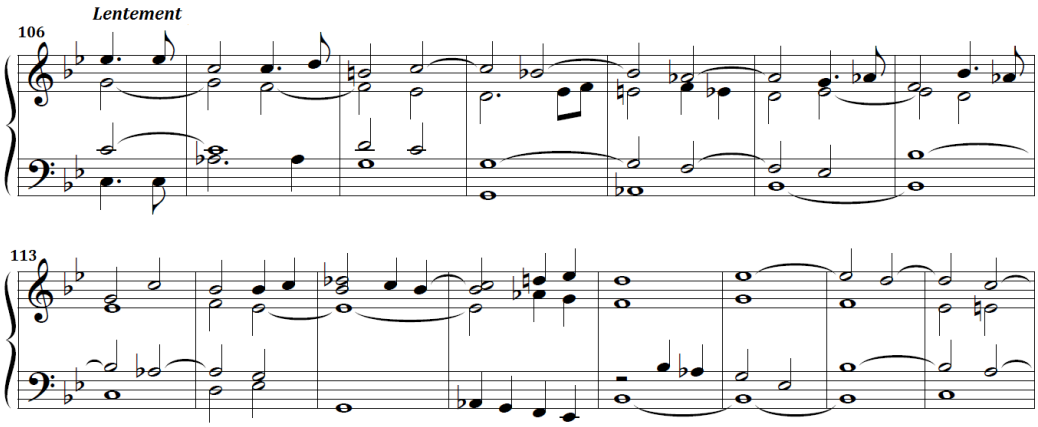
[20] Signal sonore utilisé dans les armées pour transmettre les ordres (fanfares, batteries, etc.).

[21] Ce qui rappelle en quelque sorte la disposition du *Plein-jeu* initial de la *Messe des paroisses* de Couperin.



Ex. 11.26, L. MARCHAND, *Grand dialogue du 5e ton*, 1696 (mes. 71-81)

La 4e section adopte un caractère sombre à travers une modulation à *do* mineur qui confère à ce passage une gravité et une profondeur pouvant suggérer, même si cela n'est pas indiqué, une registration sur les *jeux de fonds*[22]. En effet, l'écriture caractéristique du *Fond d'orgue* de type harmonique présente des rencontres « savoureuses » provoquées principalement par des figures de *syncopatio*[23].



Ex. 11.27, L. MARCHAND, *Grand dialogue du 5e ton*, 1696 (mes. 106-120)

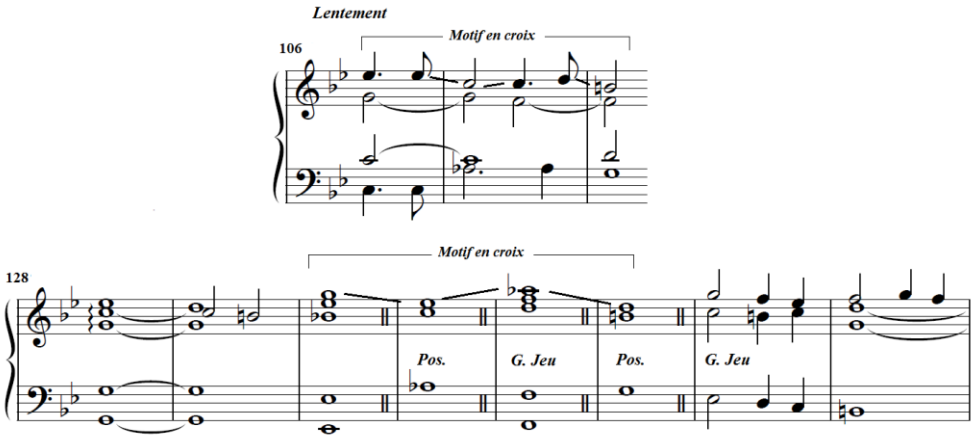
Cette section centrale peut être associée à la vision sacrificielle du Christ (d'ailleurs, personne centrale de la Trinité)[24]. En effet, outre la profondeur du *Fond d'orgue*, la tonalité

[22] Plusieurs interprètes ayant enregistré cette pièce ont choisi de jouer cette section sur les *jeux de fonds* ; c'est par exemple le cas de Frédéric Desenclos, (*Louis Marchand : Œuvres pour orgue*, Radio France, *Tempéraments*, 2011). Ce choix, incorporant l'esthétique de la « profondeur », répond davantage à l'expressivité de la tonalité de *do* mineur (obscure et triste selon Charpentier).

[23] Voir le *Fond d'orgue* de Marchand lui-même (ex. 9.38).

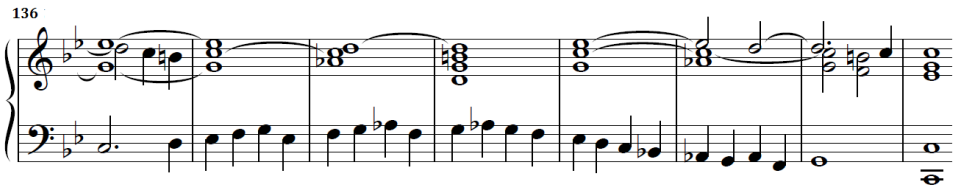
[24] Jean-Jacques Olier explique le sens sacrificiel de l'Offertoire dans ces termes : « Cette élévation du Corps et du Sang de Notre Seigneur est encore un achèvement du Sacrifice, à cause qu'anciennement l'Hostie s'élevait au Ciel dans la flamme […] l'Hostie retournait vers les Cieux d'où elle était sortie […] pour se

et le langage harmonique dissonante, le sens de l'oblation semble corroboré par la présence de deux *figures en croix* : la première au début de la section, et la deuxième vers la fin, mise en valeur de façon éloquente par quatre accords plaqués, alternés entre le *Grand clavier* et le *Positif*[25].



Ex. 11.28, L. MARCHAND, *Grand dialogue du 5e ton*, 1696 (mes. 106-108 et 128-135)

Le passage final de cette section présente un mouvement continu de la basse qui peut rappeler en quelque sorte le mouvement du topique du *sommeil* (assimilé ici à la mort du Christ ?), ou bien le mouvement de certains *adagios* des sonates en trio italiennes (ce qui soutiendrait davantage le choix des *jeux de fonds*) :



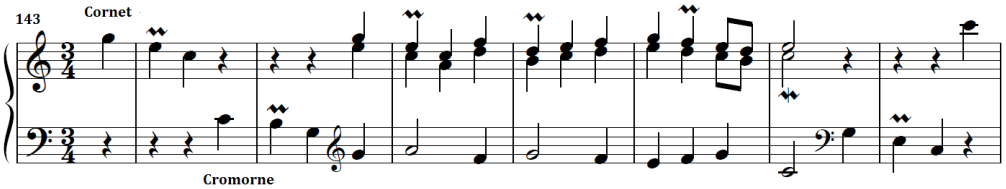
Ex. 11.29, L. MARCHAND, *Grand dialogue du 5e ton*, 1696 (mes. 136-143)

Quant aux trois dernières sections, elles peuvent évoquer successivement la vision de la joie céleste, de l'éternité et de la majesté divine, se manifestant d'abord à travers une écriture en 3/4 suivant le modèle du menuet (section 5), puis une écriture en 6/4 évoquant le temps de la gigue à l'italienne dont le mouvement oscillatoire continu des noires est contrebalancé par le hiératisme des longues valeurs liées (section 6), et finalement un

réunir à son divin principe. Et c'était une figure de la très-Sainte Ascension exprimée dans les sacrifices anciens » (J.-J. OLIER, *Explication des cérémonies de la grande messe*…, *op. cit.*, pp. 408-409).

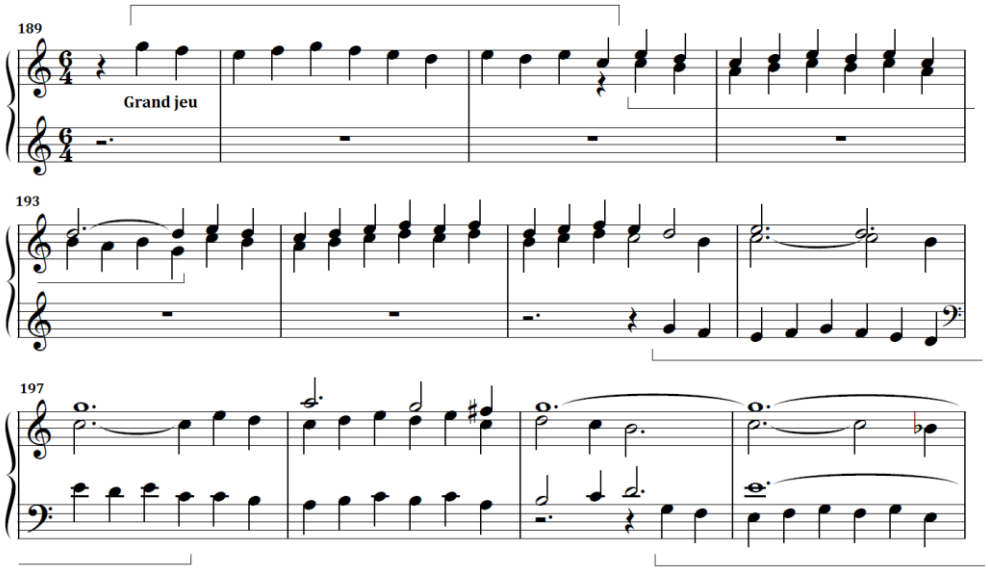
[25] D'ailleurs, l'*Offertoire* de la *Messe des paroisses* de Couperin présente les mêmes caractéristiques, c'est-à-dire une section centrale en *do* mineur fondée sur le *motif en croix* (voir ex. 14.55).

retour au caractère majestueux de la première section pour « refermer la boucle »[26]. Ainsi, la 5e section, disposée à la manière du *Trio à deux dessus*, reprend le motif de *fanfare* en imitation, présentant cette fois-ci une allure gracieuse proche du *menuet* :



Ex. 11.30, L. MARCHAND, *Grand dialogue du 5e ton*, 1696 (mes. 144-150)

La 6e section alterne une texture à 4 voix avec la disposition du *Trio à deux dessus*. Nous observons ici que la combinaison de figures circulaires en noires avec des longues notes tenues, rapprochent ce passage aux « métaphores du temps » ou aux « métaphores liquides », associées aux idées de l'éternité, de la perfection divine, et de la propagation de la grâce[27] :

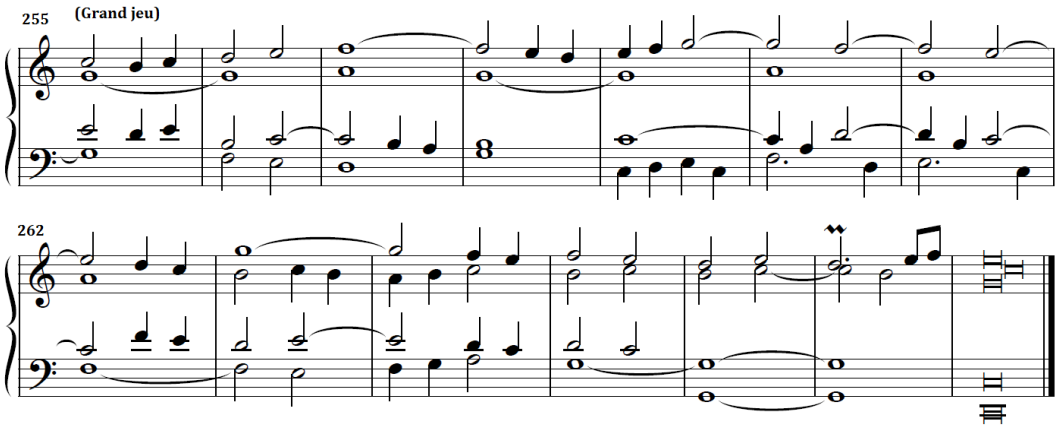


Ex. 11.31, L. MARCHAND, *Grand dialogue du 5e ton*, 1696 (mes. 189-200)

[26] David Ponsford suggère la possibilité d'une influence des offertoires de M.-A. Charpentier (il met comme exemple l'*Offerte* H. 513 et l'*Offerte* H. 514) sur le *Grand dialogue* de Marchand ou vice-versa (voir D. PONSFORD, *op. cit.*, p. 300). Cependant nous croyons plutôt que la démarche des deux musiciens obéit au caractère propre de l'Offertoire. On pourra corroborer ceci au chapitre 14, lorsque nous analyserons les offertoires des deux messes de Couperin, présentant des caractéristiques similaires.

[27] En effet, souvenons-nous que ces métaphores de mouvement sont développées par la littérature sacrée du Grand Siècle (particulièrement dans l'œuvre de Pierre de Bérulle) pour signifier l'éternité, la perfection, l'expansion de la grâce (une grâce liquide qu'« inonde » le monde, qui « noie » le péché), ou bien l'échange entre le divin et l'humain (cf. chapitre 4, pp. 122-123).

La 7e et dernière section de ce *Grand dialogue* culmine la pièce en évoquant la majesté initiale (deux temps lents, rythmes dactyliques, écriture polyphonique, etc.) :



Ex. 11.32, L. MARCHAND, *Grand dialogue du 5e ton*, 1696 (mes. 255-268)

*

* *

Au moyen de cette typologie, nous avons tenté de mettre en lumière les matériaux formels et expressifs utilisés par les organistes pour articuler leur discours musical. Malgré un certain schématisme qui se dégage de cette démarche (phénomène qui va de soi, s'agissant d'un répertoire schématique *per se*), nous considérons que l'élucidation apportée par cette classification montre la manière dont ce répertoire peut correspondre aux diverses images et sentiments que comportent les célébrations auxquelles il est destiné[28].

[28] Par ailleurs, nous croyons que cette typologie peut être particulièrement utile aux interprètes actuels, constituant une sorte de compendium informatif profitable pour la préparation de leurs performances (du moins nous l'espérons).

QUATRIÈME PARTIE

MUSIQUE ET SENS THÉOLOGIQUE DANS LES GENRES LITURGIQUES DE L'ORGUE CLASSIQUE : LES EXEMPLES DE NICOLAS DE GRIGNY, JEAN-ADAM GUILAIN ET FRANÇOIS COUPERIN

IV

MUSIQUE ET SENS THÉOLOGIQUE DANS LES GENRES LITURGIQUES DE L'ORGUE CLASSIQUE : LES EXEMPLES DE NICOLAS DE GRIGNY, JEAN-ADAM GUILAIN ET FRANÇOIS COUPERIN

Dans ses *Confessions*, Augustin aborde la problématique du chant dans l'Église, considérant d'une part les risques de son mauvais usage, mais envisageant d'autre part le profit que de lui peuvent tirer l'enseignement de la doctrine et les pratiques spirituelles[1]. Ce texte paradigmatique marque les esprits du Grand Siècle, comme le montrent les textes normatifs que nous avons mentionnés dans la première partie de ce travail (Villette, Grimaud, Thomassin), lesquels font une apologie du chant et de la musique dans l'Église en citant assez souvent les propos de l'évêque d'Hippone. En dépit des diverses oppositions et querelles, la musique gardera un statut privilégié dans l'Église en tant qu'outil au service de la spiritualité[2].

Ainsi, l'association entre parole et musique constitue un moyen précieux pour atteindre la croyance à travers les émotions qu'elle procure. Les hymnes et les cantiques font preuve d'une efficacité particulière, s'agissant d'expressions poético-musicales exaltant et louant les figures divines (notamment le Christ, la Vierge Marie et les saints, ainsi que la gloire de Dieu)[3]. Ils constituent une source fondamentale d'expression du sentiment religieux, impliquant un imaginaire riche en métaphores et d'autres recours rhétoriques mis au service de l'expression mystique. Quant à la messe, elle comporte les deux sortes de prières décrites dans les nombreux catéchismes du XVIIe siècle français : les « prières de louange et d'action de grâces », ainsi que les « prières de demande » de miséricorde divine[4]. Dans cette perspective, les divers textes liturgiques renferment un univers sensible et symbolique dont l'orgue se fait porteur, contribuant significativement à la démarche spirituelle des fidèles.

---

[1] Plus exactement au chapitre XXXIII, intitulé « Plaisir de l'ouïe, et de l'utilité du chant de l'Église ». À ce sujet, et pour une traduction de l'époque qui nous occupe, voir : *Les confessions de Saint Augustin, traduites en françois par Monsieur Arnauld d'Andilly*, Paris : Pierre le Petit, 1667, pp. 549-552.

[2] À ce propos, Jean-Yves Hameline explique : « l'Autorité de Saint Augustin confère à ces petites choses du chant ou de la musique un poids incontestable et comme une portée exemplaire dans le débat chronique [au XVIIe siècle français] où l'on s'interroge sur l'intégration à la fois morale et intellectuelle du "plaisir des sens" dans le juste déploiement d'une vie vertueuse et l'appropriation sanctifiante des exercices de la religion » (J.-Y. HAMELINE, « Le bonheur du chant dans la musique d'Église », dans : *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, dir. T. Favier et M. Couvreur, Hayen : Mardaga, 2006, p. 98).

[3] Pour rappel, les hymnes sont des textes non bibliques écrits en latin, alors que les cantiques sont des textes tirés de l'ancien et du nouveau Testament.

[4] À ce sujet, voir M. BRULIN, *op. cit.*, pp. 20-21.

Pour conclure ce travail, nous nous proposons de faire une analyse des rapports entre sens théologique et sens musical dans les trois genres liturgiques principaux du répertoire d'orgue classique (les hymnes, le *Magnificat* et la messe), en nous focalisant sur trois exemples majeurs de cette tradition musicale : les *Hymnes* de Nicolas de Grigny, les *Magnificat* de Jean-Adam Guilain, ainsi que les deux messes de François Couperin (la *Messe des paroisses* et la *Messe pour les couvents*). Pour accomplir cette tâche, nous nous fonderons sur des sources de l'époque abordant l'exégèse des textes liturgiques : concernant le sens des hymnes, nous nous appuierons sur le *Manuel du bréviaire romain* d'Arnaud Peyronet[5] ; concernant le *Magnificat*, nous aurons recours au *Cœur admirable de la Très Sacrée Mère de Dieu* de Jean Eudes[6] ; finalement, par rapport au sens de la messe, nous tiendrons principalement compte de trois ouvrages, à savoir : *Explication des cérémonies de la Grande messe de paroisse* de Jean-Jacques Olier[7] ; *Explication littérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies* de Pierre Le Brun[8] ; et *La vraye et solide dévotion* de Mathieu Beuvelet[9]. À l'aide de ces textes, nous tenterons de démontrer la manière dont les trois organistes que nous avons choisis utilisent le réservoir de styles et de figures rhétorico-musicales dont ils disposent pour traduire le sens théologique de la liturgie.

Cette analyse nous permettra d'observer trois exemples concrets d'« organiste-orateur », utilisant des éléments formels et expressifs fournis par une tradition commune, mais en même temps, faisant une lecture personnelle qui leur permet d'outrepasser en plusieurs aspects les conventions établies. Nous tenterons ainsi de clarifier dans les prochains chapitres la manière dont ces organistes développent une « exégèse » à travers les qualités signifiantes de la musique.

---

[5] A. PEYRONET, *Manuel du bréviaire romain où sont exposées clairement & méthodiquement les Raisons historiques et mystiques des heures canoniales*, Partie II, Toulouse : I. Boude, 1667.

[6] J. EUDES, *Le cœur admirable de la Très Sacrée Mère de Dieu*, Caen : Jean Poisson, 1681.

[7] J.-J. OLIER, *op. cit.*

[8] P. LE BRUN, *Explication littérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies*, Paris : F. Delaulne, 1716.

[9] M. BEUVELET, *La vraye et solide dévotion*, [Paris] : G. Josse, 1661.

Chapitre 12

LES HYMNES DE NICOLAS DE GRIGNY

Nicolas de Grigny s'érige incontestablement comme une sorte de « sommet esthétique » de l'orgue classique[1]. Particulièrement apprécié par la critique musicologique moderne en raison de la qualité d'un style contrapuntique qui le démarque de ses confrères, l'œuvre de ce musicien représente le tournant au-delà duquel certains spécialistes ont voulu reconnaître la « décadence » de cette tradition musicale[2].

Mort prématurément[3], Grigny a laissé un seul Livre d'orgue (1699) contenant une messe et cinq hymnes destinées à divers moments de l'année liturgique : *Veni Creator* (Pentecôte), *Pange lingua* (Saint-Sacrement), *Verbum supernum* (Saint-Sacrement), *Ave maris stella* (vêpres de la Vierge), et *A solis ortus cardine* (Nativité). Ces hymnes forment des suites comportant entre trois et cinq pièces, dont les deux premières sont systématiquement un *Plein-jeu* en guise de prélude, et une fugue (en général à cinq parties, quatre dans le cas de l'*Ave maris stella*). Dans les plein-jeux et les fugues, le rapport avec l'hymne sera constitué principalement par une gravité en accord avec le sujet abordé, de même que par la citation et le commentaire du *plain-chant* (cependant, certaines de ces pièces offrent des procédés figuratifs distincts dont nous parlerons plus bas). Quant aux

---

[1] À propos de la vie et l'œuvre de Grigny, voir : E. KOCEVAR et M. TCHEBOURKINA, « Nicolas de Grigny (1672-1703) », *L'Orgue*, n° 293 (2011/I).

[2] Notamment Norbert Dufourcq, tel qu'on peut le lire au début de la quatrième partie de son ouvrage, consacrée aux organistes du XVIIIe siècle : « Que dire après Couperin et Grigny ? Il faudrait faire preuve d'un génie puissant pour aller plus loin qu'eux. Ou d'un lyrisme débordant, ou d'un esprit porté à la méditation en présence des textes liturgiques […] [dès le début du XVIIIe siècle] les interventions de l'instrument se bornent à des versets entachés d'esprit mondain : versets qui forment des suites, utiles à tout moment, mais dénuées de pouvoir orant » (N. DUFOURCQ, *Le livre de l'orgue français*, *op. cit.*, p. 121). Pourtant, le parcours réalisé dans les chapitres précédents nous permet à présent de nuancer ces propos : en effet, nous avons pu constater le degré d'implication d'un Gaspard Corrette, d'un Louis Marchand, d'un Pierre Du Mage, d'un Jean-Adam Guilain ou d'un Louis-Nicolas Clérambault quant à la traduction musicale du sens sacré. Au lieu de parler d'une « décadence » généralisée, nous croyons qu'il est question d'un virage esthétique qui annonce certes le style galant, mais qui, de notre point de vue, ne reste pas forcément étranger au sens théologique de la liturgie.

[3] Sur les quelques données biographiques que l'on connaît sur Grigny, voir : N. DUFOURCQ, *op. cit.*, p. 110, et B. FRANÇOIS-SAPPEY, « Nicolas de Grigny » dans : *Guide de la musique d'orgue*, *op. cit.*, pp. 496-507.

autres pièces, elles peignent davantage les sentiments et images des textes à travers les divers styles du répertoire.

12.1 Veni Creator

La première hymne du recueil de Grigny est le *Veni Creator* (hymne de la Pentecôte), résumant la vision du Christ en tant que signe de grâce divine et chemin de Salut pour l'humanité. Composé de sept strophes (six plus la doxologie *Gloria patri*), le principe d'alternance régulière implique quatre pièces d'orgue pour trois strophes chantées (la première strophe étant exécutée par l'orgue, l'instrument intervient dans les strophes impaires). Nonobstant, Grigny offre cinq pièces (1. *Plein-jeu ;* 2. *Fugue ;* 3. *Duo ;* 4. *Récit de cromorne ;* 5. *Dialogue sur les grands jeux*), ce qui implique soit de laisser de côté l'une des pièces, soit une alternance irrégulière[4]. Si l'on considère cette dernière possibilité, le choix le plus judicieux selon nous consisterait en l'enchaînement du *Duo* et du *Récit de cromorne,* car le premier offre une pertinence expressive manifeste vis-à-vis du texte de la 5e strophe (*Hostem repéllas longius*) en raison de son caractère énergique (il présente le modèle de la *gigue à la française*). De cette manière, le *Récit de cromorne* interviendrait à la 6e strophe (*Per te sciamus da Patrem*), laissant donc la 7e pour le plain-chant et l'*Amen* final pour le *Grand dialogue*. Cette option semble la plus cohérente, d'autant plus que, comme l'indique bien Charles-Léon Koehlhoeffer, les quatre premières pièces de cette hymne sont construites sur les quatre phrases du plain-chant, et le *Dialogue* conclusif sur l'*Amen*[5]. Ainsi, le plan de l'alternance irrégulière serait :

1. **Plein-jeu : *Veni Creator spiritus***
2. Plain-chant : *Qui diceris Paraclitus*
3. Fugue : *Tu septiformis munere*
4. Plain-chant : *Accende lumen sensibus*
5. Duo : *Hostem repéllas longius*
6. Récit de cromorne : *Per te sciamus da Patrem*
7. Plain-chant : *Deo Patri sit gloria*
8. Dialogue sur les grands jeux : *Amen*

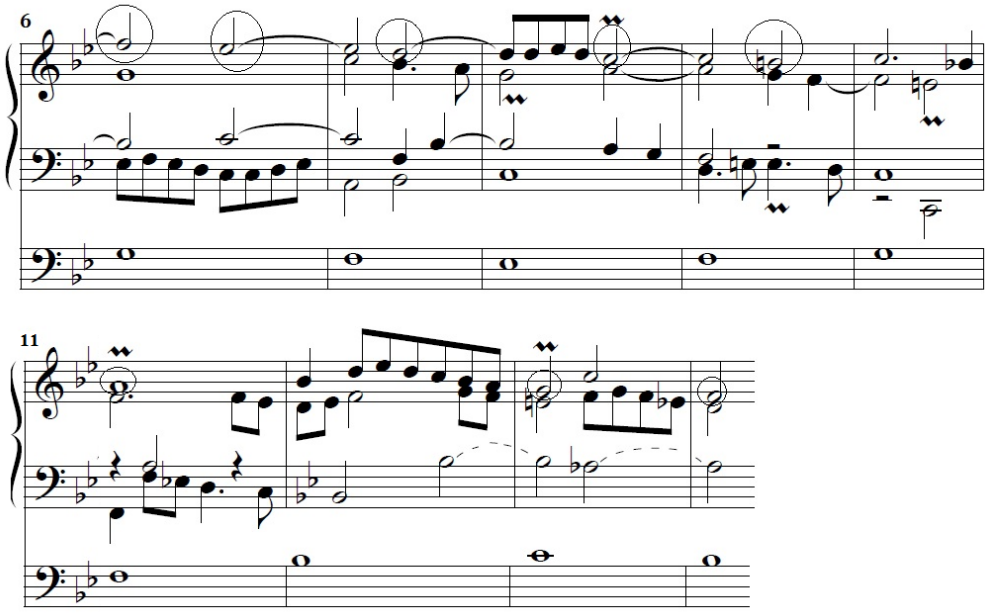
[4] L'alternance irrégulière semble probable car certaines hymnes pour orgue ne fournissent pas tous les versets nécessaires pour une alternance continuelle. Tel est le cas de l'hymne *A solis ortus cardine* de Nivers (2e Livre), lequel comporte trois pièces, alors que l'alternance régulière en demande quatre.

[5] Voir : Charles-Léon KOEHLHOEFFER, *Premier livre d'orgue de Nicolas de Grigny*, Thèse doctorale, Université des Sciences Humaines Strasbourg II, 1985, pp. 126-131.

Cette ordonnance nous semble traduire convenablement le sens global du texte, marqué par la vision triomphale du Christ et de la foi chrétienne. Ainsi, le *Plein-jeu* initial (citant la mélodie grégorienne à la taille), imprime naturellement une trace de majesté par son expression caractéristique. En outre, certains éléments musicaux correspondent bien au sens du texte. Concernant la première strophe du *Veni Creator*[6], Arnaud Peyronet explique :

> On prie le S. Esprit de venir remplir nos cœurs et nos âmes de la grâce du ciel, afin […] qu'il les régénère en leur donnant une vie surnaturelle et nette de péché[7].

Impliquant donc l'idée de la descente d'une grâce divine remplissant les cœurs, le sens de ce verset serait véhiculé par la musique, non seulement à travers la sensation de plénitude que génèrent l'écriture et la sonorité du *Plein-jeu*, mais aussi par le recours constant à des progressions mélodiques descendantes (en effet, parmi les quatre périodes qui forment la pièce, correspondant à celles de la mélodie grégorienne, les trois premières s'articulent autour de progressions descendantes). Ainsi, dans la 1e période, la ligne supérieure forme une gamme en *syncopatio* qui parcourt une octave (de fa_4 à fa_3 entre les mesures 6-14) :

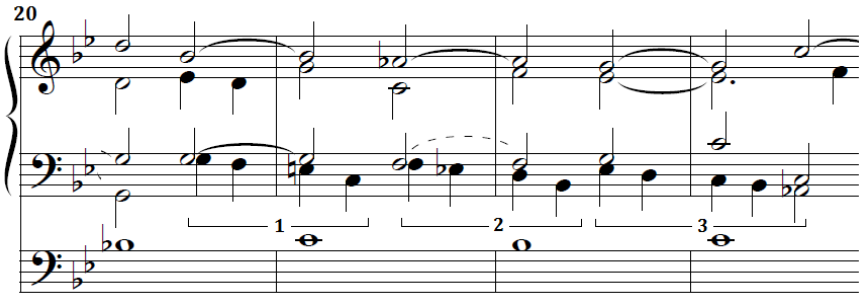


Ex. 12.1, N. de GRIGNY, *Plein-jeu : Veni Creator Spiritus*, Livre d'orgue, 1699 (mes. 6-14)

[6] *Veni, creator Spiritus, Mentes tuorum visita, Imple superna gratia, Quae tu creasti pectora* (« Venez, divin Créateur, Esprit saint, visitez les âmes de ceux qui sont à vous comme étant votre ouvrage, et remplissez de votre grâce céleste les cœurs que vous avez créés ». Trad. tirée de *L'Office de la Sainte Vierge en latin et françois*, Paris : J.-F. Josse et C.-J.-B. Delespine, 1738, p. 639).

[7] A. PEYRONET, *Manuel du bréviaire romain, op. cit.*, p. 444.

Cette représentation de la « descente » continue au début de la 2e période à travers une marche de noires en trois paliers (mesures 20-23), et dans la 3e période, avec des lignes descendantes plus larges qui se répandent dans l'ensemble des parties du clavier :



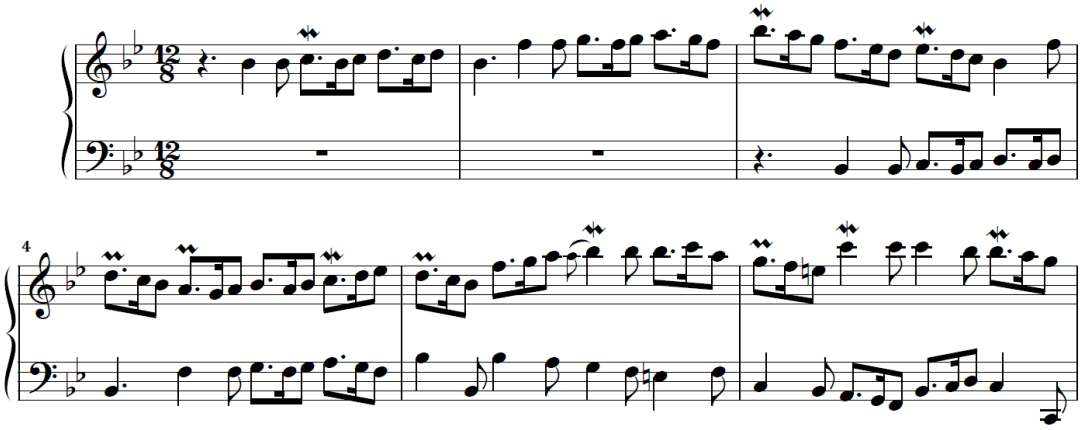
Ex. 12.2, N. de GRIGNY, *Plein-jeu : Veni Creator Spiritus*, Livre d'orgue, 1699 (mes. 20-23)

Ex. 12.3, N. de GRIGNY, *Plein-jeu : Veni Creator Spiritus*, Livre d'orgue, 1699 (mes. 33-41)

Quant aux autres versets, exception faite du *Récit de cromorne*, ils sont fondamentalement marqués par un caractère énergique. D'allure dynamique, la *fugue* correspondant au verset *Tu septiformis munere*[8] développe un sujet court insistant sur une cellule rythmique de dactyle, qui pourrait correspondre d'ailleurs avec l'image des paroles

[8] *Tu septiformis munere, Digitus paternae dexterae, Tu rite promissum Patris, Sermone ditans guttura* (« C'est vous qui vous communiquant à nous par les sept dons de votre grâce, êtes le doigt dont la main de Dieu écrit sa loi dans nos cœurs : c'est vous que le Père éternel avait promis à l'Eglise, et qui étant descendu sur les Apôtres, avez rendu leur langue éloquente ». Trad. *L'Office de la Sainte Vierge…*, *op. cit.*, p. 639).

Dextrae Dei tu digitus, faisant partie de ce verset[9]. Or, ce sont particulièrement le *Duo* et le *Grand jeu* final qui figurent le mieux le triomphal associé au sens de l'hymne. Ainsi, pour le *Duo* correspondant à *Hostem repéllas longius*[10], Grigny emploie le modèle de la *gigue à la française*, dont le rythme caractéristique traduit bien la vision noble et triomphale de la foi[11] ; ce motif correspond bien à l'image des « ennemis écartés par la puissance divine », afin que le croyant puisse atteindre le Salut[12] :



Ex. 12.4, N. de GRIGNY, *Duo : Hostem repéllas longius*, Veni Creator Spiritus, Livre d'orgue, 1699 (mes. 1-6)

Quant au *Dialogue* final correspondant à l'*Amen*, il exprime bien l'affirmation de la doxologie trinitaire qui le précède à travers un triptyque véhément ; en termes de caractère, il présente l'articulation *majestueux-triomphal-majestueux*. La section intermédiaire,

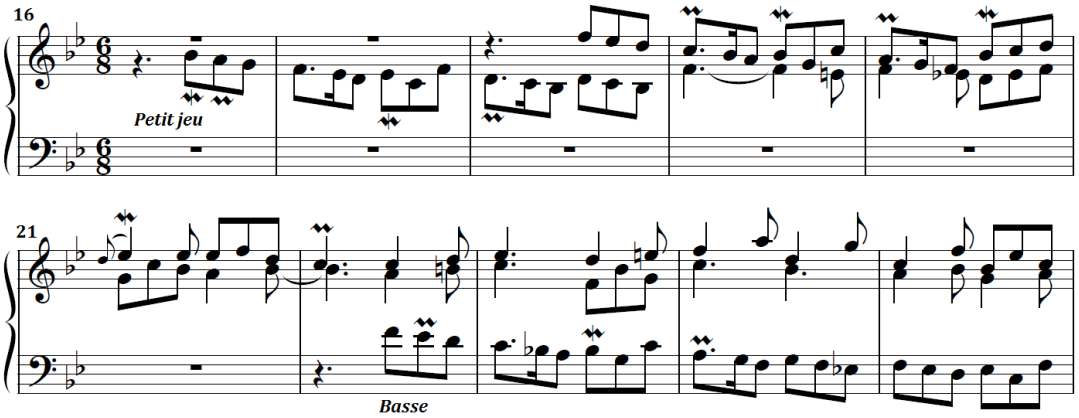
[9] Selon Peyronet, dans ce verset « le Saint Esprit n'est pas simplement le Doigt de Dieu, il est de plus le Doigt de sa droite, c'est-à-dire, de sa puissance, laquelle nous est signifiée par la droite » (A. PEYRONET, *op. cit.*, p. 450).

[10] « Repoussez loin de nous le démon notre mortel ennemi ; faites-nous goûter votre paix et soyez-vous même notre guide ; afin que fous votre conduite nous évitions tous les pièges qui nous pourraient faire tomber dans le mal » (trad. tirée de *L'Office de la Sainte Vierge… op. cit.*, p. 639).

[11] Brigitte François-Sappey soutient que ce *Duo* est un « hommage aux Couperin » car « il rappelle le *Duo en sol mineur* de Louis et le troisième volet de l'Offertoire sur les grands jeux de la *Messe des paroisses* de François » (B. FRANÇOIS-SAPPEY, « Nicolas de Grigny », dans : *Guide de la musique d'orgue*, *op. cit.*, p. 504). Sans avoir la certitude que Grigny ait connu ces pièces de Couperin puisqu'elles n'ont pas été publiées de son vivant, ces trois pièces présentent en effet un lien indéniable : elles offrent un caractère héroïque et noble, se fondant sur le patron rythmique de la *gigue à la française*. Selon nous, plutôt qu'un « hommage », ceci confirme la portée signifiante de cette convention musicale pour traduire la noblesse, le guerrier, le triomphal, etc., comme nous l'avons observé au chapitre 6 (cf. p. 204). Pour les exemples des pièces de Louis et François Couperin évoquées par B. François-Sappey, voir ici, ex. 10.25 et ex. 6.48.

[12] *Hostem repellas longius, Pacemque dones protinus ; Ductore sic te praevio, Vitemus omne noxium* (Repoussez loin de nous le démon notre mortel ennemi ; faites-nous goûter votre paix, & soyez vous même notre guide ; afin que sous votre conduite nous évitions tous les pièges qui nous pourroient faire tomber dans le mal. Trad. *L'Office de la Sainte Vierge*…, *op. cit.*, p. 639).

écrite à la manière des *dialogues de basse et dessus* de type martial, présente à nouveau le motif de la *gigue* (faisant un alliage entre les styles de la gigue française et italienne tout comme le fait François Couperin dans le verset *Glorificamus te* de sa *Messe des paroisses*, dont nous parlerons plus loin) :



Ex. 12.5, N. de GRIGNY, *Dialogue sur les grands jeux : Amen*, Veni Creator Spiritus, Livre d'orgue, 1699 (mes. 1-6)

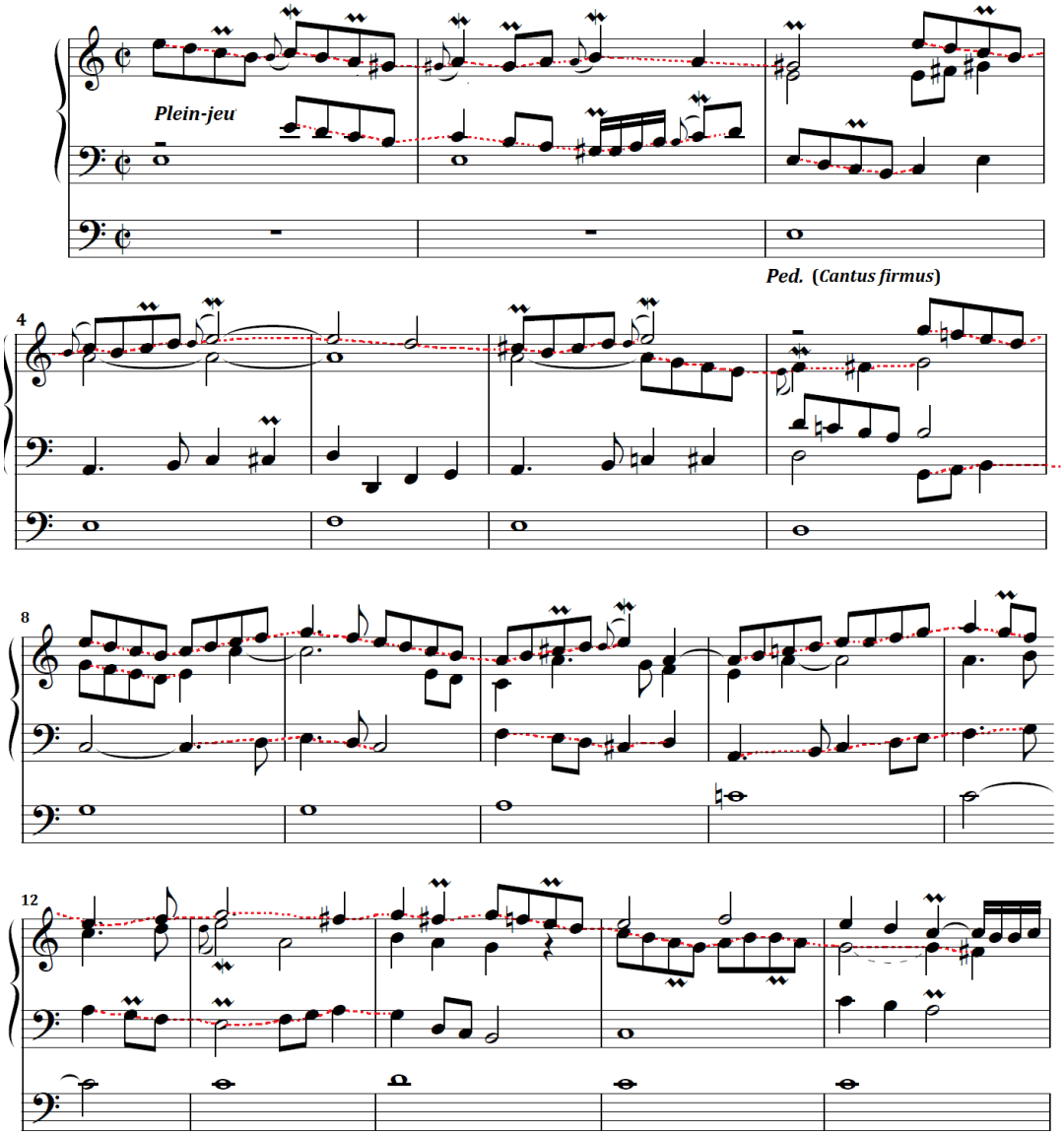
12.2 Pange lingua

Le *Pange lingua* est l'une des hymnes plus traditionnelles de la liturgie catholique. Chantée lors de la fête du Saint-Sacrement, elle aborde fondamentalement la question de la transsubstantiation (conversion du pain et du vin en corps et sang du Christ). Composée de six strophes, Grigny en donne les trois impairs (1. *Plein-jeu* ; 3. *Fugue* et 5. *Récit en taille*). Ici, le sens de l'hymne est traité par l'organiste de manière éloquente, offrant des éléments métaphoriques et analogiques qui servent à traduire la dimension mystique des paroles. Ainsi, le *Plein-jeu* initial propose une belle correspondance avec le sens symbolique de la première strophe, *Pange lingua gloriosi*[13]. Brigitte François-Sappey affirme que dans ce *Plein-jeu* « moins majestueux qu'à l'ordinaire, les lignes fluides et descendantes d'une polyphonie en imitation, sans véritables cadences ni coupures, ne se prêtent guère à la démonstration de solennité »[14]. Sans le reconnaître, François-Sappey observe l'essence de l'intention signifiante de Grigny : en effet, la « fluidité » descendante et continuelle ne serait autre chose qu'une métaphore liquide (mouvement mélodique oscillatoire permanent) qui traduit à merveille l'image du sang du Christ, versé pour « le

[13] *Pange, lingua, gloriósi Córporis mystérium, Sanguinísque pretiósi, Quem in mundi prétium Fructus ventris generósi, Rex effúdit géntium* (« Que notre langue chante le mystère du corps glorieux, et du précieux sang que Jésus le fils d'une Vierge de race royale, et le roi des nations, a répandu pour la rédemption du monde ». Traduction tirée de : L.-I. Lemaistre DE SACY, *Les pseaumes de David, avec les cantiques, les hymnes et les oraisons de l'Eglise*, Paris : L. Josse et C. Robustel, 1718, p. 502).

[14] B. FRANÇOIS-SAPPEY, « Nicolas de Grigny », dans : *Guide de la musique d'orgue*, *op. cit.*, p. 504.

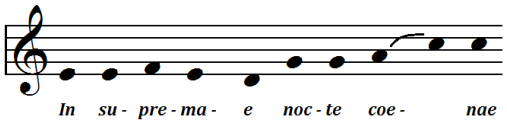
prix du rachat du genre humain »[15]. Ainsi, lorsque Grigny fait recours à des lignes mélodiques « fluides » qui se répandent tout au long de son *Plein-jeu*, il semble bien vouloir traduire l'image du *Sanguinísque pretiósi*, versé pour le Salut du monde.



Ex. 12.6, N. de GRIGNY, *Plein-jeu : Pange lingua gloriosi*, Pange lingua, 1699 (mes. 1-16)

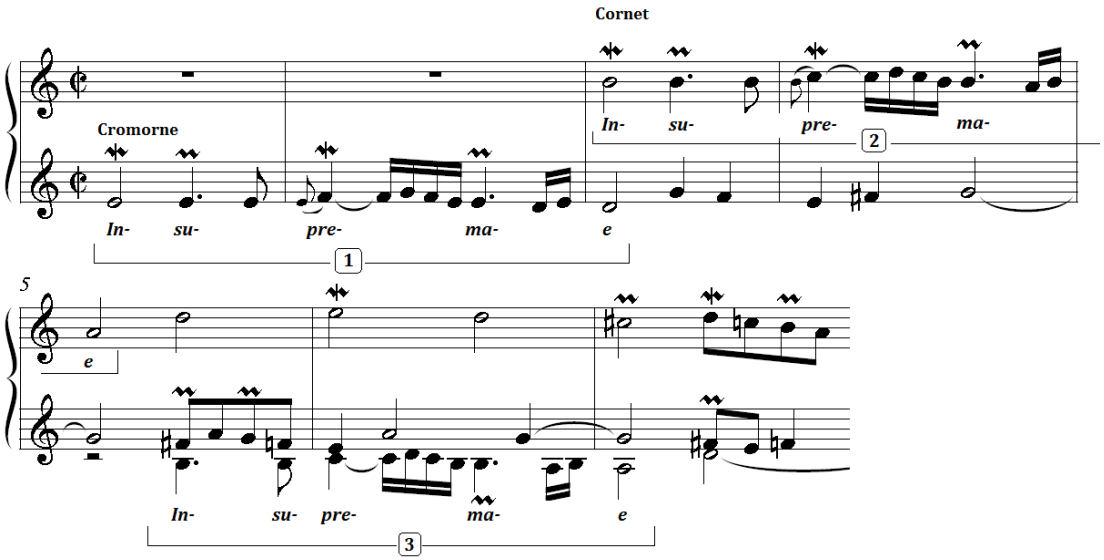
[15] A. PEYRONET, *op. cit.*, p. 485. Effectivement, souvenons-nous que dans la littérature sacrée de l'époque, les métaphores liquides peuvent signifier le versement du sang du Christ comme une image métaphorique d'un déluge salutaire. Tel que l'explique Anne Ferrari en analysant ce type de métaphore dans la *Vie de Jésus* de Pierre de Bérulle, « en substituant à l'eau du Déluge le sang versé à la Croix, Bérulle transforme la métaphore en une vision cosmique où l'hyperbole baroque rejoint le sens biblique, plaçant au cœur du monde le sacrifice qui sauve les hommes […]. Il veut sanctifier la terre par un nouveau Déluge (déluge d'un sang précieux), y noyer les péchés du monde » (A. FERRARI, *op. cit.*, p. 216).

Dans la *Fugue* correspondant au verset *In suprémæ nocte coenæ*[16], Grigny figure la *Cène* à travers douze présentations du sujet, qui correspondent bien à l'image du Christ entouré des douze apôtres dans leur dernier repas[17]. Cette fugue s'articule en trois parties fondées sur la première phrase de la mélodie grégorienne (premier hemistiche du vers, *In supremæ nocte coenæ*) :



Hymne *Pange lingua*, 3e verset

La première partie présente le sujet à cinq reprises, dont les trois premières (mes. 1-7) sont une version ornée de la tête de la mélodie grégorienne :

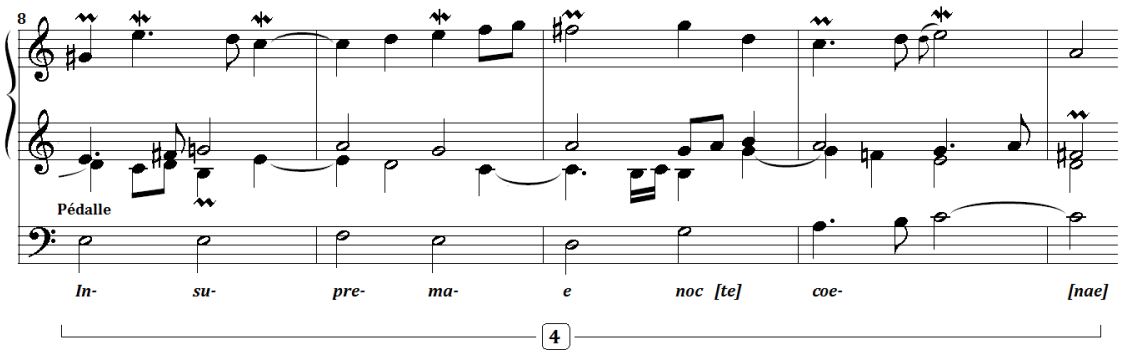


Ex. 12.7, N. de GRIGNY, *Fugue : In supremæ nocte coenæ*, Pange lingua, 1699 (mes. 1-7)

La quatrième présentation du sujet apparaît à la basse (mes. 8-12), faisant entendre l'intégralité de la première phrase de la mélodie grégorienne (c'est d'ailleurs la seule fois que la pédale fait entendre le sujet) :

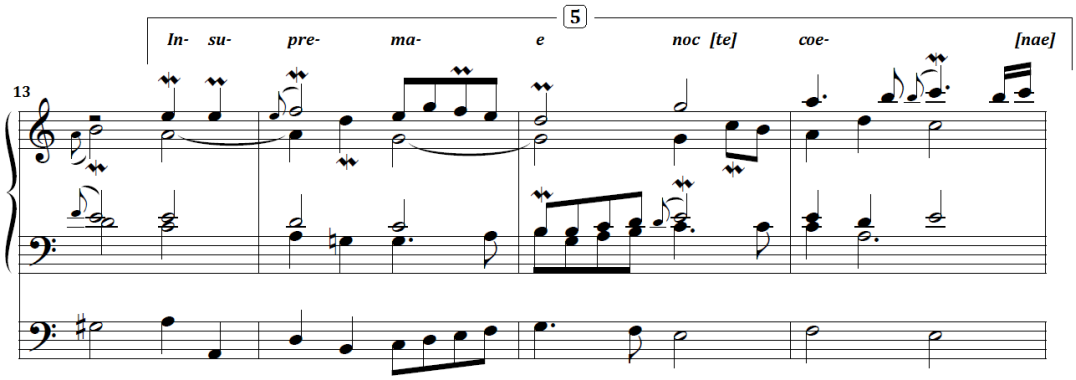
[16] *In suprémæ nocte coenæ, Recúmbens cum frátribus Observáta lege plene Cibis in legálibus, Cibum turbæ duodénæ Se dat suis mánibus* (« Car dans la nuit même de ce dernier souper qu'il fit avec ses Apôtres, après avoir pleinement accompli la loi en mangeant les viandes qu'elle ordonnait, il se donna lui-même de ses propres mains à ses douze disciples, pour être leur nourriture ». L. DE SACY, *Les pseaumes de David…, op. cit.*, p. 502).

[17] Voici encore un bel exemple d'analogie musicale dans une fugue.



Ex. 12.8, N. de GRIGNY, *Fugue : In supremæ nocte coenæ*, Pange lingua,1699 (mes. 8-12)

La première partie de la fugue se clôt sur la cinquième présentation du sujet à la partie supérieure, faisant entendre aussi, non sans ornement, l'intégralité de la première phrase grégorienne.

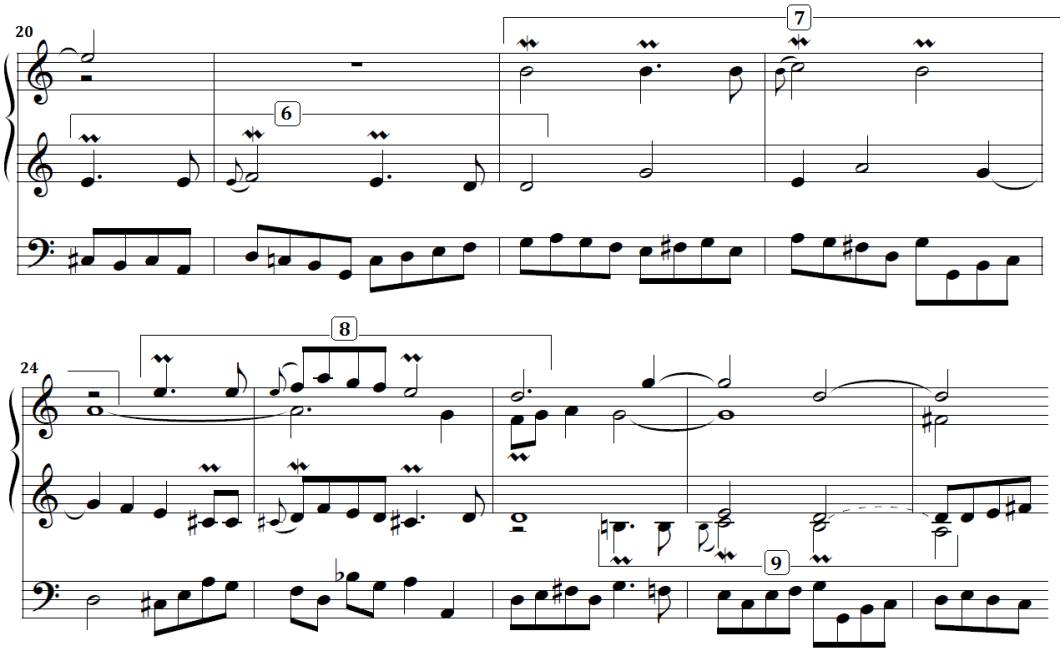


Ex. 12.9, N. de GRIGNY, *Fugue : In supremæ nocte coenæ*, Pange lingua, 1699 (mes. 13-16)

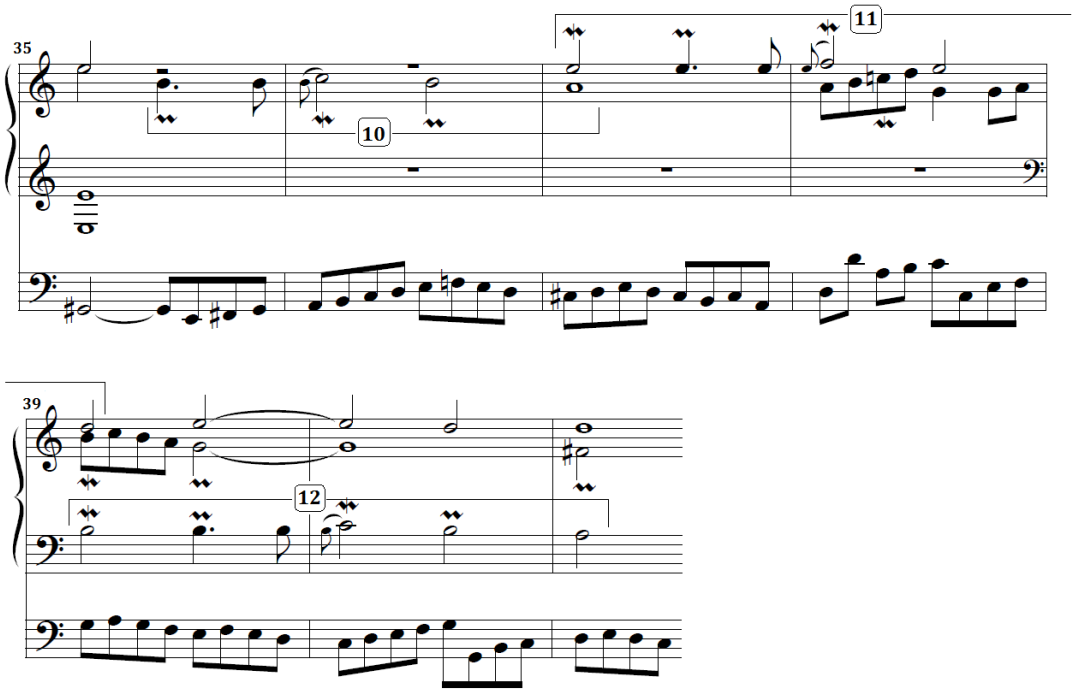
Dans les 2e et 3e parties de la fugue (mesures 20-35 et 35-47), les quatre voix supérieures font entendre le sujet adoptant une texture un peu plus horizontale, alors que la basse emprunte le style de la *basse continue*, présentant la plupart du temps un mouvement oscillatoire de croches. Ce procédé, atypique dans la fugue, pourrait trouver sa justification dans le sens théologique de l'hymne : en effet, en considérant que le texte exprime la doctrine de la Transsubstantiation, le flux quasi continu de croches à la basse, embrassant les deuxième et troisième parties de cette pièce, pourrait signifier la dynamique de la « conversion » de la substance[18], d'autant plus que les deuxième et troisième

[18] En effet, une fois de plus, le mouvement « fluide » oscillatoire peut correspondre à une métaphore liquide signifiant ici la Transsubstantiation.

hémistiches du verset font référence à ce mystère : *Observáta lege plene cibis in legálibus, Cibum turbæ duodénæ se dat suis mánibus*[19].



Ex. 12.10, N. de GRIGNY, *Fugue : In supremæ nocte coenæ*, Pange lingua, 1699 (mes. 20-28)

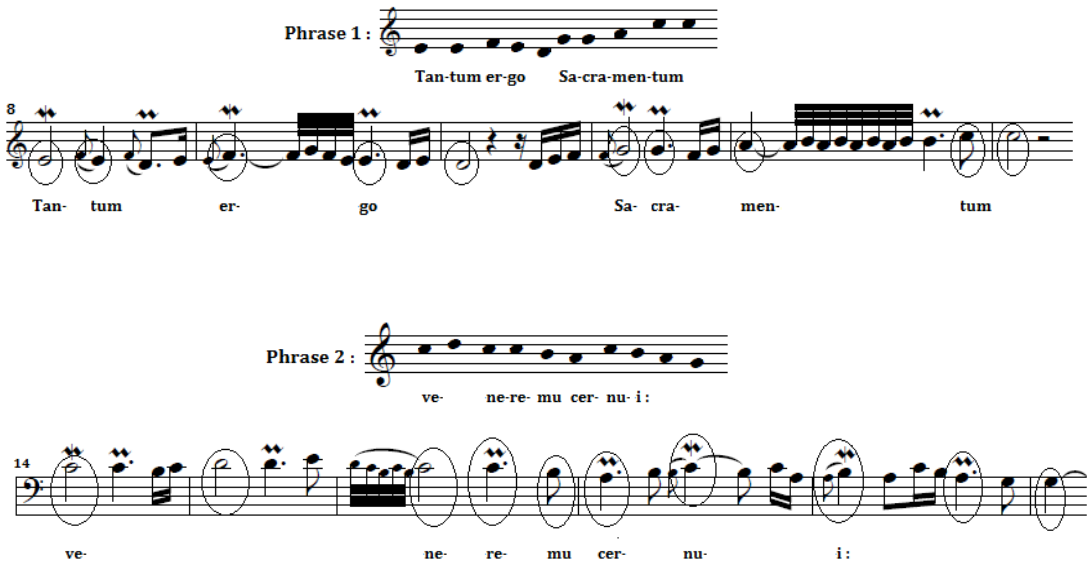


Ex. 12.11, N. de GRIGNY, *Fugue : In supremæ nocte coenæ*, Pange lingua, Livre d'orgue, 1699 (mes. 35-41)

[19] Il faut signaler que Grigny ne commente pas la mélodie grégorienne de ces 2e et 3e hémistiches, mais conserve encore la mélodie de tête du premier.

Quant au *Récit en taille*, le caractère qui distingue cette forme convient très bien au *Tantum ergo*, exprimant la vénération de l'hostie. Ainsi, la profondeur et le lyrisme établissent un rapport sensible efficace pour éveiller la dévotion et imprimer chez les fidèles le sens des paroles : *Tantum ergo Sacraméntum venerémur cérnui, Et antíquum documéntum novo cedat rítui, Præstet fides supplémentum sénsuum defféctui*[20].

Ce *Récit en taille* est sans doute l'un des épisodes le plus éloquents de *suavitas* dans le répertoire d'orgue classique, dont la transparence et la douceur traduisent bien l'idée du Sacrement nouveau, apportant « la foi supplée au défaut des sens, en fournissant les lumières nécessaires »[21]. Comme le signale bien Brigitte François-Sappey, cette pièce commente les six phrases de la mélodie grégorienne en les revêtant d'ornements (ce qui la rapproche en quelque sorte du *choral orné* cultivé en Allemagne du Nord)[22]. Voici un relevé qui nous permet d'observer le rapport entre la mélodie grégorienne et celle fournie par Grigny[23] :

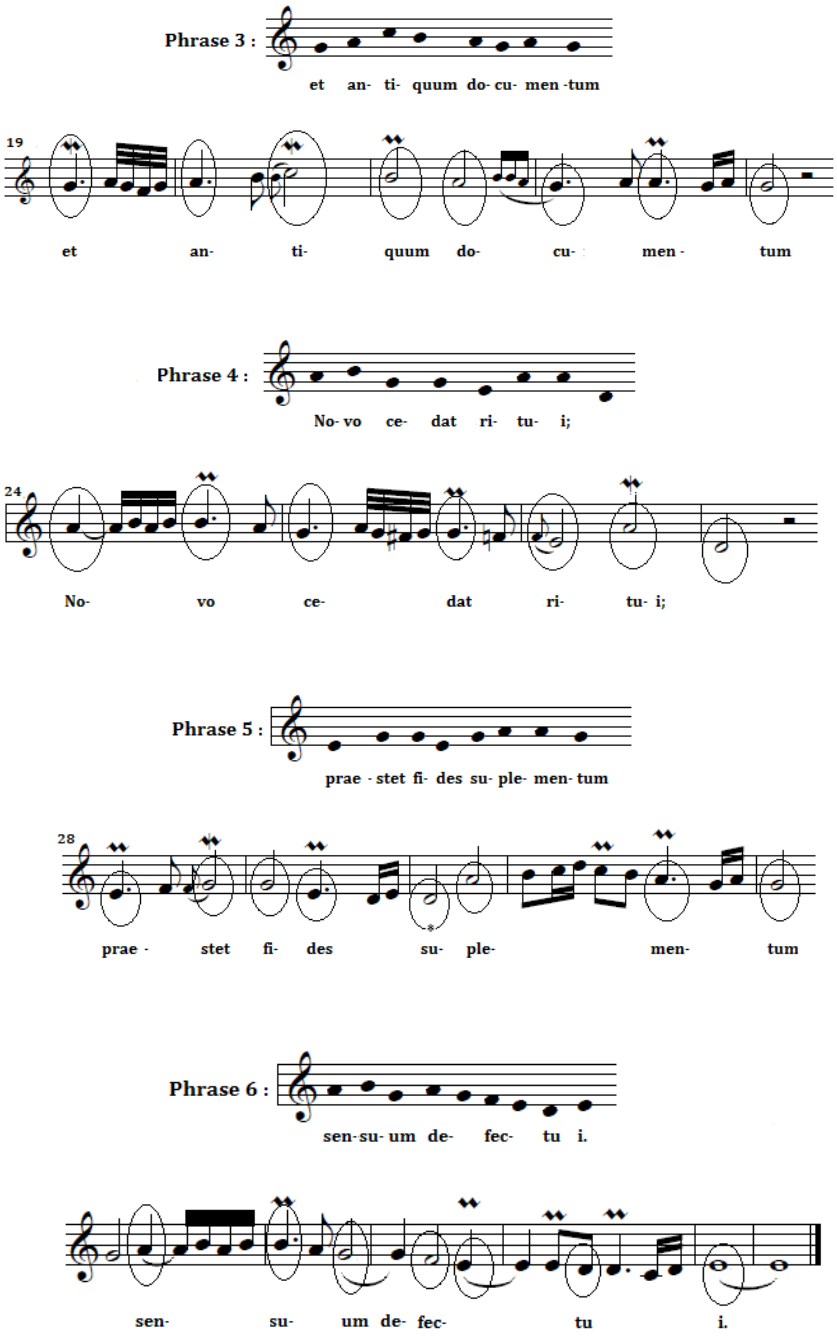


[20] « Révérons donc avec un profond respect un si grand Sacrement : que toutes les ombres de la loi ancienne cèdent à ce mystère de la loi nouvelle ; et qu'une foi vive et lumineuse supplée au défaut de nos sens » (trad. L. DE SACY, *op. cit.*, p. 503).

[21] A. PEYRONET, *op. cit.*, p. 489.

[22] À ce propos voir B. FRANÇOIS-SAPPEY, « Nicolas Grigny », dans : *Guide de la musique d'orgue*, *op. cit.*, p. 505.

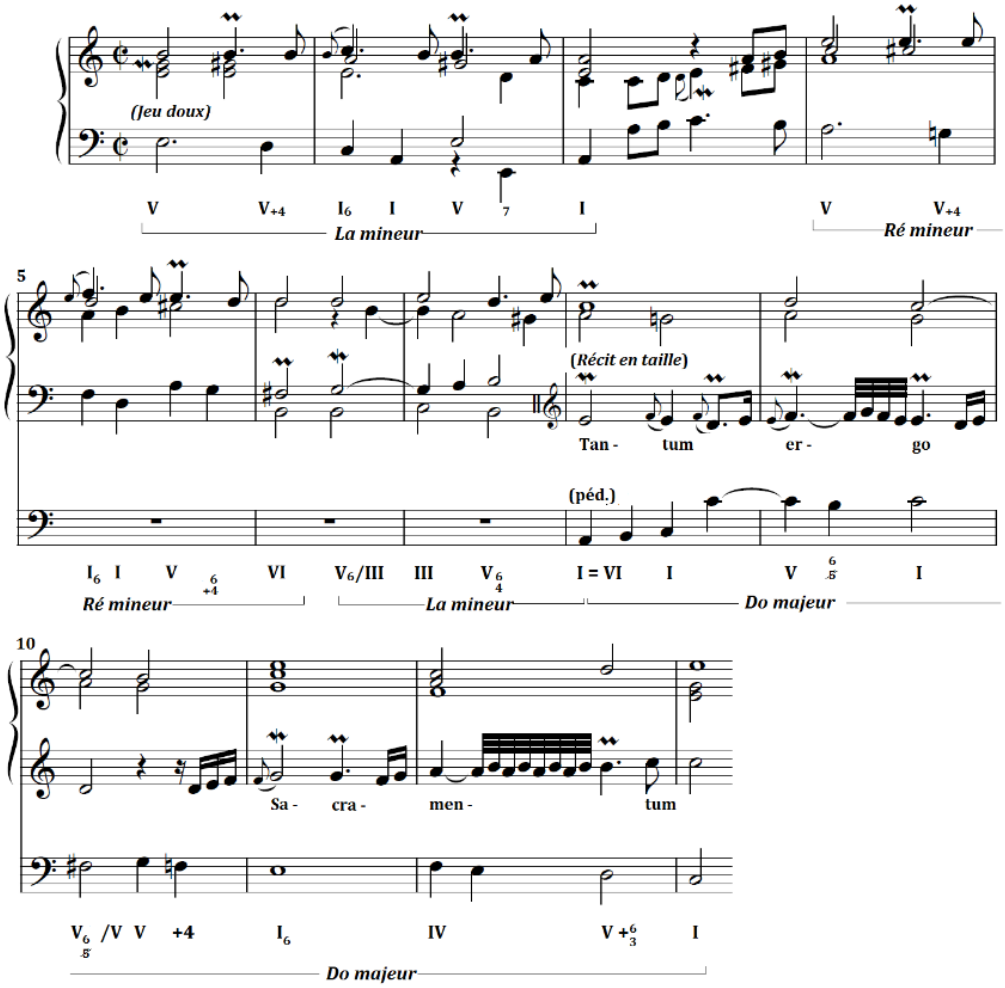
[23] Il y a juste deux petites différences par rapport à la mélodie originelle dans les phrases 5 (un *ré* au lieu d'un *sol* sur la syllabe « su » du mot *suplementum*), et 6 (omission d'un *la* sur la syllabe « de » du mot *defectui*).



Ex. 12.12, N. de GRIGNY, *Récit en taille : Tantum ergo*, Pange lingua, Livre d'orgue, 1699

D'ailleurs, le traitement harmonique offert par Grigny peint le sens du texte : pour correspondre aux paroles « que toutes les ombres de la loi ancienne cèdent à ce mystère de la loi nouvelle, et qu'une foi vive et lumineuse supplée au défaut de nos sens », on observe un contraste remarquable entre le mode mineur de l'introduction, et le mode majeur qui domine le reste de la pièce suite à la présentation du *cantus firmus* orné. Dans l'introduction (mes. 1-7), la couleur du *jeu doux* instaure une atmosphère profonde, alors qu'une *repetitio* ascendante en deux paliers donne un sentiment d'élévation (à la manière des *De*

profundis)[24] ; après un bref retour sur la tonique (*la* mineur) pour entamer la présentation du *plain-chant* orné à la *taille* (mes.7-8), l'harmonie quitte le mode mineur pour apporter la « lumière » de *do* majeur[25], caractérisé ici par un traitement particulièrement consonant (sans doute pour mettre en valeur le sens du texte).



Ex. 12.13, N. de GRIGNY, *Récit en taille : Tantum ergo*, Pange lingua, Livre d'orgue, 1699 (mes. 1-13)

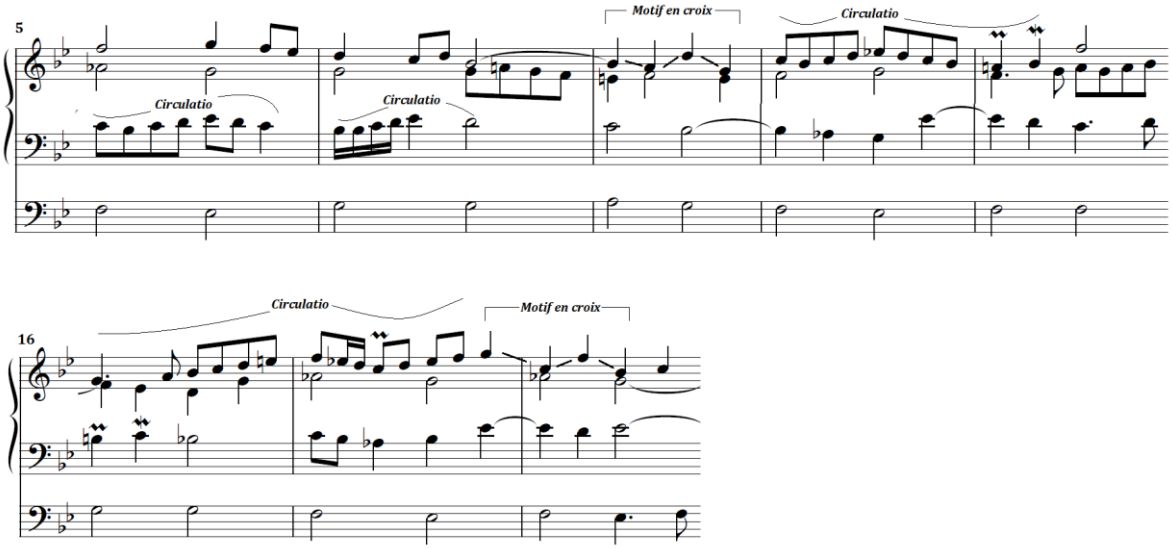
12.3 Verbum supernum

Appartenant également à la fête du Saint-Sacrement, le *Verbum supernum* se compose de six strophes dont quatre sont confiées à l'orgue. Le sens du texte se focalise sur la figure christique comme voie de Salut, évoquant son éternité, sa mission rédemptrice dans le monde, sa transsubstantiation comme moyen efficace pour « nourrir les hommes », ainsi

[24] Cf. chapitre 5, p. 166.

[25] Sauf un emprunt en *la* mineur entre les mesures 13-15, le reste de la mélodie est traité en mode majeur (notamment en *do* et *sol* majeur).

que sa figure comme guide et soutien dans le combat spirituel contre le mal. En ce sens, les quatre pièces de Grigny comportent une série de figurations et de choix expressifs qui s'adaptent tout à fait à la vision théologique du texte. Dans le *Plein-jeu* initial, on observe deux éléments qui peuvent renvoyer à l'idée du « Verbe éternel »[26] : d'une part, des *circulatio* générées par des lignes oscillatoires qui se répandent dans l'ensemble des parties, et d'autre part deux *motifs en croix* (mesures 7 et 17-18) :



Ex. 12.14, N. de GRIGNY, *Plein-jeu : Verbum supernum prodiens,* Verbum supernum, Livre d'orgue, 1699 (mes. 5-9 et 16-18)

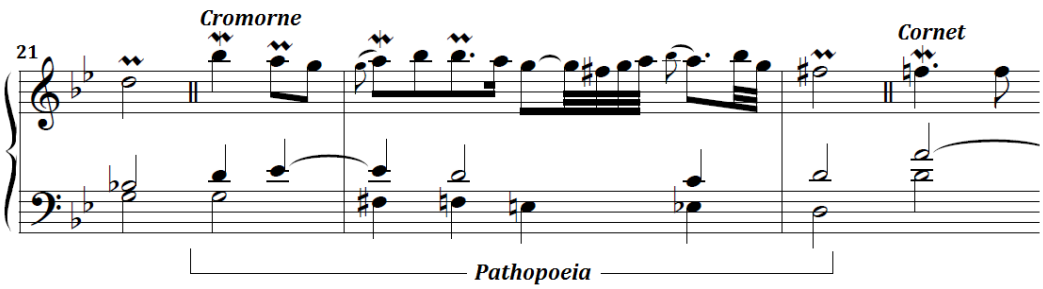
Une logique similaire se manifeste dans la *fugue* correspondant à la strophe *Quibus sub bina*, qui aborde l'idée de la Transsubstantiation[27]. Ainsi, fondé sur la tête de la mélodie grégorienne, le dessin circulaire du sujet (traité en *stretto* la plupart du temps) crée une sensation d'oscillation permanente, ce qui pourrait correspondre à nouveau à une métaphore liquide (comme dans le *Plein-jeu* du *Veni Creator* et dans la *Tierce en taille* du *Pange lingua* évoqués un peu plus haut) ; à ceci s'ajoute la présence du *motif en croix*, exposé à deux reprises (de même que dans le *Plein-jeu* précédent) :

[26] *Verbum supernum prodiens, nec Patris linquens déxteram* (« Le Verbe éternel qui pour venir au monde est sorti de Dieu sans pourtant jamais l'abandonner, était prêt à la fin de sa vie d'achever l'ouvrage que son Père lui avait donné à faire ». Trad. L. DE SACY, *op. cit.*, p. 505).

[27] Tel que l'exprime l'Évangile de Jean au verset 6 : 54, « Celui qui mange ma chair et qui boit mon sang a la vie éternelle ». En expliquant ce verset, A. Peyronet soutient : « lorsque IESUS-CHRIST se donna en viande à ces disciples, il leur bailla son Corps sous les espèces du pain, et son sang sous celle du vin, afin que par cette double substance […] il puisse nourrir tout l'homme […] » (A. PEYRONET, *op. cit.*, p. 498).

Ex. 12.15, N. de GRIGNY, *Fugue : Quibus sub bina*, Verbum supernum, 1699 (mes. 6-10 et 15-17)

Pour le *Récit en dialogue* correspondant au verset *O salutaris Hostia*, Grigny opte naturellement pour le style « lyrique » pour exprimer la vénération de l'hostie (comme il l'a également fait dans le *Tantum ergo* de l'hymne *Pange lingua*) ; en ce sens, cette pièce offre un mélodisme très vocal et orné, ainsi que des figuralismes plaintifs (particulièrement une *pathopoeia*, mes. 21-23) qui traduisent bien le caractère suppliant du texte[28] :



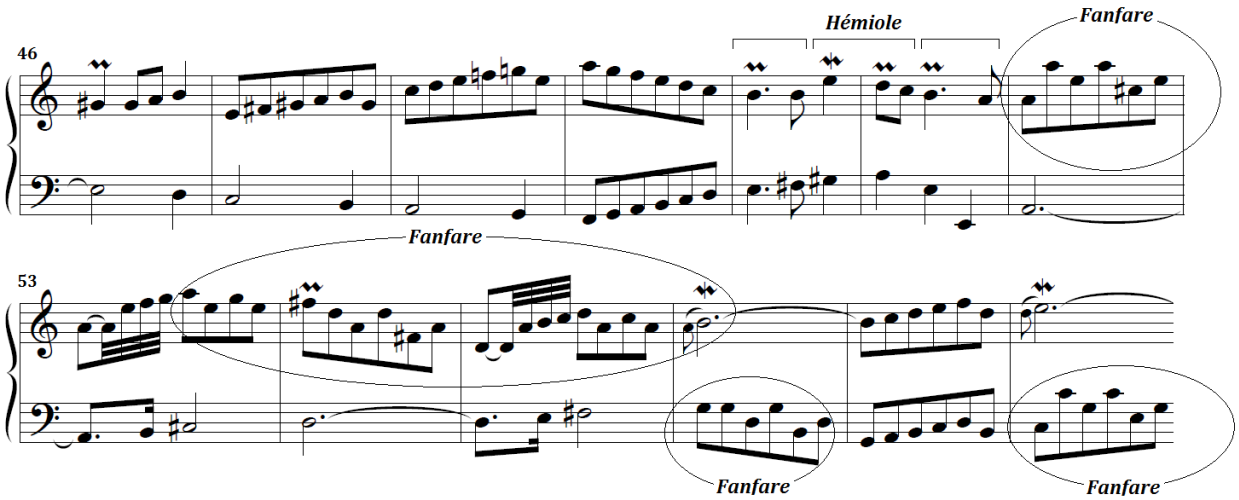
Ex. 12.16, N. de GRIGNY, *Récit en dialogue : O Salutaris Hostia*, Verbum supernum, 1699 (mes. 21-23)

[28] « Ô victime admirable, l'unique source du Salut des hommes, qui nous ouvrez les portes du ciel qui étaient fermées par le péché, soyez notre consolation dans les maux, notre soutien dans les tentations et notre force dans les combats » (trad. L. DE SACY, *op. cit.*, p. 507).

Quant au verset final (correspondant à l'*Amen*), Grigny choisit une *Basse de trompette* dont le caractère vif et triomphal (motif de *fanfare*, batteries, etc.) renvoie comme un condensé à l'image du « combat spirituel » suggérée par l'ensemble de l'hymne.

12.4 Ave maris stella

Destinée à l'office de Vêpres, l'hymne *Ave maris stella* de Grigny offre quatre pièces correspondant aux 1e, 3e, 5e, et 7e strophes. Au niveau signifiant, ce sont la 5e (*Duo*) et la 7e (*Dialogue sur les grand jeux*) qui attirent davantage notre attention. Pour correspondre à la vision de la douceur mariale et de son intercession pour l'humanité dans l'obtention du Salut (vision exprimée dans la strophe *Virgo singularis*)[29], Grigny offre un *Duo* qui entremêle le style du *menuet* (mesure à trois temps, hémioles cadentielles, etc.), et la virilité du style martial, manifestée à travers figures de *fanfare* dans la partie centrale de la pièce, ce qui traduit bien le sens de la délivrance des péchés (*Nos culpis soluts*) :

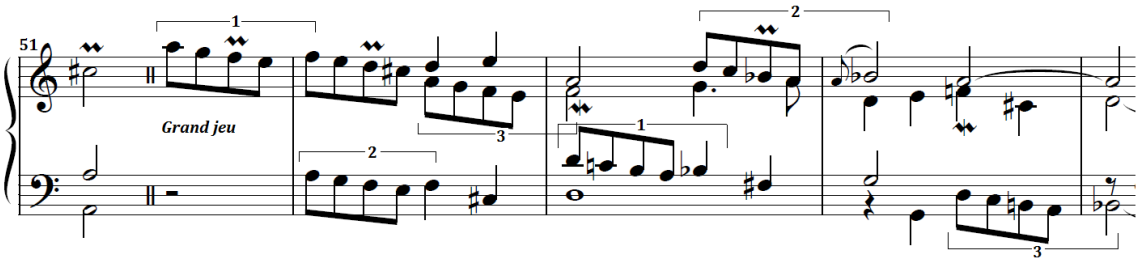


Ex. 12.17, N. de GRIGNY, *Duo* : *Virgo singularis*, Ave maris stella, 1699 (mes. 21-23)

Quant au *Dialogue sur les grands jeux* (*Gloria Patri*), nous observons plusieurs éléments musicaux en correspondance avec le sens de la doxologie. L'agencement de la pièce, ayant recours au « style mixte », se compose de cinq parties : la 1e section (mesures 1-25), exprime une majestueuse véhémence digne de la gloire trinitaire en présentant de vives gammes ascendantes et descendantes ; la 2e section (mesures 26-51) offre un *dialogue de basse et dessus* de type martial entre le *Grand clavier* et le *Récit*, non sans une touche « gracieuse » que l'on remarque dans l'agrémentation mélodique (ce qui

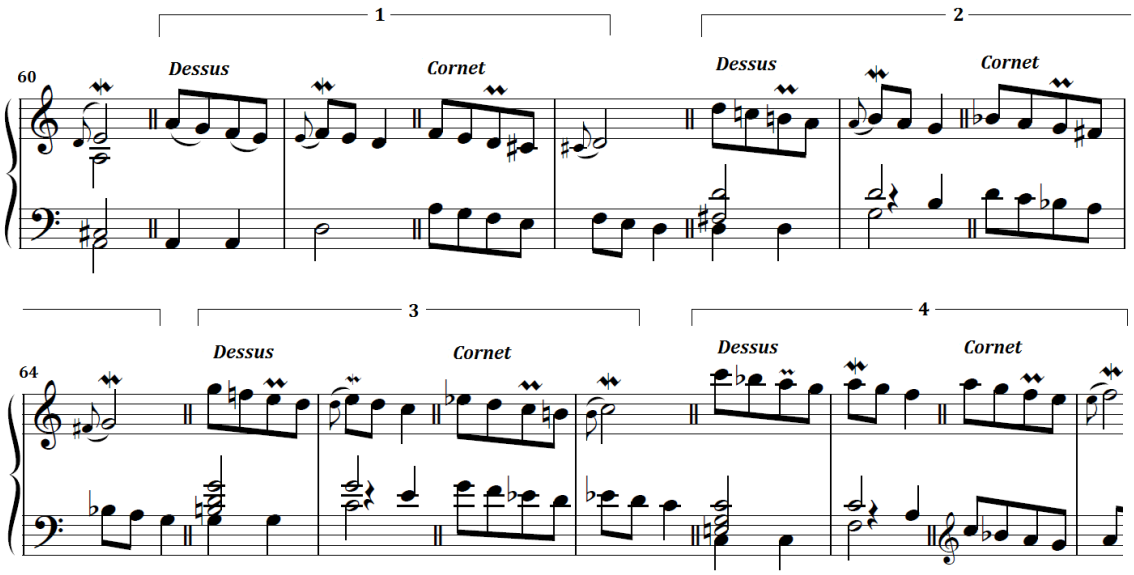
[29] *Virgo singularis, inter omnes mitis, nos culpis solutos mites fac et castos* (« Ô Vierge incomparable, la plus pure et la plus douce de toutes les créatures, délivrez-nous des liens de nos crimes, faites-nous part de votre douceur et de votre chasteté admirable ». Trad. L. DE SACY, *op. cit.*, p. 473).

convient également à la figuration de la louange divine) ; la 3e section, plus brève que les précédentes (mesures 51-60), présente une écriture polyphonique à 4 voix, dont une suite de notes répétée à trois reprises pourrait correspondre à l'invocation trinitaire qui caractérise la doxologie[30].



Ex. 12.18, N. de GRIGNY, *Dialogue sur les grands jeux : Sit laus Deo Patri*, Ave maris stella, 1699 (mes. 51-55)

La 4e section offre un jeu d'écho entre un *dessus*, le *cornet* et son *écho* (mesures 60-74) ; ici, la disposition mélodique présente une *repetitio* ascendante en quatre paliers qui exprime bien la vision jubilatoire de l'adoration des personnes divines. La dernière section est une brève conclusion en style *maestoso*.



Ex. 12.19, N. de GRIGNY, *Dialogue sur les grands jeux : Sit laus Deo Patri*, Ave maris stella, 1699 (mes. 60-68)

[30] *La – sol – fa – mi – fa*, mes. 51-53, et *ré – do – si – la – sib*, mes. 53-55. Cette hypothèse se fonde sur l'existence de procédés figuratifs équivalents dans les versets de doxologie offerts par d'autres organistes. Tel est le cas de certains *grands dialogues* dans les suites pour le *Magnificat* de J.-A. Guilain et J.-F. Dandrieu (nous aborderons quelques-uns de ses exemples dans le chapitre suivant).

12.5 A solis ortus cardine

Destiné à la fête de la Nativité, l'hymne *A solis ortus cardine* clôt le Livre de Grigny[31]. Le texte aborde plusieurs visions théologiques liées au mystère de l'Incarnation : le chant de louange à la majesté du Christ (*A solis ortus*), l'acte d'amour de Dieu envers les hommes à travers l'Incarnation de son Fils, rabaissé à la condition mortelle pour la rédemption du genre humain (*Beatus auctos saeculi*), la grâce divine accomplie à travers Marie (*Castae parentis viscera*), l'accomplissement des prophéties de Gabriel (*Enititur puerpera*), la pureté de la Vierge, digne d'accueillir le Sauveur en son sein (*Domus pudici pectoris*), l'humilité du Christ (*Feno jacere pertulit*), et la louange et l'adoration de Dieu.

Parmi les quatre versets écrits par Grigny pour cette hymne[32], le plus remarquable est sans doute le *Point d'orgue* final (unique en son genre dans le répertoire d'orgue classique)[33]. Les six « épisodes » de cette pièce offrent plusieurs éléments rhétoriques liés aux paroles *Gaudet chorus celestium, et angeli canunt Deo, palamque fit pastoribus pastor, Creator omnium*[34], lesquelles se rapportent à l'idée du Dieu éternel créateur de l'univers, à l'image du chant des chœurs angéliques, ainsi qu'à l'image de la révélation divine aux bergers.

D'emblée, l'élément musical dominant ce *Point d'orgue* est la conjonction entre une pédale tenue (un *la* dans les quatre premiers épisodes, et un *mi* pour les deux derniers)[35], et le vif mouvement répétitif qui se développe dans les parties exécutées sur le clavier. Cette convergence entre statisme et mouvement répétitif, assimilée à la dynamique de la spirale, génère une sensation hiératique qui renvoie à l'idée de l'éternité de Dieu[36].

---

[31] Cette hymne, composée par Coelius Sedulius au Ve siècle, se compose de 23 versets qui abordent comme sujet la vie du Christ entre sa naissance et sa résurrection. C'est pour les sept premiers, intégrant les offices de laudes et complies de la liturgie de la Nativité, que Grigny a écrit ces quatre pièces.

[32] *Plein-jeu* (A solis ortus), *Fugue* (Castae parentis viscera), *Trio* (Feno jacere pertulit) et *Point d'orgue* (Gaudet chorus coelestium).

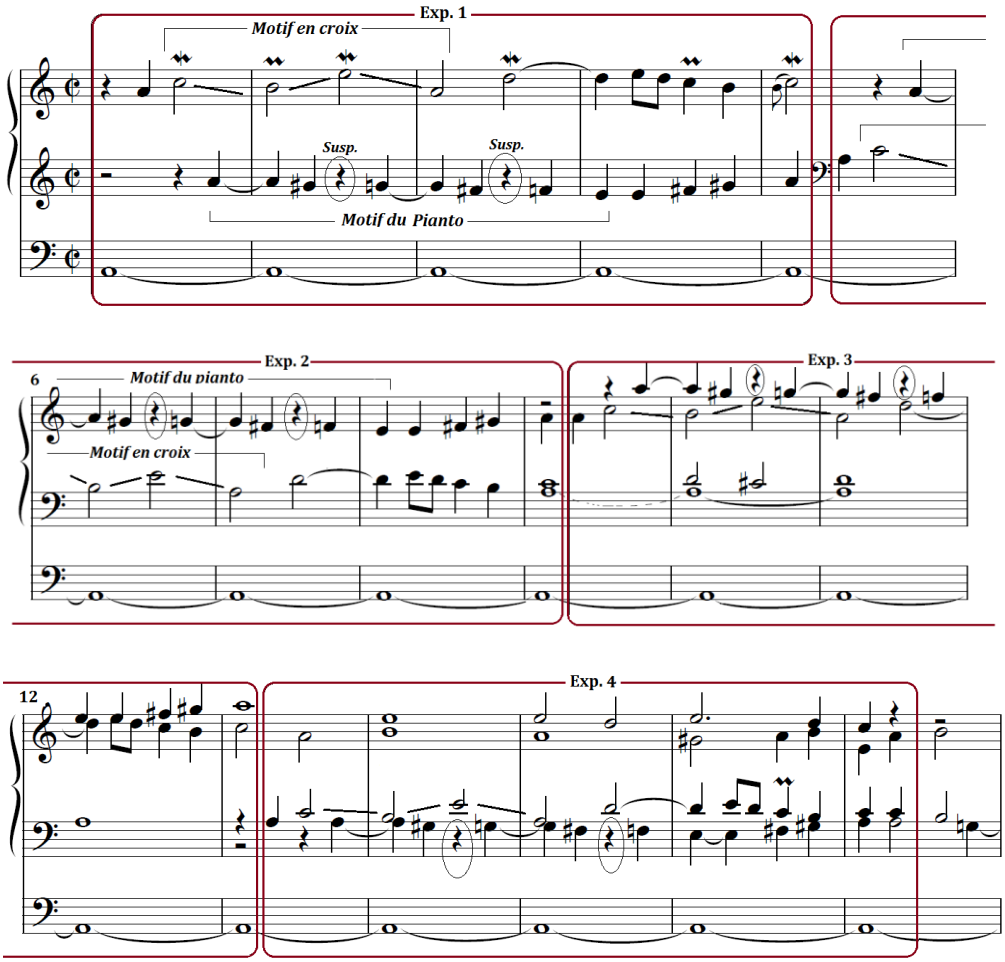
[33] On trouve tout de même deux exemples précédents fondés sur des « notes tenues » dans les *Hymnes de l'Eglise* de Jehan Titelouze (1623) : le 4e et dernier verset de l'hymne *Ave maris stella*, et le 3e et dernier verset (*Amen*) de l'hymne *Annue Christi* (qui offre en outre la particularité de proposer la note pédale à la voix supérieure).

[34] « Cette naissance ravit de joie les chœurs des anges : ces esprits célestes en rendent gloire à Dieu par leurs chants ; et c'est par eux que le créateur et pasteur de l'univers veut bien se faire connaître à des pauvres pasteurs » (Trad. L. DE SACY, *op. cit.*, p. 449).

[35] D'ailleurs, les diverses cellules thématiques de cette pièce se développent autour de ces deux notes.

[36] Cf. chapitre 6, pp. 191-192 et chapitre 7, p. 223. En effet, de même que l'écriture « liée » du *Plein-jeu* utilise la capacité de l'orgue à soutenir le son afin de générer un effet de « suspension du temps », les notes prolongées du *Point d'orgue* provoquent elles aussi un sens d'intemporalité qui peut être associé symboliquement à l'éternité divine (à ce propos, voir : Odile JUTTEN, « Le souffle de l'orgue, approches historique, esthétique et symbolique », dans : *Le souffle en musique*, M. Joubert et D. Le Touzé (dir.), Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2015, pp. 79-103).

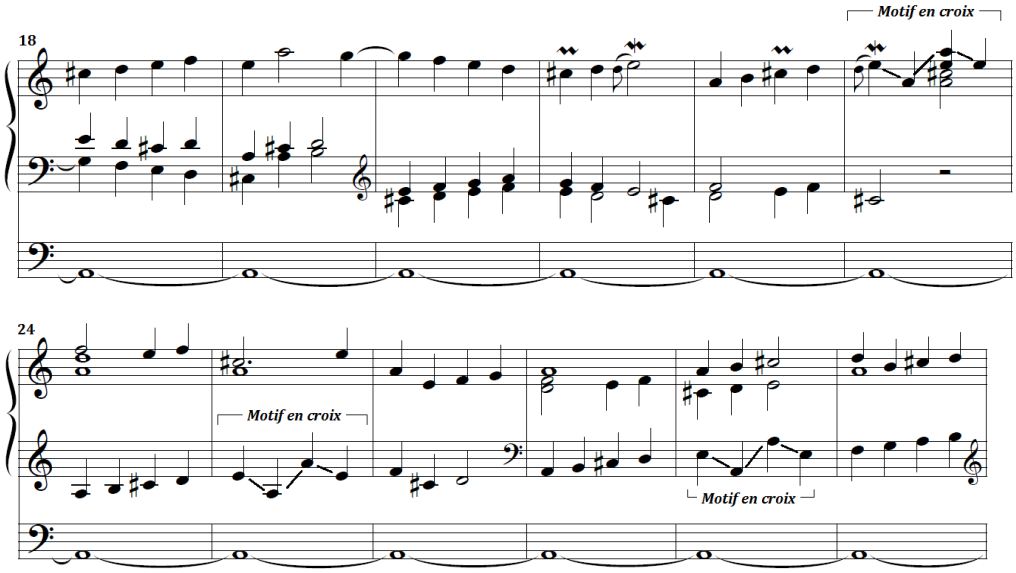
Le 1er épisode adopte une texture polyphonique imitative pouvant se rapporter à l'image de la multiplicité des chœurs célestes adressant leurs louanges au Christ (*Christus canamus principem*) ; ici, la première partie du discours (mesures 1-17) se développe sur deux topiques superposés à la manière d'un *sujet* et d'un *contre-sujet*, à savoir : 1. le *motif en croix* ; et 2. Le *motif du pianto* (gamme chromatique descendante articulée autour d'une seconde mineure et d'un *soupir*). L'aspect hiératique de cette section est produit, outre la note pédale, par quatre expositions thématiques répétant les mêmes notes en octaves différentes :



Ex. 12.20, N. de GRIGNY, *Point d'orgue sur les grands jeux : Gaudet chorus celestium,* A solis ortus cardine, 1699 (mes. 1-17)

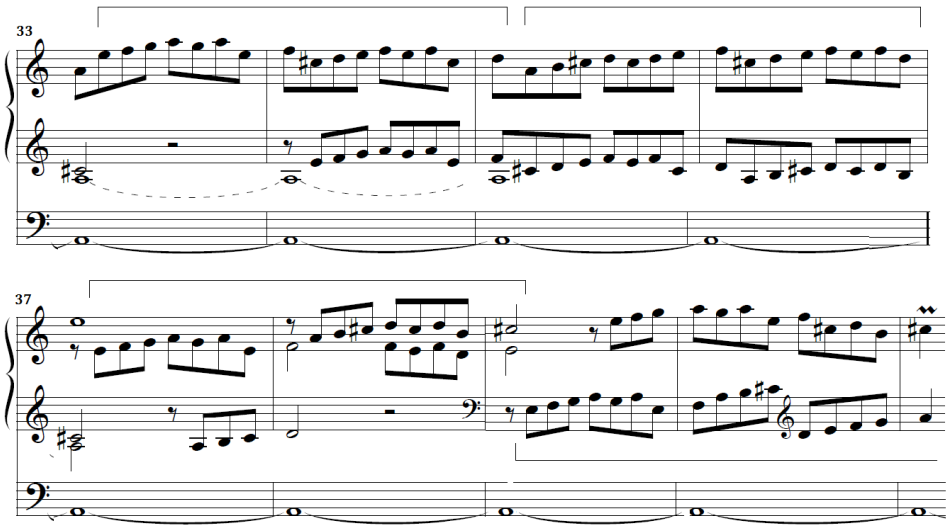
Cette figuration plaintive semble contredire l'idée de la « joie des chœurs célestes » proférée par le texte ; pourtant le rappel du sacrifice christique comme signe de rachat de l'humanité est un sujet présent dans l'ensemble des temps liturgiques de l'Église (y compris le temps de la Nativité), ce qui expliquerait ce paradoxe (expression douloureuse dans un cadre jubilatoire). Le 2e épisode (mesures 17-33) abandonne l'écriture imitative pour adopter un mouvement oscillatoire répétitif, lequel, en conjonction avec la note pédale, met en évidence la « dynamique en spirale ». Au milieu de ce mouvement, on aperçoit à nouveau le *motif en croix* dans les trois voix supérieures (formant un chiasme à

travers le mouvement symétrique *mi-la/la-mi*), ce qui semble affirmer l'intention figurative du compositeur quant à la figure christique :



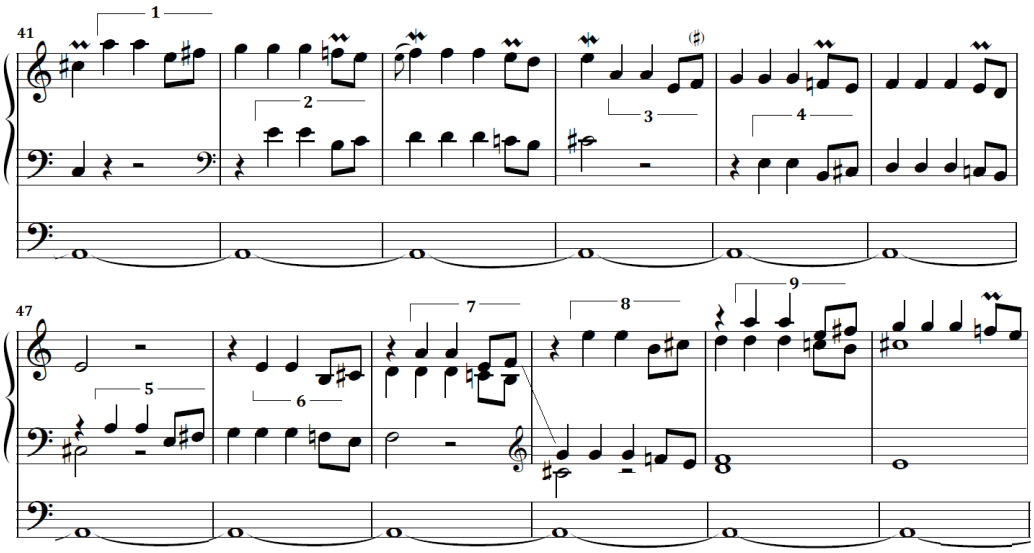
Ex. 12.21, N. de GRIGNY, *Point d'orgue sur les grands jeux : Gaudet chorus celestium,* A solis ortus cardine, 1699 (mes. 18-29)

Le mouvement en spirale s'intensifie dans le 3e épisode de la pièce (mesures 33-41) dont l'oscillation est générée par un *perpetuum mobile* (à la manière de certaines *toccatas*) qui propose quatre séquences de doubles-croches traitées en tierces et sixtes parallèles :



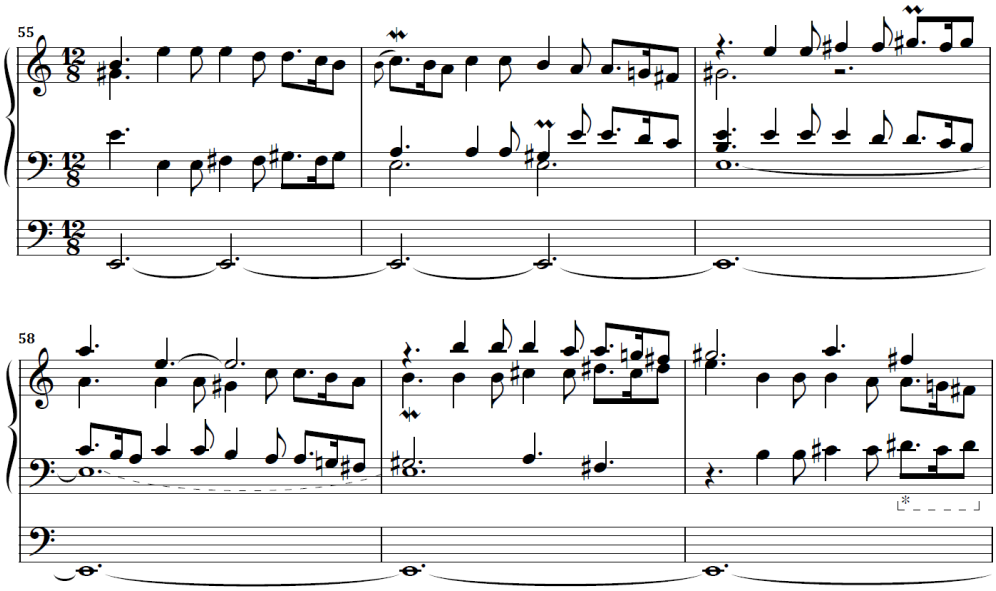
Ex. 12.22, N. de GRIGNY, *Point d'orgue sur les grands jeux : Gaudet chorus celestium,* A solis ortus cardine, 1699 (mes. 33-41)

Le 4e épisode de la pièce reprend l'écriture imitative en exposant un thème vigoureux qui apparaît neuf fois en *stretto*. Ici, la lecture de ce procédé ne laisse aucun doute quant à la figuration des neuf chœurs angéliques « chantant des louanges » l'un après l'autre : *Gaudet chorus caelestium et Angeli canunt Deum*.



Ex. 12.23, N. de GRIGNY, *Point d'orgue sur les grands jeux : Gaudet chorus celestium*, A solis ortus cardine, 1699 (mes. 41-55)

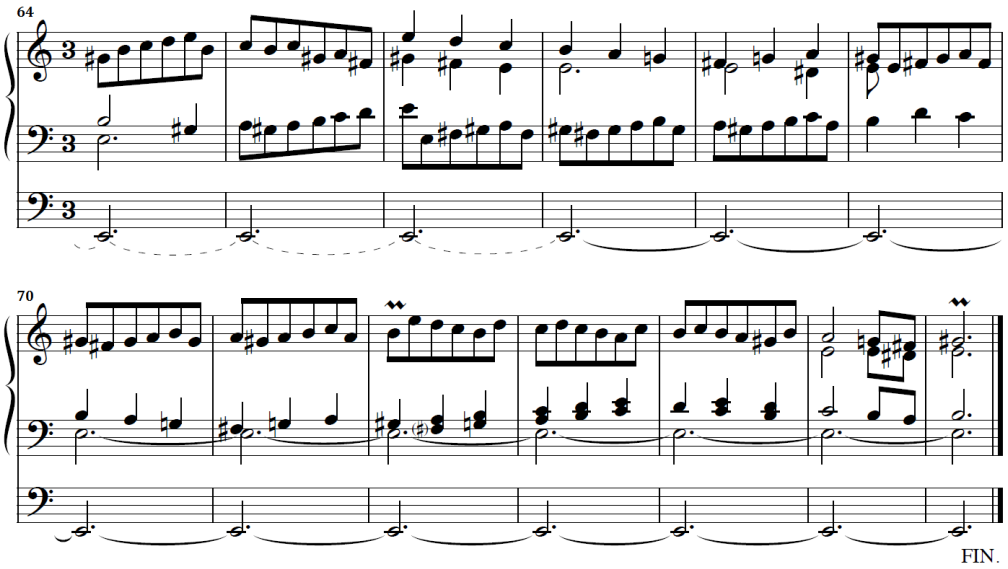
Réaffirmant la démarche figurative vis-à-vis du texte, le 5e épisode est encore plus explicite : le style de la *gigue* associé au bourdon de la pédale crée une évocation explicite du monde pastoral pour évoquer l'adoration des bergers devant la révélation du Messie (*Palamque fit pastoribus Pastor*)[37] :



Ex. 12.24, N. de GRIGNY, *Point d'orgue sur les grands jeux : Gaudet chorus celestium*, A solis ortus cardine, 1699 (mes. 55-60)

[37] Comme l'explique Raymond Monelle, « le topique pastoral considère communément le berger comme un joueur de cornemuse, ce qui se présente musicalement sous la forme d'une basse en bourdon (R. MONELLE, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », dans : *Sens et signification en musique*, M. Grabócz (dir.), Paris : Hermann, 2007, p. 189). En effet, ce style est l'évocation musicale par excellence de l'adoration des bergers à Noël, comme le montre par exemple la *Pastorale* du *Concerto grosso fatto per la notte di Natale* de Corelli, ou bien la *Pifa* du *Messiah* de Haendel.

Le 6e et dernier épisode conclut ce *Point d'orgue* en retournant à l'écriture en *perpetuum mobile* (une dernière manifestation de la spirale, mais cette fois-ci à trois temps), opposant un « tourbillon » de croches à des longues lignes « circulaires » en noires :



Ex. 12.25, N. de GRIGNY, *Point d'orgue sur les grands jeux : Gaudet chorus celestium*, A solis ortus cardine, 1699 (mes. 64-76)

De cette manière se conclut la page la plus intense de Grigny, servant non seulement de point final à l'hymne *A solis ortus*, mais aussi à toute son œuvre d'orgue (à cet égard, le mot « FIN » écrit au-dessous de la portée est très parlant). En effet, outre le sens de pérennité suggéré par la note pédale tenue à la basse (évocation de l'éternité, d'un temps non mesuré, aboli), le nom choisi par Grigny pour cette pièce semble obéir également au sens d'un intense aboutissement de la louange à Dieu, une sorte de grande « doxologie paroxyque » exprimée à travers un réservoir topique (*motif en croix*, *lamento*, spirale, caractère pastoral, etc.) utilisé avec intelligence et une véritable sensibilité spirituelle.

Chapitre 13

LES *MAGNIFICAT* DE JEAN-ADAM GUILAIN

Vraisemblablement d'origine allemande, Jean-Adam Guilain est venu en France dans les premières années du XVIIIe siècle pour travailler auprès de Louis Marchand, le grand organiste français de l'époque. Les quatre Suites d'orgue pour le *Magnificat* (publiées en 1706), ainsi qu'un recueil de pièces pour clavecin qui lui est attribué (paru en 1739), constituent toute son œuvre connue. Malgré cette maigre production musicale, son Livre d'orgue se place parmi les plus importants du répertoire d'orgue classique français[1].

Les quatre Suites de Guilain correspondent aux 1er, 2e, 3e et 4e tons (respectivement *ré* mineur, *sol* mineur, *la* mineur et *mi* mineur). Le texte du cantique se compose de dix strophes plus la doxologie *Gloria Patri* et *Amen*, ce qui exige sept interventions de l'organiste pour six du chœur. Ces Suites ne présentent pas l'unité structurelle globale qui se manifeste par exemple dans celles du 3e Livre d'orgue de Nivers (1675), ou qui se manifestera quelques années plus tard dans les *Magnificat* de Jean-François Dandrieu (1639) : Guilain offre des pièces « fixes » et d'autres qui varient d'une Suite à l'autre.

Les pièces fixes, au nombre de quatre, correspondent sans ambiguïté aux images, idées et sentiments exprimés dans le texte. Ainsi, pour le verset initial *Magnificat anima mea*, il y aura toujours un *Plein-Jeu*, exprimant efficacement la vision de saisissement de Marie ; pour le *Deposuit potentes*, une *Basse de trompette* qui traduit à merveille l'antagonisme entre les puissants et les humbles de la terre ; pour le *Gloria Patri*, un *Dialogue sur le grand jeu* qui convient à la glorification trinitaire ; pour l'*Amen* final, un *Petit Plein-jeu* concis et résolu qui correspond bien à la brièveté et à l'énergie de l'affirmation de la foi.

En ce qui concerne les versets qui varient, Guilain opère plusieurs choix expressifs pour le même texte (ce qui peut répondre à la diversité d'images et de sentiments comprises dans un verset). Pour les 2e, 3e et 4e Suites, le *Quia respexit* présente des pièces lyriques très appropriées pour l'expression du sentiment d'humilité de Marie. Or, la 1e Suite donne un *Trio*, ce qui semble exprimer davantage la vision bienheureuse de la Vierge, énoncée à la fin du verset : *hoc beatam me dicent omnes Generationes*. Même cas de figure pour le verset *Et misericordia*, dévolu à trois duos (1e, 2e et 4e Suites) et un *Dialogue sur la voix humaine* (3e Suite) : présentant un caractère énergique, les duos peuvent se rapporter à l'idée de la crainte de Dieu (*progenie in progenies timentibus eum*), alors que la profondeur et le lyrisme du *Dialogue sur la voix humaine* peut traduire la vision de la miséricorde

[1] Pour plus d'informations relatives à Guilain, voir : B. FRANÇOIS-SAPPEY, « Jean-Adam Guilain » dans : *Guide de la musique d'orgue*, *op. cit.*, pp. 420-422.

divine. Quant au verset *Suscepit Israel*, l'organiste offre une pièce différente pour chaque Suite : un *Récit* pour la première, un *Trio de flûtes* pour la deuxième, un *Duo* pour la troisième, et un *Trio* pour la quatrième. Ici, les choix expressifs, oscillant entre le lyrique, le chorégraphique et le martial, peuvent correspondre aux deux idées principales du verset, à savoir, la miséricorde divine et la crainte de Dieu (même dualité que dans le verset précédent). Voici un tableau qui permet d'observer le rapport entre le texte du cantique, la structure générale de l'alternance entre orgue et *plain-chant*, et les pièces choisies par Guilain :

TEXTE DU MAGNIFICAT	**ALTERNANCE ORGUE / PLAIN-CHANT**
Magnificat anima mea Dominum	*Plein-jeu*
Et exultavit spiritus meus in Deo Salutari meo	Plain-chant
Quia respexit Humilitatem Ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes Generationes	*Trio, Tierce en taille, Quatuor, Cromorne en taille*
Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus	Plain-chant
Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum	*Duo* (suites 1, 2 et 4), *Dialogue de voix humaine* (suite 3)
Fecit potentiam in brachio suo. Dispersit superbos mente cordis sui	Plain-chant
Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles	*Basse de trompette*
Esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes	Plain-chant
Suscepit Israël puerum suum, recordatus misericordiae suae	*Récit, Trio de flûtes, Duo, Trio*
Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula	Plain-chant
Gloria patri, etc.	*Dialogue*
Sicut erat, etc.	Plain-chant
Amen	*Petit plein-jeu*

Rapports entre musique et sens théologique à la lumière du « Cœur admirable de la Très Sacrée Mère » de Dieu de Jean Eudes

Extrait de l'Évangile selon Saint-Luc (chapitre 1, versets 46 à 56), le *Magnificat* ou cantique de la Vierge, représente la louange chantée par Marie, enceinte de Jésus, à l'occasion de la visite à sa cousine Élisabeth (épisode communément désigné comme la « Visitation »). Le cantique se divise en trois parties : la première exprime la louange de la Vierge (vers. 46-50), la deuxième manifeste la providence de Dieu dans le monde (vers 51-53) et la troisième, l'accomplissement des promesses que Dieu avait faites au peuple d'Israël (54-56). Ce cantique revêt une importance primordiale dans la théologie catholique, car son texte reprend plusieurs grandes idées bibliques liées à la doctrine du Salut : la louange à Dieu ; la puissance, la gloire et la miséricorde divine ; la prévalence des humbles au regard de Dieu ; et l'accomplissement des « prophéties salutaires » à travers la venue du Messie.

Pour nous rapprocher du sens théologique contenu dans ce texte, nous appuierons nos analyses sur le commentaire du *Magnificat* proposé par Jean Eudes dans *Le cœur admirable de la Très Sacrée Mère de Dieu*, paru en 1681[2]. Eudes aborde chacun des versets du cantique en expliquant leur contenu poétique, théologique et symbolique. Il souligne l'idée de l'amour de Dieu envers l'humanité, mais avant tout, il donne un sens prophétique aux paroles de la Vierge, annonçant la venue du Sauveur. Ainsi, de nombreuses références à la figure du Christ et à la signification de sa présence parmi les hommes (sa mission salvifique, son sacrifice, etc.), seront développées tout au long de son exégèse.

Écrit par une figure très importante de l'école française de spiritualité, cet ouvrage nous apporte une vision théologique destinée à l'instruction du peuple, et par conséquent, nous permet d'envisager les idées susceptibles d'avoir motivé la démarche musicale de Guilain.

13.1 Magnificat anima mea

Les plein-jeux correspondant à ce verset sont, avec les *Grand-jeux* pour la doxologie, les pièces les plus saisissantes du recueil, toujours imposantes et solennelles. On pourrait leur attribuer un rôle strictement décoratif, se limitant à développer une musique grave et frappante pour débuter le cantique, mais certains éléments du déroulement rhétorico-musical nous éclairent sur les intentions expressives du compositeur.

Bien que le caractère du *Plein-jeu* s'associe convenablement à l'idée de la magnificence de Dieu, le rapport entre la démarche musicale et le sens du texte n'offre pas

[2] Jean EUDES, *Le cœur admirable de la Très Sacrée Mère de Dieu*, Caen : Jean Poisson, 1681. Eudes (1601-1680), l'un des grands maîtres de l'école française de spiritualité au XVIIe siècle, fut le fondateur d'importantes congrégations religieuses telles que la *Congrégation de Jésus et Marie*, l'*Ordre* de *Notre Dame de la Charité*, et la *Société des enfants du Cœur admirable de la Mère de Dieu* ; il fut aussi l'auteur du culte liturgique des cœurs de Jésus et Marie.

une lecture sans équivoque, car la prédominance d'une expressivité douloureuse, par moments dramatique, semblerait détourner la musique de l'idée principale du verset : l'exaltation et la louange de Marie. Pourtant, Jean Eudes nous offre des pistes de lecture qui peuvent expliquer les choix expressifs de l'organiste. En ce sens, il affirme :

> Ce premier Verset ne contient que quatre paroles, mais qui sont pleines de plusieurs grands Mystères. Pesons-les soigneusement au poids du Sanctuaire, c'est à dire, considerons-les attentivement & avec un esprit d'Humilité, de respect & de Pieté, pour nous animer à magnifier Dieu, avec la bien heureuse Vierge, pour les choses grandes & merveilleuses qu'il a opérées, en elle, par elle, pour elle, & pour nous aussi […][3].

L'auteur expose ensuite six manières différentes de magnifier Dieu, à savoir, par les pensées, par les affections, par la parole, par les actions, par l'attitude d'humilité et par le sacrifice. Quant à cette dernière considération, Eudes soutient :

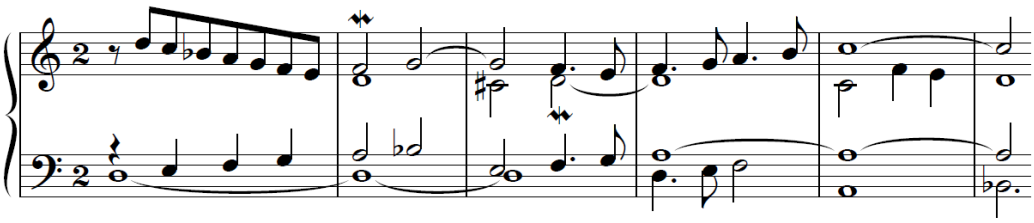
> […] il n'y a rien qui l'honore davantage [à Dieu] que les souffrances, puisque notre Sauveur n'a point trouvé de moyen plus excellent, pour glorifier son Père, que les tourments & la mort de la Croix[4].

Ainsi, cette vision théologique, s'ajustant à l'annonce de la destinée terrestre du Fils et à la glorification de Dieu à travers la souffrance, expliquerait le sens des figuralismes plaintifs et des harmonies frappantes offerts par Guilain dans ses quatre plein-jeux, pouvant être liés à l'idée (en quelque sorte « prémonitoire ») du sacrifice salvifique du Christ, alors même que le cantique se situe dans l'épisode précédant sa naissance.

Le *Plein-jeu* de la Suite du 1er ton se déploie dans une dense atmosphère chargée de savoureuses dissonances, créées soit par un système de retards (*syncopatio*), soit par l'emploi d'accords très tendus (à l'instar de la *5te superflue*, ou bien la 7e diminuée) dont les qualités expressives sont habilement exploitées. Cette pièce se divise en deux grandes phrases ; la première démarre avec une ligne descendante de croches à la manière d'un court exorde introductif, pour déployer ensuite la texture polyphonique à 4 voix qui évolue autour de la tonique, de la sous-dominante et de la dominante, avec broderies et notes de passage en valeurs inégales qui attribuent à cette forme l'allure solennelle qui la caractérise.

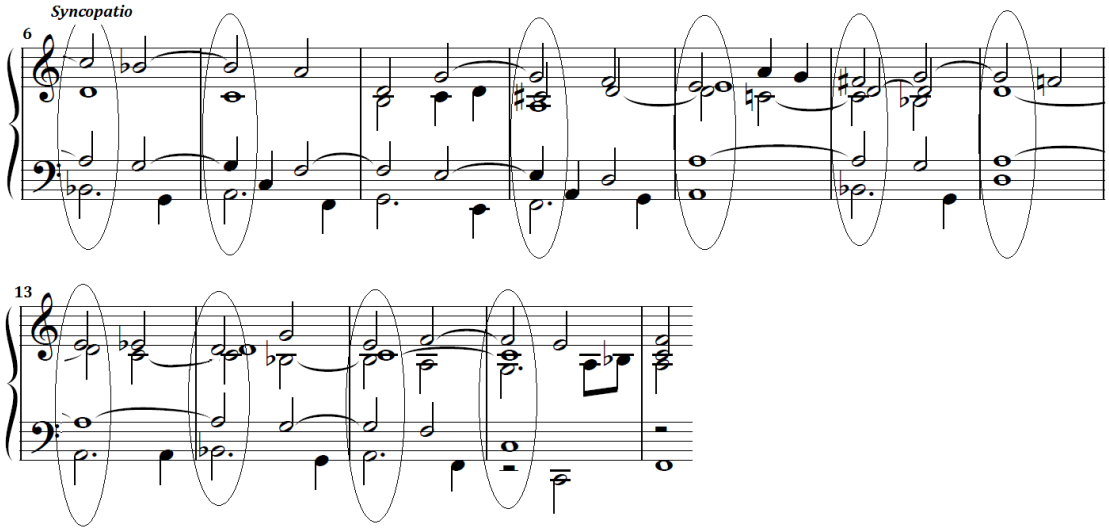
[3] J. EUDES, *op. cit.*, p. 579.

[4] *Ibid*.



Ex. 13.1, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu du 1er ton : Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-5)

Jusqu'ici, rien d'anormal, mais les mesures qui suivent montrent un effet de tension grandissante grâce à la présence fréquente de résolutions inattendues du mouvement mélodico-harmonique, et surtout, au moyen de figures de *syncopatio* qui se prolongent jusqu'à la fin de la phrase (mes. 5-17), moment où un « éclaircissement » tonal se produit sur l'arrivée au ton relatif (*fa* majeur). Tout ceci constitue une sorte de *pléonasme* rhétorique, c'est-à-dire une figure prolongée qui crée un effet d'emphase sur une image ou une « affection » données[5].



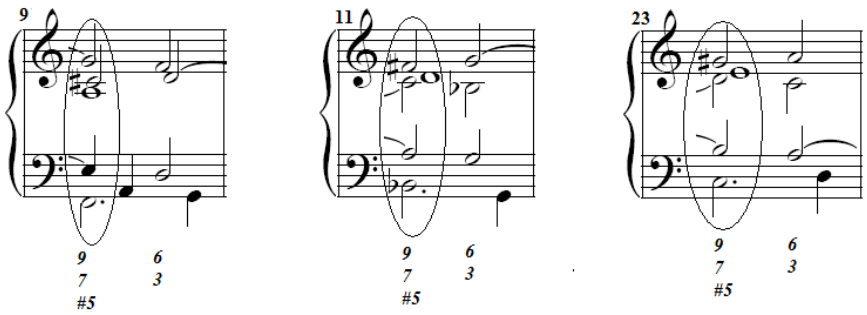
Ex. 13.2, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu du 1er ton : Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 6-17)

Dans ce passage, il faut remarquer la présence récurrente de l'accord de *5te superflue* (comme nous l'avons vu, la principale propriété expressive de cette sonorité est l'évocation de la douleur)[6]. Employé principalement par les organistes français à partir de 1700 (et tout particulièrement par Louis Marchand), cet accord est très cher à Guilain,

[5] Selon Burmeister, « Le Pléonasme est la surabondance de l'Harmonie au moment de former une Clausule, et surtout au moment de celle-ci ; il est formé de Symblemas et de Syncopes, étendus sur deux, trois tactus ou plus […] » (J. BURMEISTER, *Musica poetica*, *op. cit*., p. 157).

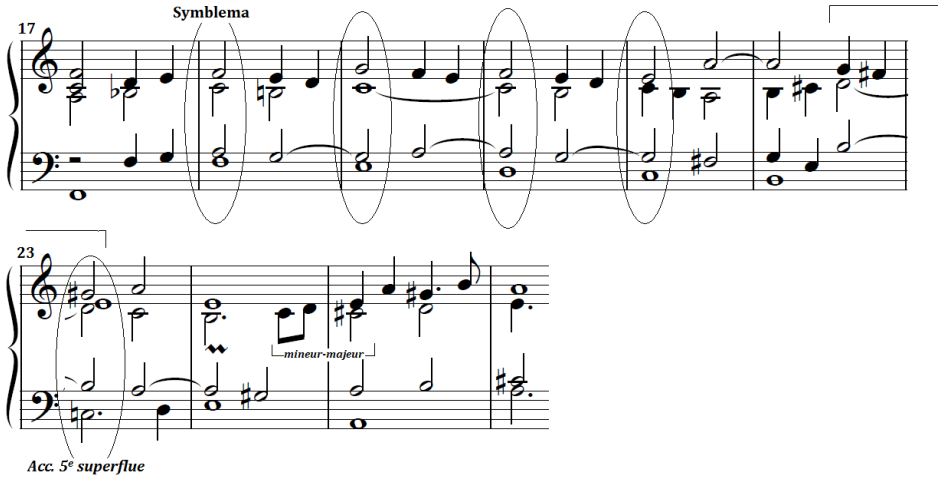
[6] Cf. chapitre 6, p. 182.

comme en atteste sa récurrence dans l'ensemble de ses formes en style majestueux ; rien que dans le *Plein-jeu* du premier ton, il apparaît trois fois :



Ex. 13.3, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu du 1er ton : Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 9, 11 et 23)

La deuxième phrase du *Plein-jeu* apporte plus de stabilité au moyen d'une marche exposant des *symblemas*, c'est-à-dire le procédé contraire à la *syncopatio*[7] ; ceci se prolonge jusqu'à la mesure 23, moment où ce mouvement aboutit sur un accord de *5te superflue* avant d'arriver à une cadence sur la dominante (*la* majeur, mes. 25). Dans cette progression, observons l'effet de « surprise » généré par un éclaircissement mineur-majeur (successions mélodiques *sol*$_3$-*fa*#$_3$-*sol*#$_3$, mes. 22-23, et *do*$_3$-*ré*$_3$-*do*#$_3$, mes. 24-25)[8].

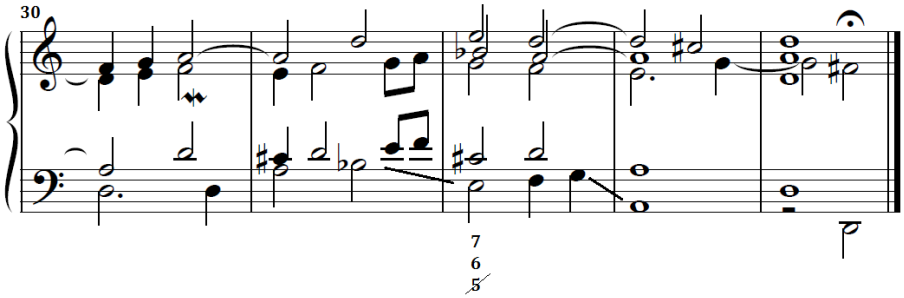


Ex. 13.4, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu du 1e ton : Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 17-24)

[7] Le *symblema* part d'une consonance pour aller vers une dissonance, tandis que la *syncope* fait le contraire. Burmeister la définit en ces termes : « [le *symblema*] consiste dans la fusion de consonances et de dissonances qui se fait de la façon suivante : tous les accords se comportent dans toutes les voix de l'harmonie comme des accords absolus et ce au début du tactus ou dans la deuxième moitié du tactus précédant. Mais à la fin du tactus ou dans la première partie du tactus suivant ce ne sont pas toutes les voix qui, dans la syntaxe, se comportent comme des accords absolus, mais seulement certaines d'entre elles… » (J. BURMEISTER, *Musica poetica*, *op. cit.*, p. 155).

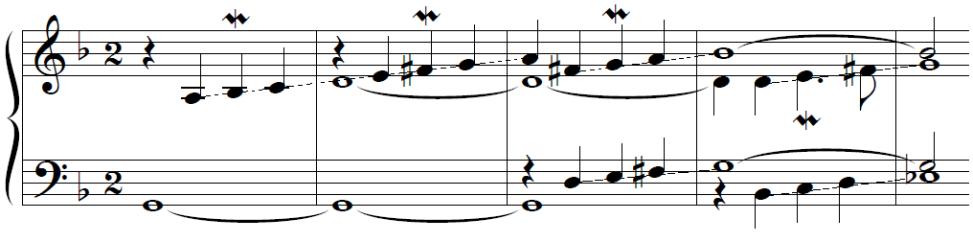
[8] En ce sens, il s'agit de l'effet contraire de *l'exclamatio oxymoron*, enchaînement mélodique chromatique générant une succession de tierce majeure et tierce mineure.

Le point de climax de ce *Plein-jeu* contient des enchaînements harmoniques et des mouvements mélodiques très expressifs, à savoir, une conduite de la basse qui décrit un double *saltus duriusculus*, le premier de triton (sib_2 – mi_2, mes. 31-32) et le deuxième de 7e mineure (sol_2 - la_1, mes. 32-33), de même qu'un appui marqué sur un accord de 7e diminuée (mes. 32), où toutes les voix en valeur blanche suggèrent une suspension assez éloquente. À manière de péroraison, ce point culminant manifeste un pathétisme qui sert à rehausser la clarté de l'accord final (*ré* majeur) :



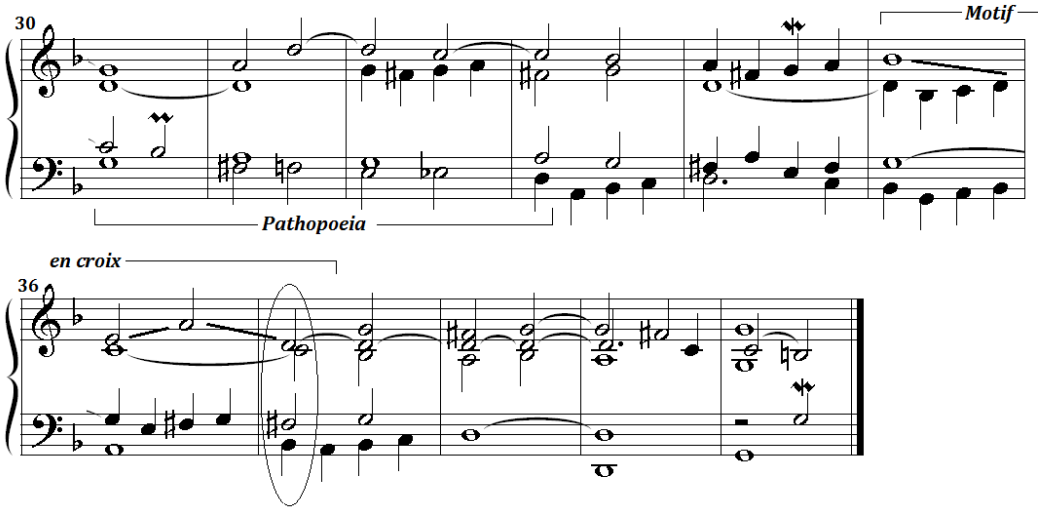
Ex. 13.5, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu du 1e ton : Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 30-34)

Le *Prélude* de la Suite du 2e ton offre des recours expressifs similaires mais disposés différemment. La première phrase (mes. 1-5) débute avec un exorde en *anabasis* qui génère une sensation d'ascension dont l'analogie avec le sens du texte paraît claire (le sens ascensionnel de la glorification de Dieu).



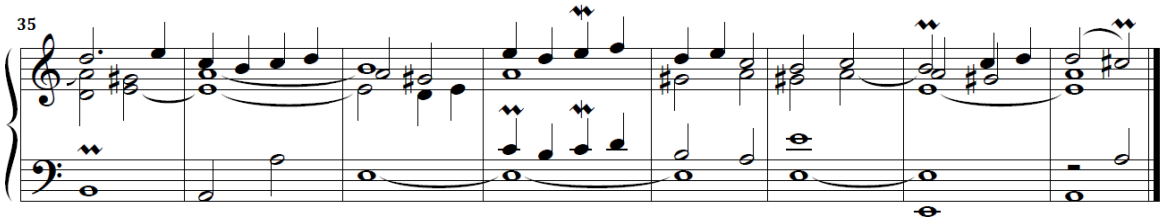
Ex. 13.6, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu du 2e ton : Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-5)

Dans la deuxième partie de la pièce, le topique du *lamento* apparaît à travers une *pathopoeia*, à laquelle se joint peu après un *motif en croix*. Cette conjonction (d'ailleurs observée précédemment dans le *Point d'orgue* de Grigny dans l'ex. 12.20) affirmerait l'intention musicale de l'organiste quant à la figuration du sacrifice christique.

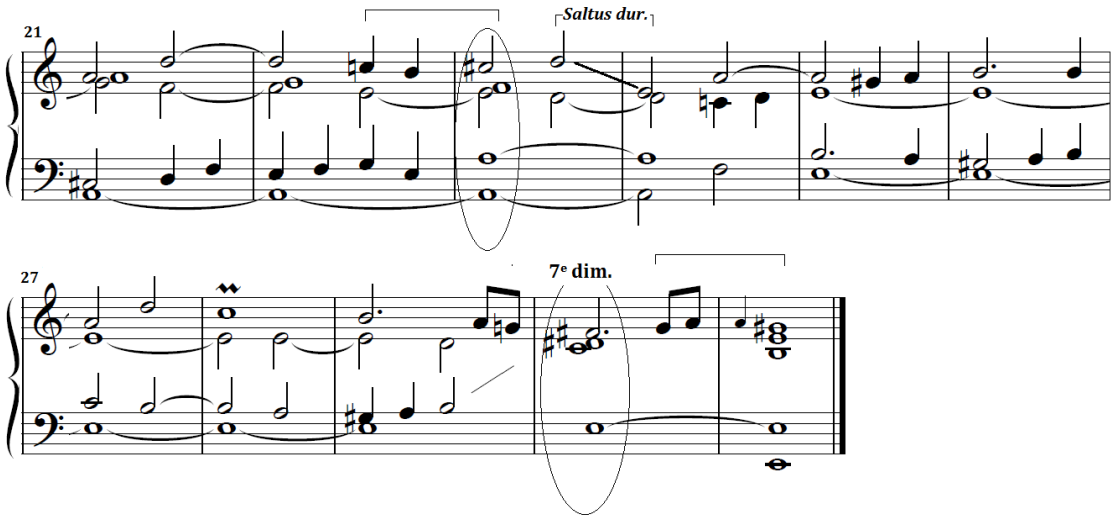


Ex. 13.7, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu du 2e ton : Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 30-40)

Les deux plein-jeux des Suites du 3e et 4e tons utilisent des moyens expressifs similaires, à l'exception peut-être de la « métaphore de l'éternité », suggérée dans le *Plein-jeu du 3e ton* (notamment vers la fin), mais tout particulièrement dans celui du *4e ton*, lequel présente des notes pédale dans la quasi-totalité de la pièce.



Ex. 13.8, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu du 3e ton : Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 35-42)



Ex. 13.9, J.-A. GUILAIN, *Plein-jeu du 4e ton : Magnificat anima mea*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 21-31)

Dans ce dernier exemple, il faut remarquer l'usage de la dissonance dans la mesure 23, avec un accord de *la* majeur avec une 6te mineure (*la-mi-fa-do#*) sur lequel se présente un mouvement mélodique saisissant (éclaircissement mineur-majeur et *saltus duriusculus* de 7e mineure). La dissonance est également utilisée dans la cadence finale, qui ne présente que l'accord de 7e diminuée sur pédale de *mi* pour arriver ensuite à la tonique majeure.

13.2 Quia respexit

Le troisième verset du cantique, *Quia respexit Humilitatem Ancillae suae*, est l'exclamation qui complète l'affirmation faite dans le verset précédent, *Et exultavit spiritus meus*[9]. En expliquant le sens de ce verset, Eudes expose deux visions concernant la notion d'humilité, l'une cognitive et l'autre sensible :

> […] la première est la fille de la Vérité, & celle-ci est froide & sans chaleur. La seconde est la fille de la Charité & celle-ci nous enflamme. La première consiste en la connaissance ; & la seconde en l'affection. Par la première nous connaissons que nous ne sommes rien, & nous apprenons celle-ci de nous-mêmes, & de notre propre misère & infirmité. Par la seconde nous foulons aux pieds la Gloire du monde, & nous apprenons celle-ci de celui qui s'est anéanti soi-même, & qui s'est enfui lorsqu'on la cherché pour l'élever à la Gloire de la Royauté ; & qui au lieu de s'enfuir s'est offert volontairement, quand on l'a cherché pour le crucifier & pour le plonger dans un abîme d'opprobres & d'ignominies […][10].

Les choix de Guilain pour ce verset font principalement appel au lyrisme et à la profondeur : à l'exception du *Trio* de la première Suite, avec son caractère gracieux (nous en parlerons un peu plus bas), les autres pièces offrent un caractère lyrique (une *Tierce en taille*, un *Quatuor* et un *Cromorne en taille*). En effet, ces pièces pleines d'une « grave suavité » soulignent la vision sensible de l'humilité.

La *Tierce en taille* (2e Suite) et le *Cromorne en taille* (4e Suite) se trouvent parmi les pages les plus expressives, non seulement de l'œuvre de Guilain, mais aussi du répertoire d'orgue classique. Pour cette raison, nous voudrions nous arrêter un moment pour faire un commentaire développé de la *Tierce en taille*, qui révèle un emploi éloquent des éléments expressifs caractérisant cette forme (profondeur, caractère lyrique très libre, alternance de passages empruntés au style vocal avec des traits typiques des récits de viole, etc.)[11] :

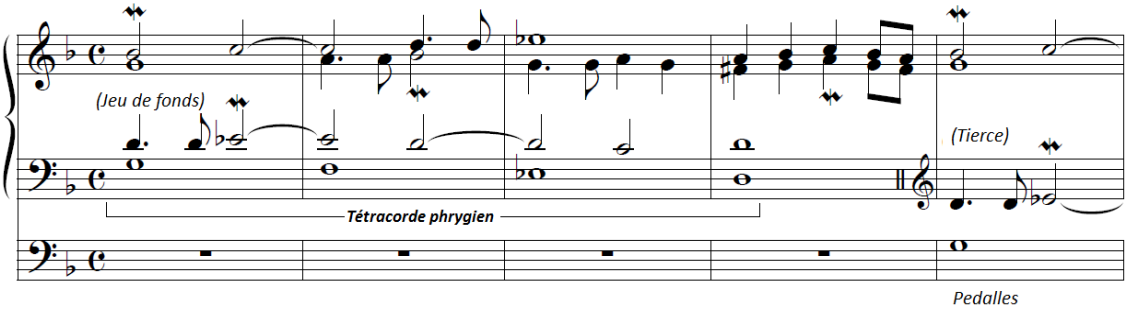
---

[9] Lequel exprime selon Jean Eudes « la Joie ineffable & incompréhensible, dont le Cœur [celui de la Vierge], son esprit, & son âme, avec toutes les facultés, ont été remplies, & saintement enivrées, au moment de l'Incarnation du Fils de Dieu en elle » (J. EUDES, *op. cit*., p. 582).

[10] *Ibid*. p. 587.

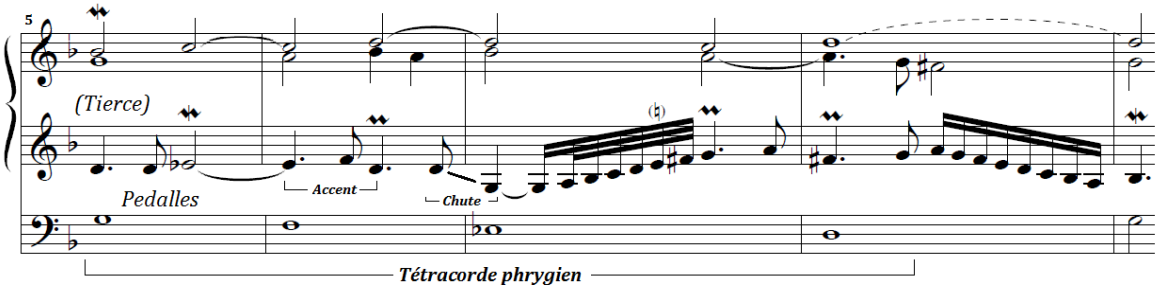
[11] Cf. chapitre 9, p. 262.

Mes. 1-5. Introduction sur le *fond d'orgue* qui sert à installer le climat méditatif et profond de la pièce. A l'instar de maints exemples de formes en style « lyrique », le mouvement de la basse commence par un *tétracorde phrygien* :



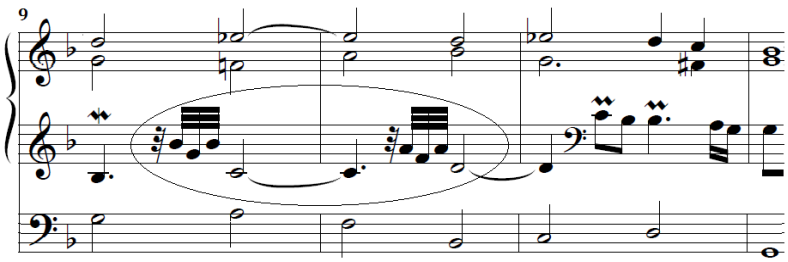
Ex. 13.10, J.-A. GUILAIN, *Tierce en taille du 2e ton : Quia respexit,* 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-5)

Mes. 5-8. Entrée de la *Tierce* à la main gauche ; le tétracorde phrygien apparait à nouveau à la pédale, affirmant la profondeur et le climat sombre de l'introduction. La mélodie se débat entre une expression méditative richement agrémentée (passages en valeurs longues de blanches et noires pointées comportant *port de voix, accents* et *chutes*, mes. 5-6), en contraste avec la précipitation des traits mélodiques en double et triple-croches (gammes ascendantes et descendantes, mes.7-8) :



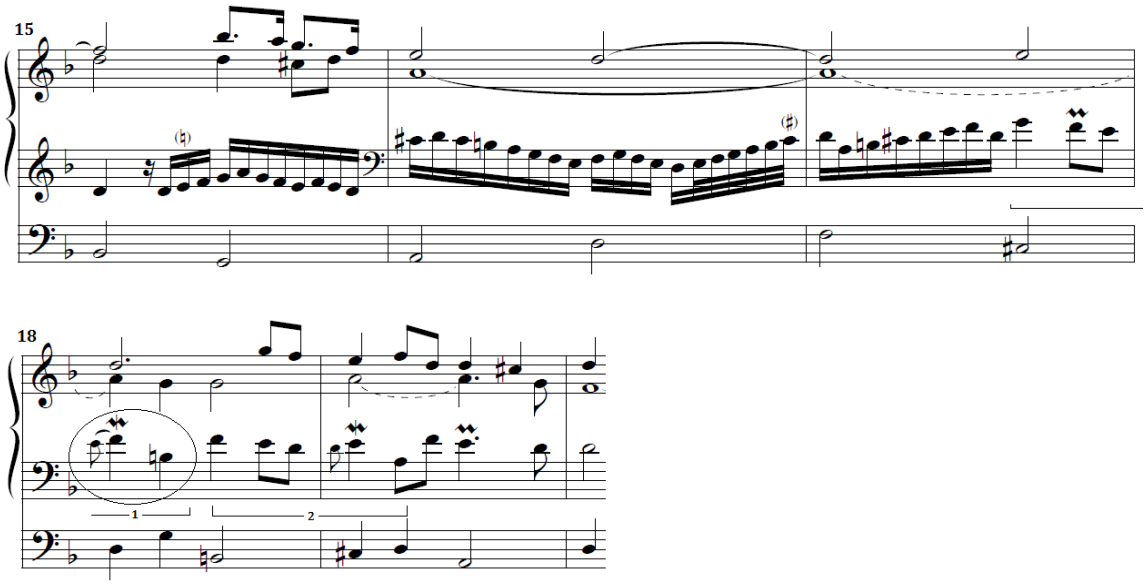
Ex. 13.11, J.-A. GUILAIN, *Tierce en taille du 2e ton : Quia respexit,* 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 5-9)

Mes. 9-11. Motif expressif en gradation descendante pour conclure la première phrase de la pièce :



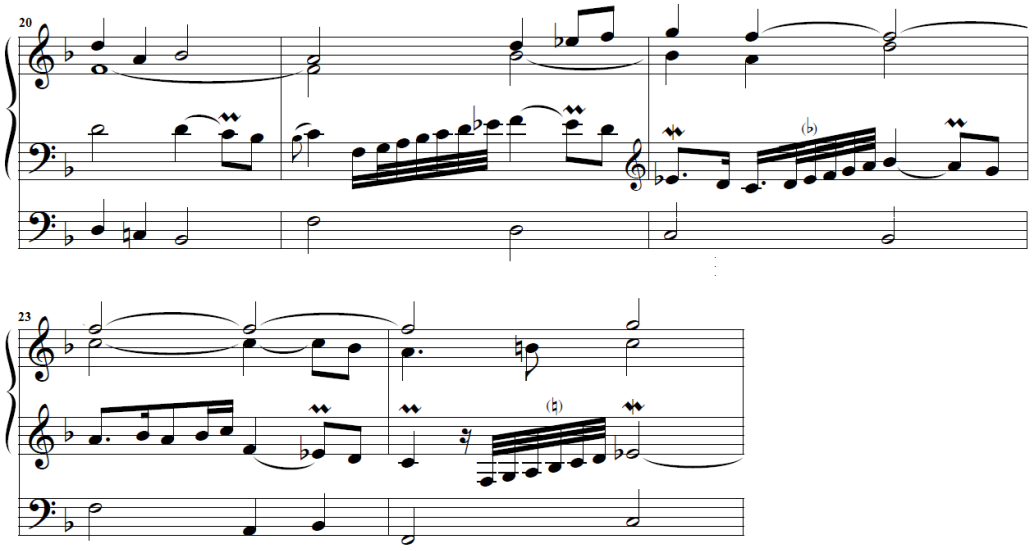
Ex. 13.12, J.-A. GUILAIN, *Tierce en taille du 2e ton : Quia respexit,* 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 9-11)

Mes. 12-19. Deuxième phrase : augmentation de l'intensité expressive par un mouvement de doubles et triples-croches, s'achevant par une gradation en deux paliers dont le *saltus duriusculus* (triton descendant entre *fa*$_3$ et *si*$_2$ bécarre, mes. 18) souligne davantage l'*ethos* plaintif :



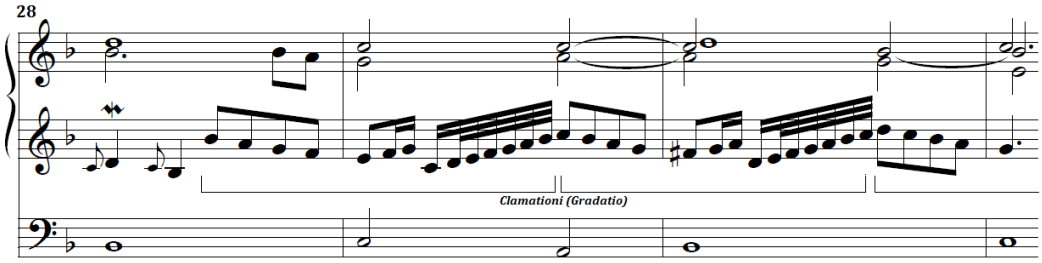
Ex. 13.13, J.-A. GUILAIN, *Tierce en taille du 2e ton : Quia respexit,* 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 16-20)

Mes. 20-24. Troisième phrase : effet d'éclaircissement grâce à une modulation au ton relatif (*sib* majeur). L'atmosphère expressive de ce passage mélange la tendresse (agréments) avec un certain emportement produit par l'élan mélodique ascendant en trois paliers :



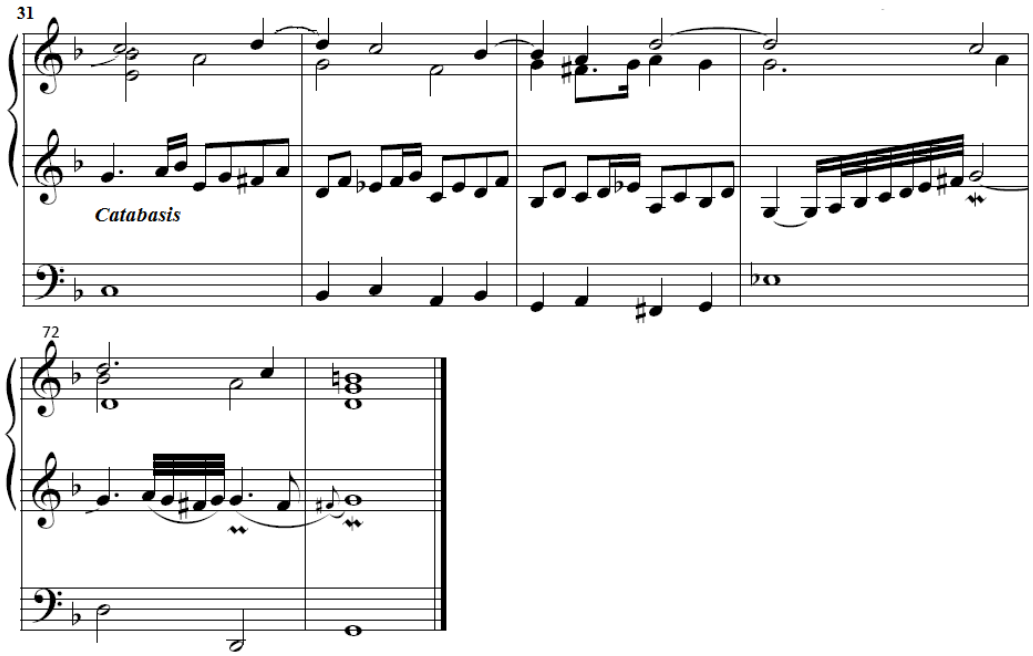
Ex. 13.14, J.-A. GUILAIN, *Tierce en taille du 2e ton : Quia respexit,* 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 20-23)

Mes. 28-30. Quatrième phrase : augmentation de la tension à travers un élan mélodique ascendant/descendant articulé dans une *gradatio* en trois paliers (mes. 28-31), qui se révèle être le moment le plus émouvant de la pièce (on remarque bien ici la fonction rhétorique de la *peroratio*). Ici, le terme *clamationi* (autre nom pour la *gradatio* proposé par Girolamo Diruta dans son traité *Il transilvano*)[12] semble très approprié pour décrire l'intensité expressive de ce passage, montant progressivement à la manière d'une plainte :



Ex. 13.15, J.-A. GUILAIN, *Tierce en taille du 2e ton : Quia respexit,* 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 28-30)

Mes. 31-36. Ce moment de paroxysme se poursuit avec une *repetitio* descendante en trois paliers (*catabasis*), servant de contrepoids à la gradation précédente. Dans ce passage, l'effet de précipitation est mis en valeur grâce à l'augmentation subite du rythme harmonique (qui passe de blanche à noire). La fin de la pièce sur l'accord de *sol* avec la « tierce picarde », produit un effet lumineux :

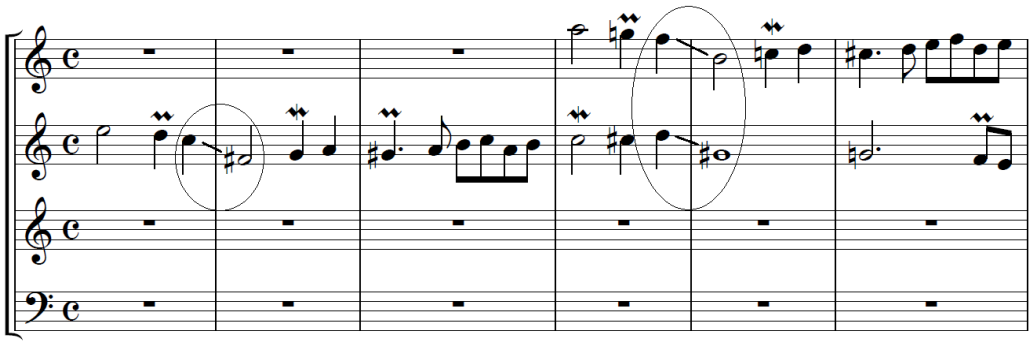


Ex. 13.16, J.-A. GUILAIN, *Tierce en taille du 2e ton : Quia respexit,* 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 31-36)

[12] G. DIRUTA, *Il Transilvano,* Venice : G. Vincenti, 1593, Part. II, L. I, p.13.

C'est ainsi que tout le lyrisme de la *Tierce en taille*, combinant le tendre et le plaintif dans un cadre expressif profond, submerge l'auditeur dans une évocation spontanée lui procurant une atmosphère propice à la médiation sur l'humilité de Marie, sur la mission dont elle fut investie, ainsi que sur la destinée à la fois douloureuse et glorieuse de son fils, le Christ.

Pour la troisième Suite, Guilain offre un *Quatuor* qui exprime des émotions semblables à celles de la *Tierce en taille* (profondeur, recueillement, plainte) mais par le truchement d'autres moyens. L'allure générale de la pièce est sombre en raison du profil mélodique du sujet, présentant un triton descendant (*saltus duriusculus* do_4-$fa\#_3$, mes. 1-2) et un chromatisme retourné (sol_3-la_3-$sol\#_3$, mes. 2-3). Ces intervalles expressifs suggérant la douleur, portent la musique vraisemblablement vers une méditation sur la première sorte d'humilité évoquée par Eudes lors de son explication du verset *Quia respexit humilitatem* : « par la première nous connaissons que nous ne sommes rien, et nous apprenons celle-ci de nous-mêmes, et de notre propre misère et infirmité »[13] :



Ex. 13.17, J.-A. GUILAIN, *Quatuor du 3e ton : Quia respexit*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-7)

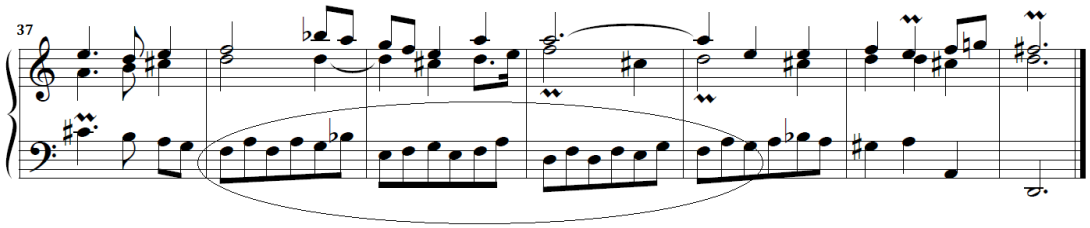
Quant au *Trio* de la première Suite, son caractère gracieux (style du *menuet*) pourrait renvoyer davantage au sens de la deuxième partie du verset impliquant la grâce octroyée à la Vierge : *Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes Generationes*. Cette phrase prophétise la place privilégiée de la bienheureuse Marie dans l'histoire du Salut, en la rendant digne d'être louée par toutes les générations. Jean Eudes explique cette vision dans ces termes :

> […] c'est le Saint Esprit ; qui parle par sa bouche, & qui fait l'une des plus grandes, des plus célèbres & des plus considérables Prophéties, qu'il n'ait jamais faites, & qu'il fera jamais, nous annonçant une infinité de choses admirables, que Dieu sera par toute la terre, dans tous les siècles ; & dans le Ciel, à toute éternité ; en faveur de la Mère du Rédempteur, pour la faire connaître, aimer, servir, & honorer par tout l'Univers. […] C'est ainsi que toutes les Générations du Ciel, des Anges, des Saints, de l'Eglise

[13] J. EUDES, *op. cit.*, p. 587.

> Triomphante, de l'Eglise Militante, de l'Eglise Souffrante, & même de l'enfer accomplissent cette Prophétie de la glorieuse Vierge : *Beatam me dicent omnes Generationes* […][14].

Parmi ces propos, on peut donc distinguer l'importance de Marie dans la « réalisation des choses admirables », autrement dit, dans l'accomplissement du plan du Salut. Le *Trio* de Guilain présente un sens imitatif-chorégraphique qui correspond bien à l'image de l'acclamation de « toutes les générations » ; en outre, une réminiscence de batteries (un élément musical peu fréquent dans cette forme) apparaît comme élément conclusif (mes. 38-41), ce qui pourrait évoquer le triomphe éternel de Dieu, accompli à travers le Christ, et qui rejaillit en corollaire sur Marie (c'est notre hypothèse).



Ex. 13.18, J.-A. GUILAIN, *Trio du 1e ton : Quia respexit*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 37-43)

13.3 Et Misericordia ejus

Dans ce verset, la Vierge prononce une autre prophétie annonçant la miséricorde divine, « spécialement pour ceux qui craignent Dieu »[15]. Ici, Eudes souligne l'importance de la mission du Christ dans le monde : la rédemption humaine par la miséricorde divine.

> […] s'étant fait Homme, & ayant pris un Corps & un Cœur capable de souffrance & de douleur, comme le nôtre, il a été rempli d'une telle compassion de nos misères, & les a portées dans son Cœur avec tant de douleur, qu'il n'y a point de paroles qui le puissent exprimer. Car d'un côté ayant un Amour infini pour nous, comme un très bon Père pour ses enfants ; & d'autre côté ayant toujours devant les yeux tous les maux de corps & d'esprit, toutes les angoisses, toutes les tribulations, tous les martyres, & tous les tourments, que doivent endurer tous ses enfants, jusqu'à la fin du monde, son Cœur très-bénin [sic] a été navré de mille & mille douleurs très sensibles & très pénétrantes, qui lui auraient donné mille fois la mort, si son Amour plus fort que la mort, ne lui avait conservé la vie, afin de la sacrifier pour nous en la Croix[16].

[14] *Ibid.* pp. 589-590.

[15] *Ibid.* p. 599.

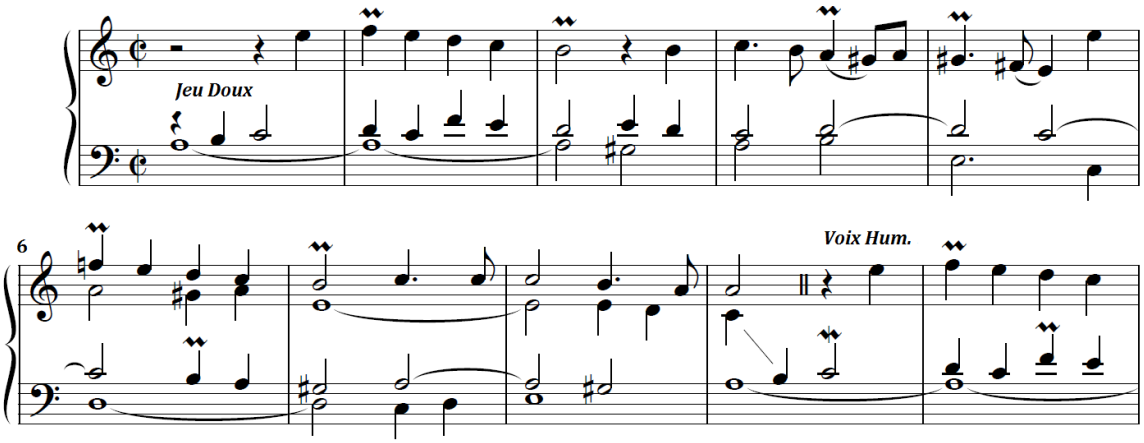
[16] *Ibid.* p. 600.

Pour ce verset, Guilain écrit trois duos (1e, 2e et 4 e Suites) et un *Dialogue de voix humaine* (3e Suite). Ici une nouvelle fois, on se trouve confronté à deux choix expressifs correspondant à deux lectures différentes du verset : d'une part, la miséricorde comme preuve de l'amour de Dieu envers les hommes (miséricorde dont le Christ est protagoniste) ; d'autre part, la miséricorde à tous ceux qui craignent la puissance divine. Ainsi, Guilain offre une pièce lyrique qui traduit à merveille la dimension émotionnelle et symbolique de la miséricorde (le *Dialogue sur la voix humaine*), et en même temps trois duos oscillant entre le gracieux (Suite du 1er ton) et le martial (Suites du 2e et 4e ton). Ces derniers choix (notamment dans le *Duo du 4e ton*) procurent une image de la puissance de Dieu (image qui deviendra encore plus explicite dans le verset suivant, *Deposuit potentes*, pour lequel Guilain destine systématiquement une *Basse de trompette*).

Dans le *Dialogue de la voix humaine* (3e Suite), le rapport texte-musique est particulièrement explicite car le traitement rhétorico-musical correspond bien aux propos tenus par Eudes dans le commentaire cité plus haut. D'une part, le topique du *sommeil*, présent dans l'ensemble de la pièce (tant dans l'accompagnement sur le jeu doux que dans les *solos* de basse et dessus de *voix humaine*) étale une profondeur qui invite à la méditation et à l'échange avec la dimension divine. D'autre part, la figure du Christ en tant que source principale du Salut et preuve de l'amour de Dieu (tel que l'affirme Jean Eudes en associant ce verset au sacrifice christique) semble être figurée musicalement au moyen du *motif en croix* et plausiblement d'un « macro-chiasme »[17] : le *motif en croix* se présente de forme soudaine au milieu de la pièce, dans un passage bref qui n'a aucun rapport ni avec ce qui précède, ni avec ce qui suit. Ce motif est mis en valeur par son traitement imitatif, de même que par le contraste tonal qu'il génère (il s'agit d'emprunts en *sol* majeur et *do* majeur, contrastant avec le *la* mineur des sections des extrêmes). Quant au « macro-chiasme », il semblerait donné par l'agencement global de la pièce, présentant la structure A-B-A¹. Même si cette structure n'est pas tout à fait symétrique, elle est disposée de telle sorte que le passage dans lequel apparaît le *motif en croix* est le centre, ce qui hypothétiquement pourrait faire allusion au rôle central du Christ dans l'histoire du Salut, car c'est à travers le Fils que la miséricorde est offerte aux hommes (on pourrait voir ici l'influence de la pensée christocentrique, caractéristique de la spiritualité française de l'époque).

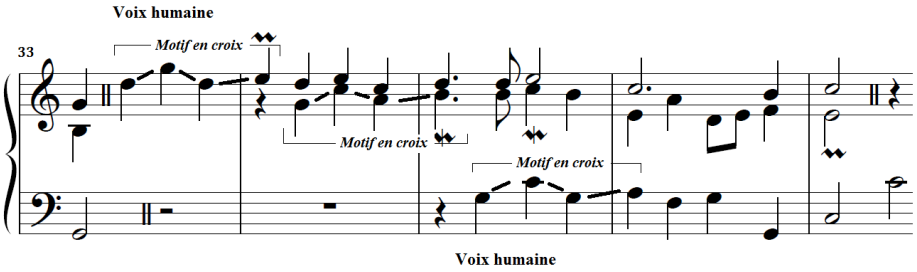
Ainsi, la première section de la pièce (A) débute par une introduction qui introduit le thème sur le *jeu doux* dans une sonorité proche du mode d'écriture du *sommeil* (son doux, notes pédale et mouvements mélodiques parallèles) ; puis, la *voix humaine* reprenne le thème en l'alternant entre le *dessus* et la *basse* (mesures 9-17, 17-25, et 25-33).

[17] Cf. chapitre 4, p. 146.



Ex. 13.19, J.-A. GUILAIN, *Dialogue de voix humaine du 3e ton : Et misericordia ejus*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-10)

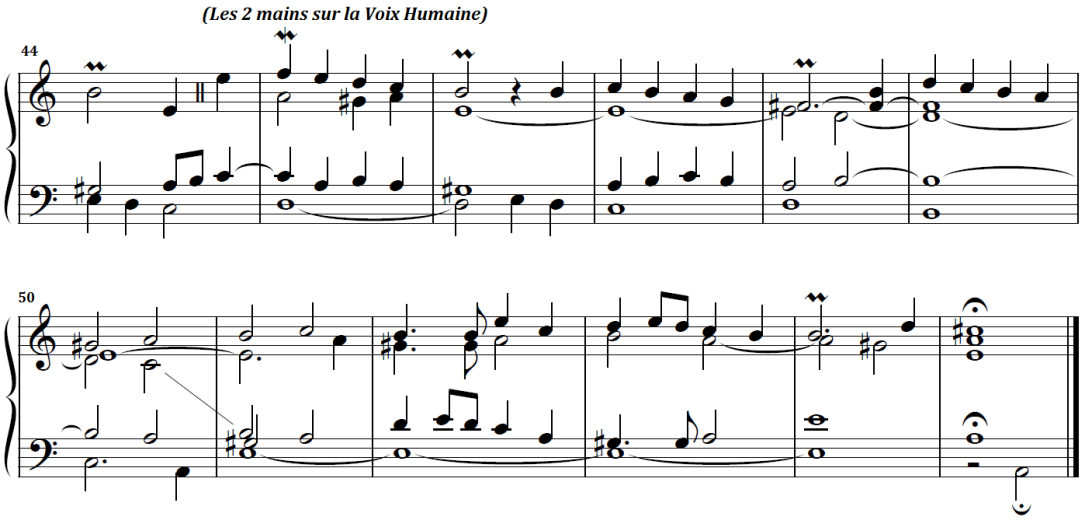
La section centrale (B) présente donc le *motif en croix* exposé à trois reprises (symbolisme trinitaire ?) à partir de la mesure 33. Ceci, en complément du *motif en croix*, renforcerait l'idée d'une intentionnalité figurative de la part de Guilain par rapport à la figure du Fils[18].



Ex. 13.20, J.-A. GUILAIN, *Dialogue de voix humaine du 3e ton* : *Et misericordia ejus*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 33-37)

Le retour au matériel musical offert dans la 1e section de la pièce (section A^1), présente d'abord une phrase en *solo* à la basse, pour passer ensuite à la phrase finale, faisant entendre toutes les parties sur la *voix humaine*. Ce passage conclusif adopte une écriture polyphonique en présentant la métaphore sonore de la spirale (peut-on y voir l'expression la profusion de « l'amour infini » dont parle Eudes dans son commentaire de ce verset ?).

[18] Comme nous l'avons avancé au chapitre 10, au risque d'être trop spéculatifs, nous observons le probable symbolisme de l'apparition d'une section centrale entre les mesures 32-33 présentant le *motif en croix* ou un *micro-chiasme*. En ce sens, l'existence d'autres versets évocateurs de la figure christique qui introduisent une section centrale à partir desdits numéros de mesures, nous induit à faire cette hypothèse. Tel est le cas de la *Fugue* de Marchand (ex. 10.15) ou bien du *Dialogue en trio du cornet et de la tierce* de la *Messe des paroisses* de Couperin (correspondant au verset *Tu solus Altissimus Iesu Christe*, ex. 14.43). D'autres exemples introduisant une section intermédiaire aux mesures 32-33 dans la *Messe des paroisses* sont le *Trio à deux dessus de cromorne et la basse de tierce* (*Domine Deus, Agnus Dei*) et le *Dialogue sur les grands jeux* (*In gloria Dei Patris*). Nous analyserons ces pièces au chapitre suivant.



Ex. 13.21, J.-A. GUILAIN, *Dialogue de voix humaine du 3e ton* : *Et misericordia ejus*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 44-55)

13.4 Deposuit potentes

D'après Jean Eudes, le verset *Deposuit potentes* exprime l'une des idées fondamentales qui motivent la naissance du christianisme : la venue du Fils de Dieu dans le monde pour établir un ordre nouveau, un ordre dans lequel les humbles prévalent sur les puissants. En ce sens, le choix de Marie « si petite à ses yeux et aux yeux du monde »[19], ainsi que la mise en marche de l'action salutaire du Christ sur Terre à travers « douze Pêcheurs sans science, sans éloquence, et sans aucune qualité qui les relève devant les hommes »[20], sont la plus grande preuve du bouleversement de l'ordre des hiérarchies. Eudes met l'accent également sur le destin des premiers martyrs du christianisme, persécutés et assassinés par « les puissants de la terre » et, malgré cela, triomphants dans leur mission de promulguer l'évangile du Christ dans le monde :

> […] ils établissent la Foy & la Religion Chrétienne par tout le monde. Enfin ils demeurent les Maîtres de l'Univers, & Dieu leur donne la Principauté de la terre : *Constitues eos Principes super omnem terrant.* II [Dieu] renverse les Thrônes des Rois, & les Chaires des Philosophes ; Il donne le premier Empire du monde à un pauvre Pêcheur [Pierre], qu'il élevé à un si haut degré de Puissance, & de Gloire, que les Rois & les Princes tiennent à grand honneur de baiser la poudre de son sépulcre, & les pieds de ses Successeurs. Qu'est-ce que tout cela, sinon l'accomplissement de cette Prophétie de la bienheureuse Vierge : *Deposuit potentes de Sede, et exaltavit Humiles* ? II a fait descendre les Puissances de leurs Thrônes [sic], & il a élevé les petits & les humbles […][21].

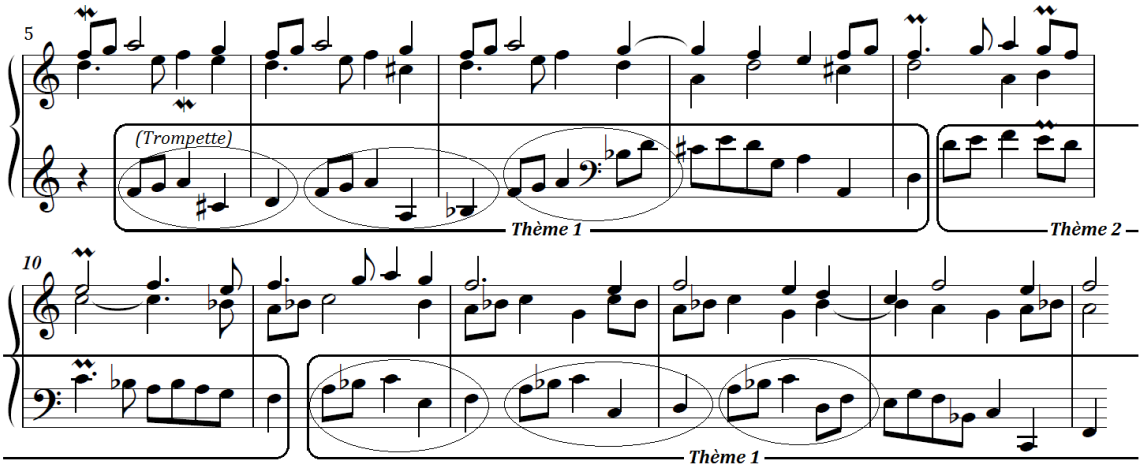
[19] J. EUDES, *op. cit.*, p. 612.

[20] *Ibid.*

[21] *Ibid*. p. 613.

Cette vision triomphale est naturellement figurée par le « style martial ». De ce fait, Guilain compose trois *basses de trompette* pour les Suites des 1er, 2e, et 3e tons, et une *Basse de cromorne* pour la Suite du 4e ton. Ces pièces illustrent parfaitement le conflit entre « puissants et humbles » grâce à l'« arsenal » de figures du style martial : grands effets de chute, batteries, fanfares, notes répétées, etc.

Dans la *Basse de trompette du 1er ton*, l'agencement thématique suggère l'idée de confrontation à travers deux thèmes de caractère bien distincts : le premier, pouvant correspondre à l'idée du « renversement des puissants », expose un énergique motif en anapeste (répété à trois reprises), dont le mouvement mélodique est marqué par intervalles disjoints ; le second thème, pouvant suggérer l'image de l'exaltation des humbles, présente une mélodie de caractère plus souple en raison des intervalles conjoints :

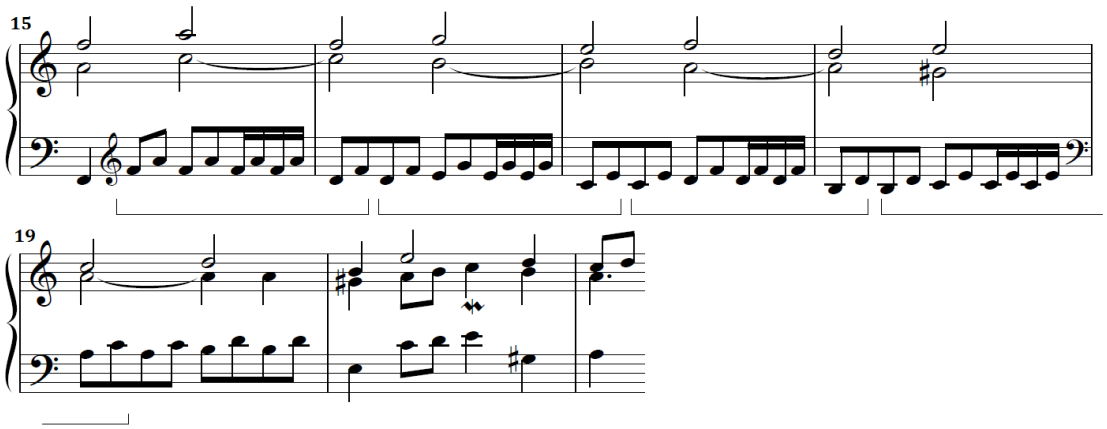


Ex. 13.22, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 1er ton : Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 5-15)

Cette opposition est marquée également par un contraste tonal, car le premier thème se trouve en *ré* mineur (tonique) tandis que le deuxième est en *fa* majeur (ton relatif) ; ce rapport tonal, très efficace pour la représentation d'opposés, se maintient au cours de toute la pièce quelles que soient les modulations. Dans les passages où cette « bipolarité thématique » n'est pas présente, l'antagonisme est exprimé à travers des *gradatio* et *repetitio* descendantes qui dépeignent bien l'image de la « débâcle des puissants »[22]. Voici un passage agencé en quatre paliers, présentant des batteries en gradation descendante[23] :

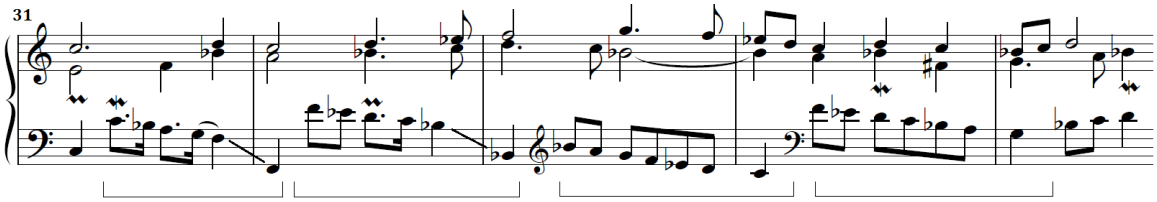
[22] D'ailleurs, dans les *récits de basse* en général, ces figures apparaissent souvent en forme de gammes et batteries dont le pouvoir évocateur traduit efficacement la vision théologique de la lutte contre le mal et le péché.

[23] Même procédé et agencement que dans la *Basse de trompette* de Du Mage (voir ex. 8.1).



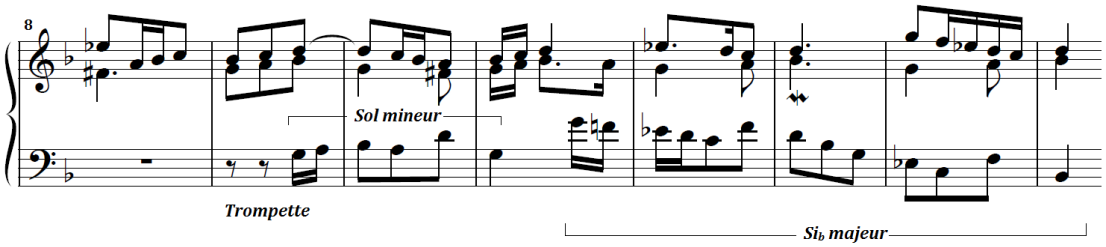
Ex. 13.23, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 1er ton* : *Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 15-21)

On observe également des *repetitio* qui mettent en évidence l'effet de chute :



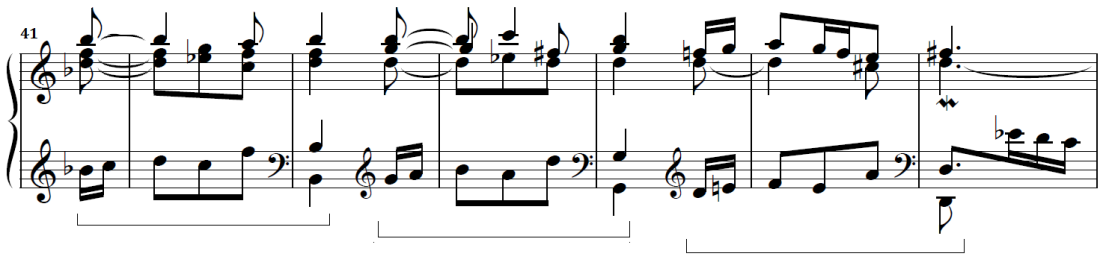
Ex. 13.24, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 1er ton* : *Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 31-35)

La *Basse de trompette* de la Suite du 2e ton présente le même type de figuralismes (chutes, batteries, etc.). Bien que cette pièce soit monothématique, elle expose également une opposition tonale entre la tonique mineure à la tête du thème (*sol* mineur), et la relative majeure à la queue du thème (*si* bémol majeur) :



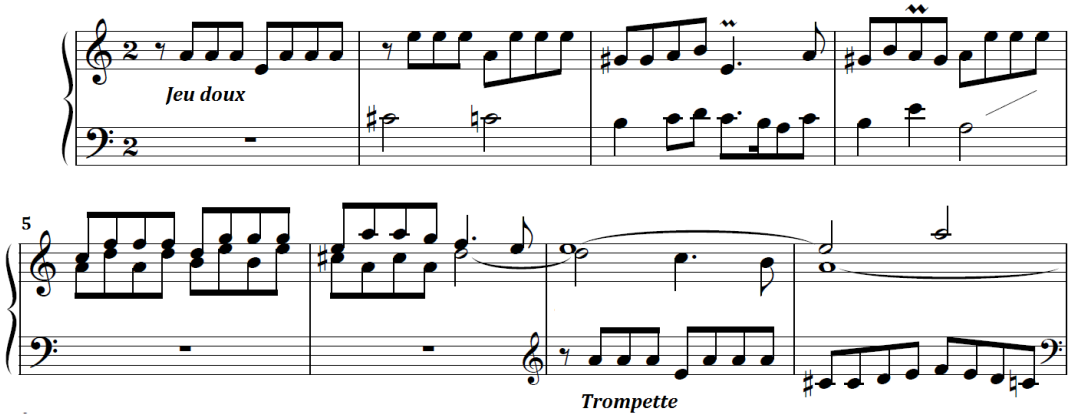
Ex. 13.25, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 2e ton* : *Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 8-15)

L'effet de chute est clairement mis en valeur entre les mesures 41 et 47, lorsque la tête du thème apparaît entrecoupée par une descente subite, dont la sensation de « chute violente » est renforcée par la doublure de l'octave à la basse :



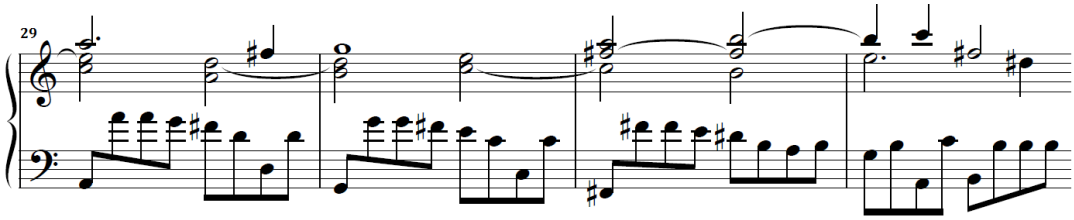
Ex. 13.26, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 2e ton* : *Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 41-47)

La *Basse de trompette* de la Suite du 3e ton présente également la logique d'opposition binaire mais de manière différente. À vrai dire, en dépit du titre de la pièce, il s'agit d'une *Basse de trompette et dessus de cornet*. Ainsi, les deux forces antagonistes apparaissent séparément en contraste de registres (à la manière d'un dialogue), ce qui rend la lecture de la scène plus intelligible. Le thème de cette pièce est composé d'un motif de croches en *perpetuum mobile* où l'on distingue particulièrement un groupe de notes répétées. Bien que cette cellule rythmique soit la même pour les deux « protagonistes », le caractère des parties de *trompette* et de *cornet* n'est pas le même. Les *solos* à la basse se présentent en tonalité mineure, leur dessin mélodique est nettement descendant et les écarts intervalliques sont par moments très prononcés :



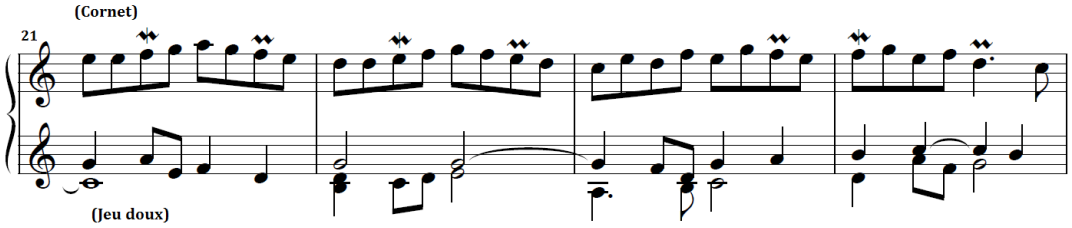
Ex. 13.27, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 3e ton* : *Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-8)

En effet, les batteries en grands écarts que l'on observe entre les mesures 29-31 semblent plus adaptées au jeu de la viole de gambe qu'à celui de l'orgue :



Ex. 13.28, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 3e ton* : *Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 29-31)

En revanche, l'écriture des solos de *cornet* est plus souple, en raison de la prédominance du ton majeur, ainsi que d'un mélodisme privilégiant les intervalles conjoints :



Ex. 13.29, J.-A. GUILAIN, *Basse de trompette du 3e ton* : *Deposuit potentes*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 21-24)

Par le truchement de tous ces éléments, cette musique est susceptible d'immerger l'auditeur dans le sens des paroles. C'est en ces pages « picturales » que Guilain se montre le plus habile, s'appropriant le contenu émotionnel, figuratif et symbolique des textes sacrés pour les traduire musicalement.

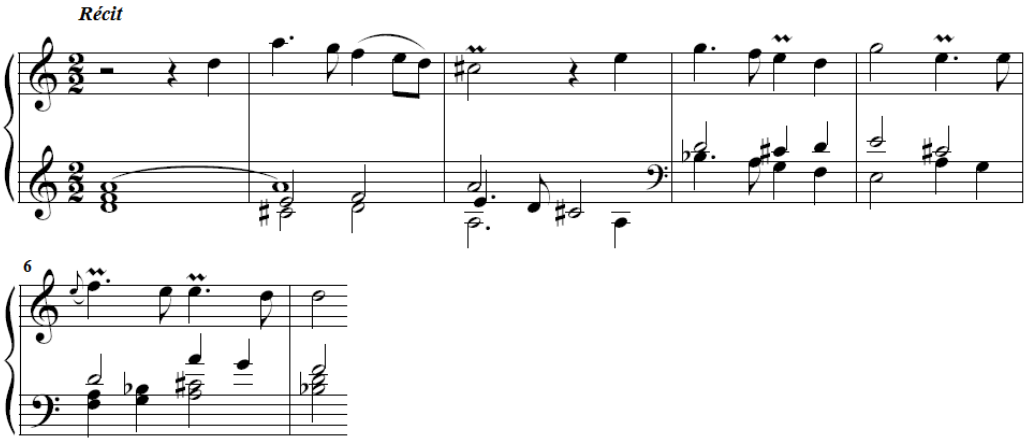
13.5 Suscepit Israel

Le verset *Suscepit Israel* marque la partie finale du cantique. En manifestant l'accomplissement des prophéties mariales, il annonce la fin de l'attente eschatologique, car Dieu, en se souvenant des promesses faites à son peuple, envoie son Fils comme voie de Salut. En ce sens, Jean Eudes soutient que ce verset récapitule tout le sens du *Magnificat* :

> […] *Suscepit Israël puerum fuum, recordatus Misericordiae suae* […] C'est une récapitulation des Mystères ineffables qui y sont contenus [dans le cantique] : C'est la fin de la Loi & des Prophètes ; C'est l'accomplissement des Ombres ; C'est la consommation des Figures ; C'est comme si elle disait [la Vierge] : Voilà l'effet des prédictions des Prophètes, Voilà ce que les Ombres ont marqué ; Voilà ce que les Patriarches ont espéré. Voilà la vérité des promesses de Dieu accomplie ; Voilà ce qui me fait chanter du plus profond de mon Cœur : *Magnificat Anima mea Dominum* : Voilà le grand sujet de mes joies, & de mes ravissements : *Et exultavit Spiritus meus in Deo salutari meo.* Voilà ce qui me fera proclamer Bienheureuse par toutes les Nations, Voilà les choses grandes que le tout-Puissant m'a fait. Voilà l'Origine & la Source inépuisable des Grâces indicibles & des Miséricordes inconcevables, que Dieu répandra de Génération en Génération sur tous ceux qui le craignent. Voilà les plus grands Miracles de fa Puissance infinie, & de sa Bonté Immense. Voilà ce qui exaltera les humbles, & qui confondra les superbes : *Suscepit Israël Puerum suum*[24].

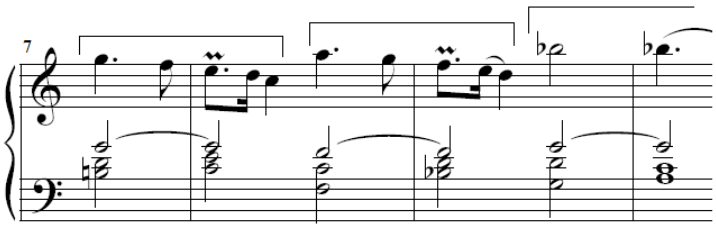
[24] J. EUDES, *op. cit.*, p. 621.

L'esprit de ce verset est ainsi dominé par la notion de la grâce divine offerte aux hommes, dont le Christ représente l'accomplissement suprême. Pour traduire cette image, Guilain fait quatre choix différents : un *Récit* (1e ton), un *Trio de flûtes* (2e ton), un *Duo* (3e ton) et un *Trio* (4e ton). Sauf le *Duo*, de caractère nettement gracieux, ces pièces instaurent une atmosphère propice à l'éveil de la dévotion. Le *Récit du 1e ton* est bref mais chargé d'émotion ; il est construit sur un air « suppliant » divisé en quatre phrases (A-B-C-A) : la première introduit le thème dont le caractère tendre et affligé est exprimé par un dessin mélodique descendant :



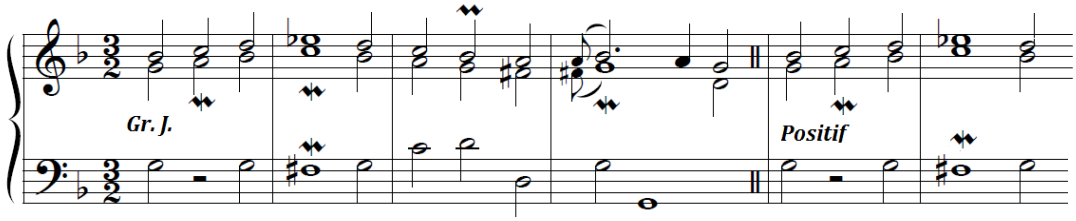
Ex. 13.30, J.-A. GUILAIN, *Récit du 1er ton : Suscepit Israël*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-7)

La deuxième expose une *gradatio* (ou *clamationi*) ascendante en trois paliers qui pourrait traduire la supplication de miséricorde s'élevant vers Dieu :



Ex. 13.31, J.-A. GUILAIN, *Récit du 1er ton : Suscepit Israël*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 7-10)

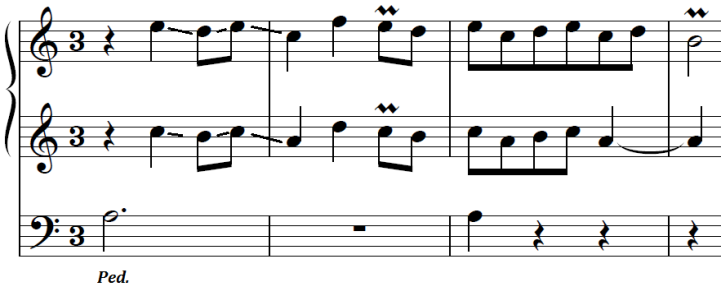
Quant au *Trio de flûtes* (*Magnificat du 2e ton*), il présente un dialogue alternant les phrases entre le *Grand clavier* et le *Positif* à la manière d'un écho, ce qui donne à la pièce un certain caractère litanique (caractère que l'on pourrait associer à l'idée de supplication implicite dans le *Suscepit*). Aux allures de *sarabande*, l'écriture homogène à la blanche et les conductions mélodiques parallèles des deux voix de dessus, génèrent un climat doux et harmonieux de réminiscence pastorale :



Ex. 13.32, J.-A. GUILAIN, *Trio de flûtes du 2e ton : Suscepit Israël*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-6)

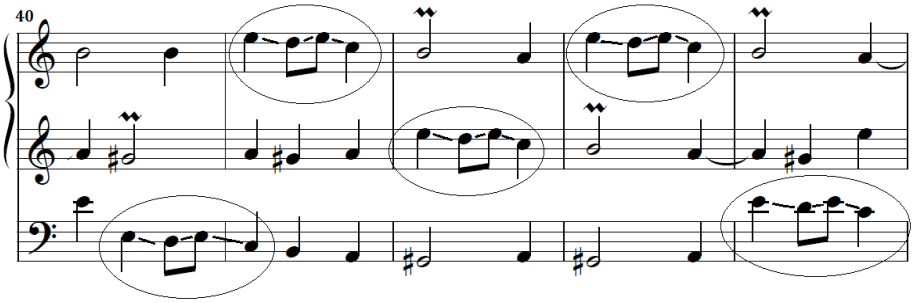
Pour la troisième Suite, Guilain compose un *Trio à trois claviers* dont le caractère oscille également entre le lyrique et le gracieux. Son allure pastorale, ainsi que son articulation autour d'un motif qui se répète inlassablement à la manière d'un écho, semblent confirmer l'intention signifiante de l'exemple précédent quant à la figuration de la supplication du peuple d'Israël[25]. Ce motif sera traité principalement de deux manières :

1. En conductions mélodiques présentant des parallélismes :



Ex. 13.33, J.-A. GUILAIN, *Trio du 4e ton* : *Suscepit Israël*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-4)

2. De façon imitative, exposant le motif à la manière d'un écho dans toutes les parties.

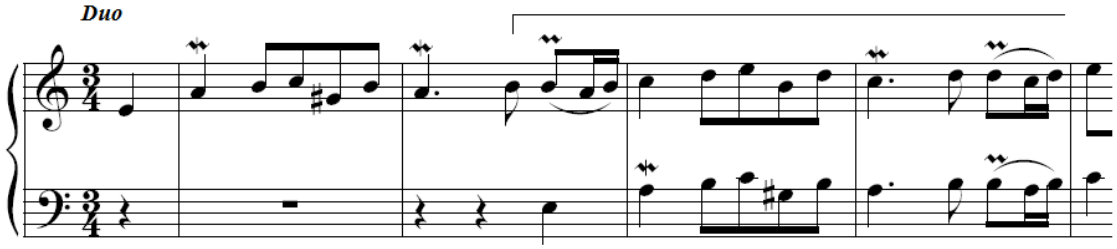


Ex. 13.34, J.-A. GUILAIN, *Trio du 4e ton* : *Suscepit Israël*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 40-44)

[25] Le caractère suppliant de cette pièce se manifeste particulièrement dans deux passages en gradation ascendante qui dessinent avec éloquence l'image de la demande de miséricorde (mes.13-19 et 32-37).

La disposition « croisée » de ce motif pourrait représenter la figure du Christ en tant que source du Salut, si l'on tient compte du commentaire de Jean Eudes relatif à ce verset, signifiant la révélation du Fils comme l'accomplissement de la promesse de Salut faite par Dieu à son peuple.

Quant au *Duo* de la troisième Suite, Guilain abandonne l'expression intimiste (si convenable pour traduire la dimension sensible de la grâce divine) pour offrir une pièce un peu moins convaincante, certes, mais dont le caractère gracieux pourrait figurer la réjouissance chrétienne devant la miséricorde.

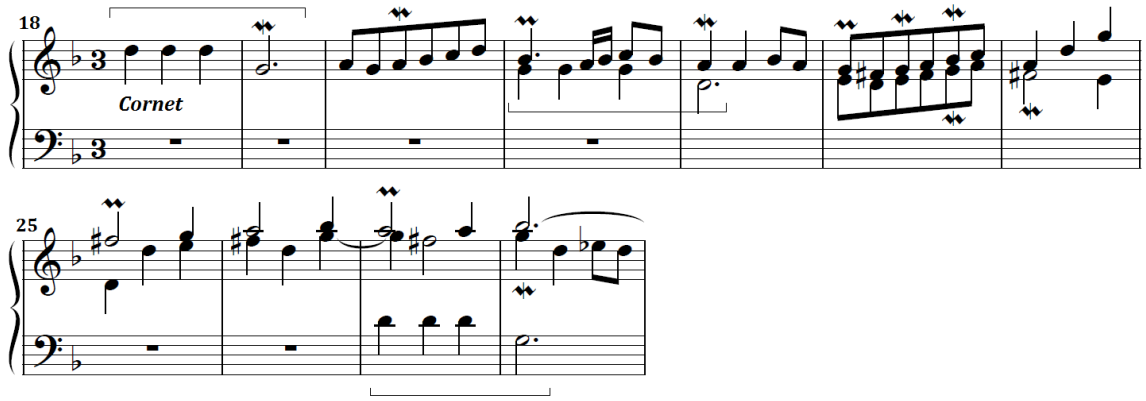


Ex. 13.35, J.-A. GUILAIN, *Duo du 3e ton : Suscepit Israël*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-5)

13.6 Gloria Patri

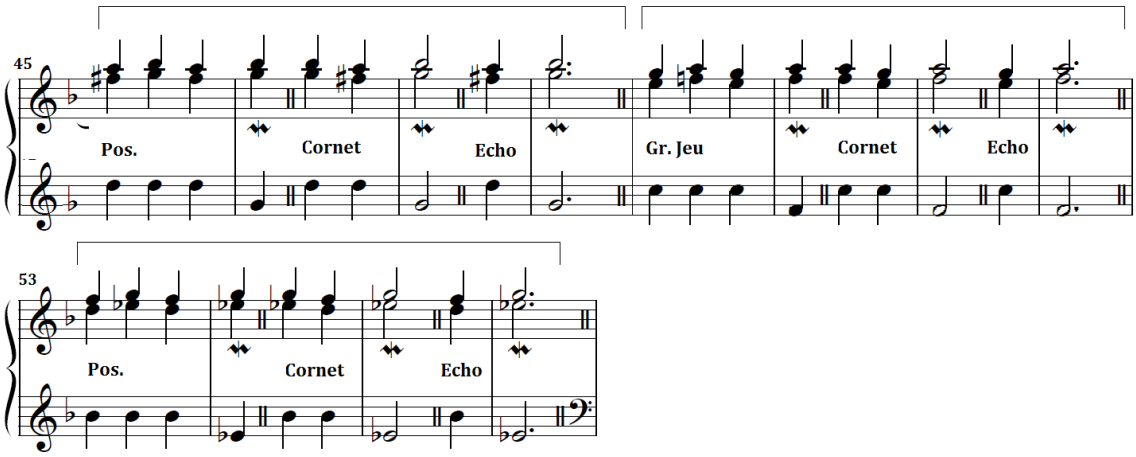
Pour la doxologie finale de ses *Magnificat*, Guilain destine quatre grands dialogues qui traduisent efficacement la vision de la puissance et de la gloire trinitaire « pour les siècles des siècles ». Ces pièces ont recours aux styles « majestueux », « imitatif-chorégraphique » et « martial ».

Ainsi, le *Dialogue* de la 1e Suite présente une forme en trois « volets » *majestueux-gracieux-majestueux*, dont la partie centrale (la plus longue de la pièce) instaure un mouvement à trois temps riche en syncopes et hémioles. Également à la manière de l'*Ouverture à la française*, le *Dialogue* de la Suite du 2e ton allie les styles « majestueux » et « imitatif- chorégraphique » : après la section initiale exposant la force expressive du topique *maestoso*, la section fuguée se déroule autour d'un sujet dont la tête est formée par trois noires répétées, puis une blanche pointée. Cette disposition du sujet pourrait avoir une lecture symbolique se rapportant à la figure trinitaire (du moins, ceci nous semble plausible). Effectivement, ce motif, présentant le rapport 3/1 (♩♩♩ = 𝅗𝅥.) représenterait bien la notion de consubstantialité (c'est-à-dire, l'unité de la substance entre le Père, le Fils et le Saint-Esprit) :



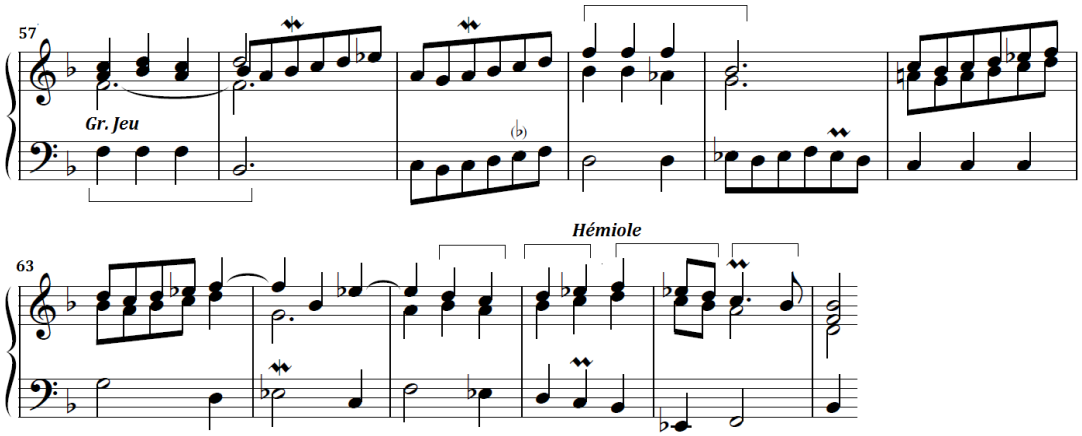
Ex. 13.36, J.-A. GUILAIN, *Dialogue du 2e ton : Gloria Patri*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 18-28)

Pour appuyer la lecture trinitaire de cette section, on observe qu'après l'exposition du sujet à quatre parties, le *fugato* s'arrête subitement pour présenter le thème dans un système d'« échos » en trois paliers, distribué sur trois claviers ; en plus, cette progression se répète à trois reprises, transposée un ton en-dessous à chaque fois :



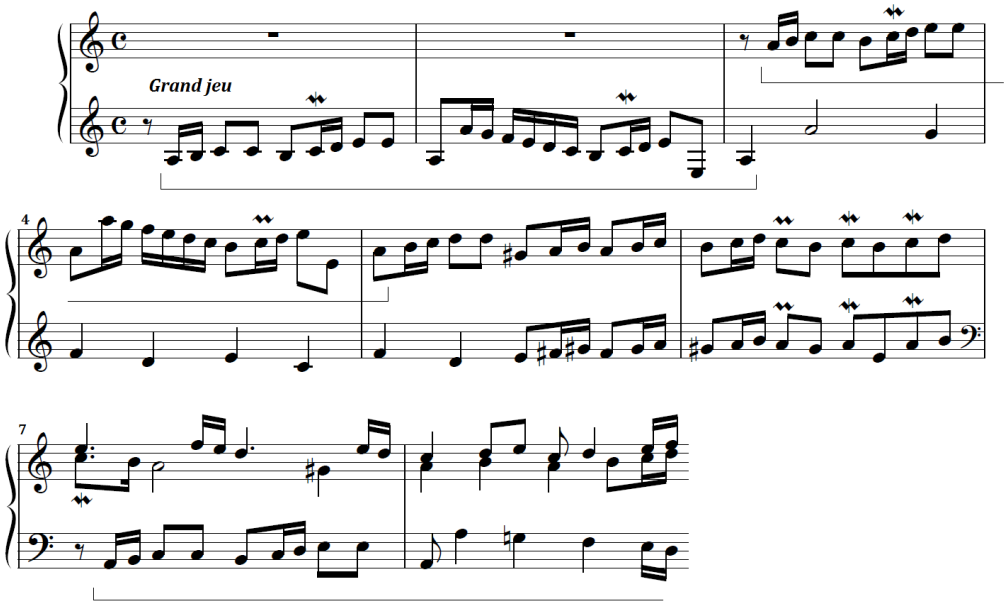
Ex. 13.37, J.-A. GUILAIN, *Dialogue du 2e ton : Gloria Patri*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 45-53)

Après cet épisode, l'écriture adopte la disposition du *Trio à deux dessus* dans un passage au relatif majeur (*si*♭ majeur), revêtant le sujet d'une allure gracieuse-jubilatoire à l'aide de syncopes, de mouvements mélodiques parallèles et d'une hémiole cadentielle. Cette écriture exprime bien le sens laudatif de la doxologie trinitaire :



Ex. 13.38, J.-A. GUILAIN, *Dialogue du 2e ton : Gloria Patri*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 57-68)

La figuration de l'unité trinitaire semble présente également dans le *Dialogue* de la Suite du 3e ton : ici, le thème de la pièce est présenté de manière similaire lors de ses trois premières apparitions (hormis la queue de la troisième présentation, augmentée). En outre, le caractère guerrier conféré par la prolifération de la *figura corta* traduit bien la vigueur de la glorification divine.

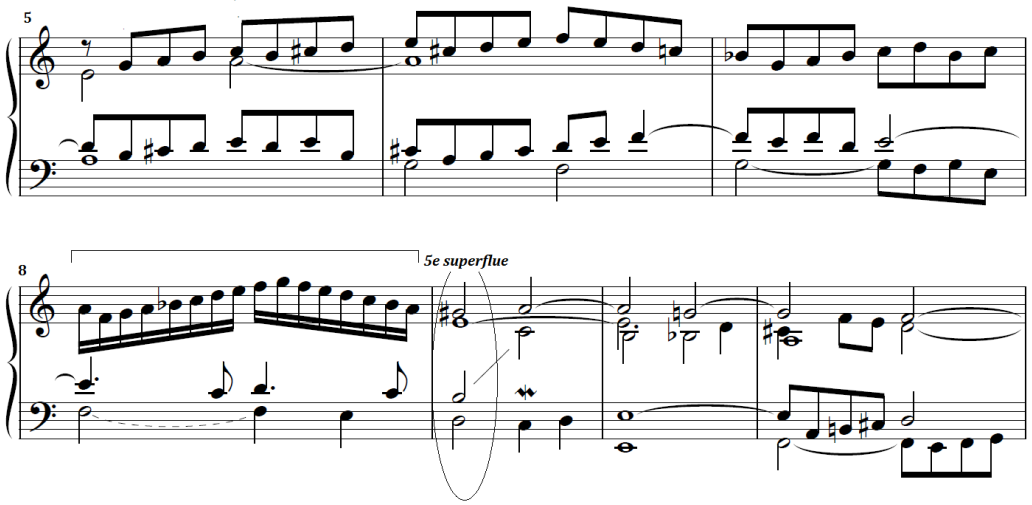


Ex. 13.39, J.-A. GUILAIN, *Dialogue du 3e ton : Gloria Patri*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 1-8)

13.7 Amen

Pour l'affirmation de la foi, Guilain donne systématiquement un *Petit plein-jeu* dans l'ensemble de ses *Magnificat*. De caractère vif, ces pièces récapitulent de façon très concise plusieurs éléments expressifs exposés tout au long des Suites, comme par exemple des parallélismes mélodiques, des traits virtuoses de caractère jubilatoire, de

même que des rencontres harmoniques savoureuses (comme l'accord de *5te superflue*). Voici un exemple comportant ces éléments :



Ex. 13.40, J.-A. GUILAIN, *Petit plein-jeu du 1er ton : Amen*, 1er Livre d'orgue, 1706 (mes. 5-11)

*

* *

D'un point de vue général, les pièces de Guilain sont pourvues d'un grand sens gestuel, dont les figuralismes, les effets de surprise, les harmonies fournies de dissonances frappantes, les changements inattendus de couleur, ainsi que les épisodes de tendre lyrisme, dotent sa musique d'un grand raffinement stylistique. Ces éléments, considérés tout au long de ce chapitre, nous laissent voir que, malgré la veine séculière qui imprègne par moments cette musique, Guilain ne semble pas mésestimer le sens théologique et poétique du cantique marial (comme le révèle le parallèle entre le texte de Jean Eudes et les diverses pièces analysées). Bien au contraire, il se montre souvent très habile et sincère, (particulièrement dans le lyrisme de ses deux récits *en taille*), et en même temps théâtral (à travers la dissonance exacerbée de ses plein-jeux et la véhémence de ses *basses de trompette* et ses *Dialogues*) pour exprimer musicalement la profondeur et la magnitude du « drame du Salut ».

Chapitre 14

LES MESSES D'ORGUE DE FRANÇOIS COUPERIN

> Pour faire entendre le mystère du tres-Saint Sacrifice de la Messe, & tirer tout d'un coup le rideau qui nous le tient caché, il faut savoir que ce Sacrifice est le Sacrifice du Ciel, & être bien instruit, en quoi ce Sacrifice du Paradis consiste, & comment il s'y fait[1].

Le dernier chapitre de ce travail sera consacré aux deux messes de François Couperin, composées à Paris en 1690. Malgré la jeuneuse de l'auteur (l'organiste n'avait que vingt-deux ans), ces œuvres regroupent de manière magistrale les recherches formelles et expressives développées par les organistes classiques, les menant à un degré de cohésion jusqu'à lors inégalée[2].

---

[1] J.-J. OLIER, *Explication des cérémonies…, op. cit*., p. 18.

[2] Pour tout ce qui concerne François Couperin, voir : Charles BOUVET, *Une dynastie de musiciens français : Les Couperin, Organistes de l'Église Saint-Gervais*, Paris : Delagrave, 1919 ; Philippe BEAUSSANT, *François Couperin*, Paris : Fayard, 1980 ; Wilfrid MELLERS, *François Couperin and the french classical tradition*, New York-London-Boston : Faber and Faber, 1987 ; Olivier BAUMONT, *Couperin : le musicien des rois*, Paris : Gallimard, 1998 ; Huguette DREYFUS et Orhan MEMED (dir.), *François Couperin : nouveaux regards : actes des Rencontres de Villecroze 4 au 7 octobre 1995, Académie musicale de Villecroze*, Paris : Klincksieck, 1998 ; Catherine CESSAC (dir.), *François Couperin (1668-1733)*, Versailles : Centre de Musique Baroque de Versailles / Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2000 ; Lucinde BRAUN, « À la recherche de François Couperin », *Revue de Musicologie*, t. 95, n° 1 (2009), pp. 37-63 ; David TUNLEY, *François Couperin and "the perfection of music"*, London-New York : Routledge, 2016 ; Christophe ROUSSET, *François Couperin*, Arles : Actes Sud, 2016. À propos des messes pour orgue de Couperin, voir : André TESSIER, « Les messes d'orgue de Couperin », *La Revue musicale*, n° 6/1 (1924), pp. 37-48 ; Préface à la nouvelle édition *Œuvres complètes de François Couperin III : Pièces d'orgue ; éd. par Paul Brunold ; rév. par Kenneth Gilbert et Davitt Moroney*, Monaco : Éditions de l'Oiseau-lyre, 1982, pp. 11-15 ; Beverly SCHEIBERT, « Couperin's Masses, the Italians and inégalité », *The Musical Times*, n° CXXIII/1673 (July 1982), pp. 499-503 ; Gaëtan NAULLEAU, « Les messes pour orgue : le chef-d'œuvre de François Couperin, Sieur de Crouilly, organiste de Saint-Gervais », dans : *François Couperin (1668-1733)*, Catherine Cessac (dir.), *op. cit.*, pp. 117-126 ; David PONSFORD, « Towards a reappraisal of François Couperin's organ masses », *Journal of the British Institute of Organ Studies*, n° 27 (2003), pp. 40-57.

Tout en offrant des éléments formels et signifiants similaires, chacune des messes de Couperin présente ses particularités. La *Messe à l'usage ordinaire des Paroisses pour les festes solemnelles* se fonde sur la mélodie grégorienne de la messe IV (*Cunctipotens genitor Deus*), qui sera systématiquement traitée en *cantus firmus* dans les pièces initiales de chaque partie de l'Ordinaire (suivant les préconisations du cérémoniel parisien de 1662). Ceci explique la diversité « modale » qui la caractérise[3] : le *Kyrie* est au 1er ton (*ré* mineur), le *Gloria* au 4e ton (*la* mineur), le *Sanctus* au 8e ton (transposé de *sol* majeur à *fa* majeur) et l'*Agnus Dei* au 6e ton (*fa* majeur). À cette diversité, il faut ajouter l'*Offertoire* en *do* majeur/mineur. En revanche, la *Messe pour les Couvents de Religieux et Religieuses*, plus intime et de dimensions plus modestes, est affranchie du *cantus firmus*, ce qui permet au compositeur d'offrir une unité tonale (*sol* majeur).

Dans son ouvrage sur Couperin, Philippe Beaussant donne déjà un aperçu de la cohérence de ces messes, observant par exemple que le *kyrie* de la *Messe des paroisses* offre « une ordonnance d'ensemble dont il est d'ailleurs difficile de dire si Couperin fut conscient, ou si son instinct de musicien lui a fait tirer intuitivement un remarquable parti des contraintes mêmes que subissait l'organisation de sa musique »[4]. Bien que les réflexions de Beaussant soient justes de manière générale, son analyse ne tient guère compte du sens des textes liturgiques, se concentrant plutôt sur la musique en « elle-même ».

En revanche, Brigitte François-Sappey reconnaît bien que Couperin « s'efforce de faire coïncider le sens musical de chaque verset d'orgue avec le texte qu'il remplace »[5]. En ce sens, elle relie souvent la démarche musicale avec certains aspects symboliques, par exemple, le rapport entre le *cromorne* et la figure du Christ dans les *récits*, ou bien le sens de l'écriture du *Trio à deux dessus de Cromorne et la basse de tierce*, dans lequel « le passage central en duo (sans basse), la douceur, mais aussi les chromatismes souffrants, semblent peindre la double nature du Christ, divine et humaine, et son sacrifice d'Agneau »[6].

Une comparaison entre les commentaires offerts par ces deux auteurs concernant le *Récit de cromorne* pour le *Christe eleison* de la *Messe des paroisses* (l'une des pièces les plus remarquables du recueil), nous permet de distinguer leurs approches respectives. Ainsi, Philippe Beaussant affirme :

---

[3] En fait, la couleur de ses pièces est clairement « tonalisée » par la présence de sensibles qui modernisent les modes ecclésiastiques, notamment le 1er ton assimilé à *ré mineur*, et le 4e ton assimilé à *la mineur* finissant sur la dominante.

[4] P. BEAUSSANT, *op. cit.*, p. 115.

[5] B. FRANÇOIS-SAPPEY, « François Couperin », dans : *Guide de la musique d'orgue…*, *op. cit.*, p. 341.

[6] *Ibid.*, p. 342.

> Le cromorne sonne au soprano sur un accompagnement très léger à la main gauche, sur des jeux doux. Souple et orné, dans la chaleur que le cromorne possède en taille, mais qu'au-dessus chatoie plus qu'il n'émeut, cette pièce est méditative plus par contraste avec les précédentes que par son expression propre[7].

Brigitte François-Sappey observe quant à elle :

> Atmosphère recueillie, fervente, baignée d'humanité pour l'invocation au Christ. Harmonisé à trois voix aux jeux doux, le motif générateur sur la tierce ascendante s'épanouit avec discrétion au « dessus » de cromorne. Un troisième et dernier exposé (mes. 32) crée une tripartition. Un récit, trois sections, trois voix, motif sur la tierce : est-ce une manière de mettre en valeur le destin christique au sein de la trinité ? »[8].

Ces derniers propos relient la forme et la signification musicale[9]. En effet, Brigitte François-Sappey observe avec justesse et intuition plusieurs aspects de la musique de Couperin que nos analyses nous ont permis et nous permettront encore de corroborer. Pourtant, nous voudrions aller encore plus loin dans cette optique, car des éléments substantiels concernant la profonde cohésion entre ses deux messes restent encore à être décelés.

L'un des aspects le plus remarquables des messes de Couperin réside dans la corrélation thématique entre les diverses pièces, produisant une unité globale. Cette cohésion est reconnue par les spécialistes que nous venons d'évoquer, observant une « cohérence interne au moyen de profils cycliques »[10], principalement : 1. Une ligne mélodique ascendante/descendante qui peut se présenter de façon serrée ou large (embrassant l'octave ou des intervalles plus réduits)[11] ; et 2. Une ligne mélodique brisée qui apparaît comme motif thématique dans de nombreuses pièces[12]. Ces profils « moteurs » ne sont autre chose que les figures oscillatoires et le *motif en croix*, dont la

---

[7] P. BEAUSSANT, *op. cit.*, p. 119.

[8] B. FRANÇOIS-SAPPEY, *op. cit.*, p. 342.

[9] Effectivement, dans ce *Récit de cromorne*, la démarche de Couperin semble bien viser la figuration du Christ à travers les éléments décrits par François-Sappey, mais aussi à travers un *motif en croix* (répété à trois reprises) qui apparaît comme thème dans le volet central de la pièce (nous reviendrons sur cette pièce un peu plus loin).

[10] B. FRANÇOIS-SAPPEY, *op. cit.*, p. 341.

[11] Présente dans la Messe des paroisses au *Duo sur les tierces* (*Glorificamus te*), au *Trio à deux dessus de cromorne* (*Domine Deus, Agnus Dei*), ou bien encore, dans la *Messe pour les couvents* au *Dialogue sur les tierces et la basse de trompette* (*Quoniam tu solus Sanctus*).

[12] Dans la *Messe des paroisses* on le repère clairement au *Dialogue sur la trompette et le cromorne* (4e Kyrie), au *Dialogue sur la voix humaine* (*Quoniam tu solus Sanctus*), et aussi dans la deuxième section de l'*Offertoire*.

portée signifiante nous est déjà connue puisque, comme nous l'avons constaté, ils font partie du réservoir de figures de la tradition d'orgue classique[13].

La cohérence de cette musique n'obéit pas seulement à la présence de motifs cycliques, mais également à la cohésion signifiante qu'ils procurent au sein des diverses catégories esthétiques du répertoire. Le *motif en croix* s'avère particulièrement éloquent puisque le Christ est le protagoniste central de l'acte liturgique. En ce sens, Couperin se sert du motif croisé plus que n'importe quel autre organiste français, le montrant « revêtu » des divers styles du répertoire dans le but de traduire les multiples visages de la figure christique présents au cours la célébration eucharistique : le visage de sa majesté, le visage de son sacrifice, le visage de sa mission salutaire, le visage de sa gloire, etc. Ainsi, la comparaison entre le sens spirituel des diverses prières de la messe (prières de louange, prières d'action de Grâce, prières pour implorer la miséricorde divine) et la démarche créatrice de Couperin nous permettra d'observer une mise en œuvre rhétorique dans l'intention de traduire le contenu symbolique et mystique des divers moments liturgiques.

Dans cet ordre d'idées, nous voudrions creuser davantage les rapports entre musique et sens théologique. Pour accomplir ce propos, tel que nous avons procédé dans l'étude des hymnes de Grigny et des *Magnificat* de Guilain, nous analyserons la démarche compositionnelle de Couperin en nous appuyant sur des textes de l'époque concernant le sens des célébrations liturgiques. Nous aurons particulièrement recours à trois sources théologiques qui traitent la question du sens de la messe, à savoir, l'*Idée du sacerdoce et du sacrifice de Jesus-Christ* de Charles de Condren[14], l'*Explication littérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies* de Pierre Le Brun[15], et notamment l'*Explication des cérémonies de la grande messe de paroisse selon l'usage romain* de Jean-Jacques Olier[16].

La citation d'Olier que nous avons mise en exergue au début de ce chapitre nous montre à quel point l'instruction du peuple en ce qui concerne les mystères de la célébration eucharistique est fondamentale ; pour lui, la messe représente « une récapitulation de l'histoire du Salut », une « anticipation de la liturgie céleste », enfin, la

[13] B. François-Sappey définit le *motif en croix* comme « un motif contourné dans un intervalle de quarte, très fréquent chez Lebègue » (voir B. FRANÇOIS-SAPPEY, *op. cit.*, p. 342). Pourtant, on a pu constater qu'il est utilisé non seulement par l'organiste de Saint-Merri, mais aussi par la plupart des organistes classiques.

[14] C. de CONDREN, *L'idée du sacerdoce et du sacrifice de Jesus-Christ, donnée par le R. P. de Condren… Avec quelques Eclaircissements, & une Explication des Prieres de la Messe*, Paris : J.-B. Coignard, 1677.

[15] P. LE BRUN, *Explication littérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies…, op. cit.*

[16] Ouvrage pédagogique de l'école sulpicienne ayant pu influencer la démarche musicale des organistes, particulièrement celle de G.-G. Nivers puisque cet organiste a entretenu un rapport direct avec Olier en tant qu'organiste de Saint-Sulpice.

« concrétisation dans le temps et l'espace humains de réalités spirituelles »[17]. En ce sens, le curé de Saint-Sulpice conçoit les cérémonies (et en corollaire la musique puisqu'elle en fait partie) comme un appareil figuratif, un « pont » vers la dimension divine, un véhicule pour participer au mystère du Salut. Nous savons à présent que la pensée d'Olier a vraisemblablement influencé Nivers car il était l'organiste de sa paroisse ; de la même manière, puisque l'œuvre du théologien a profité d'une diffusion considérable dans le milieu spirituel religieux et laïc de la seconde moitié du XVIIe siècle, nous croyons que ses *Explications* dévoilent le sens spirituel des messes de Couperin (c'est ce que nous tenterons de montrer).

14.1 Kyrie Eleison

Dans le *Kyrie*, le principe d'alternance donne cinq interventions de l'orgue (versets impairs) pour quatre versets de *plain-chant* (versets pairs) ; dans cette suite, l'orgue ouvre et clôt l'ensemble de neuf versets. Dans les messes de Couperin, la structure globale de cette partie de l'Ordinaire correspond à la disposition suivante :

N° Verset	**Messe des paroisses**	**Messe pour les couvents**
1er Kyrie	*Plein-Jeu*	*Plein-Jeu*
3e Kyrie	*Fugue [grave]*	*Fugue [légère]*
2e Christe	*Récit de cromorne*	*Récit de cromorne*
4e Kyrie	*Dialogue sur la trompette et le cromorne*	*Trio à deux dessus*
6e Kyrie	*Plein-jeu*	*Dialogue*

En tant que supplication litanique de miséricorde, le sentiment religieux du *Kyrie* peut osciller entre le plaintif (tout particulièrement dans les messes solennelles), et une expression joyeuse, appropriée pour traduire l'espérance chrétienne de la grâce divine.

[17] À ce propos, voir : Servane L'HOPITAL, « Le sublime et les cérémonies romaines de la messe en France à la fin du XVIIe siècle », dans : *À la croisée des arts, sublime et musique religieuse en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, S. Hache et T. Favier (dir), Paris : Classiques Garnier, 2015, pp. 242-243.

Jean-Jacques Olier propose un commentaire très pictural du *Kyrie*, en l'associant à la vision des neuf ordres angéliques et des prophètes, envahis de tristesse dans l'attente de l'Incarnation du Rédempteur :

> […] on chante par neuf fois à l'honneur des neuf chœurs angéliques *Kyrie eleison* ; ce qui exprime les sentiments des Anges & des Prophètes au temps de l'ancienne loi […] Le *Kyrie* signifie les soupirs & les larmes des prophètes gémissants & faisant pénitence pour les péchés des hommes, soupirant après le Messie, & demandant un réparateur de la chair tout absorbée dans le péché : ou au moins un esprit puissant & vertueux qui, élevant l'âme au-dessus de la chair, la tînt dégagée de sa masse pesante pour l'attacher à Dieu, & s'occuper en lui par louange & par amour […][18].

Ces propos peuvent expliquer l'articulation des éléments expressifs proposés par Couperin pour ce moment de l'Ordinaire de la messe. En effet, présentées comme un grand tableau à cinq volets, ces pièces semblent dessiner les notions principales de la doctrine du Salut (l'éternité, le péché, la repentance, la grâce, le triomphe de Dieu, etc.) à travers les différentes catégories esthétiques du répertoire. Au milieu de ce tableau, la figure du Christ (protagoniste principal du Salut) serait représentée par le *motif en croix*, présente à plusieurs reprises dans le déroulement de ces pièces (cette insistance semble affirmer l'intentionnalité signifiante du compositeur, coïncidant bien avec les commentaires d'Olier).

a) 1er Kyrie : *Plein-jeu*

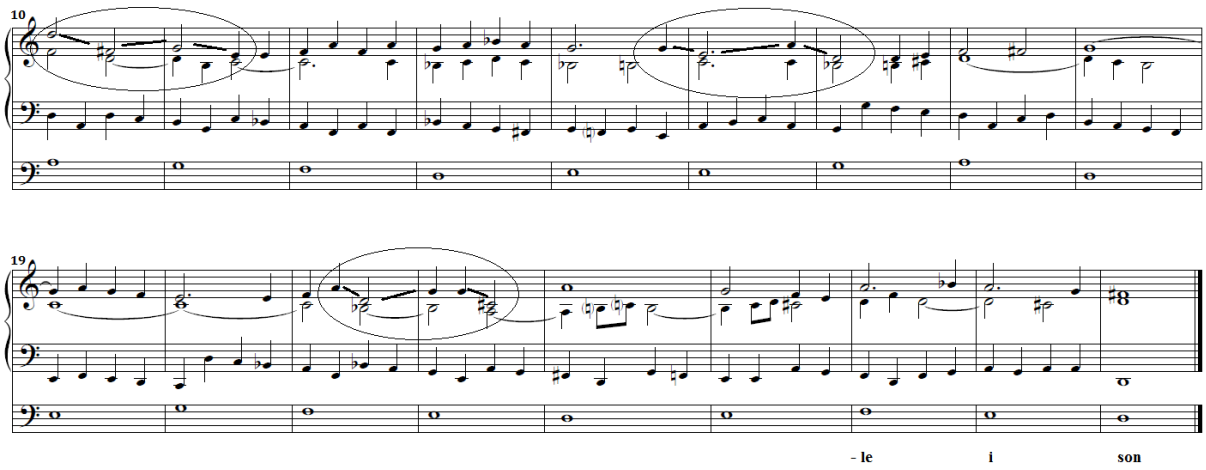
Suivant la convention, Couperin offre deux plein-jeux pour entamer le *Kyrie eleison.* Celui de la *Messe des paroisses* présente un c*antus firmus* à la taille, correspondant à la première phrase du *Kyrie* de la messe *Cunctipotens genitor Deus*. En revanche, celui de la *Messe pour les couvents* est « libéré » du plain-chant, ce qui permet plus d'expressivité au niveau harmonique.

L'organiste se montre particulièrement original dans la conception du *Plein-jeu* de la *Messe des paroisses*, présentant un mouvement perpétuel oscillatoire en noires, maintenues principalement par la partie de basse (disposition inédite dans ce répertoire jusqu'à cette date). Cette écriture offre plusieurs lectures. Premièrement, la dynamique ondoyante en conjonction avec le hiératisme du *cantus firmus* peuvent signifier l'éternité[19]. Ensuite, le mouvement continu pourrait être associé à l'idée d'une « marche libératrice », ce qui s'accorde bien aux propos d'Olier quant au rapport entre le *Kyrie* et l'attente

[18] J.-J. OLIER, *op. cit.*, pp. 236-237.

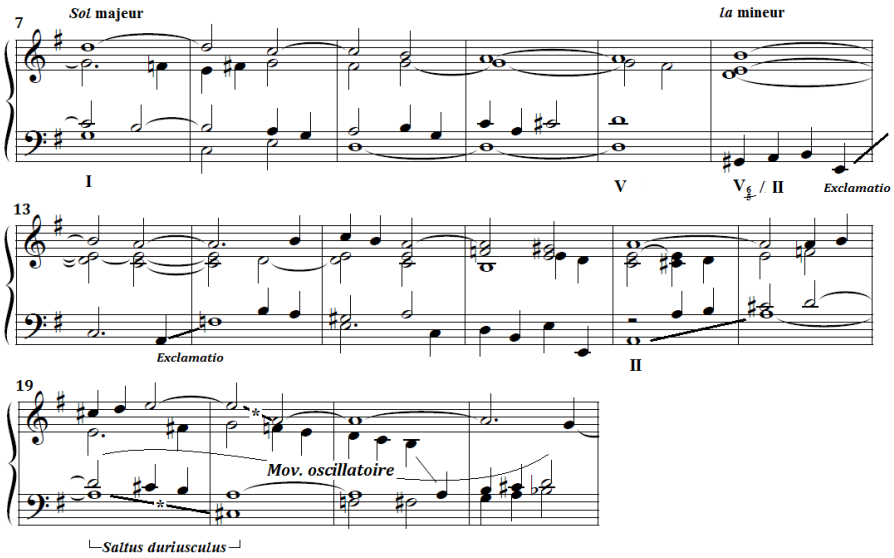
[19] Olier rend témoignage de la portée signifiante de la figure circulaire dans ses commentaires lorsqu'il affirme : « les louanges commencées en Jésus-Christ doivent être continuées dans toute l'éternité et cette éternité commencée est signifiée par le demi-rond… » (J.-J. OLIER, *op. cit.*, p. 204).

eschatologique du Sauveur. Finalement, le *motif en croix* apparaît à trois reprises à la voix supérieure, ce qui de notre point de vue affirme l'évocation de la figure du Messie.



Ex. 14.1, F. COUPERIN, *Plein-jeu : 1er Kyrie*, Messe de paroisses, 1690 (mes. 10-27)

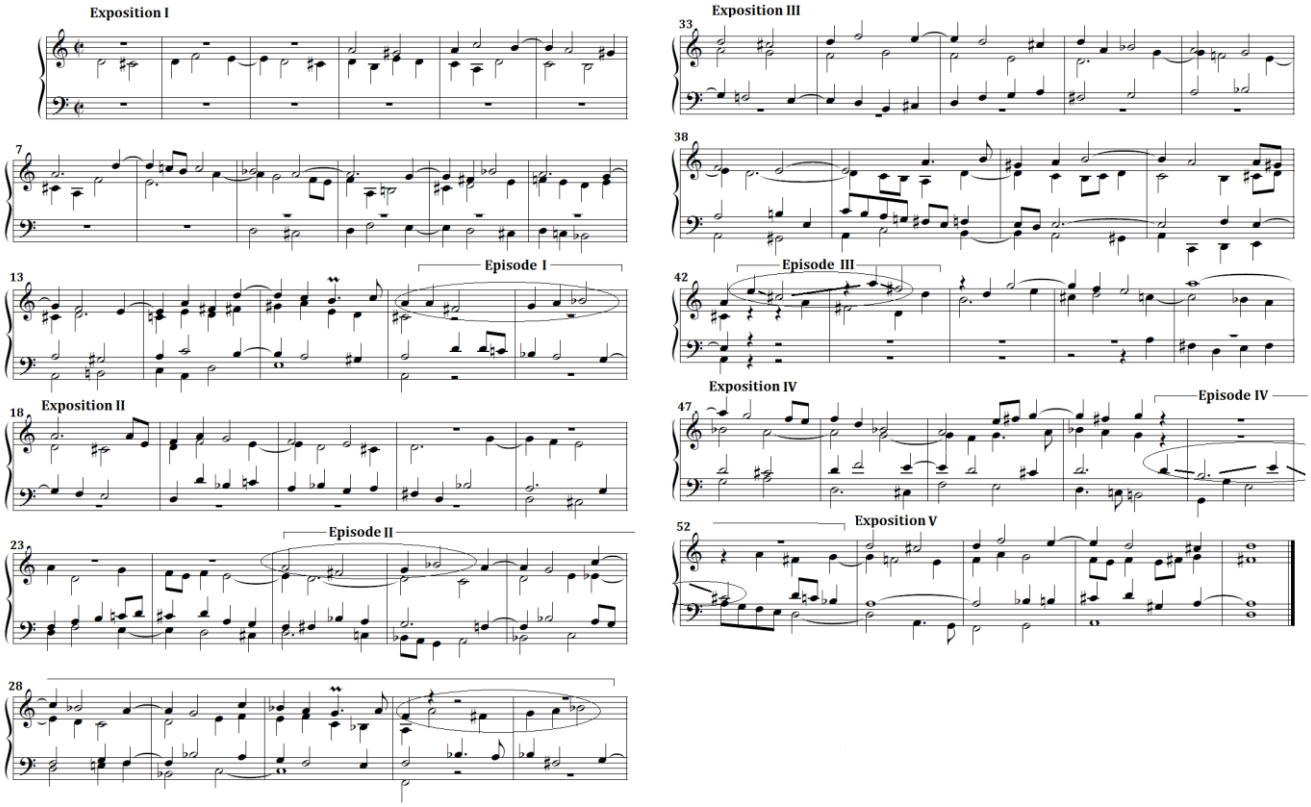
Quant au *Plein-jeu* de la *Messe pour les couvents*, son expressivité adhère au sentiment pénitentiel du *Kyrie* à travers un parcours tonal mettant en valeur une opposition *sol* majeur (Ier degré) et *la* mineur (IIe degré). Cette modulation, réalisée à travers la progression harmonique V – V/II (mes. 11-12), crée un effet de « clair-obscur » pouvant figurer l'antagonisme entre le péché et la grâce. Le sens d'opposition est également mis en évidence par l'agencement formel de la pièce : composée en quatre grandes phrases, les phrases extrêmes apportent une expression claire et joyeuse (*sol* majeur), alors que les deux phrases intermédiaires soulignent une expression plaintive et tendue (*la* mineur et *ré* mineur), reflétée particulièrement dans le système de retards dissonants, de même que dans les chromatismes et les sauts expressifs de la basse.



Ex. 14.2, F. COUPERIN, *Plein-jeu : 1er Kyrie*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-23)

b) 3e Kyrie : *Fugue*

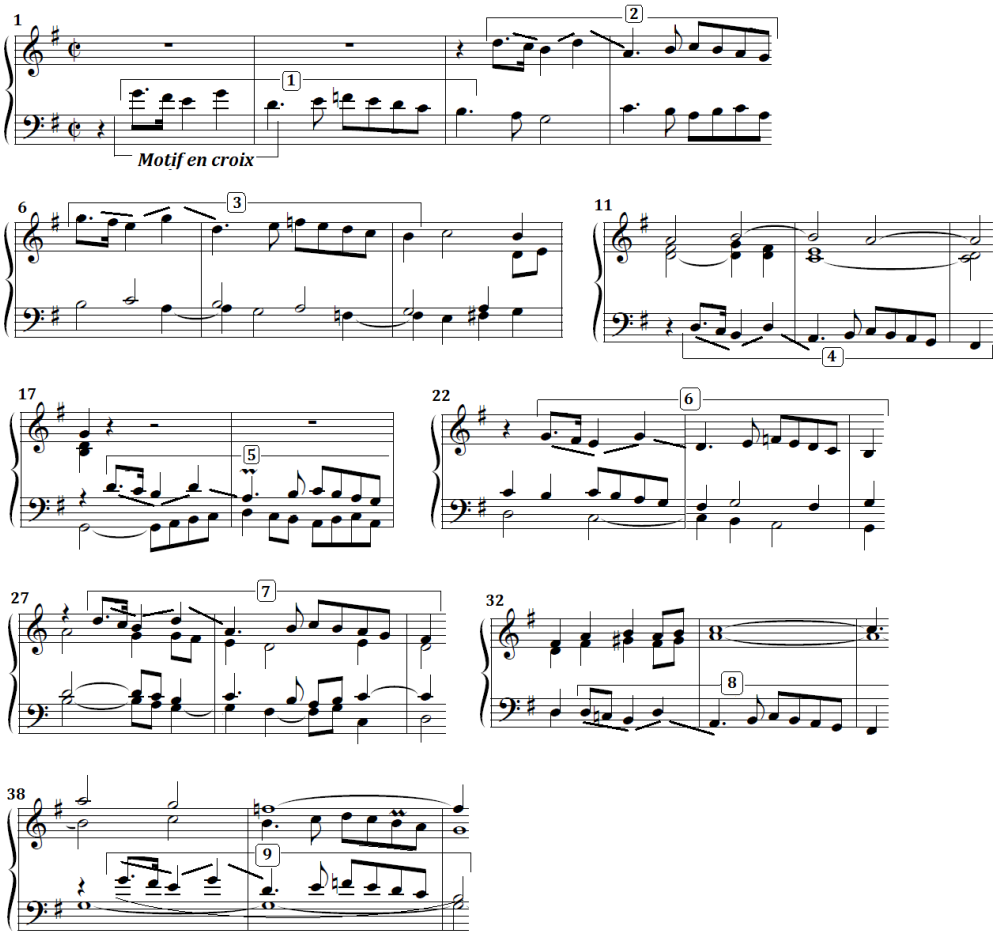
À l'instar d'autres exemples analysés précédemment[20], la *Fugue* pour le *3e Kyrie* de la *Messe des paroisses* est associable au chiffre « 9 » (ce qui peut correspondre à l'analogie des chœurs angéliques, ou bien à celle de l'agencement litanique du *Kyrie* : 3 fois *Kyrie*, 3 fois *Christe*, 3 fois *Kyrie*). En effet, cette pièce se divise en neuf sections, dont cinq « expositions » qui commentent la mélodie grégorienne, présentant toujours le sujet à la tonique et la réponse à la dominante, et quatre « épisodes » présentant une variation du sujet caractérisée par un intervalle de tierce mineure descendante. Dans les 3e et 4e épisodes (mes. 42-43 et 50-52), les intervalles de tierce mineure forment des figures croisées :



Ex. 14.3, F. COUPERIN, *Fugue : 3e Kyrie*, Messe des paroisses, 1690

La *Fugue* de la *Messe pour les couvents* se montre encore plus explicite quant à la démarche analogique, présentant le sujet à neuf reprises. D'allure triomphale (en raison du rythme pointé et vigoureux), la tête de ce sujet présente le *motif en croix*, qui peut figurer la vision salvifique du Christ :

[20] Cf. chapitre 4 et 10.



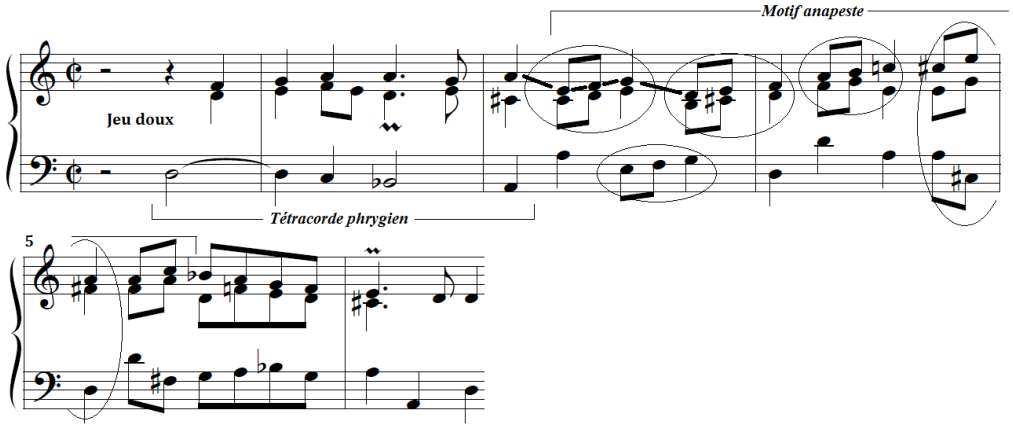
Ex. 14.4, F. COUPERIN, *Fugue : 3e Kyrie*, Messe pour les couvents, 1690

c) 2e Christe eleison : *Récit de cromorne*

Pour le *Christe eleison*, Couperin effectue le même choix dans ses deux messes, car le caractère lyrique et intimiste du *Récit de cromorne* se prête bien à l'expression d'un rapport affectif avec le Christ[21]. En effet, les tournures expressives qui caractérisent cette forme correspondent bien à l'image du Fils comme symbole d'expiation du péché et de manifestation suprême de l'amour de Dieu. Ceci d'autant plus que Couperin utilise le *motif en croix* comme cellule thématique.

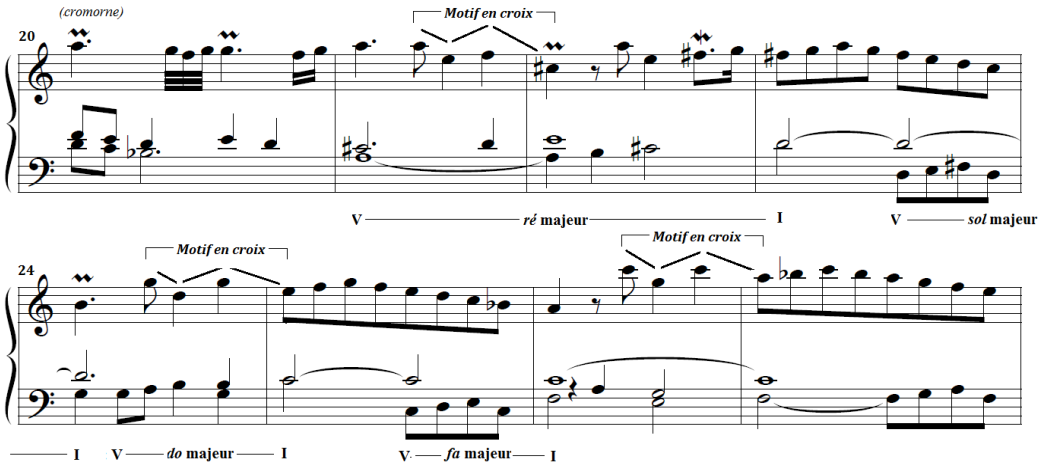
[21] B. François-Sappey l'observe lorsqu'elle commente que le *Cromorne en taille* de la *Messe pour les couvents* « s'adresse à l'Agneau de Dieu, d'où l'emploi du cromorne » (B. FRANÇOIS-SAPPEY, *op. cit.*, p. 346). Ce choix est également effectué par d'autres organistes classiques. Tel est le cas du *Christe eleison* dans les messes de Nivers (*Récit de cromorne*) et de Grigny (*Cromorne en taille à deux parties*), ou bien encore du *Benedictus* de la messe de Nivers (*Récit de cromorne à deux parties*). D'ailleurs, ces exemples présentant le cromorne en deux parties semblent affirmer le rapport entre ce registre et la figure christique, étant donné que le Christ est la deuxième personne de la Trinité.

Le *Récit de cromorne* de la *Messe des paroisses* semble vouloir mettre l'accent sur l'opposition entre le péché et la grâce. Présentant une structure A-B-A¹, les parties extrêmes de la pièce peuvent convenablement être associées à l'image pénitentielle par leur caractère plaintif (*ports des voix*, *accents*, *tétracordes phrygiens*, etc.). D'ailleurs, la répétition insistante d'une cellule en anapeste cachant le *motif en croix* peint à merveille la supplication litanique de demande de miséricorde adressée au Fils [22] :



Ex. 14.5, F. COUPERIN, *Récit de cromorne : 2e Christe eleison*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-6)

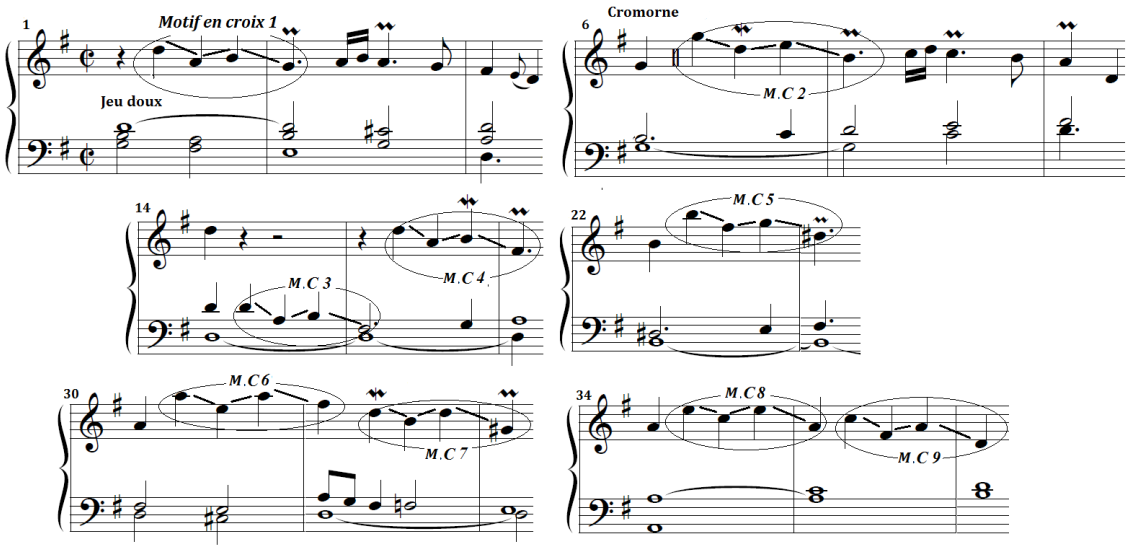
En revanche, la partie centrale, développée autour d'une triple présentation du *motif en croix* (mes. 21, 24 et 26), peut vouloir exprimer la douceur de la miséricorde grâce à la clarté apportée par le traitement tonal. Ainsi, ce passage expose une marche modulante, proposant la progression V-I à trois reprises, en *ré* majeur, *sol* majeur, *do* majeur et *fa* majeur successivement :



Ex. 14.6, F. COUPERIN, *Récit de cromorne : 2e Christe eleison*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 20-27)

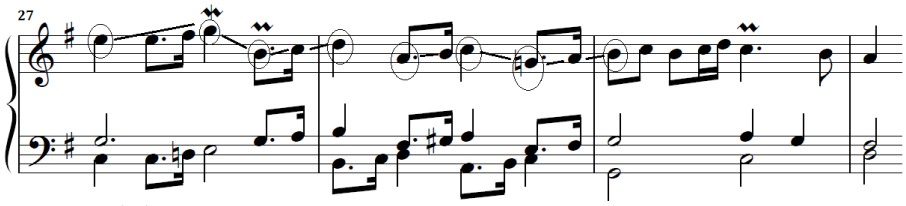
[22] Cette cellule rythmique « croisée » est aussi utilisée dans le *Récit de cromorne* (*Christe eleison*) de la *Messe pour les couvents*, ainsi que dans le *Dialogue de voix humaine* (*Quoniam tu solus Sanctus*) de la *Messe des paroisses*. Nous comparerons ces trois exemples un peu plus loin.

Dans la *Messe pour les couvents*, le *Récit de cromorne* met l'accent davantage sur la « douceur » par sa tendresse mélodique (outre la clarté de la tonalité de *sol* majeur). Cette pièce semble à nouveau faire allusion aux chœurs angéliques, car le thème principal (encore un *motif en croix*) est exposé neuf fois :



Ex. 14.7, F. COUPERIN, *Récit de cromorne : 2e Christe eleison*, Messe pour les couvents, 1690

D'autre part, comme dans l'introduction du *Récit de cromorne* de la *messe des paroisses* (ex. 14.5), Couperin emploie une progression cachant des mouvements croisés (mais cette fois-ci en sens inverse) ; dynamisée par un rythme inégal, cette figure se voit revêtue d'une certaine pompe triomphale (ce qui nous semble réaffirmer le lien entre l'expression de cette pièce et la vision salutaire) :

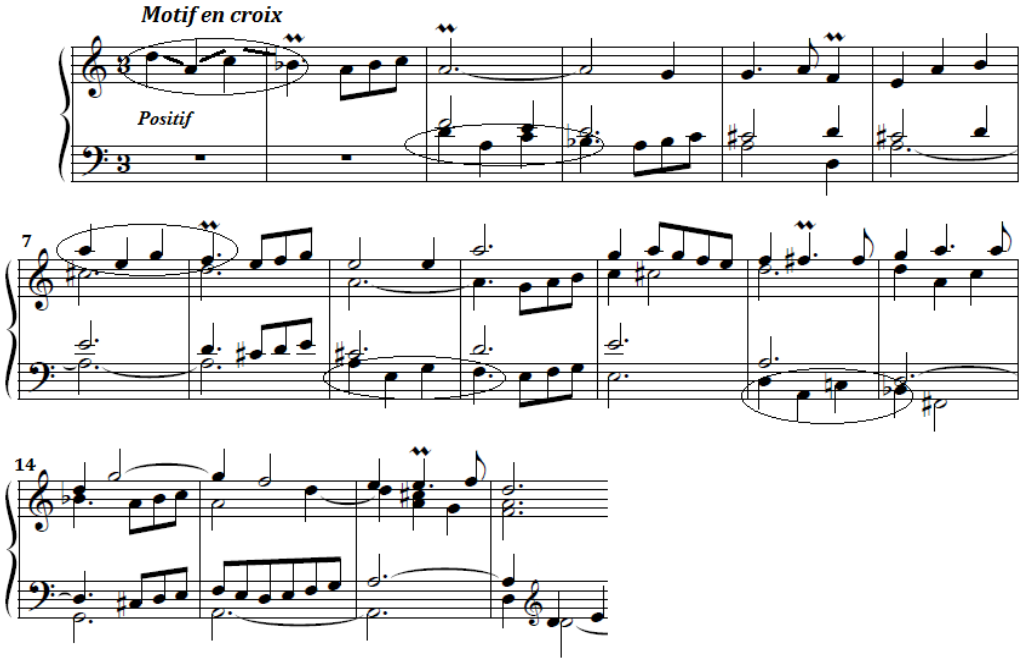


Ex. 14.8, F. COUPERIN, *Récit de cromorne : 2e Christe eleison*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 27-30)

d) 4e Kyrie : *Dialogue sur la trompette et le cromorne* et *Trio à deux dessus*

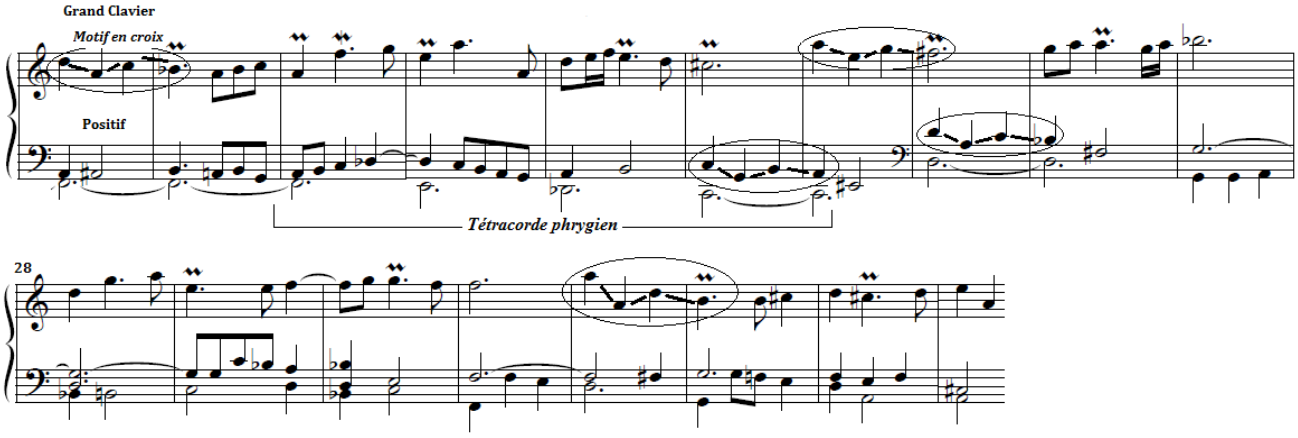
Pour ce verset, Couperin donne deux formes différentes : un *Dialogue sur la trompette et le cromorne* dans la *Messe des paroisses*, et un *Trio à deux dessus* dans la *Messe pour les couvents*. Malgré cela, ces pièces ont un caractère similaire, mettant en valeur le style « imitatif-chorégraphique ».

Le *Dialogue* de la *Messe des paroisses* est manifestement construit sur le *motif en croix*. De « style mixte », cette pièce s'articule en quatre sections (A - B - C - A[l]) qui offrent une opposition entre le gracieux et le martial (opposition pouvant signifier l'image du combat spirituel dans la quête du Salut). La première section est une introduction présentant le *motif en croix* au *Positif* (sur le *cromorne*), dans un tissu contrapuntique à quatre parties :



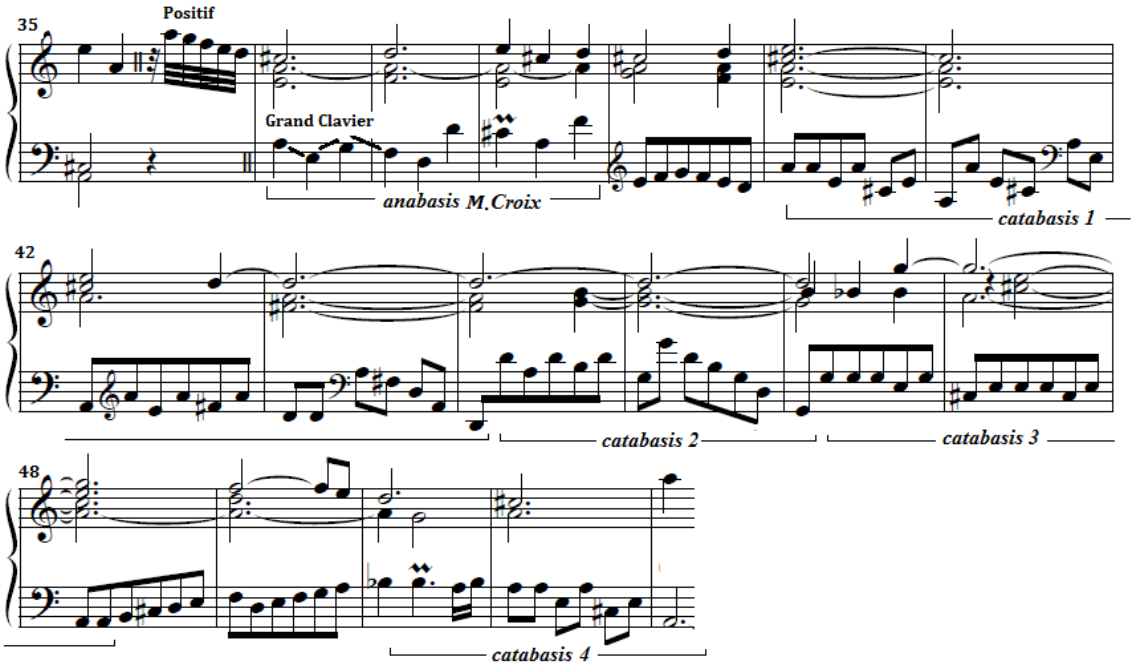
Ex. 14.9, F. COUPERIN, *Dialogue sur la trompette et le cromorne : 4e Kyrie*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-13)

Ensuite, un solo de trompette à la voix de dessus (*Grand clavier*, mes.18-35) présente le motif croisé dans un cadre expressif-gracieux (*tétracorde phrygien*, mesure à trois temps, caractère dansant, syncopes mélodiques et hémioles) :



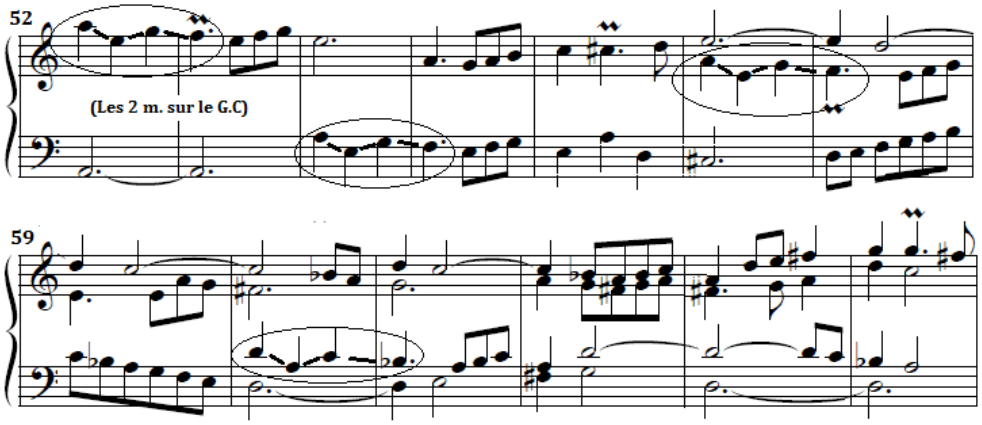
Ex. 14.10, F. COUPERIN, *Dialogue sur la trompette et le cromorne : 4e Kyrie*, Messe des paroisses, 1690 (mes 18-35)

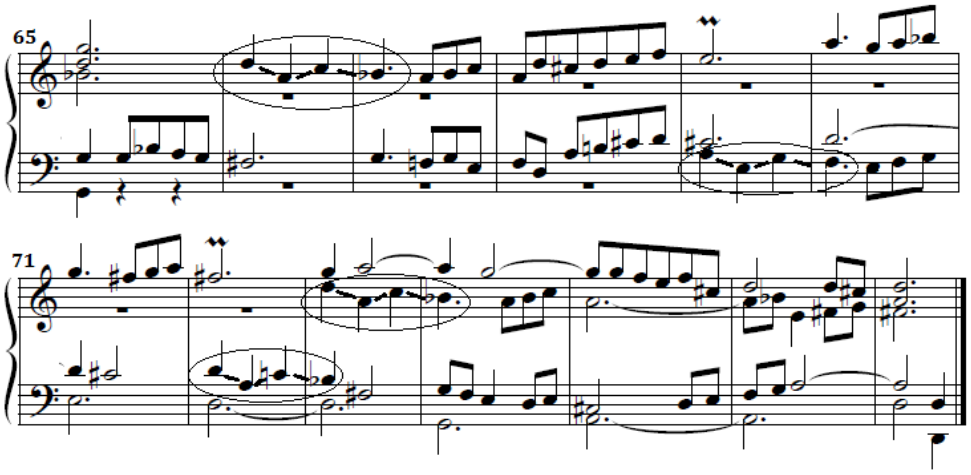
La deuxième section change de caractère, en présentant un solo de « basse » en style martial qui, à partir du *motif en croix* imbriqué dans une progression ascendante, lance une suite de *catabasis* comportant batteries et fanfares :



Ex. 14.11, F. COUPERIN, *Dialogue sur la trompette et le cromorne : 4e Kyrie*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 35-52)

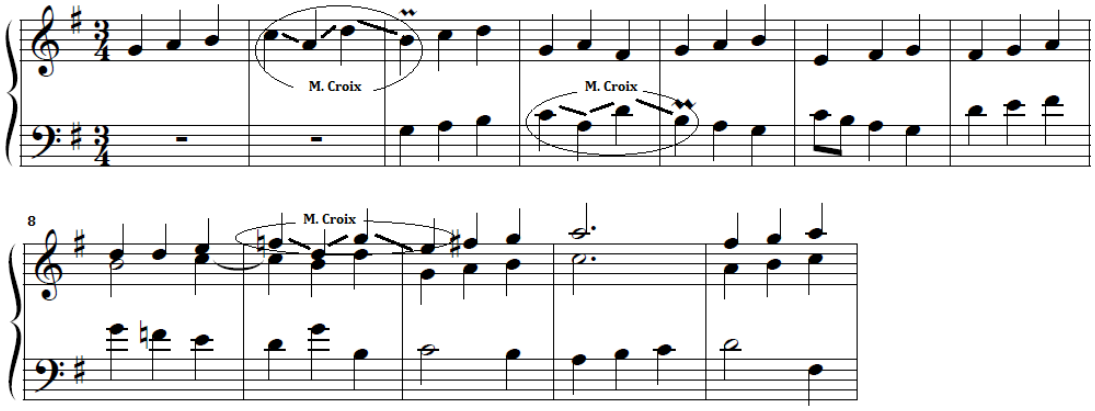
La dernière section (mes. 52-77) reprend l'écriture initiale à quatre voix sur le *Grand clavier* (trompette). Le caractère chorégraphique, allié à l'augmentation progressive de la tension harmonique (*syncopatio*) et de la masse sonore, génèrent une sensation d'ampleur qui sert à conclure la pièce de manière grandiloquente. Ce *Dialogue* présente ainsi une opposition d'esthétiques, articulant le gracieux (style chorégraphique), l'héroïque (style martial) et même le sublime (style imitatif final, générant l'effet d'amplification sonore).





Ex. 14.12, COUPERIN, *Dialogue sur la trompette et le cromorne : 4e Kyrie,* Messe des paroisses, 1690 (mes. 52-77)

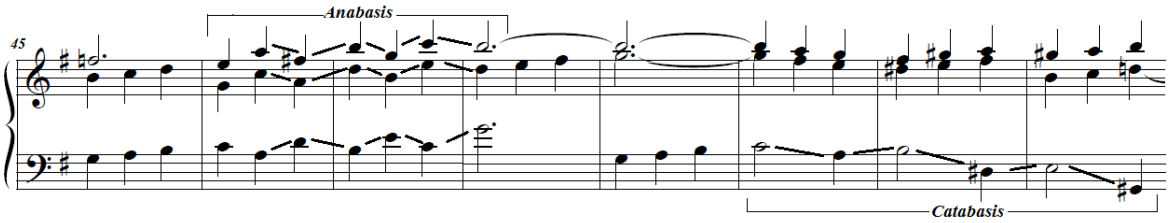
Quant au *Trio à deux dessus de cromorne et la Basse de tierce* de la *Messe pour les couvents*, il présente également le *motif en croix* intégré à la queue du thème. L'allure chorégraphique et l'homogénéité de l'écriture (trois temps bien marqués et conductions mélodiques parallèles) expriment une « grâce harmonieuse » :



Ex. 14.13, COUPERIN, *Trio à 2 dessus de cromorne et la basse de tierce : 4e Kyrie,* Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-12)

En outre, de même que dans le *Dialogue* de la *Messe des paroisses* (ex. 14.11), le *motif en croix* est imbriqué dans une gradation en *anabasis*[23]. Dans une logique d'opposition de contraires, cette montée « lumineuse » (dont la note supérieure reste immobile plus de deux mesures) est succédée d'une chute « fulgurante » de la basse :

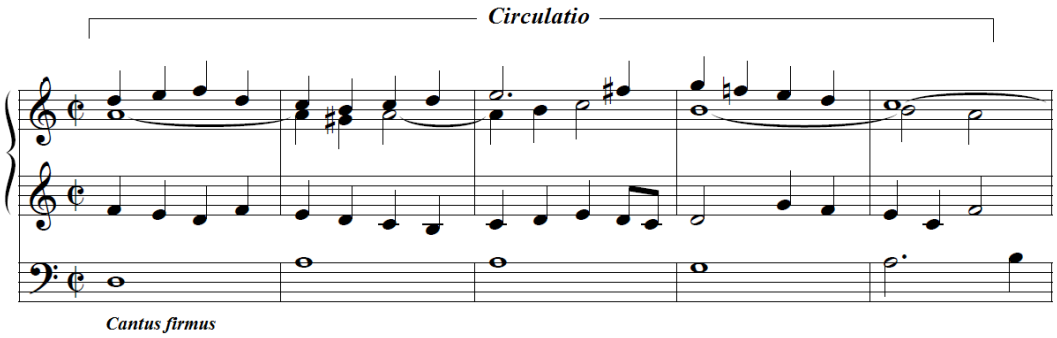
[23] Ici, Couperin utilise à nouveau un procédé similaire dans deux pièces correspondant au même verset, comme il l'avait fait dans les *récits de cromorne* pour le *Christe* eleison, présentant tous les deux une cellule rythmique en anapeste qui cache le *motif en croix*. Ceci donne sans doute une cohésion expressive qui témoigne de l'intentionnalité rhétorique du compositeur.



Ex. 14.14, COUPERIN, *Trio à dessus de cromorne et la Basse de tierce : 4e Kyrie*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 45-52)

e) 6e Kyrie : *Plein-jeu* et *Dialogue*

Le *Kyrie eleison* se termine par deux pièces grandiloquentes : la *Messe des paroisses* présente un *Plein-jeu* citant le *plain-chant*, alors que la *Messe pour les couvents* comporte un *Dialogue de basse et dessus*[24]. La majesté et la véhémence sont sans doute liées ici à la représentation eschatologique de la Gloire de l'*Ecclesia triumphans*, ce qui donne une logique dynamique au parcours expressif de l'ensemble des pièces pour le *Kyrie* face à la question du Salut. Dans la *Messe des paroisses*, le *Plein-jeu* adopte le même modèle rhétorique que le *Plein-jeu* initial, c'est-à-dire une écriture en mouvement perpétuel oscillatoire fondée sur le *cantus firmus* (pouvant être associée, souvenons-nous, à la figuration de l'éternité et à la perfection de Dieu) :



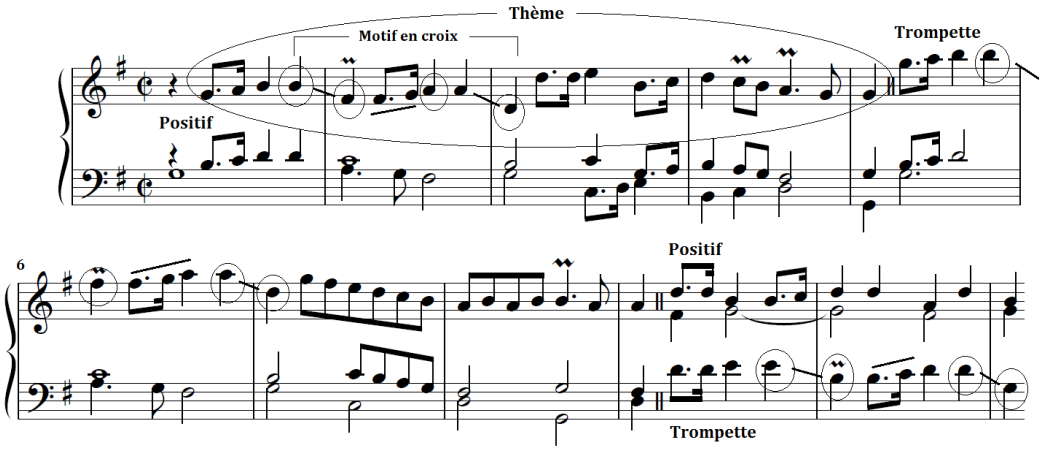
Ex. 14.15, F. COUPERIN, *Plein-jeu : 6e Kyrie*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-5)

Quant au dernier *Kyrie* de la *Messe pour les couvents*, il offre un tableau musical évocateur du triomphe du Christ et de son Église : le *Dialogue sur la trompette du Grand clavier et sur la montre, le bourdon et le nazard du positif*. Dans la *Messe des paroisses*, Couperin avait déjà eu recours au *Dialogue de basse et dessus* (4e *Kyrie*) pour mettre en valeur les images de la « grâce » et du « combat spirituel chrétien »[25]. Ici, en tant que « scène finale » du *Kyrie*, ce *Dialogue* semble bien figurer l'indéfectible victoire du Christ

[24] Dont le titre indiqué par Couperin est d'une précision extrême : *Dialogue sur la trompette du grand clavier, et sur la montre, le bourdon et le nazard du positif.*

[25] En alliant les esthétiques de la grâce, du triomphal et du sublime. Ceci nous dévoile une fois de plus la cohérence discursive du compositeur par rapport à l'imaginaire théologique.

contre le péché et la mort en déployant le caractère triomphal du « style martial ». De surcroît, l'élément de cohésion est le *motif en croix* (imbriqué dans le thème de la pièce), donnant une fois de plus un poids signifiant à la scène[26].



Ex. 14.16, F. COUPERIN, *Dialogue : 6e Kyrie*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-11)

14.2 Gloria in excelsis Deo

Grand hymne doxologique de la liturgie catholique, le *Gloria in excelsis Deo* tire ses premiers vers de l'évangile de Luc[27], évoquant le chant de louange des anges au moment de la Nativité. Sa signification théologique est liée à celle du *Kyrie* car il signifie l'exultation des esprits devant l'accomplissement de miséricorde manifestée à travers le mystère de l'Incarnation. Le Gloria correspond aux quatre qualités principales du sacrifice de la Messe : qualité latreutique (d'adoration), qualité eucharistique (action de grâces), qualité propitiatoire (demande de pardon) et qualité impétratoire (demande de grâces)[28].

Bien que le *Gloria in excelsis* soit avant tout une « hymne de joie », il comporte également un sens sacrificiel, car l'objet principal de la louange à Dieu est l'Incarnation

[26] La Croix en tant que symbole triomphal est bien présent dans le Nouveau Testament. Voici par exemple un passage des actes des apôtres : « Il [Dieu] a dépouillé les dominations et les autorités, et les a livrées publiquement en spectacle, en triomphant d'elles par la Croix » (Epître aux Colossiens, 2 :15). Ainsi donc, la Croix peut adopter une connotation symbolique triomphale. En ce sens, quelques représentations de l'acte de prédication au XVIIe siècle montrent le brandissement du Crucifix, comme un geste de « lutte » contre le mal et signe de la rédemption. À ce propos, voir : Hélène DUCCINI, « Les médias de la Contre-Réforme en France au XVIIe siècle », *Le Temps des médias*, 2011/2 n° 17, pp. 15-17.

[27] Luc II, 14.

[28] À ce propos, voir : Nicolas de LESTOCQ, « Considération sur les qualités du Saint Sacrifice », dans : *Pieux entretiens et affectueuses résolutions de l'âme dévote au Sainct Sacrement de l'Autel*, Paris : J. Goubert, 1644. pp. 146-175.

du Verbe, dont la mission est le rachat de l'humanité à travers son sacrifice. Charles Condren l'exprime dans ces termes :

> Cette prière en forme de loüange & de cantiqque est une extension & une explication de celui que les Anges chanterent à la naissance du Fils de Dieu lors qu'obeïssant à l'ordre de Dieu même, ils vinrent adorer Jesus-Christ & annoncer à la terre le mystere de la reconciliation par le moyen de la victime de Dieu qui venoit de naitre[29].

Quant à Pierre Le Brun, il explique :

> *Gloire à Dieu*. Rendre gloire à quelqu'un, c'est en avoir une grande idée, & faire connaitre cette idée, en lui donnant les louanges qu'il mérite pour quelque grande action. L'Incarnation qui réunit le Ciel & la terre en unifiant l'homme à Dieu, fait découvrir aux Esprits bienheureux des sujets infinis de louer Dieu, & un nouveau moyen de l'adorer de la manière qu'il mérite. Ils célèbrent donc ses louanges au moment de la naissance de Jésus-Christ, à cause des grandes merveilles que Dieu opère par ce mystère, & parce qu'alors un adorateur digne de Dieu paraît dans le monde. Les holocaustes & les sacrifices qui n'étaient que figuratifs, n'étaient plus agréables à Dieu ; & ce divin adorateur entrant dans le monde dit à Dieu : *Vous n'avez point voulu d'hostie ni d'oblation, mais vous m'avez formé un corps* [Heb. X. 5] pour vous être offert en sacrifice. C'est une gloire à Dieu d'être adoré par un Dieu revêtu de l'humanité qui doit être une victime vivante, toujours Sainte, toujours agréable[30].

Ces propos aident à expliquer les choix expressifs de Couperin dans les premiers versets du *Gloria*, figurant d'une part l'« union » entre l'homme et Dieu, et d'autre part la double vision de l'adoration à Dieu et du sacrifice christique, se reflétant dans l'expression « joyeuse-douloureuse » des versets *Benedicimus te* et *Glorificamus te* (nous le verrons plus loin).

L'exégèse théologique d'Olier assimile naturellement la musique au *Gloria*. En ce sens, les commentaires du curé de Saint-Sulpice expliquent l'alternance entre orgue et plain-chant dans cette partie de l'Ordinaire de la messe, en associant l'un et l'autre au chant de louange des Églises « militante » et « triomphante » :

> […] on joue des orgues pendant le *Gloria in excelsis*, pour dire que l'Église du Ciel, représentée par les mêmes orgues, & celle de la terre, sont unies dans la louange de Dieu.

[29] C. CONDREN, *op. cit.*, p. 198.

[30] P. Le BRUN, *op. cit.*, pp. 178-179.

> Au Credo les orgues ne jouent point, parce qu'il n'y a point de foi au ciel, mais seulement sur la terre […][31].

Ces propos s'avèrent très éclairants quant au rôle signifiant de l'orgue, associé de manière analogique au chant céleste (en outre, le rapport analogique de l'orgue avec le chant des ordres angéliques au *Gloria* va de soi car l'instrument intervient neuf fois dans le principe d'alternance).

La structure globale du *Gloria* dans les messes de Couperin présente donc un ensemble de neuf versets. Pour certains d'entre eux, Couperin opère le même choix : c'est le cas des trois premiers (*Plein-Jeu*, *Petite fugue*, *Duo sur les tierces*, ainsi que le *Grand dialogue* conclusif). Pour le reste de versets, l'organiste fait divers choix ; nonobstant, leur expressivité reste équivalente, ou bien elle correspond à la figuration d'un aspect particulier du texte (comme le fait Guilain dans ses *Magnificat*). Voici donc un relevé des pièces d'orgue qui conforment le *Gloria*[32] :

Verset	**Messe des paroisses**	**Messe pour les couvents**
Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	*Plein-Jeu*	*Plein-Jeu*
Benedicimus te	*Petite fugue*	*Petite fugue*
Glorificamus te	*Duo*	*Duo*
Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omipotens	*Dialogue [Récit de basse et dessus]*	*Basse de trompette*
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris	*Trio à 2 dessus*	*Cromorne en taille*
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram	*Tierce en taille*	*Dialogue sur la Voix Humaine*
Quoniam tu solus Sanctus	*Dialogue sur la Voix Humaine*	*Trio à 2 dessus*
Tu solus Altissimus, Iesu Christe	*Dialogue en Trio*	*Récit de tierce*
In Gloria Dei Patris	*Dialogue sur les grands jeux*	*Dialogue sur les grands jeux*

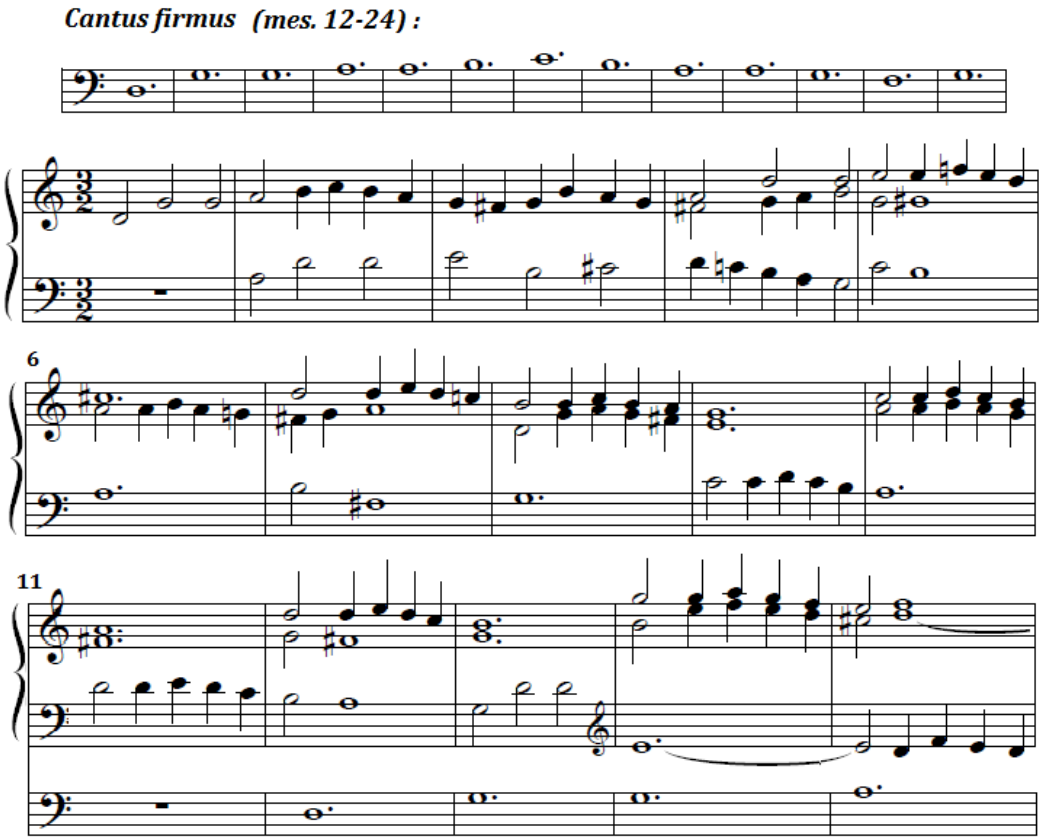
[31] J.-J. OLIER, *op. cit.*, pp. [574-575]. Ces propos s'avèrent très éclairants, nous révèlant une dimension signifiante de l'alternance liée à la pensée analogique, écartant ainsi la musique d'orgue d'une simple fonction ornementale.

[32] Dans ce tableau, nous avons choisi de ne pas transcrire tous les détails de registration offerts par Couperin dans les titres des pièces, d'une part pour des raisons pratiques, et d'autre part pour mieux saisir le choix stylistique fait par le compositeur en chaque verset. Nous rendrons compte du titre intégral des pièces un peu plus loin.

a) Gloria in excelsis Deo, et in terra pax : *Plein-jeu*

> L'Eglise du paradis chante au *Gloria in excelsis* : car ce Cantique est proprement la louange des anges, qui louent, adorent, bénissent et glorifient incessamment la Majesté de Dieu[33].

À travers ces paroles d'Olier on cerne la présence de l'imaginaire céleste dans cette partie de l'Ordinaire de la messe. Le premier verset **(**partagé entre le célébrant et l'orgue) comporte donc les paroles des anges : *Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis*, « pour marquer la fin de la descente du Verbe sur la terre par l'Incarnation »[34]. Ainsi, l'avènement du Messie apporte la paix à la terre, « *pacifiant par son sang*, selon l'expression de l'Ecriture, *tout ce qui est dans le ciel et sur la terre* »[35]. Les plein-jeux écrits par Couperin pour ce verset initial sont un exemple clair de l'incidence du texte dans sa démarche musicale.



Ex. 14.17, COUPERIN, *Plein-jeu : Et in terra pax*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-15)

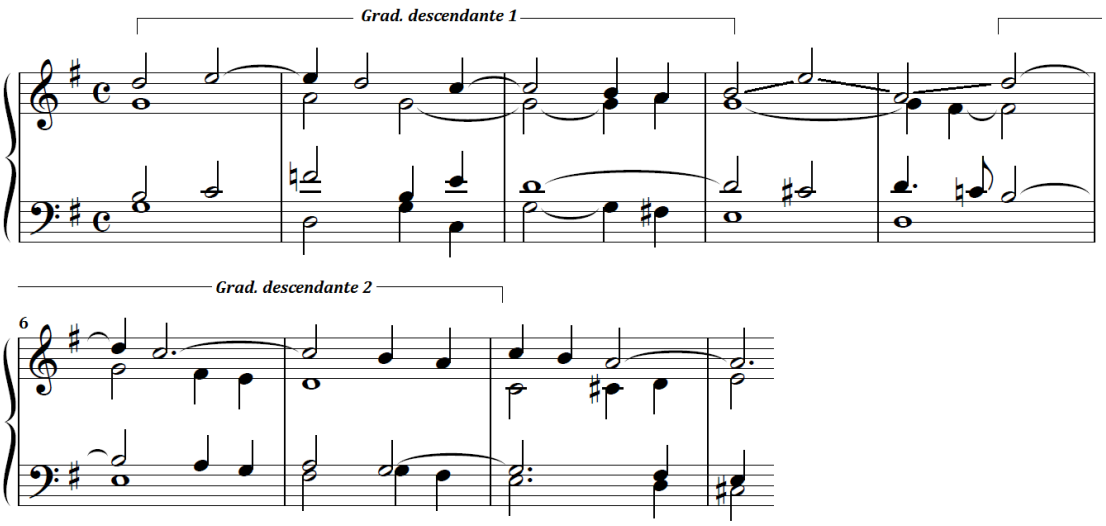
[33] J.-J. OLIER, *op. cit.*, p. 383.

[34] *Ibid.*, p. 571.

[35] P. LE BRUN, *op. cit.*, p. 179. Ici, pour expliquer le sens du *Gloria*, Le Brun cite un passage des Ecritures [Coloss. I. 20] : *pacificans per sanguinem crucis ejus, sive quae in terris, sive quae in caelis sunt*.

En effet, pour signifier le chant de louange angélique, le *Plein-jeu* de la *Messe des paroisses* (exemple ci-contre) dépasse les conventions de cette forme, d'une part en employant une mesure ternaire qui instaure une souplesse chorégraphique (fait assez rare dans le *Plein-jeu*, ne pouvant qu'obéir à un enjeu figuratif relatif à l'expression de la louange angélique), et d'autre part en adoptant une écriture imitative (fondée sur la première phrase du *cantus firmus*) qui figure bien la multiplicité du chant céleste. Couperin fait usage du dessin circulaire de la mélodie grégorienne inlassablement, générant ainsi des mouvements oscillatoires qui peuvent représenter plusieurs visions théologiques : la propagation de la louange angélique suivant la dynamique en spirale (montant ver le plu haut des Cieux), l'union entre Dieu et les hommes[36], et même, peut-être, l'image métaphorique du sang du Christ se répandant dans le monde comme signe de grâce.

Quant au *Plein-jeu* de la *Messe pour les couvents*, on observe des éléments qui correspondent bien aux commentaires des théologiens cités précédemment. Cette pièce se compose de trois parties : une première adoptant principalement l'écriture harmonique (mes. 1-14), une deuxième présentant une écriture imitative fondée sur une cellule rythmique anapeste (mes. 14-33), et une troisième mélangeant les deux types d'écriture, exposant une gamme descendante imitée dans toutes les voix (mes. 33-44). La première phrase (mes. 1-8) offre une gradation descendante en *syncopatio* coupée en deux par le *motif en croix*[37], disposition très parlante qui correspond parfaitement à l'idée de la « descente du Verbe ».

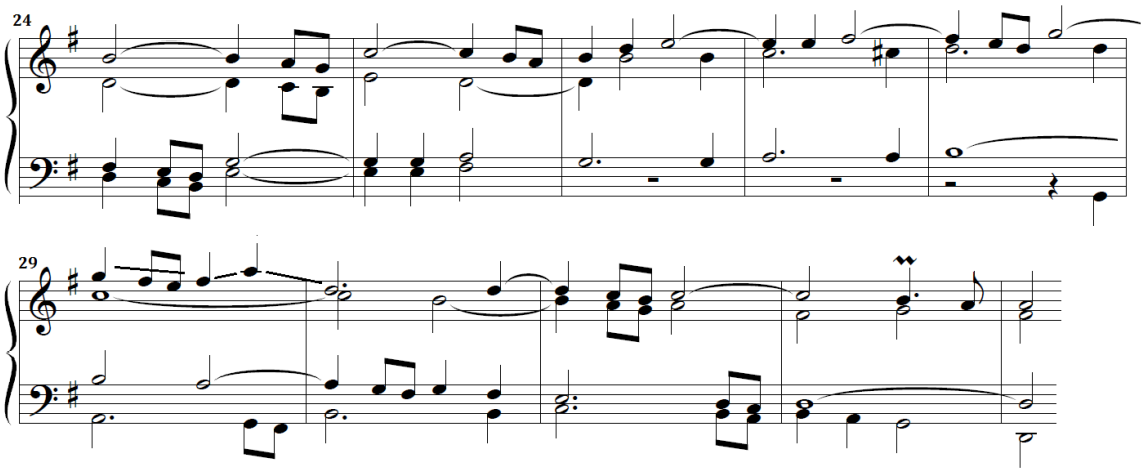


Ex. 14. 18, F. COUPERIN, *Plein-jeu : Et in terra pax*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-9)

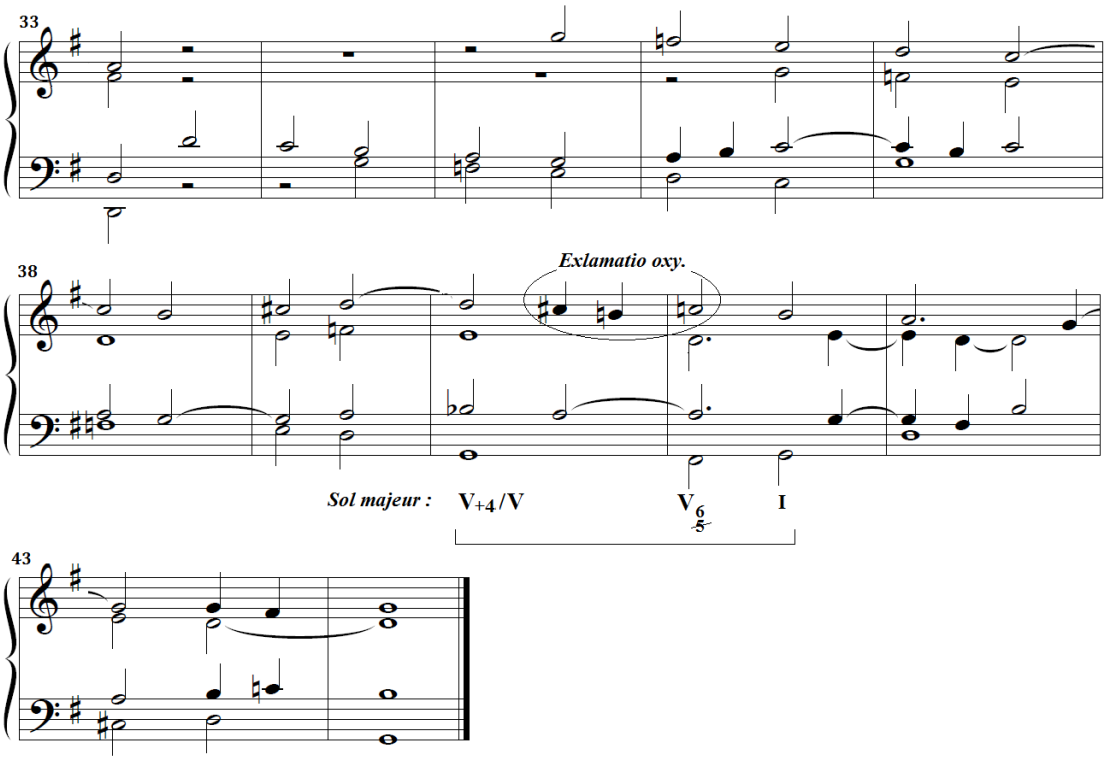
[36] Ceci en accord avec les commentaires de Le Brun évoqués plus haut ; souvenons-nous du caractère unitif des métaphores de mouvement dans la littérature sacrée de l'époque, signifiant l'échange entre l'humain et le divin (cf. chapitre 4).

[37] Orné avec une broderie inférieure sur la 2e note.

Adoptant une disposition imitative, la deuxième partie est dominée par un motif en rythme de dactyle en *syncopatio* (ce qui produit à vrai dire un rythme d'anapeste) qui se répand dans toutes les voix[38]. Comme dans le *Plein-jeu* de la *Messe des paroisses*, cette configuration obéirait à la figuration de la louange angélique qui s'élève à Dieu (d'autant plus que le motif dactylique est marqué par une *exclamatio* de 5e juste ascendante). La deuxième phrase de cette partie (mes. 24-33) présente une progression ascendante dont le somment est le *motif en croix* (mes. 29-30) :



Ex. 14.19, F. COUPERIN, *Plein-jeu : Et in terra pax*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 24-33)



Ex. 14.20, F. COUPERIN, *Plein-jeu : Et in terra pax*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 24-33)

[38] Ce motif avait été annoncé à la fin de la première phrase (mes. 11-13).

La troisième partie (mes. 33-44) présente un changement de rythme harmonique (on passe clairement à la blanche), créant ainsi une césure avec tout ce qui précède. Selon nous, cet épisode figure de manière très éloquente l'image de l'Incarnation par les lignes descendantes du dessin mélodique général, mais aussi par la couleur harmonique donnée par la progression de deux accords de 7e de dominante (*sol* majeur : $V_{+4}/V - V^{6}_{5}$, mes. 40 et 41), dont il résulte une expression « douloureuse » (on y trouve d'ailleurs une *exclamatio oxymoron*)[39].

b) Benedicimus te : *Petite fugue*

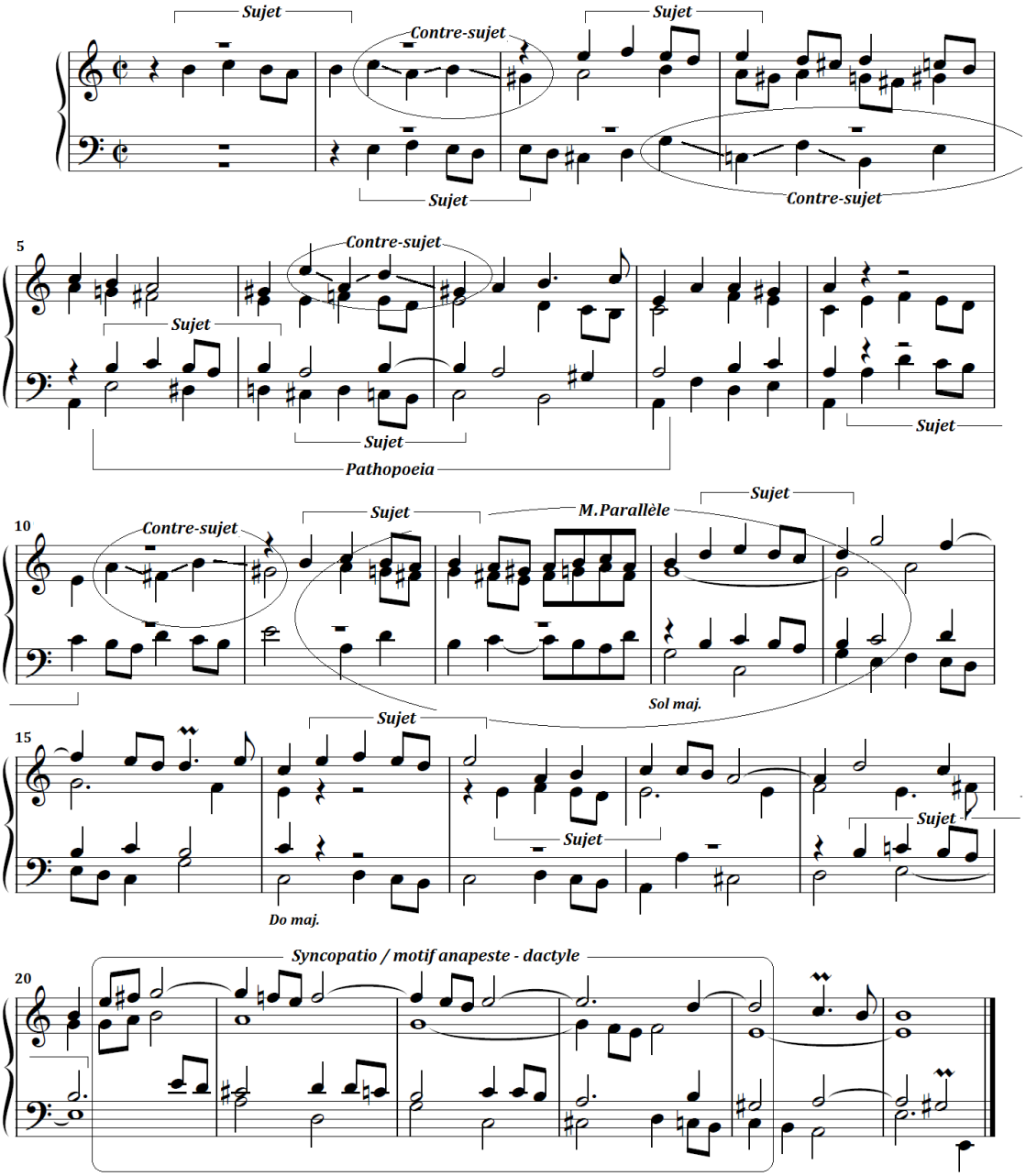
L'expression de l'exaltation divine se poursuit dans les versets *Laudamus te*, *Benedicimus te*, *Adoramus te*, *Glorificamus te*. Selon Olier, ces versets correspondent aux trois sortes d'actes principaux de religion envers Dieu, « dont le premier est la louange, le second la bénédiction, le troisième la glorification ou adoration »[40]. Comme on l'avait annoncé, cette louange de bénédiction et d'adoration peut porter un double sens « joyeux-douloureux » : d'une part, l'effusion de la joie en raison de la grâce offerte par Dieu, et d'autre part la considération du sacrifice de son Fils. Ceci pourrait expliquer le caractère de cet ensemble de versets, alliant le gracieux, le plaintif et le triomphal. Pour le *Benedicimus te* de ses deux messes, Couperin écrit une *Petite fugue sur le cromorne* dont la nature expressive correspond bien à la double vision que nous venons d'évoquer. Celle de la *Messe des paroisses* contient d'une part des mouvements chromatiques qui l'imprègnent d'une atmosphère plaintive (notamment une *pathopoeia* aux mes. 5-6), d'autant plus parlants que le *motif en croix* est souvent présent en tant que contresujet de cette « miniature »[41]. Elle contient également une progression de *syncopatio* fondée sur un motif d'anapeste-dactyle donnant au mouvement un sens solennel (mes. 20-23). D'autre part, la 2e phrase de la pièce présente des conductions mélodiques parallèles modulant au ton majeur (*sol* majeur et *do* majeur, mes. 11-16) qui donnent au mouvement une certaine grâce. En revanche, la *Petite fugue* de la *Messe pour les couvents* exprime le côté joyeux de la bénédiction divine. Présentant exactement le même motif que la *petite fugue* de la *Messe des paroisses* (ce qui dénote à notre sens l'intention de figurer les deux « visages »

[39] En ce sens, souvenons-nous qu'au niveau théologique, l'Incarnation est marquée par une vision douloureuse, car le Fils de Dieu se fait homme pour éprouver les souffrances et la misère humaine.

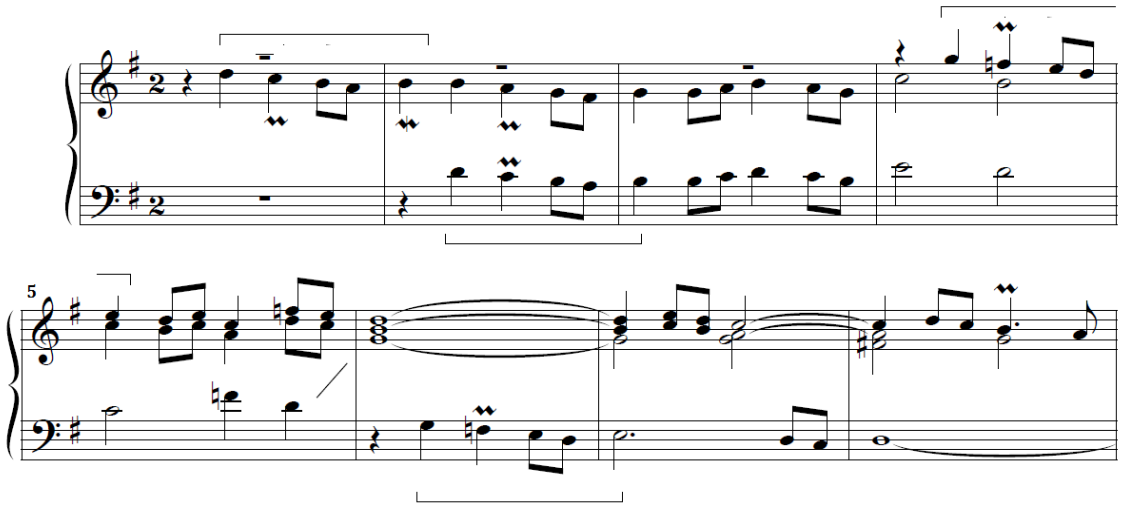
[40] J.-J. OLIER, *op. cit.*, p. [572].

[41] L'idée de l'adoration et de la bénédiction du sacrifice christique pour le rachat du monde est exprimée par exemple dans le *Catéchisme du diocèse de Meaux* de Bossuet lorsqu'il traduit le sens des paroles qui introduisent la prière du chapelet, impliquant justement l'adoration et la bénédiction du Christ et de la Croix comme signe de rédemption humaine : « *Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi, quia per Crucem tuam redemisti mundum : qui vivis et regnas Deus in sæcùla sæculorum. Amen.* Que veulent dire ces paroles ? C'est-à-dire : O Jésus-Christ, nous vous adorons et nous vous bénissons, parce que vous avez racheté le monde par votre Croix ; vous qui étant vrai Dieu, vivez et régnez aux siècles des siècles. Ainsi soit-il » (J.-B. BOSSUET, *Catéchisme du diocèse de Meaux*, Paris : S. Mabre-Cramoisi, 1687, p. 32).

théologiques décrits plus haut), cette pièce présente une allure quasi triomphale, insistant davantage dans la répétition des cellules rythmiques de dactyles et d'anapestes en mouvements mélodiques parallèles.



Ex. 14.21, F. COUPERIN, *Petite fugue sur le cromorne : Benedicimus te*, Messe des paroisses, 1690



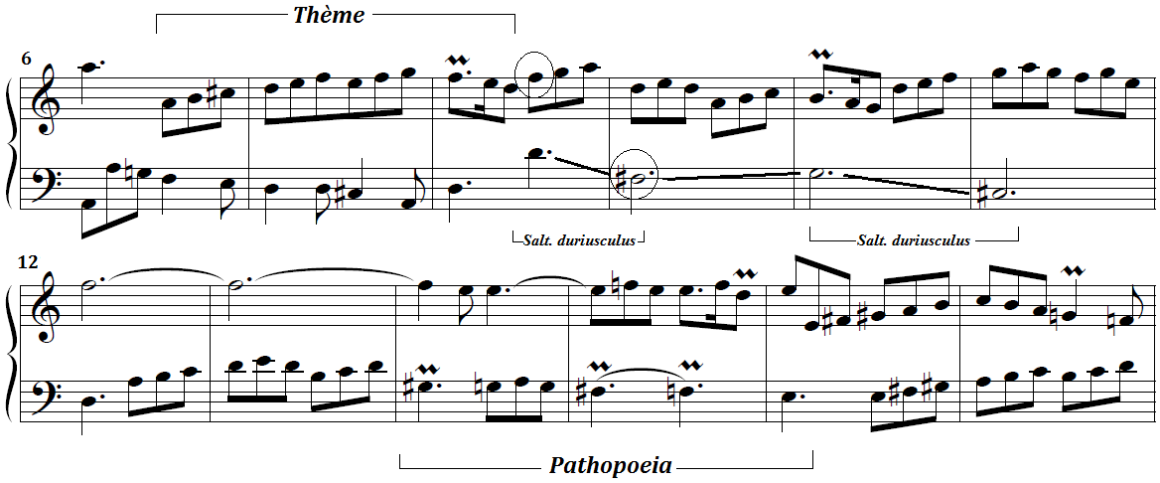
Ex. 14.22, F. COUPERIN, *Petite fugue sur le cromorne : benedicimus te*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-8)

c) Glorificamus te : *Duo*

Pour le *Glorificamus te*, l'organiste de Saint-Gervais a composé deux duos *sur les tierces*. Celui de la *Messe des paroisses* se fonde sur le modèle de la *gigue*, alliant les manières italienne et française. Ici, la conjonction entre le gracieux et le douloureux est percevable d'une part dans l'allure chorégraphique de la pièce, et d'autre part dans certaines figurations plaintives, par exemple, à la partie de dessous dans la deuxième phrase, qui présente une ligne mélodique croisée, formée par deux *saltus duriusculus* (mes. 8-11) et une *pathopoeia* (mes. 14-16)[42]. La fausse relation d'octave entre le *fa* bécarre du dessus (mes. 8 au 2e temps) et le *fa* dièse de la basse (mes. 9 au 1er temps) renforce ce passage expressif particulièrement tendu, douloureux[43] :

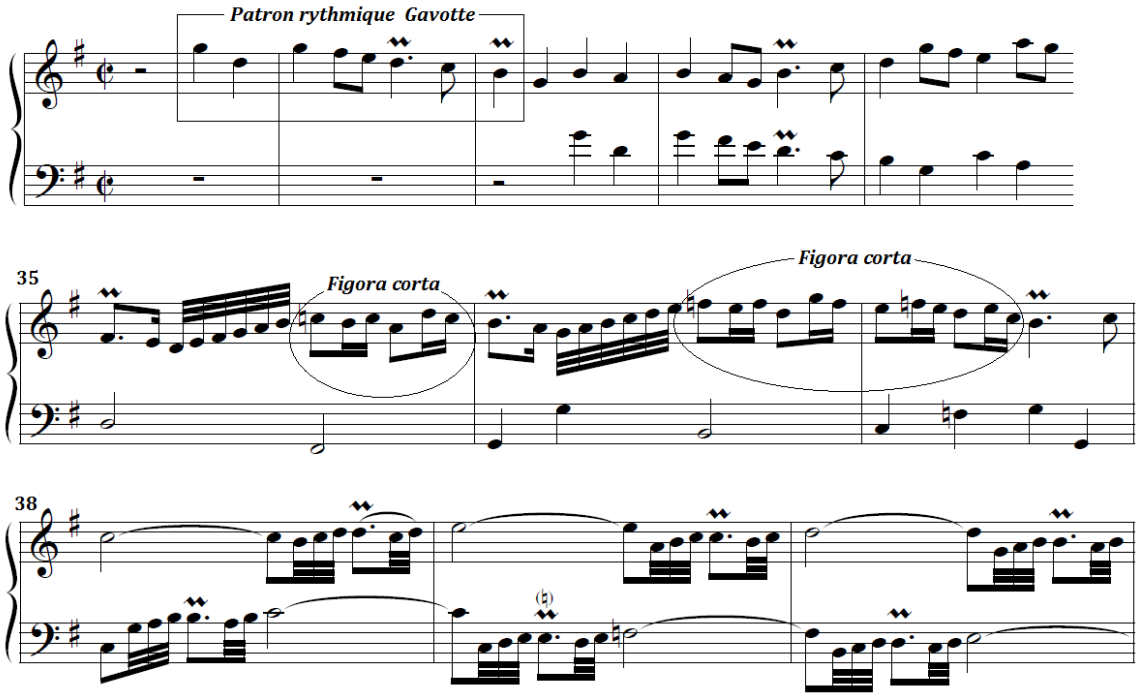
[42] En ce qui concerne l'importance de la considération du sacrifice christique dans la glorification de Dieu, Pierre Le Brun explique, en citant Saint Paul (Corinthiens, VI. 20) : « Nous souhaitons que tout ce qui est en nous, et tout ce qui dépend de nous, soit employé à son service [au service de Dieu], puisque nous avons tout reçu de lui. Voilà à quoi Saint Paul nous exhorte, quand il nous dit : *Vous avez été achetés d'un grand prix, glorifiez donc et portez Dieu dans votre corps et dans votre esprit*, puisque l'un et l'autre est à lui ». P. LE BRUN, *op. cit.*, p. 183.

[43] Cette conjonction expressive obéirait au double sens « joyeux-douloureux » de l'acte de glorification que nous avons évoqué plus haut. En effet, en ce qui concerne l'importance de la considération du sacrifice christique dans la glorification de Dieu, Pierre Le Brun explique, en citant Saint Paul (Corinthiens, VI. 20) : « Nous souhaitons que tout ce qui est en nous, et tout ce qui dépend de nous, soit employé à son service [au service de Dieu], puisque nous avons tout reçu de lui. Voilà à quoi Saint Paul nous exhorte, quand il nous dit : *Vous avez été achetés d'un grand prix, glorifiez donc et portes Dieu dans votre corps et dans votre esprit, puisque l'un et l'autre est à lui* » (P. LE BRUN, *op. cit.*, p. 183).



Ex. 14.23, F. COUPERIN, *Duo sur les tierces : Glorificamus te*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 6-17)

En revanche, le *Duo* de la *Messe pour les couvents* exprime la glorification de Dieu à travers une allure manifestement vigoureuse. En effet, il s'agit d'un *Duo en style de gavotte*[44] dont le caractère oscille entre le chorégraphique et le martial. Le sens énergique de la pièce est souligné par le thème principal, composé par trois noires en intervalles de 4e juste (rappelant un motif de fanfare), et une figure en rythme de dactyle. La deuxième partie de la pièce accentue ce caractère (notamment entre les mesures 35 et 41) grâce à des traits mélodiques vifs, ainsi qu'à la prolifération de la *figura corta*.



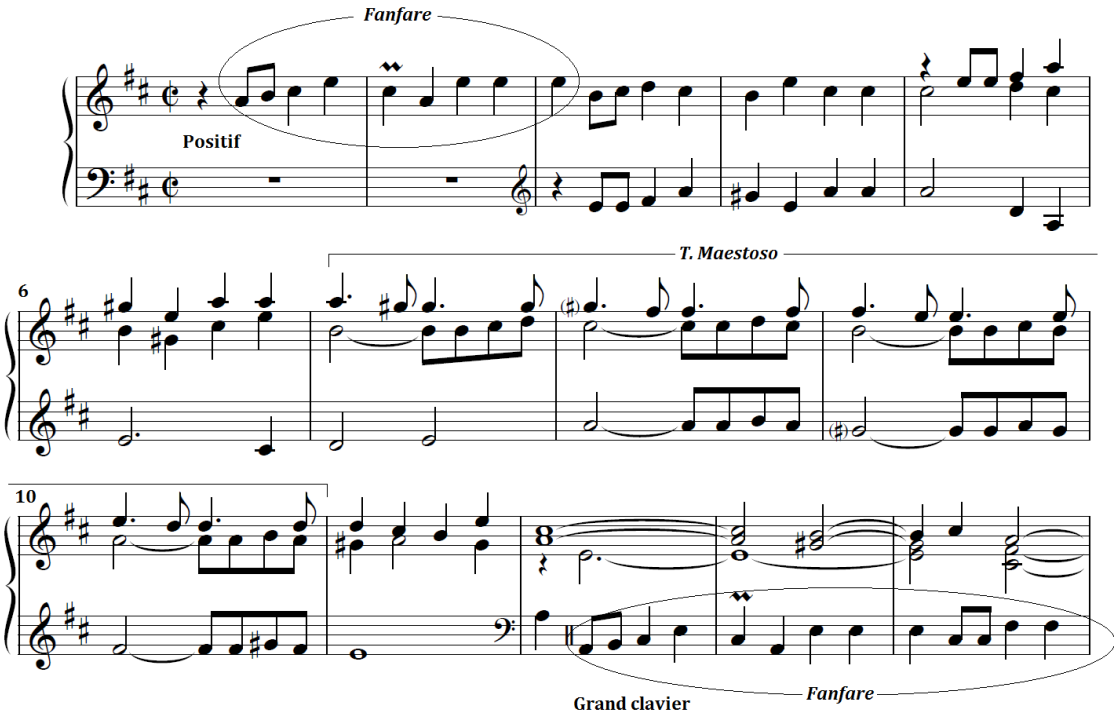
Ex. 14.24, F. COUPERIN, *Duo sur les tierces : Glorificamus te*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-5 et 35-40)

[44] Cf. chapitre 10, p. 296.

d) Domine Deus, Rex cæléstis : *Dialogue de basse et dessus* et *Basse de trompette*

Pour répondre à l'image univoque du *Domine Deus, Rex cæléstis, Deus Pater omnipotens*, le choix de Couperin repose naturellement sur le « style martial », destinant un *Dialogue de basse et dessus* à la *Messe des paroisses*[45], et une *Basse de trompette* à la *Messe pour les couvents*.

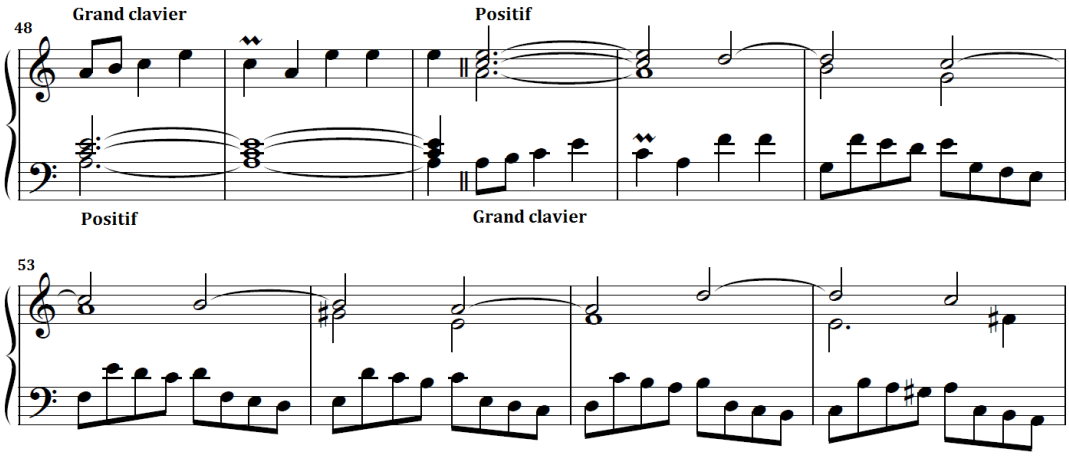
Le *Dialogue* de la première messe se présente comme un « tableau » en trois volets développant un discours éclatant et vigoureux, convenable pour la représentation de la puissance du « roi des Cieux ». La première section (*la* majeur, mes. 1-48) débute par une introduction présentant une fanfare énergique (thème principal de la pièce, marquée par la force d'un motif en anapeste et de trois notes répétées) suivie du topique *maestoso*, repérable dans une longue descente mélodique rythmée qui domine la deuxième moitié de l'introduction, avant l'apparition du registre soliste (mes. 7-10).



Ex. 14.25, F. COUPERIN, *Dialogue : Domine Deus Rex caelestis*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-14)

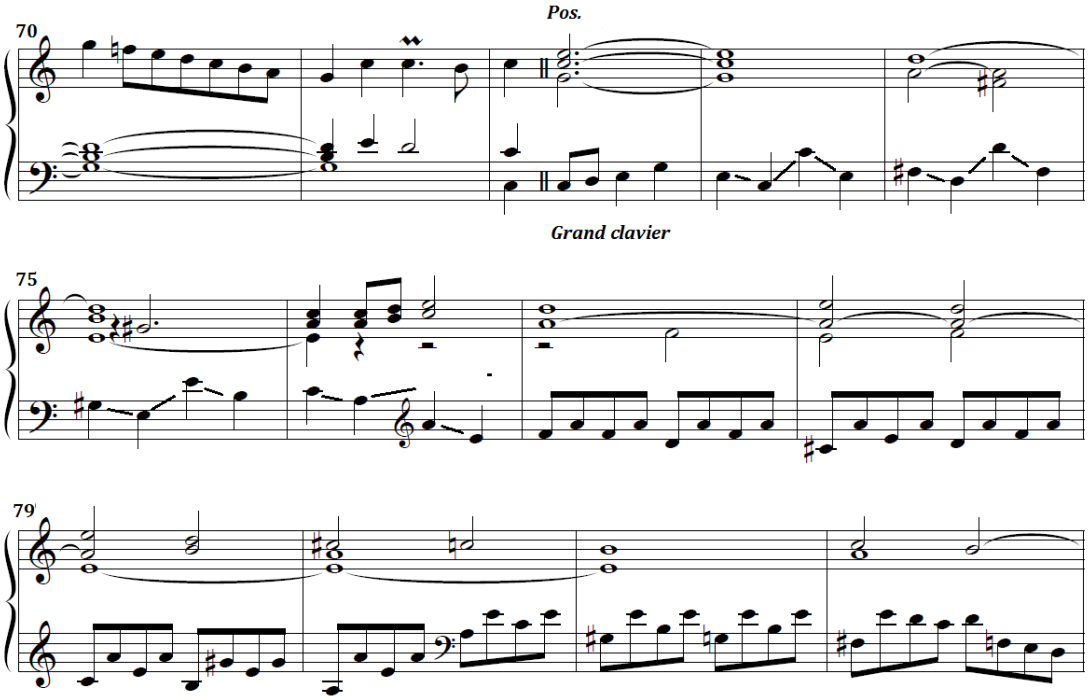
La deuxième section de cette pièce arrive subitement avec un changement de couleur (on passe à la tonalité de *la* mineur). Ici, le discours musical fait alterner la partie soliste (mélange de *trompette*, *clairon*, *tierces*) entre la basse et le dessus ; l'expression de ce passage devient plus tendue, en raison des dessins mélodiques brisés, générant des intervalles expressifs :

[45] Le titre donné par Couperin est très explicite quant à la registration : *Dialogue sur les trompettes, clairon et tierces du grand clavier, et bourdon avec le larigot du positif.*



Ex. 14.26, F. COUPERIN, *Dialogue : Domine Deus Rex caelestis*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 48-56)

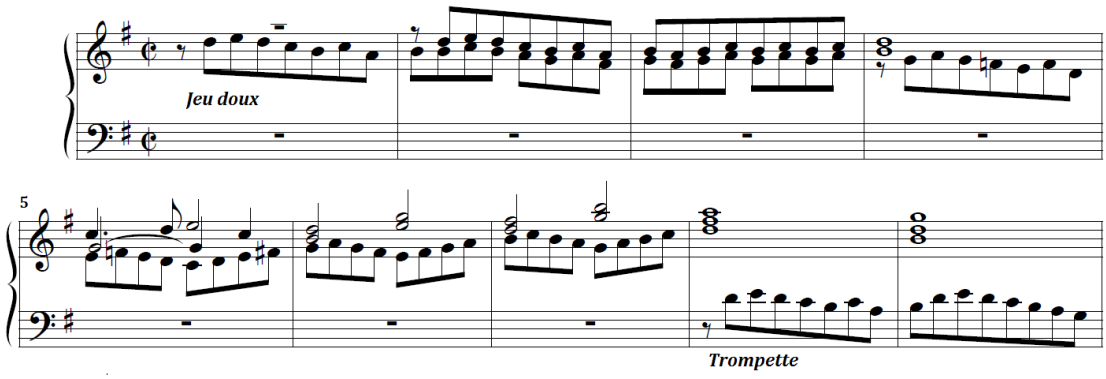
La dernière section de la pièce abandonne la disposition en dialogue pour se concentrer sur la « basse » (mes. 72-91) ; ici, le motif de fanfare devient une suite ascendante de motifs croisés[46], pour se focaliser ensuite sur une expression véhémente, évocatrice du *Deus pater omnipotens*. Cette force se manifeste particulièrement dans la longue progression descendante de batteries et de gammes brisées (mes. 77-90) :



Ex. 14.27, F. COUPERIN, *Dialogue : Domine Deus Rex caelestis*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 70-82)

[46] Nous observons une procédure similaire dans la fin de la *Tierce en taille* correspondant au *Qui tollis peccata mundi* de ce même *Gloria* (voir ex. 14.34).

La *Basse de trompette* de la *Messe pour les couvents* présente un « flux et reflux » continu de croches, dont une possible lecture serait l'évocation de la perfection du *Rex cœléstis*. En fait, cette disposition, inhabituelle dans les basses de trompette, est également utilisée par Couperin dans le *Trio* pour le *Domine Deus, Agnus Dei* de la *Messe de paroisses* (nous le verrons un peu plus loin). En ce sens, il nous semble vraisemblable que cette écriture, dessinant des « demi-cercles », cherche à figurer la perfection divine[47].



Ex. 14.28, F. COUPERIN, *Basse de trompette, Domine Deus Rex caelestis*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-9)

e) Domine Deus, Agnus Dei : *Trio à deux dessus* et *Cromorne en taille*

Le sens théologique de ce verset se rapporte à la figure du Christ en tant que Fils de Dieu, mais aussi en tant qu'« Agneau de la Rédemption qui porte les péchés »[48]. Pour traduire les paroles, *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris*, Couperin propose deux choix expressifs différents : d'une part, un *Trio à deux dessus de cromorne*, dont le style chorégraphique-imitatif peut évoquer la grâce et la perfection « incarnées » en Jésus-Christ ; d'autre part, un *Cromorne en taille* dont la profondeur et la douceur lyrique expriment un sentiment de recueillement devant le mystère de l'Incarnation (ce qui met en évidence un rapport émotionnel avec la figure du Fils). Malgré la différence expressive entre ces deux pièces, toutes deux nous montrent à nouveau que, pour Couperin, le jeu de cromorne semble étroitement lié à la figure du Christ (souvenons-nous qu'il l'emploie

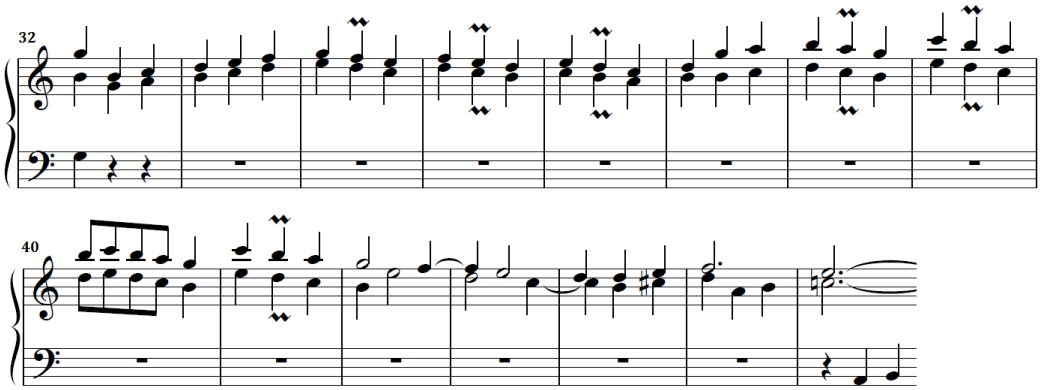
[47] Ceci en dépit des commentaires de Brigitte François-Sappey et Philippe Beaussant. Brigitte François-Sappey affirme que dans cette pièce, l'« imagination figurative de Couperin reste en retrait et sert sans conviction à la gloire du Roi des cieux » (B. FRANÇOIS-SAPPEY, « François Couperin », dans : *Guide de la musique d'orgue*, *op. cit.*, p. 342). Quant à Philippe Beaussant, il affirme : « Pas la moindre velléité de fanfare, une longue promenade en croches conjointes » (P. BEAUSSANT, *François Couperin*, *op. cit.*, p. 131). Pourtant, nous observons que, malgré la prédominance des mouvements oscillatoires de croches en mouvement conjoint, cette pièce n'est pas complètement dépourvue de figurations de type martial, comme on peut l'apprécier dans les batteries et fanfares aux mesures 35-36, 39-41 et 50-54.

[48] J.-J. OLIER, *op. cit.*, p. [570].

également au *Christe eleison* dans ses deux messes -*Récit de cromorne*- et au *Benedictus* dans sa *Messe de paroisses*).

Nous avions observé précédemment le rapport signifiant du *Trio à deux dessus de cromorne et la basse de tierce* de la *Messe des paroisses* avec la figure christique[49] : en effet, divisée en trois sections (A-B-A^1), le sens de cette pièce est marqué par l'inhabituelle disposition à deux voix égales de la section intermédiaire, se rapportant vraisemblablement à la figuration du Christ, étant donné que le chiffre « 2 » exprime d'une part sa double nature divine/humaine[50], et d'autre part sa place dans la Trinité (deuxième personne).

D'ailleurs, cette lecture semble corroborée par la structure de la pièce, formant un « macro-chiasme » : deux sections disposées autour d'une section centrale qui arrive entre les mesures 32 et 33 ; à cet égard, nous avions remarqué précédemment que, dans le *Dialogue de la voix humaine* de la Suite du 3e ton de Guilain, la partie centrale de la pièce, également à partir des mesures 32-33, semble évoquer le Christ (d'autant plus qu'elle introduit un *motif en croix* répété à trois reprises)[51]. Cette récurrence nous invite à questionner cette disposition : pourrait-elle correspondre à une convention figurant le Christ au centre de la forme[52] ?



Ex. 14.29, F. COUPERIN, *Trio à 2 dessus* : *Domine Deus, Agnus Dei,* Messe des paroisses, 1690 (mes. 32-46)

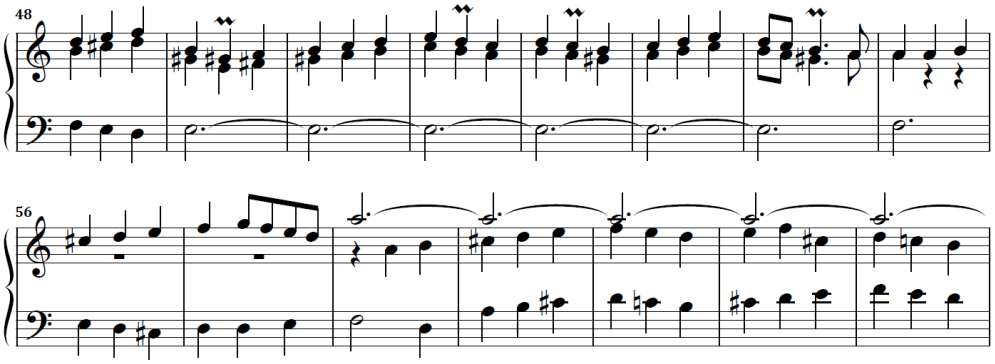
Quant aux dessins en « demi-cercles » qui dominent la pièce, comme nous l'avons annoncé un peu plus haut, ils pourraient évoquer la perfection et l'éternité divines. Ceci devient particulièrement parlant au début de la troisième partie (mes. 49-63), dans laquelle on trouve la disposition « oscillation/hiératisme » que nous attribuons à la métaphore musicale de la spirale.

[49] Cf. chapitre 4, p. 145.

[50] Expression symbolique renforcée par l'homorythmie de cette section,

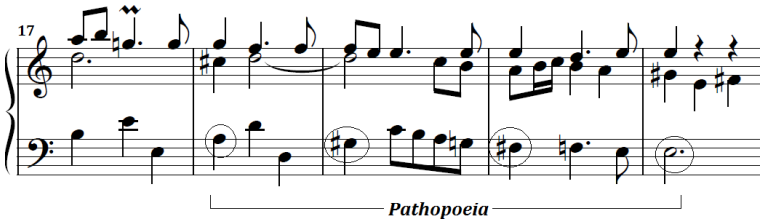
[51] On observera ce même procédé dans le *Dialogue sur les grands jeux* du *Gloria* de la *Messe des paroisses*, correspondant à la doxologie trinitaire. De ce fait, cette cohérence discursive nous mène à croire dans la nature symbolique de ce procédé.

[52] Il nous semble plausible que ce procédé soit influencé par la pensée christocentrique de l'époque.



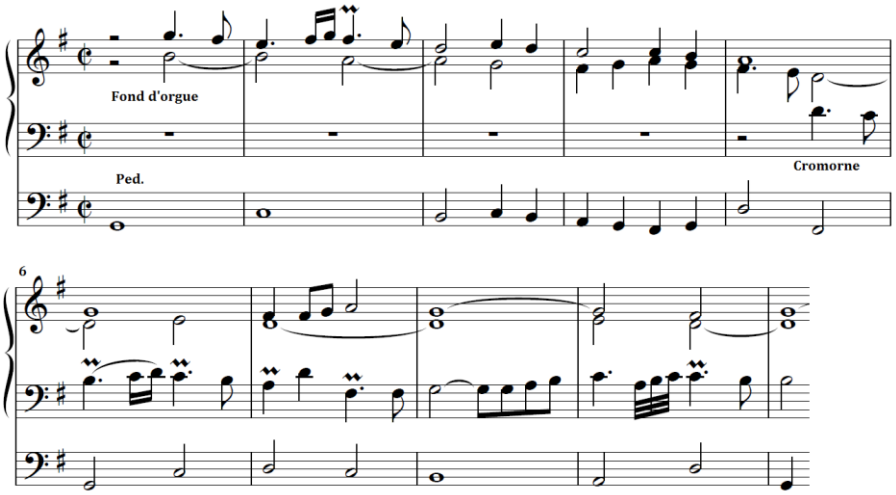
Ex. 14.30, F. COUPERIN, *Trio à 2 dessus* : *Domine Deus, Agnus Dei,* Messe des paroisses, 1690 (mes. 48-62)

En outre, la vision sacrificielle associée à la figure du Fils intègre également le discours à travers le topique plaintif (*pathopoeia*, mes. 19-21).



Ex. 14.31, F. COUPERIN, *Trio à 2 dessus* : *Domine Deus, Agnus Dei,* Messe des paroisses, 1690 (mes. 17-21)

Dans la *Messe pour les couvents*, la couleur du *cromorne* est associée de nouveau à la figure du Fils. Conformément au style du *Cromorne en taille*, le caractère oscille entre la plainte et la tendresse (ou en termes rhétoriques, entre la gravité et la suavité), ce qui exprime de manière éloquente la double vision du sacrifice christique. Cette convergence est mise en évidence dès le début à travers le traitement du thème, qui présente une cellule en rythme inégal (à la manière des marches solennelles ou des ouvertures) et des agréments.

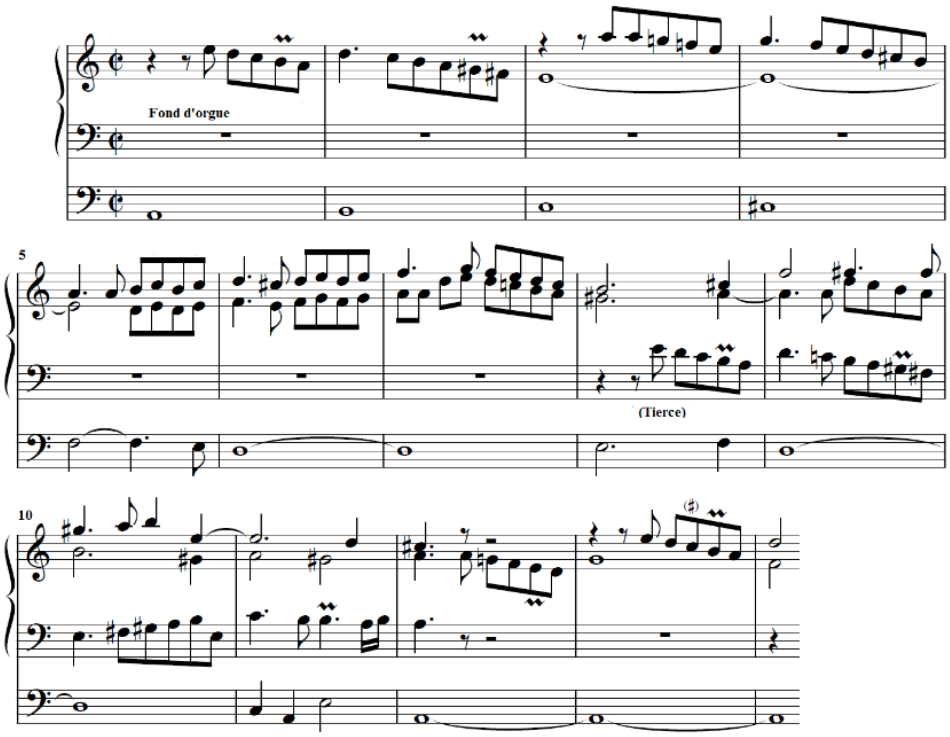


Ex. 14.32, F. COUPERIN, *Cromorne en taille* : *Domine Deus, Agnus Dei,* Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-10)

f) Qui tollis peccáta mundi : *Tierce en taille* et *Dialogue sur la voix humaine*

Ce verset est sans doute l'un des plus significatifs du *Gloria* car il exprime de manière propiatoire un aspect fondamental du dogme chrétien : le Christ en tant que médiateur pour la rédemption de l'humanité : « Vous, qui ôtez les péchés du monde, recevez notre très-humble prière »[53]. Ainsi, l'image de la rémission des péchés est-elle traduite par Couperin de deux façons différentes : d'une part, à travers une pièce poétique et intimiste exprimant remarquablement la supplication de grâce (la *Tierce en taille* de la *Messe des paroisses*), et d'autre part, une pièce souple et charmante qui peut exprimer la joie de la « justification »[54] (le *Dialogue sur la voix humaine* de la *Messe pour les couvents*).

La *Tierce en taille* (sans doute, l'une des pages les plus émouvantes du répertoire d'orgue classique) a recours à une série d'éléments rhétorico-musicaux qui placent l'auditeur dans un cadre mystique. Premièrement, le dessin mélodique adopte souvent le topique du *sommeil* (notamment l'écriture de l'introduction sur la registration enveloppante du *fond d'orgue*), renvoyant soit à la vision de l'échange mystique, soit à l'image salutaire du christ, exprimée à travers la métaphore liquide (mouvements oscillatoires, pouvant être associés ici au sang purificateur de l'Agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde). Ces éléments expressifs ont la capacité de diriger la méditation des croyants vers un « lieu intérieur » d'échange avec le divin, dans lequel ils peuvent obtenir une réponse efficace à la supplication de miséricorde (*súscipe deprecatiónem nostram*).

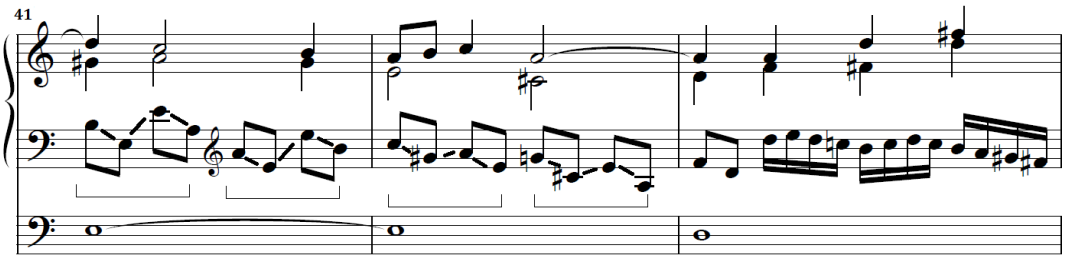


Ex. 14.33, F. Couperin, *Tierce en taille : Qui tollis peccata mundi*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-14)

[53] Pierre Le BRUN, *Explication littérale*…, *op. cit.*, p. 178.

[54] Terme théologique qui désigne la conversion du chrétien.

Le lyrisme de cette pièce, oscillant entre le plaintif et le tendre, installe une intensité expressive dont le paroxysme est manifeste dans une progression de croches en *anabasis* et *catabasis* ; le caractère répétitif de ce passage exprime avec ferveur l'imploration du croyant[55] :



Ex. 14.34, F. Couperin, *Tierce en taille : Qui tollis peccata mundi*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-12)

Quant au *Dialogue sur la voix humaine* de la *Messe pour les couvents*, Couperin laisse de côté le lyrisme « vocal » qui caractérise la plupart des exemples de cette forme, pour adopter une noble allure de *sarabande*[56] dont l'expression gracieuse et homogène peut renvoyer à la nature bienveillante du Fils, ou bien à la rémission des péchés.

g) Quoniam tu solus Sanctus : *Dialogue de Voix Humaine* et *Trio à deux dessus*

Le sens du *Quoniam tu solus Sanctus* est lié au sens des versets précédents et celui des versets qui suivent. En effet, il intègre la louange de l'Église militante au Christ, entamée dans le verset *Agnus Dei, filius Patris*. Charles Condren explique :

> Elle [l'Église] rend aussi ses devoirs à Jesus-Christ s'appliquant particulierement à ses deux qualitez de Fils unique de Dieu & de victime unique de Dieu, seul dans son sein comme Fils, seul dans son sein comme victime : ce sein êtant seul & la matrice de sa generation éternelle, & le Temple de son Sacrifice éternel : Sacrifice seul digne de la sainteté, de la souveraineté et de la grandeur de Dieu ; parce qu'est le Sacrifice de celuy qui est le seul Saint, le Seul Souverain, le seul très-haut avec le Saint Esprit dans la gloire de Dieu le Père[57].

[55] Souvenons-nous que Philippe Beaussant qualifie ce passage comme une « extraordinaire escalade de l'échelle de Jacob » (P. BEAUSSANT, *op. cit.*, pp. 122-123), sans pour autant lui donner une intention signifiante particulière, alors qu'il peut bien offrir une lecture symbolique très proche du sens de cet épisode biblique : en effet, cet ensemble de mouvements croisés en montée et descente, à l'image de l'échelle de Jacob, pourraient-ils figurer le Christ comme union entre les plans terrestre et céleste ? D'ailleurs, comme nous l'avons observé plus haut, ce même dessin apparaît dans le *Dialogue* correspondant au *Domine Deus, Rex cœléstis* dans ce même *Gloria* (voir ex. 14.27).

[56] Le passage central de cette pièce adopte le style du *Trio à deux dessus* (mes. 26-35).

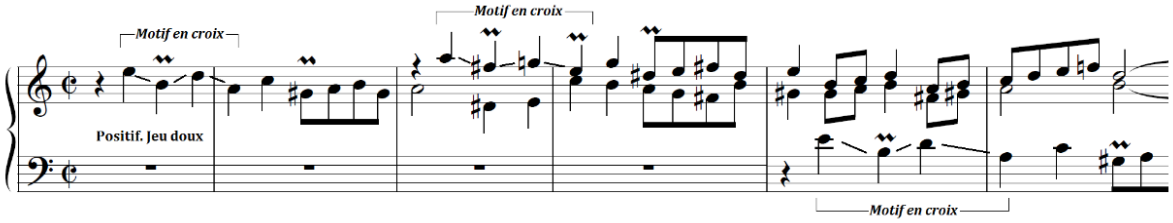
[57] C. CONDREN, *op. cit.*, p. 299.

Quant à Jean-Jacques Olier, il indique :

> *Quoniam tu solus Sanctus* […] l'Église dit à Jésus Christ qu'il est seul Saint ; et elle veut dire par là que, puisque Dieu lui commande d'être Sainte [l'Église] pour converser avec lui, elle le prie [le Christ], comme Saint des Saints, de se charger de sa prière, parce qu'il est égal en sainteté à son Père […][58].

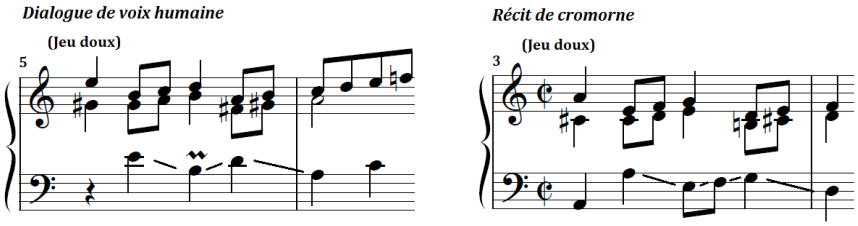
Ce verset se focalise donc sur l'exaltation de la perfection du Fils, le « très haut », le médiateur chargé de « dialoguer » avec Dieu, le seul digne de se trouver auprès du Père et du Saint-Esprit. Ainsi, Couperin propose deux formes en *dialogue* (un *Dialogue sur la voix humaine* et un *Dialogue sur les tierces et la basse sur la trompette*) qui traduisent à merveille la dimension symbolique du texte (nous le constaterons un peu plus loin).

Dans le *Dialogue sur la Voix Humaine* de la *Messe des paroisses*, la figure du Christ est à nouveau évoquée par le *motif en croix*, omniprésent tout au long de la pièce. Bien que la structure de ce *Dialogue* corresponde aux canons de la forme[59], l'introduction et la section finale se caractérisent par leur écriture contrapuntique.



Ex. 14.35, F. COUPERIN, *Dialogue sur la voix humaine* : *Quoniam tu solus Sanctus*, Messe des paroisses, 1690 (mes.1-6)

La mesure 5 offre exactement la même figuration employée dans le *Récit de cromorne* pour le *Christe eleison* de la *Messe des paroisses* ; cette cohésion montre selon nous l'intentionnalité signifiante du compositeur par rapport à la figure du Christ :

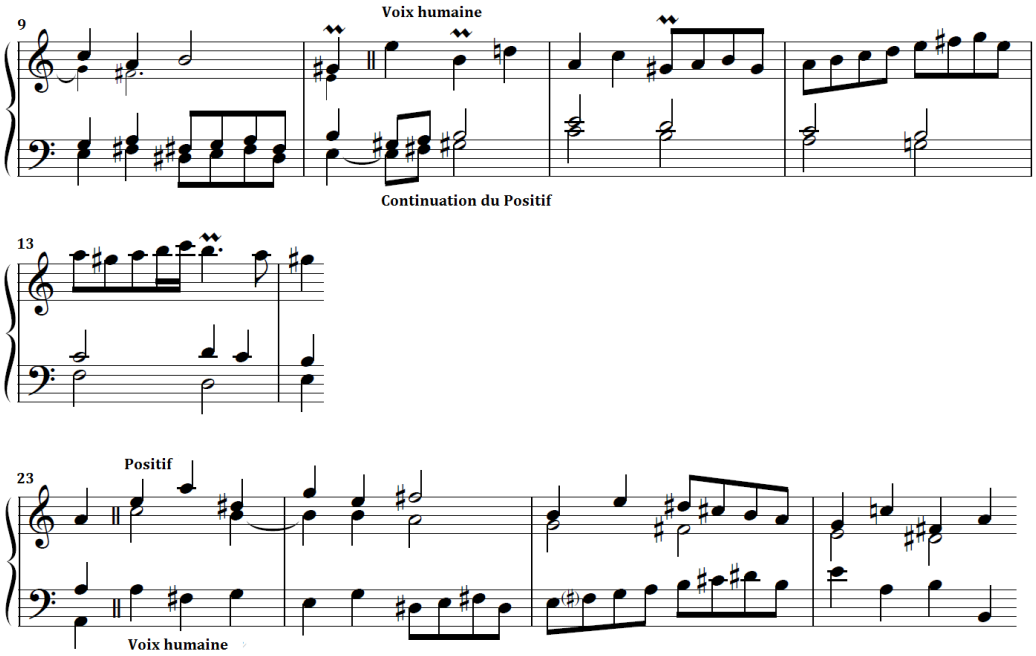


Ex. 14.36, F. COUPERIN, *Dialogue sur la voix humaine : Quoniam tu solus sanctus* (mes. 5-6) ; *Récit de cromorne : 2e Christe eleison* (mes. 3-4), Messe des paroisses, 1690

[58] J.-J. OLIER, *op. cit*, p. [567].

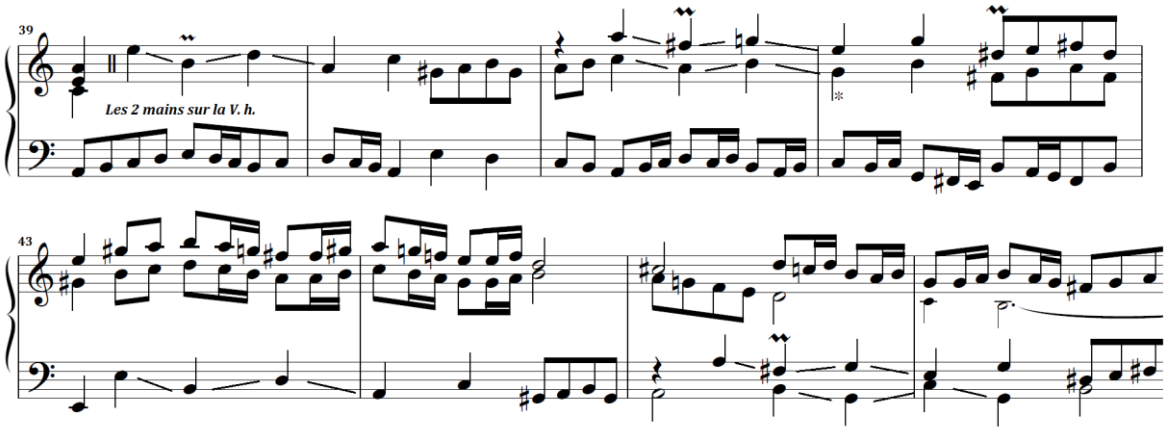
[59] « A » : Introduction sur le *Jeu doux* + dessus de *voix humaine* ; « B » : basse de *voix humaine* ; et « C » toutes les parties sur la *voix humaine*.

La section intermédiaire présente le thème en récit de *dessus* et de *basse*, imprégnant un mélodisme à mi-chemin entre le lyrique et le gracieux (à la manière des airs de mouvement) :



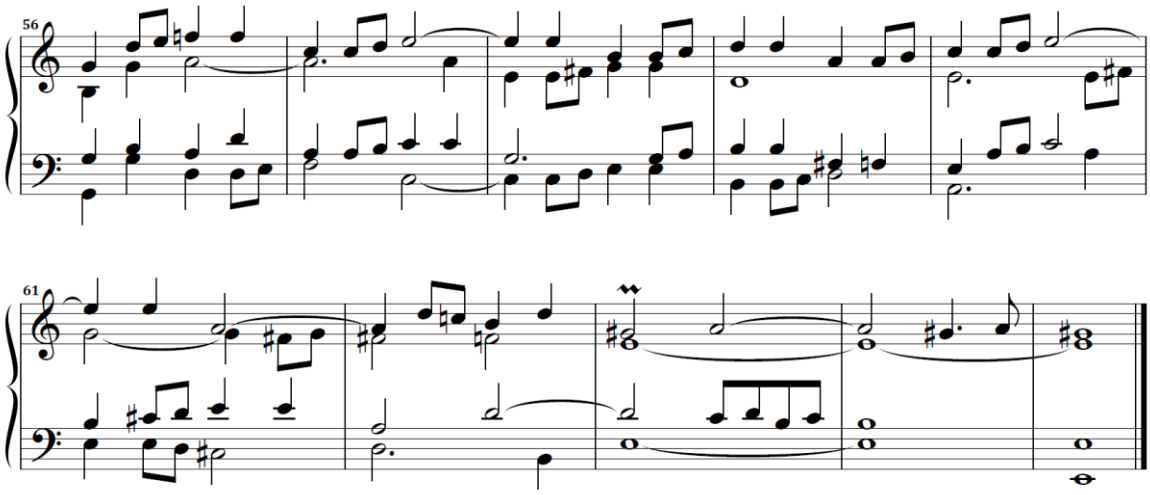
Ex. 14.37, F. COUPERIN, *Dialogue sur la voix humaine : Quoniam tu solus Sanctus*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 9-14 et 23-26)

La section finale de la pièce se divise en deux parties : la première, à trois et quatre voix (mes. 39-52), superpose le thème principal à une série de nouveaux motifs dynamiques, dont la prolifération de la *figura corta* imprime une allure énergique :



Ex. 14.38, F. COUPERIN, *Dialogue sur la voix humaine* : *Quoniam tu solus Sanctus*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 39-46)

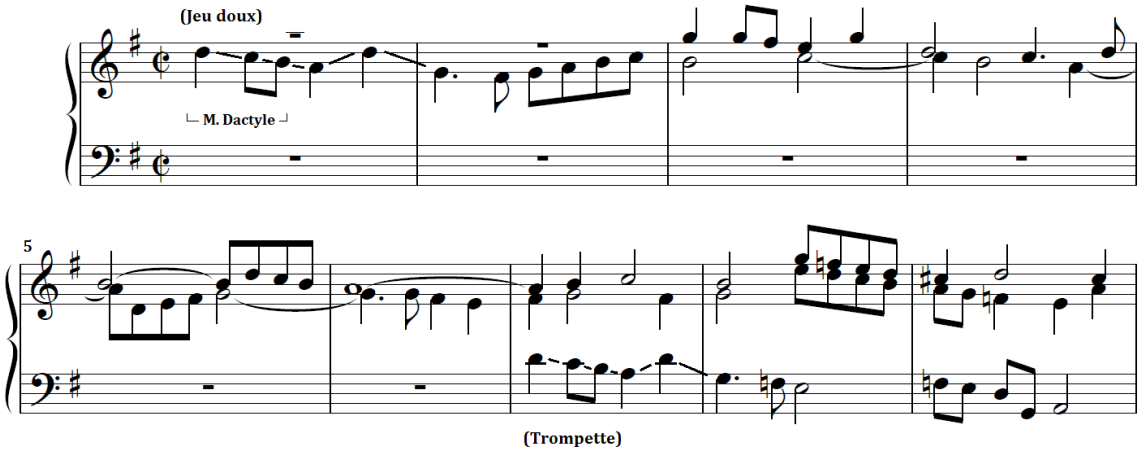
Quant au deuxième épisode de cette section conclusive (mes. 56-65), il présente une écriture à quatre voix, dont la texture harmonique et le motif dactylique génèrent un sens d'élévation tangible[60]. En effet, l'évolution du thème tout au long de la pièce présente une augmentation de la tension par l'accroissement de la texture, allant de l'homophonie à une polyphonie de plus en plus dense (en raison de son traitement harmonique). Cela constitue un procédé rhétorique tout à fait habituel dans l'art du discours en musique, s'agissant d'une amplification des effets pour « ravir » l'auditeur dans un but édifiant.



Ex. 14.39, F. COUPERIN, *Dialogue sur la voix humaine* : *Quoniam tu solus Sanctus*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 56-65)

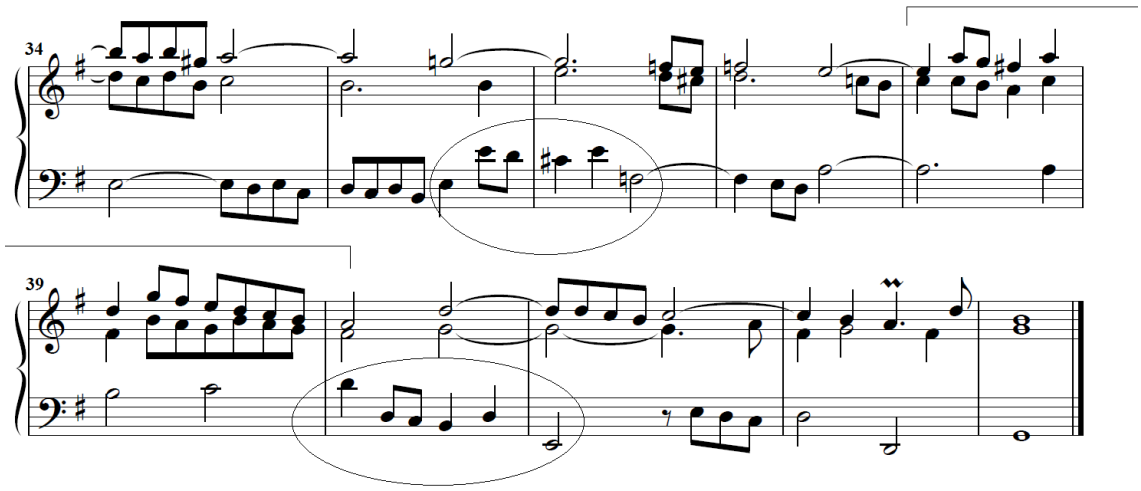
Le *Trio à deux dessus* de la *Messe pour les couvents* est fondé lui-aussi sur le *motif en croix* (encore une preuve de cohésion musicale et signifiante). En fait, cette pièce est un amalgame avec la *Basse de trompette*, comme le suggère le titre donné par le compositeur-même : *Dialogue sur les Tierces et la Basse sur la Trompette*. Cet alliage de formes génère une hybridation entre les caractères martial et gracieux : le martial est évident dans le motif dactylique du thème (d'ailleurs, il présente une claire parenté avec celui de la *Fugue* pour le 2e *Christe eleison* de cette même messe), aussi que dans les apparitions sporadiques de la *figura corta*, alors que le gracieux se manifeste dans le dessin mélodique des deux parties de dessus, présentant pour la plupart des intervalles conjoints et des mouvements parallèles.

[60] D'ailleurs, cette procédure n'est pas nouvelle chez Couperin car on l'observe dans les phrases conclusives des deux *Petites fugues sur le cromorne*, les deux correspondant au verset *Benedicimus te* du *Gloria* (voir ex. 14.21, mes. 20-25).



Ex. 14.40, F. COUPERIN, *Dialogue sur les tierces et la basse de trompette : Quoniam tu solus Sanctus*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 5-9)

Au milieu de cette texture il faut remarquer la belle opposition de contraires qui apportent les trois dernières présentations du *motif en croix* de la tête du thème, à savoir : une présentation de caractère gracieux dans les deux voix de dessus (parallélismes mélodiques de sixte et de tierce, mes. 38-39) entre deux présentations de caractère tendu (mes. 35-36 et 40-41) dans lesquelles la basse accentue le brisement du motif croisé par le truchement d'une 8e initiale (ascendante dans le premier cas, descendante dans le deuxième) et d'une 7e descendante finale (*saltus duriusculus*) :



Ex. 14.41, F. COUPERIN, *Dialogue sur les tierces et la basse de trompette : Quoniam tu solus Sanctus*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 34-43)

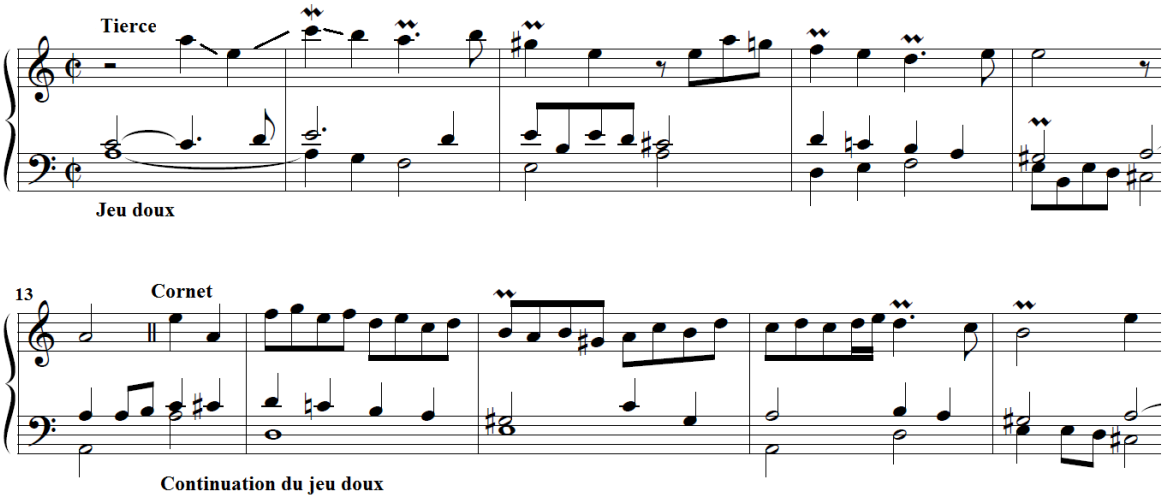
Au-delà de ces aspects, la cohérence de ces deux pièces destinées au *Quoniam* réside dans leur dimension symbolique, liée à l'exaltation trinitaire (tel est notre point de vue). Dans le *Dialogue de voix humaine*, le thème croisé apparaît treize fois dans la première partie (mes.1-38), neuf fois dans la deuxième (mes. 39-56), et cinq fois la dernière (mes. 56-65), ce qui fait un total de vingt-sept présentations sur la pièce entière (13 + 9 + 5 = 27, soit 3 x 3 x 3). Cela pourrait s'entendre comme une sorte de « super-exaltation » de la

Trinité[61]. Quant au *Dialogue sur les tierces et la basse sur la trompette*, la référence trinitaire s'élucide dans son écriture à trois voix, dont chaque une présente la même importance (d'où le titre *Dialogue*, alors que l'écriture peut faire penser de prime abord à un *Trio à deux dessus*, ou encore à une *Basse de trompette*).

h) Tu solus Altissimus, Iesu Christe : *Dialogue en trio* et *Récit de tierce*

Ce verset est encore une louange au Christ, « le seul Très-Haut, égal à Dieu »[62]. En ce sens, les choix musicaux de Couperin restent similaires à ceux qu'il avait opérés pour le *Quoniam* précédent : pour la *Messe des paroisses*, un *Dialogue en trio* en style « mixte » rassemblant le gracieux, le lyrique et le triomphal ; pour la *Messe pour les couvents*, un *Récit de tierce* présentant une hybridation gracieuse-triomphale. Par ailleurs, puisque le Fils est toujours le protagoniste du verset, ces pièces se fondent une fois de plus sur le *motif en croix*.

Le *Dialogue en trio du cornet et de la tierce* est un exemple remarquable de symbolisme musical chez Couperin. Au niveau structurel, la pièce se compose de deux grandes sections : la première (mes. 1-33) présente le jeu de *tierce* solo (voix de dessus), puis le jeu de *cornet* solo (voix de dessus) :

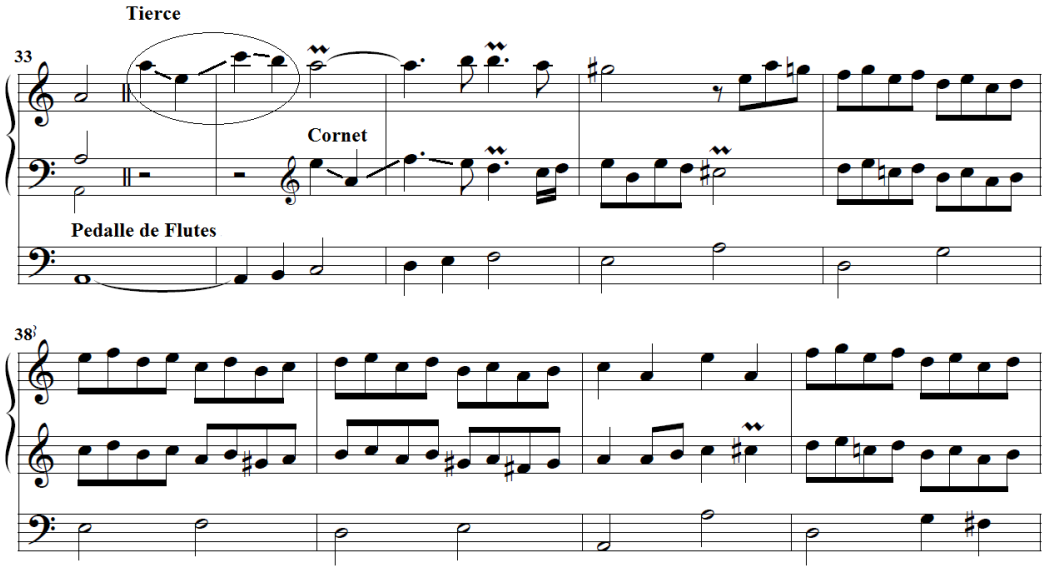


Ex. 14.42, F. COUPERIN, *Dialogue en Trio du Cornet et de la Tierce : Tu solus Altissimus Iesu Christe*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-5 et 13-17)

La deuxième un *Trio à trois claviers* (mes. 33-68) :

[61] Voir l'exemple complet dans l'annexe X, p. 483

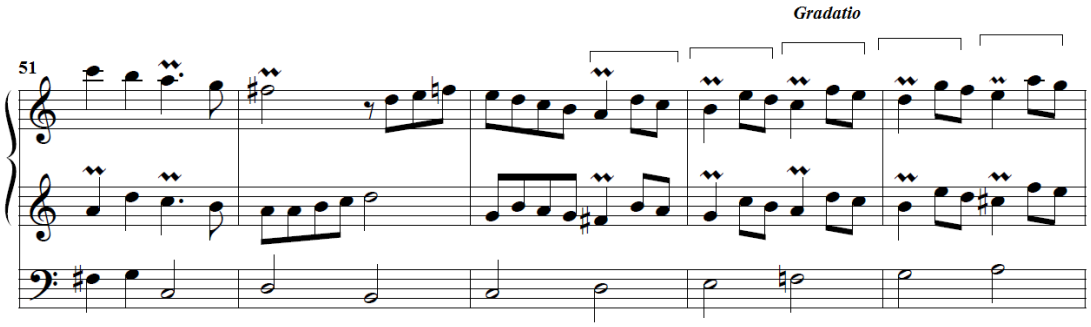
[62] P. LE BRUN, *op. cit.*, p. 187.



Ex. 14.43, F. COUPERIN, *Dialogue en Trio du Cornet et de la Tierce : Tu solus Altissimus Iesu Christe*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 33-41)

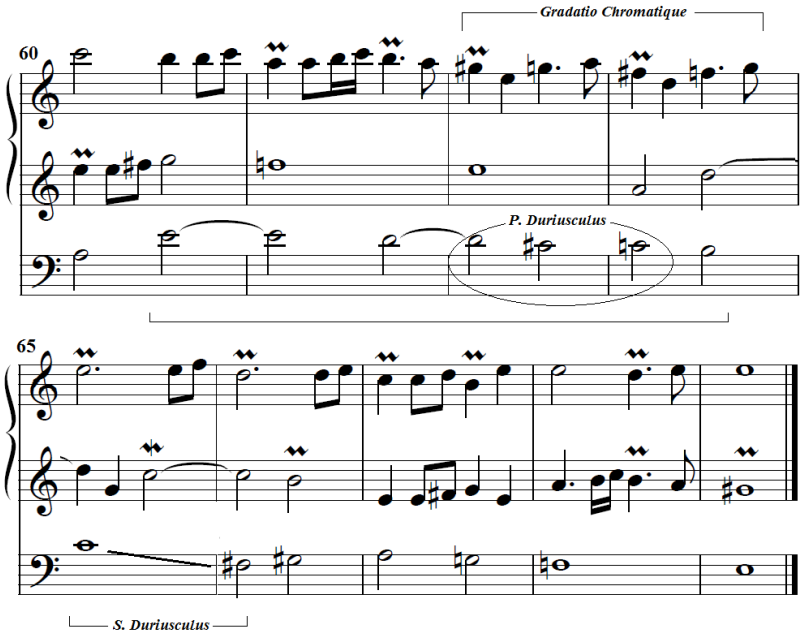
Dans cette disposition, la mesure 33 constitue le point de rencontre entre les deux sections, étant à la fois fin de la 1e partie et commencement de la 2e. Le fait que cette mesure de tuilage soit la 33 (et de surcroît le fait qu'elle présente le *motif en croix*) n'est peut-être pas anodin car, comme nous l'avons observé, cette même disposition est repérable dans d'autres pièces de Couperin lui-même, associées à des versets qui exaltent la figure christique, par exemple, le *Trio à deux dessus de cromorne et la basse de tierce* (verset *Domine Deus, Agnus dei*, ex. 14.29) et le *Dialogue sur les grands jeux* (verset *In gloria Dei Patris*, ex. 14. 49).

Au niveau des figures, outre le *motif en croix* qui apparaît en tant qu'élément thématique, cette pièce présente un ensemble de progressions qui établissent une claire opposition de contraires : la première, une *anabasis* qui traduit le sentiment d'exaltation (mes. 53-56), présentant une gamme ascendante à la basse ($do_2 – sib_2$) sur laquelle les voix supérieures font une *gradatio* en rythme de dactyle :



Ex. 14.44, F. COUPERIN, *Dialogue en Trio du Cornet et de la Tierce : Tu solus Altissimus Iesu Christe*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 51-55)

La seconde, une *catabasis* pathétique dans la phrase finale de la pièce (mes. 60-66) présentant un dessin chromatique dans les parties extrêmes : la voix de basse comporte des *passus* et *saltus duriusculus*, alors que la voix de dessus fait entendre une *gradatio* chromatique descendante de caractère plaintif[63] (ce qui génère une *pathopoeia* très expressive). Cette disposition opposant le caractère gracieux avec le topique du *lamento*, peut encore se rattacher à l'évocation des enjeux du Salut, ayant comme sujet central « le Sacrifice de celui qui est le seul Saint, le seul souverain, le seul très-haut » (comme l'exprime Charles Condren)[64].



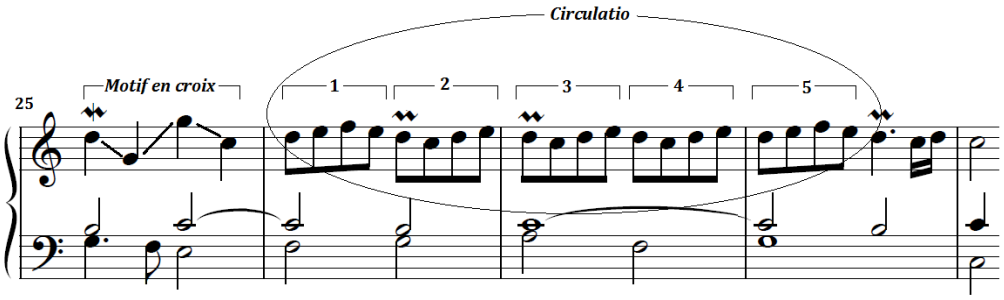
Ex. 14.45, F. COUPERIN, *Dialogue en Trio du Cornet et de la Tierce : Tu solus Altissimus Iesu Christe*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 60-68)

Cependant, comme nous l'avons montré au chapitre 6 (voir ex. 6.28), le passage le plus parlant de cette pièce est une *circulatio*, dont la symétrie générée par cinq cellules de quatre croches (présentant deux groupes identiques, l'un aux extrêmes et l'autre au milieu de la figure) semble obéir au rapport 3/2 associé à la figure du Christ[65]. De notre point de vue, cette disposition traduit de manière remarquable le sens des mots, car les figures circulaires s'accordent bien à la vision de la perfection du « très haut égal à Dieu ». D'ailleurs, la signification est renforcée par la *figure en croix*, précédant le mouvement circulaire :

[63] Du même type que nous avons observé dans le *Récit de petite tierce, de nazard ou de cromorne du 2e ton* de Boyvin (voir ex. 9.8).

[64] C. CONDREN, *op. cit*, p. 299.

[65] Cf. chapitre 6, p. 193.

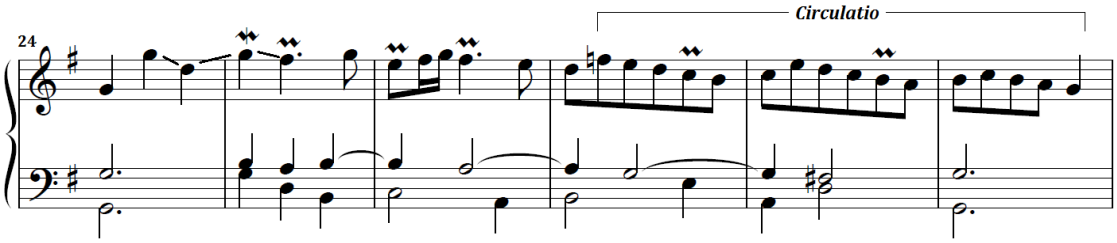


Ex. 14.46, F. COUPERIN, *Dialogue en Trio du Cornet et de la Tierce : Tu solus Altissimus Iesu Christe*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 25-29)

Le sens figuratif de ce passage peut être corroboré par l'exégèse d'Olier. Pour le curé de Saint-Sulpice, derrière l'adjectif *Altissimus* se cache la figure du Christ comme le seul connaisseur de la grandeur et de la perfection de Dieu, en conséquence, le seul capable de l'adorer convenablement.

> Pour ce qui était de Dieu en lui-même, ils [les Anges] ne le connaissaient pas dans toute l'étendue de ses perfections […] ce qui nous marque que la parfaite & entière connaissance de Dieu était réservée à Jésus-Christ, qui seul habite dans la sublimité des divines lumières : *Ego in altissimis habito* […]. Vous seul êtes Très Haut, [donne] à entendre que Jésus-Christ seul est capable de louer Dieu en la sublimité de son être, lui seul le connaissant dans la hauteur de sa majesté ; & que, comme la glorification suit la connaissance, il n'y a aussi que lui qui le glorifie dans toute l'étendue de sa grandeur : *Tu solus Altissimus Iesu Christe, Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen*[66].

La figuration musicale de la perfection divine semble se confirmer dans le *Récit de tierce* de la *Messe pour les couvents.* En effet, Couperin emprunte un procédé similaire dans la partie centrale de la pièce[67], moment où le *motif en croix* apparaît avant un dessin ondoyant de croches.



Ex. 14.47, F. COUPERIN, *Récit de tierce : Tu solus altissimus Iesu Christe*. Messe pour les couvents, 1690 (mes. 24-29)

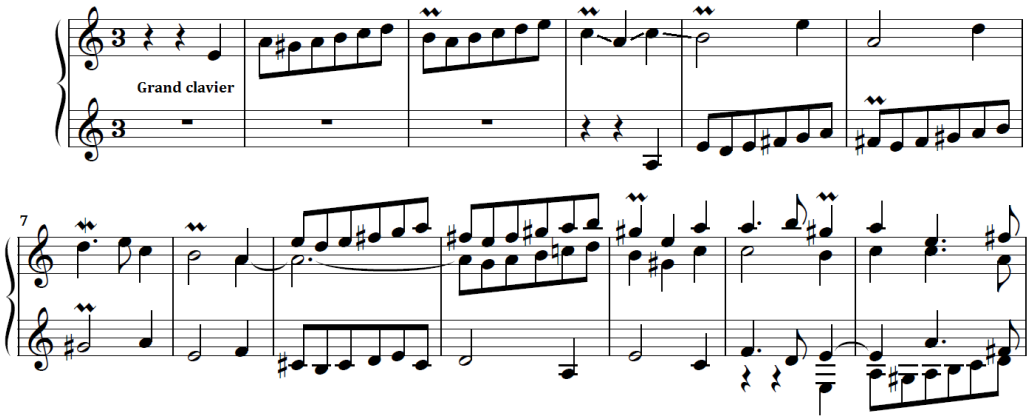
[66] *Ibid.*, pp. 574-576.

[67] À partir de la mesure 24, à peine une mesure en décalage par rapport au passage du *Dialogue en trio* de la *Messe des paroisses.*

i) In Gloria Dei Patris : *Dialogue sur les grands jeux*

La formule laudative *In gloria Dei Patris* confirme l'adhésion à toutes les idées contenues dans le *Gloria*. Pour correspondre à cette vision, la convention établie par les organistes classiques impose une forme de caractère grandiloquent. En ce sens, Couperin destine à ce verset un *Dialogue sur les grands jeux* dans les deux messes. Conçues dans un seul élan expressif, ces pièces offrent une combinaison entre la véhémence naturelle du *Grand jeu* et la grâce du style imitatif-chorégraphique. Or, le trait qui distingue ces dialogues, outre leur mesure à trois temps[68], est une profusion de mouvements mélodiques oscillatoires qui servent non seulement à exprimer le caractère jubilatoire de la formule doxologique, mais qui donnent aussi une cohérence au *Gloria* tout entier : en effet, ses figurations reviennent régulièrement dans l'ensemble des pièces qui le composent, peignant ainsi un tableau relatif à la profusion de la gloire divine dans la terre et dans les Cieux.

Le *Dialogue* de la *Messe des Paroisses* présente un *fugato* dynamique, dont le thème est formé par une « spirale » de croches auxquelles s'ajoutent les quatre notes du *motif en croix* (à ce point, nous saisissons l'importance des figures cycliques). Le caractère chorégraphique de cette pièce (elle adopte le modèle du *passepied*) se manifeste à l'aide de parallélismes mélodiques, de phrases de huit mesures (4 + 4) et d'hémioles cadentielles, donnant grâce au mouvement général.

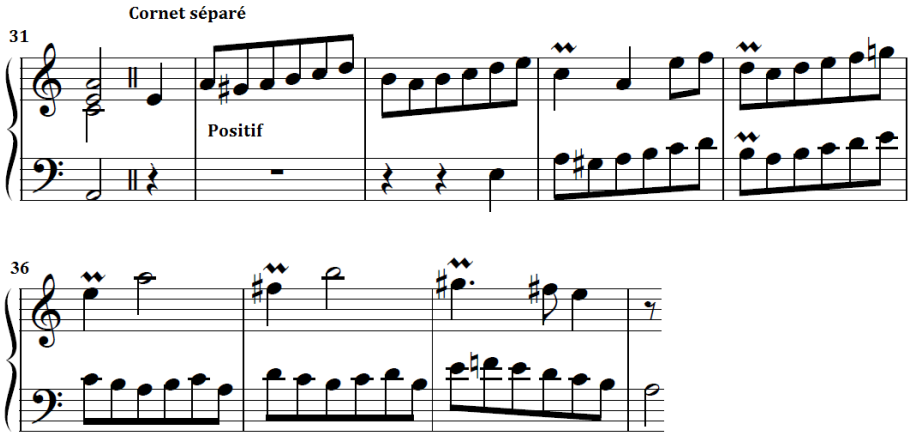


Ex. 14.48, F. COUPERIN, *Dialogue sur les grands jeux : In gloria Dei Patris*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 24-29)

L'agencement formel met lui aussi en valeur le sens de la doxologie Trinitaire : sur trois « volets » distincts, les parties extrêmes sont exposées sur le *Grand clavier* dans une texture polyphonique à quatre voix (avec plusieurs accords à cinq voix qui renforcent ou

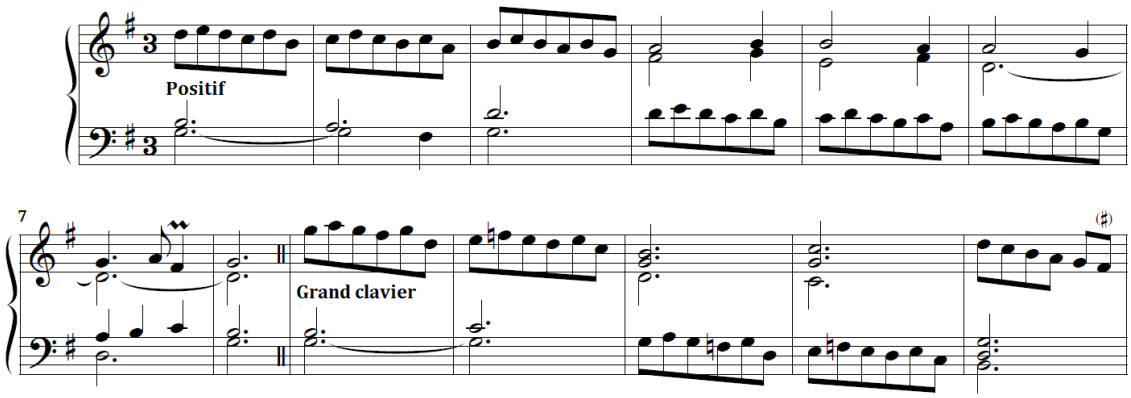
[68] Fait assez rare dans le *Dialogue*, qui peut signifier une obéissance au sens laudatif du texte (comme dans le *Plein-jeu* initial du *Gloria* de la *messe des paroisses*). Ici, il est clairement question de la glorification trinitaire.

complètent la texture), alors que la partie centrale est un *Duo* (entre le *Cornet* et le *Positif*). Ici, nous observons une fois de plus une section intermédiaire à deux parties dont le caractère symbolique nous semble rattaché à la figure du Fils en tant que deuxième personne de la Trinité[69]. Dans cet ordre d'idées, les trois sections qui composent le *Dialogue* seraient une évocation de la louange à la gloire du Père, du Fils, et du Saint Esprit.



Ex. 14.49, F. COUPERIN, *Dialogue sur les grands jeux : In gloria Dei Patris*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 31-39)

Le *Dialogue* de la *Messe pour les couvents* conserve ce même esprit, en présentant des mouvements circulaires en sens descendant qui rappellent particulièrement ceux du *Et in terra pax* de la *Messe des paroisses* (*Plein-jeu*, 1er verset du *Gloria*)[70]. Ces oscillations se manifestent dans un mouvement *quasi* perpétuel qui se distribue entre les parties extrêmes.



Ex. 14.50, F. COUPERIN, *Dialogue sur les grands jeux : In gloria Dei Patris*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-13)

[69] Disposition également observée, souvenons-nous, dans le *Trio à deux dessus* de la *Messe des paroisses*, correspondant au *Domine Deus, Agnus Dei* (ex. 14. 29).

[70] Voir ex. 14.17.

14.3 Offertoire

> Tous les actes de la grande action du sacrifice, toutes les pauses solennelles que fait l'Église dans le développement mystérieux de son oblation, sont marqués et pour ainsi dire consacrés par le souhait mutuel de la présence du Seigneur et de son esprit, par un rappel à l'attention, à la dévotion et à la ferveur. C'est comme une reprise et une nouvelle ouverture qui se fait par ces paroles : *Que le Seigneur soit avec vous et avec votre esprit*[71].

L'Offertoire est l'un des moments fondamentaux de la célébration liturgique, marquant le début de la deuxième partie de la messe, appelée liturgie de l'eucharistie ou bien *Célébration des mystères*[72]. L'acte fondamental de ce moment liturgique est l'oblation du vin et du pain, signifiant « l'offrande secrète et continuelle que Notre Seigneur Jésus-Christ a fait à son Père de sa personne, depuis le premier moment de sa conception, jusqu'à ce qu'il soit expiré sur la Croix »[73]. Jean-Jacques Olier rend compte du sens symbolique de l'Offertoire, par rapport aux mystères de l'Incarnation, de la mort et la Résurrection du Christ, étant lui-même une oblation offerte à Dieu. Il explique ceci dans les termes suivants :

> L'offrande du pain que le Prêtre fait en la première partie de l'Offerte […] représente la première intention de Jésus-Christ, et l'esprit avec lequel il s'offrit dans le Temple pour être un jour holocauste de Dieu, ce qui devait arriver en sa Résurrection. […] L'offrande du vin, qui se fait en la seconde, représente l'autre intention de Jésus-Christ, qui s'offrit pour être immolé en l'arbre de la Croix, et présenté à Dieu comme hostie pour le péché sur le Calvaire, où son Sang répandu est figuré par le vin du calice, offert à part et séparément du pain, qui représente son Corps innocent et sans tache[74].

Un regard sur les *offertoires* des messes de Couperin nous montre qu'il existe des rapports substantiels entre musique et sens théologique. En effet, ces pièces se présentent comme la « nouvelle ouverture » évoquée par la citation de Le Courtier mise en exergue, marquant ainsi le début de la seconde partie de la messe ; en outre, leur disposition formelle et expressive en trois volets contrastants correspond très bien aux « pauses solennelles que fait l'Église dans le développement mystérieux de son oblation ». Ainsi, le rappel à

---

[71] François-Joseph LE COURTIER, *Manuel de la Messe, ou explication des prières et des cérémonies du Saint Sacrifice*, Paris : A. Le Clère, 1841, [1e éd. 1835], p. 229.

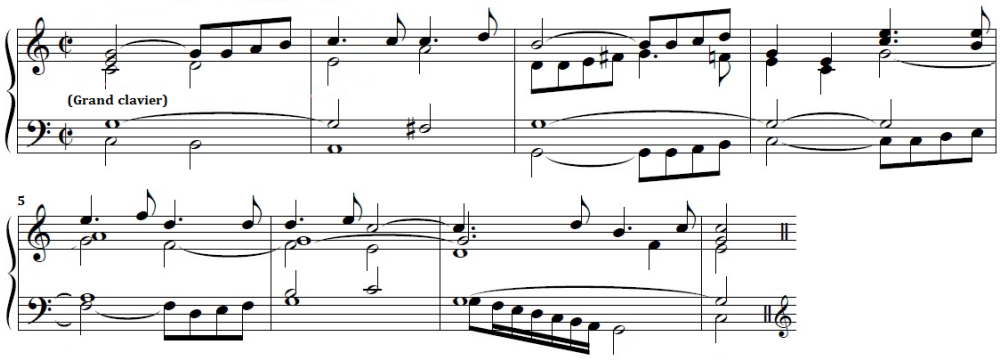
[72] Cette division provient de l'ancienne distinction entre la messe des catéchumènes (ou liturgie de la parole), et la messe des fidèles, destinée à la célébration de l'eucharistie proprement dite, réservée aux chrétiens confirmés.

[73] Mathieu BEUVELET, *La vraye et solide dévotion*, [Paris] : G. Josse, 1661, p. 329.

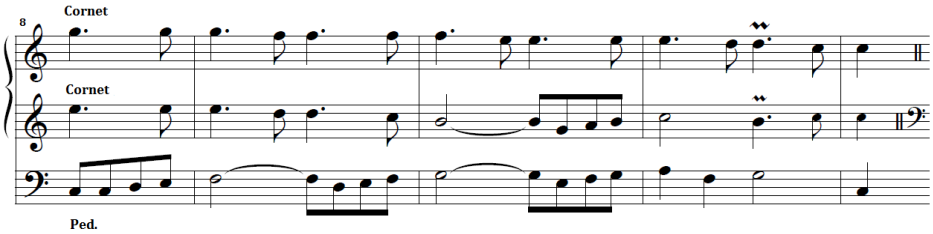
[74] J.-J. OLIER, *op. cit.*, pp. 328-329.

l'attention est exprimé par une première section de caractère majestueux ; le rappel à la dévotion, par une section centrale en style lyrique instaurant une atmosphère méditative, et le rappel à la ferveur, par une section finale de caractère triomphal apportant un élan enthousiaste[75]. Ces trois moments peuvent donc être en lien avec le sens de la *célébration des mystères* : l'Incarnation du Verbe, son sacrifice et sa Résurrection[76].

La première partie de l'*Offertoire* de la *Messe des paroisses* (mes. 1-68) présente un lumineux dialogue en *do* majeur, entremêlant le *maestoso* avec une allure gracieuse : le premier se manifeste dans la phrase initiale à travers une écriture harmonique sur le *Grand clavier* (mes. 1-8), alors que la seconde se perçoit au travers d'une disposition en *Trio*, laquelle, tout conservant les rythmes inégaux, apporte un air de légèreté grâce aux conduites mélodiques parallèles, aussi bien que par la couleur des jeux[77].



Ex. 14.51, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-8)



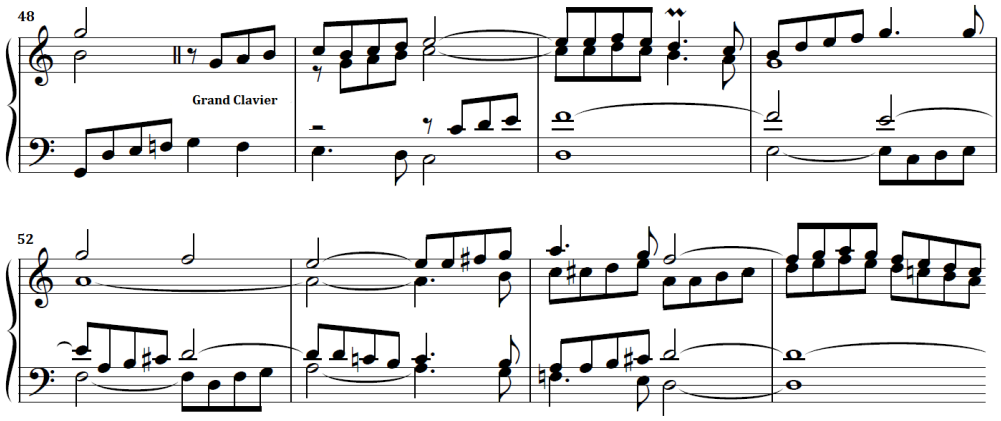
Ex. 14.52, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 8-12)

[75] Le commentaire de Le Courtier à propos des temps qui marquent l'Offertoire nous semble particulièrement éclairant pour comprendre le sens de l'articulation rhétorique des deux offertoires de Couperin ; d'autant plus que ce *Manuel de la Messe* est un texte sulpicien, et par conséquent, rattaché à la spiritualité olierienne.

[76] On pourrait également y voir une allusion à la Trinité. Concernant l'*Offertoire* de la *Messe des paroisses*, N. Dufourcq observe bien le caractère de ces trois volets dans une optique purement musicale, sans se soucier d'un possible fond signifiant derrière la démarche compositionnelle de Couperin. Voici ses mots : « La première page qui recherche la plénitude sonore, évoque le grave de l'ouverture de Lully […] ; la seconde page elle-même se subdivise dans un panneau à trois voix, un autre à quatre voix, se complait dans le détail linéaire et style en imitation ; la troisième, tout entière livrée aux valeurs pointées, tente d'allier le mouvement chorégraphique et l'écriture fuguée » (N. DUFOURCQ, *Le livre de l'orgue français*, *op. cit.*, p. 106).

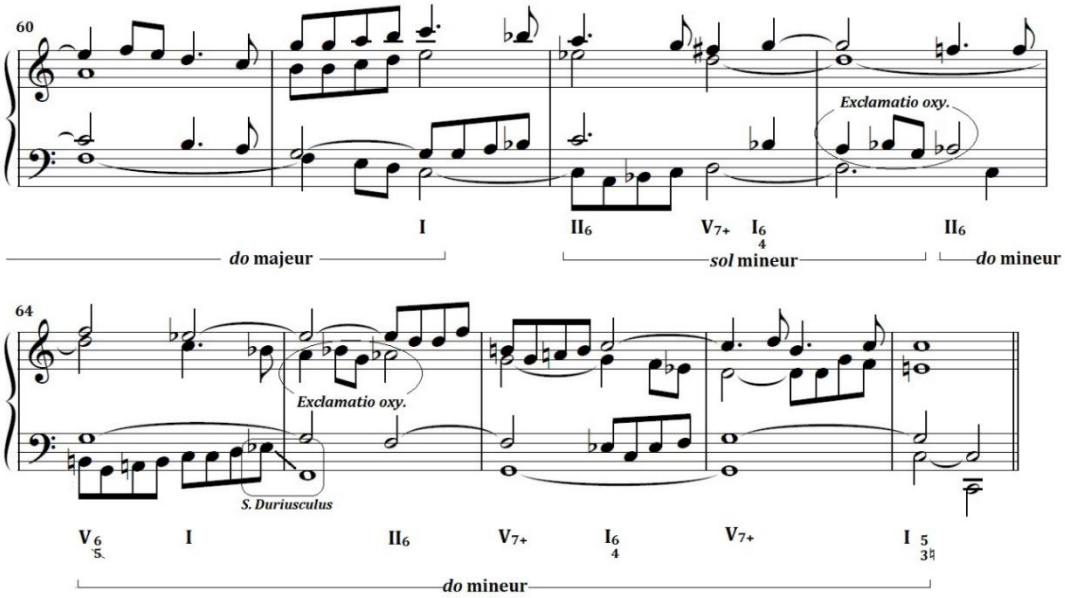
[77] Positif, cornet séparé, pédale.

Ces deux caractères sont superposés vers la fin de la section (mes. 48-68), présentant le motif *maestoso* et les conduites parallèles dans une texture harmonique plus dense (à 4 voix), créant une certaine sensation de paroxysme évocateur de la majesté et de la grâce divines :



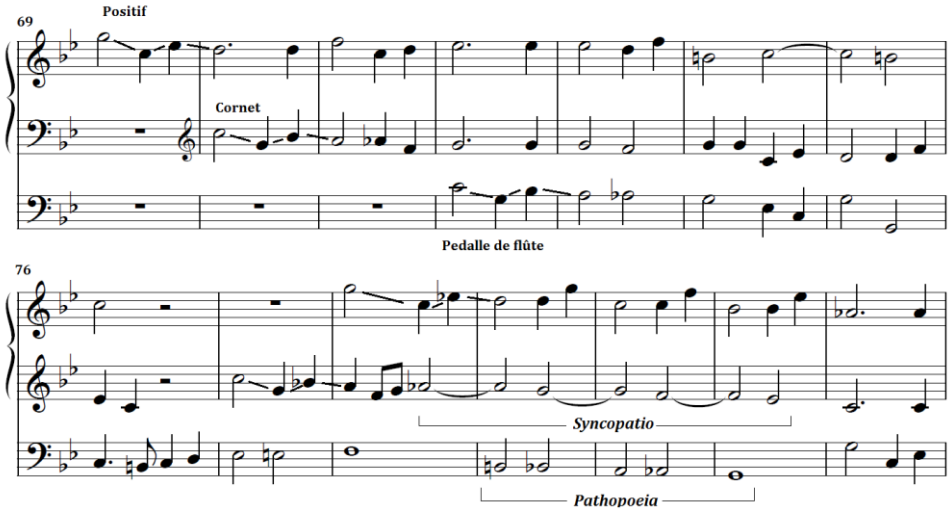
Ex. 14.53, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 48-55 et 60-68)

La conclusion de la première partie « préfigure » la couleur obscure de la deuxième à travers la progression *do* majeur – *sol* mineur – *do* mineur/majeur. Dans ce passage, le traitement harmonique est assez tendu, présentant des chromatismes, des retards (*syncopatio*), et tout particulièrement un *saltus duriusculus* à la basse (mes. 64-65), ainsi que deux *exclamatio oxymoron* (mes. 63 et 65) qui introduisent le sens plaintif dominant la section fuguée qui suit.



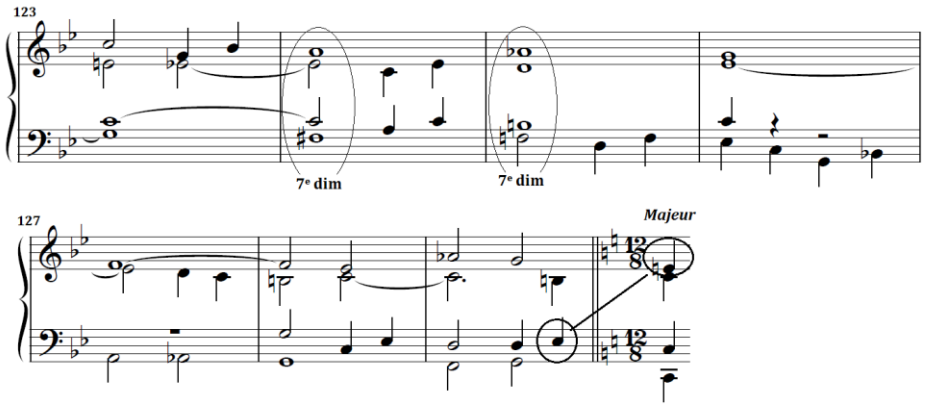
Ex. 14.54, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 60-68)

La deuxième partie de la pièce (mes. 69-129) présente un changement d'atmosphère radical : de la clarté éclatante de la section précédente, on passe ici à une profonde obscurité, générée par le passage au mode mineur (*do* mineur), mais aussi par la gravité du topique plaintif, qui met en évidence la vision sacrificielle de l'Offertoire : la mort du Fils comme oblation pour la rémission des péchés[78].



Ex. 14.55, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 69-82)

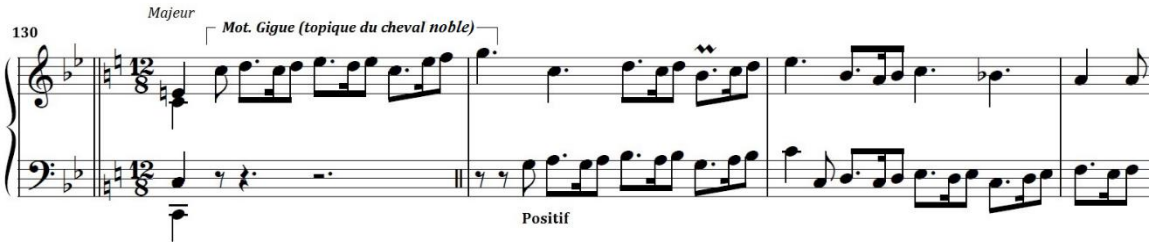
En effet, dans cette section centrale, l'immanquable *motif en croix* (développé en *fugato*) s'érige comme le protagoniste du « tableau ». Dans un premier moment, l'écriture adopte la manière du *Trio à trois claviers* (mes. 69-95), puis avec une écriture à quatre parties, celle du *Fond d'orgue* sur le *Grand clavier*. Le traitement chromatique trouve son climax vers la fin de cette section, ou l'on distingue une progression d'accords diminués, et une fausse relation dans l'enchaînement V-I (mes. 129-130) qui brise soudainement l'« obscurité » de manière frappante, pour entamer ensuite la dernière section, de caractère triomphal.



Ex. 14.56, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 123-130)

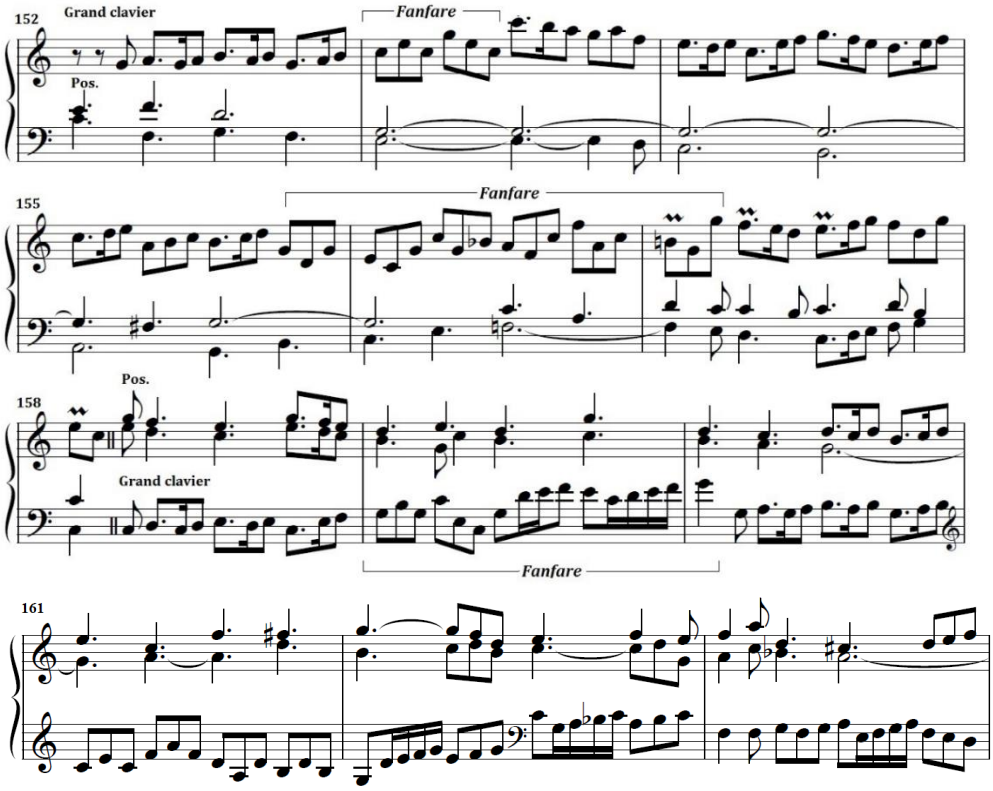
[78] Ces figuralismes plaintifs sont reflétés dans maintes conductions chromatiques descendantes, particulièrement une *pathopoeia* à la basse (mes. 79-81).

Ce contraste expressif peut figurer la puissance et l'énergie du Saint-Esprit (associé à la Résurrection), vision qui semble affirmée tout au long de la dernière partie à travers un alliage entre les styles imitatif-chorégraphique et martial. En effet, cette somptueuse section fuguée est dominée par le motif caractéristique de la *gigue à la française*, dont le caractère euphorique et vigoureux traduit de manière éloquente l'image du triomphe du Christ sur le péché et sur la mort[79].



Ex. 14.57, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 130-133)

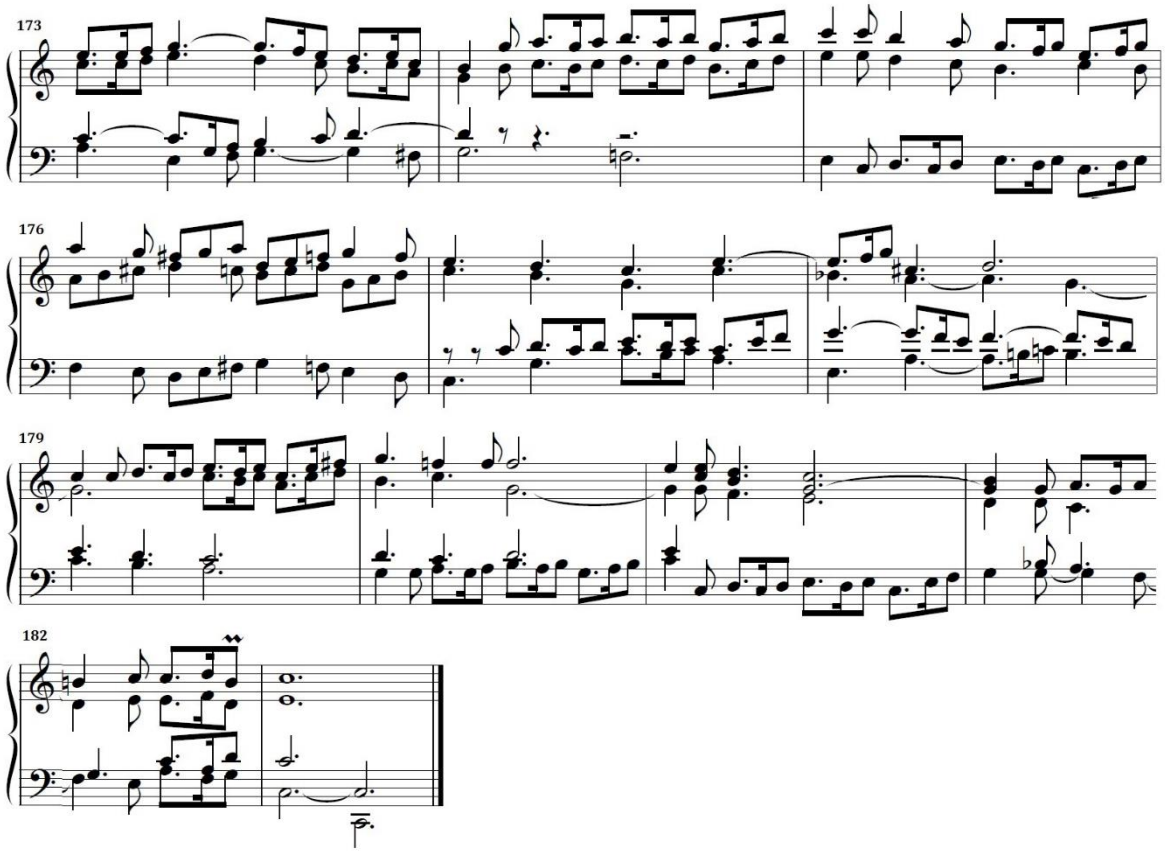
En outre, le caractère martial est clairement renforcé par l'entrée de motifs de fanfare dans un passage disposé à la manière du *Dialogue de dessus et basse* (mes. 151-166).



Ex. 14.58, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 152-163)

[79] Cf. chapitre 6, p. 204.

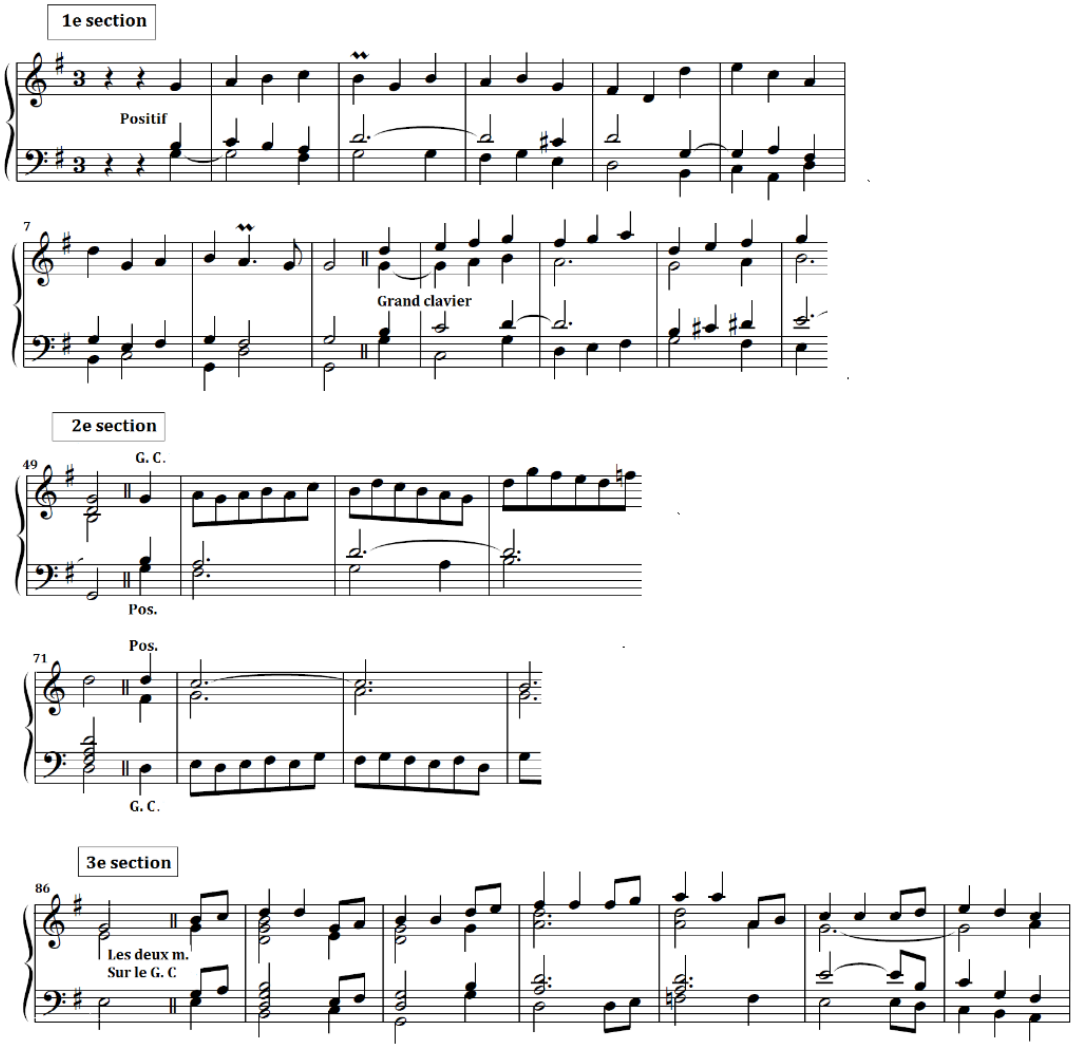
La fin de l'*Offertoire* présente une tension grandissante au *Grand Clavier*, créée à la fois par l'augmentation du nombre des voix, par la tension croissante des harmonies, et par un système d'imitations distribuant le *motif pointé* dans toutes les voix, ce qui donne à cette conclusion un caractère apothéotique :



Ex. 14.59, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 173-183)

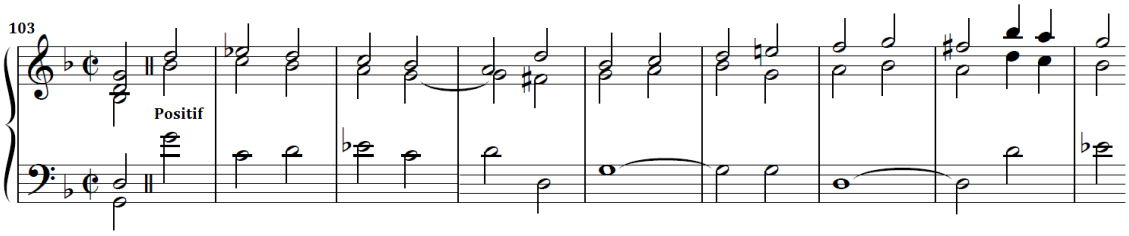
L'*Offertoire* de la *Messe pour les couvents* contient le même type d'alliances stylistiques. Composée de trois grands volets (comportant eux-mêmes des subdivisions), cette pièce offre un parcours esthétique que l'on pourrait décrire comme 1. *Gracieux* ; 2. *Lyrique-Majestueux* ; et 3. *Triomphal-majestueux*.

D'allure chorégraphique, (modèle du *menuet*) la première partie (*sol* majeur) est disposée en trois sections de caractère jubilatoire : la première présentant une alternance entre le *Positif* et le *Grand clavier* (mes. 1-49), la deuxième adoptant une disposition en dialogue de *dessus et basse* (mes. 49-86), et la troisième revenant à l'alternance initiale (mes. 86-97), mais amplifiée expressivement par un motif en anapeste qui apporte de la vigueur.



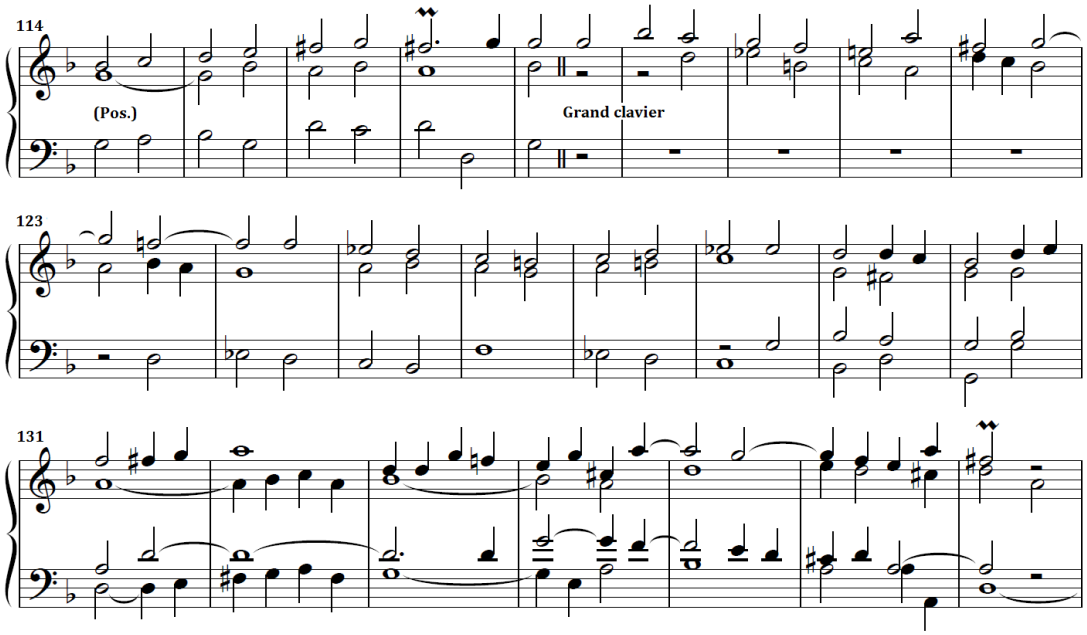
Ex. 14.60, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-13, 49-52, 71-74 et 86-92)

La deuxième partie change de registre expressif : modulant en *sol* mineur, ce passage apporte des conduites mélodiques parallèles à la manière du *sommeil*. Ici, la profondeur et le lyrisme de ce topique, liées à l'échange entre le divin et l'humain, nous place face à une vision de l'oblation focalisée non sur son aspect douloureux, comme c'était le cas dans le volet central de l'*Offertoire* de la *Messe des paroisses*, mais sur son aspect mystique (le mystère de la miséricorde divine).



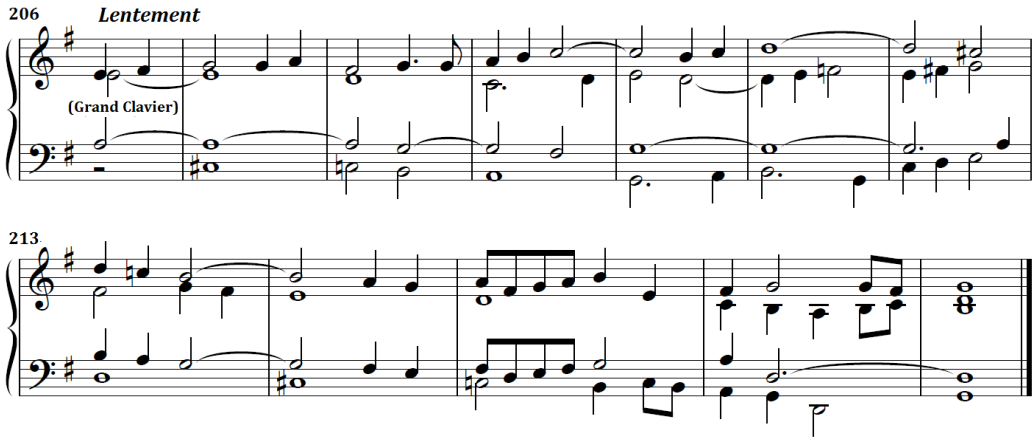
Ex. 14.61, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 98-183)

D'ailleurs, cette partie expérimente un incrément progressif de l'intensité sonore, offrant ainsi un « itinéraire » ascensionnel (dans un sens expressif) qui mène de la profondeur (passage à 3 voix sur le *Positif* dans le style du *sommeil*), au sublime (passage à 3 et 4 voix sur le *Grand clavier* dans le style du *Fond d'orgue*), apportant ainsi un sens d'élévation saisissant :



Ex. 14.62, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 114-137)

La troisième partie présente le même type d'alternance entre *Positif*, et *Grand Clavier* de la section initiale. D'allure triomphale, marquée par quelques figures de fanfare et des cellules rythmiques de dactyles, ce volet se développe sur un thème similaire au motif croisé de quatre notes. Pour conclure le discours de manière solennelle, la phrase finale adopte le topique *grave* sur le *Grand clavier* :



Ex. 14.63, F. COUPERIN, *Offertoire*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 206-213)

Les offertoires de Couperin permettent donc observer une succession formelle et expressive qui semble bien obéir au sens théologique de l'Offertoire. De surcroît, l'articulation stylistique proposée par l'organiste offre un parcours qui, allant du majestueux-gracieux, passant par le lyrique plaintif, et finissant par le triomphal, peut suggérer une lecture narrative vis-à-vis non seulement des mystères de l'Incarnation, de la mort et de la Résurrection, mais aussi de l'histoire du Salut, dont le Christ est le protagoniste central.

14.4 Sanctus

Inspiré sur un passage du Livre d'Esaïe[80], le texte du *Sanctus* de la messe évoque de façon très imagée la louange à la puissance et à la plénitude glorieuse du « Seigneur des armées ». Dans le cadre liturgique, la proclamation de la sainteté de Dieu est naturellement associée au chant et à la musique, comme l'explique le cérémonial de Toul de 1700 : « C'est par le chant que l'on glorifie Dieu, que l'on célèbre ses mystères, que l'on fait dans l'Église militante l'écho de l'Église triomphante, dont la continuelle fonction est de chanter le sacré Trisagion Sanctus S.S. »[81]. Dans un ordre d'idées similaire, Olier considère que le principe d'alternance entre orgue et *plain-chant* dans l'acclamation du *Sanctus* est une analogie figurant la louange proférée par les Églises céleste et terrestre :

> […] le Diacre & le Sous-Diacre montent auprès du Prêtre pour dire le *Sanctus* ; en témoignant que l'Église de la terre, le nouveau & l'ancien Testament, se joignent & s'unissent à Jésus-Christ pour glorifier Dieu en lui & avec lui, & pour avoir part par lui à la louange des Bienheureux. & pour cela même l'orgue, qui signifie la musique du Ciel & les louanges des Bienheureux, joue au Sanctus. II chante par deux fois, *Sanctus*, pour représenter que cette louange est la louange du Ciel & qu'elle lui appartient ; l'Église (ou les chapiers qui la représentent) chante une fois au milieu, pour dire qu'elle se mêle, & qu'elle tâche de prendre part, & de se perdre dans les louanges du paradis[82].

Ainsi, au centre de ce tableau évocateur de l'acclamation universelle de la terre et des Cieux chantant à la plénitude de Dieu, l'orgue constitue un outil figuratif fondamental pour proclamer la gloire divine et le triomphe de la foi chrétienne.

---

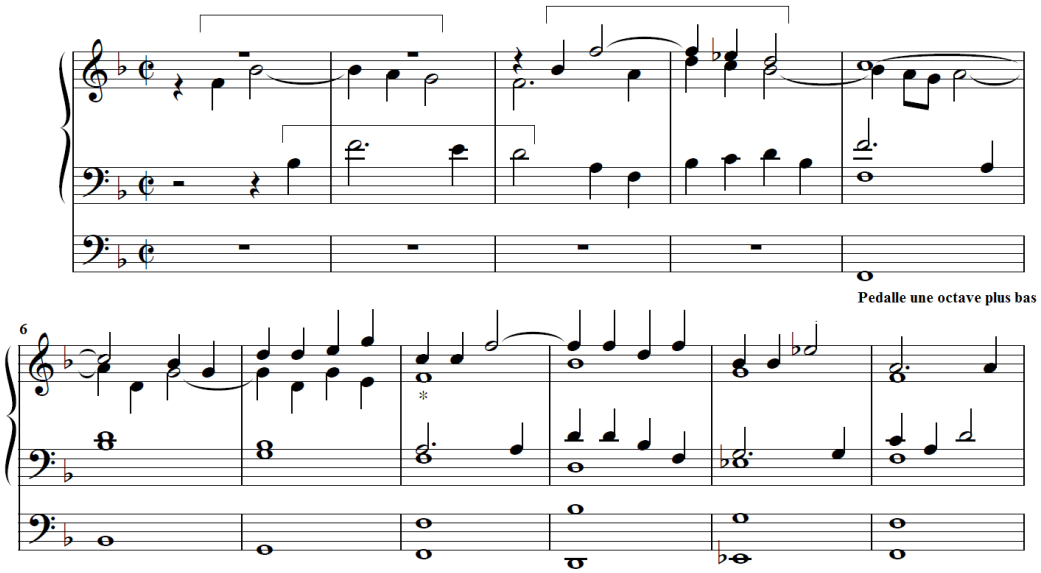
[80] Esaïe, VI, 1-7.

[81] Cérémonial de Toul, dresse par un chanoine de l'église cathédrale, et imprime par ordre de l'illustrissime et reverendissime Monseigneur Henry de Thyard-Bissy, évêque de Toul, Toul : A. Laurent, 1700, p. 49-50. Cité par Jean-Paul C. MONTAGNIER dans : « Le Te Deum en France à l'époque baroque : Un emblème royal », *Revue de Musicologie*, t. 84, nº 2 (1998), pp. 221.

[82] *Ibid.*, pp. 382-383.

a) 1er Sanctus : *Plein-jeu*

Pour les 1e et 3e *Sanctus*, Couperin effectue le même choix dans ses deux messes : un *Plein-jeu* et un *Récit de cornet*. Le *Plein-jeu* de la *Messe pour les couvents* adopte une disposition conventionnelle (*Plein-jeu* « continu » en texture harmonique à 4 voix). En revanche, le *Plein-jeu* de la *Messe des paroisses* illustre une fois de plus l'ingérence du sens théologique dans la démarche compositionnelle : en effet, cette brève pièce commente le début du *plain-chant* à travers trois entrées en *canon* (procédé inusité dans cette forme), avant l'entrée du *cantus firmus* à la pédale (mes. 5). De notre point de vue, cela renvoie clairement à la triple acclamation angélique.



Ex. 14.64, F. COUPERIN, *Plein-jeu : 1er Sanctus*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-11)

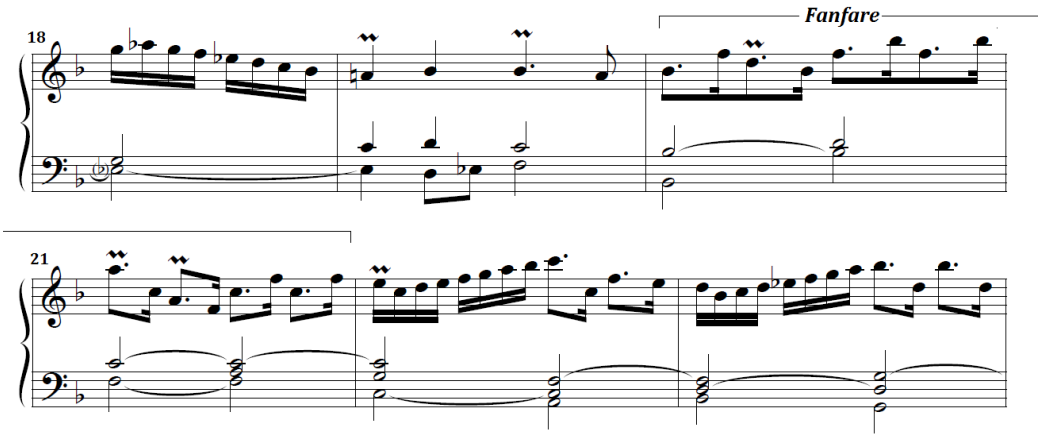
b) 3e Sanctus : *Récit de cornet*

Nous avons observé précédemment que certains récits de cornet sont associés au *Sanctus*, comme le montrent quelques messes et *Te Deum* de la tradition d'orgue classique (c'est le cas par exemple chez Nivers et Marchand)[83]. Ainsi, le caractère du *Récit de cornet*, impliquant un alliage entre le gracieux et le triomphal, exprime convenablement la louange au Seigneur des armées (*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*)[84]. Celui de la *Messe des*

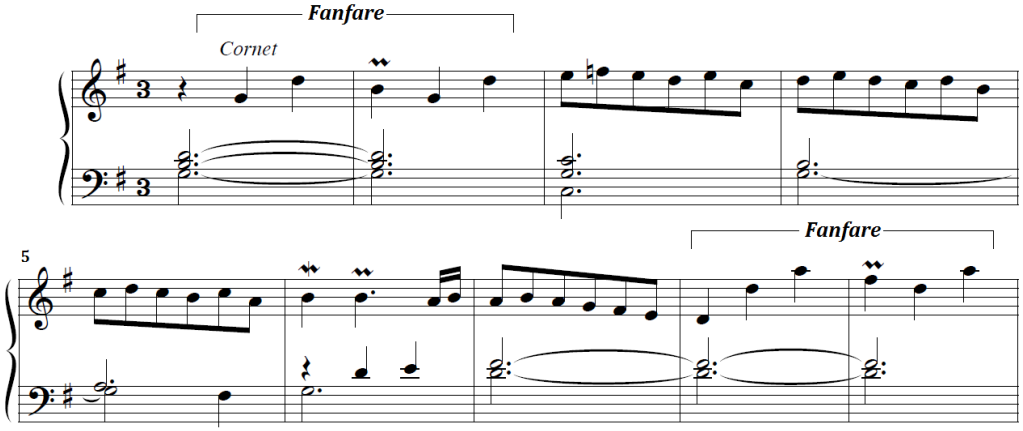
[83] Cf. chapitre 8, p. 243.

[84] À cet égard, Jean-Paul Montagnier affirme que l'acclamation royale de Dieu et la vision du triomphe de la foi assimilée à une victoire militaire, ont également un symbolisme politique dans le contexte historique qui nous occupe. Il s'explique : « Le but suprême du croyant est de pouvoir se joindre à l'armée des saints pour louer Dieu en chantant éternellement le Trisagion. Transposé dans le contexte qui nous retient ici, cela suggère que le Peuple de France, en chantant le motif du Trisagion - et, partant, en chantant le Te Deum en son entier - loue son Souverain victorieux, le chef de "l'Église militante" (autrement dit, de l'Église gallicane,

paroisses se montre assez brillant, mélangeant des traits mélodiques rapides avec fanfares en valeurs inégales[85]. Quant au *Récit de Cornet* de la *Messe pour les couvents*, il présente un caractère triomphal aux allures chorégraphiques (style du *menuet*) :



Ex. 14.65, F. COUPERIN, *Récit de Cornet : Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 18-23)



Ex. 14.66, F. COUPERIN, *Récit de Cornet : Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-9)

14.5 Benedictus et Élévation

Dans la pratique liturgique de l'Église gallicane, le *Benedictus* était considéré comme un verset indépendant du *Sanctus*, placé soit pendant l'Élévation, soit immédiatement après (se prolongeant parfois jusqu'à la fin du *Canon* de la messe). Ceci explique le fait que

affranchie de Rome) et le représentant sur terre de celui de "l'Église triomphante" (c'est-à-dire, Dieu lui-même) » (Jean-Paul MONTAGNIER, « Le Te Deum en France à l'époque baroque », *Revue de Musicologie*, t. 84, No. 2, 1998, p. 221).

[85] Les exemples de *Récit de cornet* de Boyvin et Jullien évoqués au chapitre 8 sont similaires (voir ex. 8.11 et 8.12).

Couperin ait écrit un verset pour le *Benedictus* (*Cromorne en taille*) dans sa *Messe des paroisses*, et une *Élévation* (*Tierce en taille*) dans sa *Messe pour les couvents*[86].

Le sens théologique du *Benedictus* (assimilable d'ailleurs à celui de l'Élévation) renferme la vision de l'avènement du Messie, venu « au nom du Seigneur » pour le rachat du monde. Tiré de l'Évangile de Matthieu, le texte de ce moment liturgique se rapporte au moment de l'entrée triomphale du Christ à Jérusalem le jour de la pâque juive[87]. *A priori*, le caractère méditatif et profond des récits *en taille* peut sembler contradictoire avec l'image triomphale du Christ. Cependant, des raisons d'ordre cérémoniel et théologique motivent ce choix expressif. En effet, les prescriptions ecclésiastiques de l'époque exigent gravité et suavité dans la musique accompagnant l'Élévation et le *Benedictus*[88] car ces moments liturgiques impliquent la reconnaissance du Christ comme Rédempteur, exigeant ainsi une méditation sur le sens de sa Passion et de sa mort (d'où la nécessité d'une musique incitant au recueillement et à la dévotion)[89]. Ceci nous laisse comprendre qu'au-delà de l'entrée triomphale du Messie, cette scène marque le début de l'accomplissement des prophéties annonçant son sacrifice.

Le *Cromorne en taille* de la *Messe des paroisses* situe l'auditeur devant la figure du Christ présentant une atmosphère de « gravité douloureuse », marquée d'une part par la

---

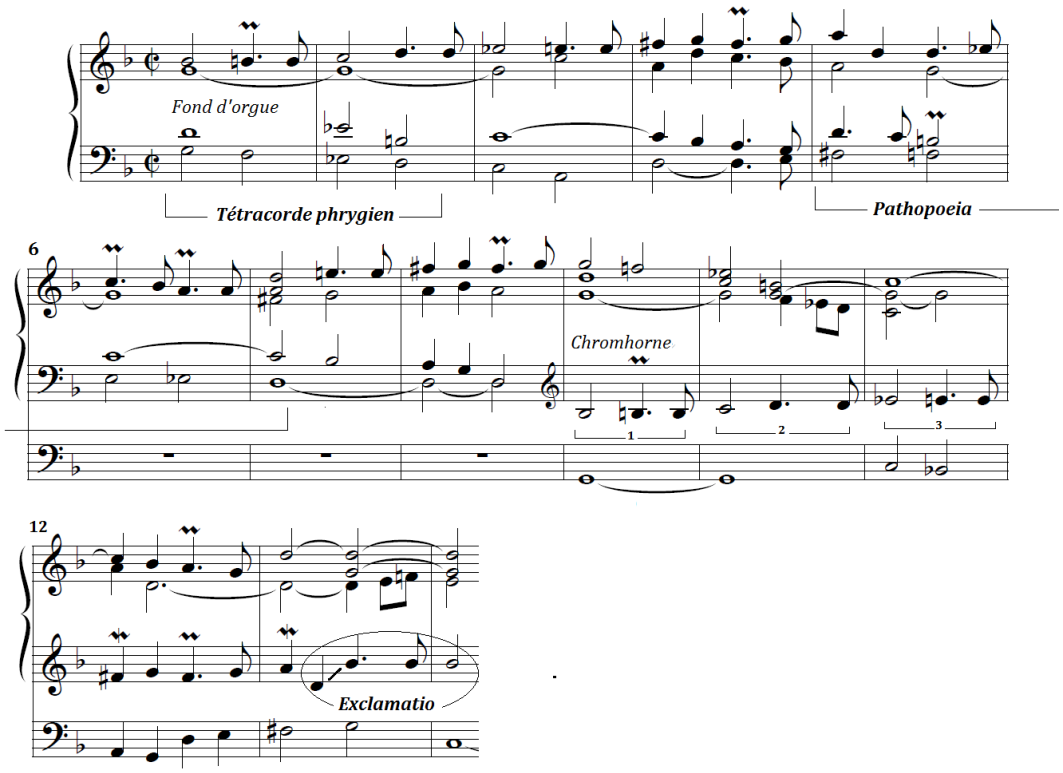
[86] Dans l'article « French Classical Organ Music and the Liturgy », Edward Higginbottom expose les divergences entre les divers cérémoniaux français de l'époque en ce qui concerne le moment de l'exécution du verset d'orgue pour le *Benedictus* : « Dans les sources législatives, il y a quatre ordonnances distinctes relatives à la nature de la participation de l'organiste à l'Élévation et au Benedictus. La première exige à l'organiste de jouer à l'Élévation [...] Ainsi, le cérémoniel des chanoines réguliers de l'Ordre de Saint Augustin demande à l'organiste de jouer « *dum elevatur SS. Sacramentum graviori et dulciori sono* ». [...] La deuxième prescription demande un verset d'orgue au Benedictus, à l'exclusion de son utilisation à l'Élévation. Ainsi, le *Directorium chori* de Paris prescrit l'usage de musique *ad Benedictus, post elevationem*. La troisième est reliée à la première prescription. Elle demande à l'orgue de jouer depuis l'*Élévation* jusqu'au *Per omnia* (c'est-à-dire jusqu'à la fin du Canon). Certains textes contenant cette prescription font référence à la manière dont cette pratique englobe automatiquement le Benedictus. Par exemple, dans le cérémoniel Mauriste de 1645 on peut lire : « *Ad elevationem... usque ad omnia, ante orationem dominicam, et tunc non cantatur Benedictus qui venit* ». Et enfin, une quatrième prescription, en rapport avec la deuxième, requiert la même extension du verset pour le Benedictus joué après l'Élévation. Par exemple, le cérémonial Toul indique : « on les touche [les orgues] après l'élévation pour le Benedictus, Jusqu'au Pater » (E. HIGGINBOTTOM « French Classical Organ Music and the Liturgy », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103, 1976 - 1977, p. 26 [ma traduction]).

[87] « Les foules qui marchaient devant Jésus et celles qui suivaient criaient : Hosanna au fils de David ! Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur ! Hosanna au plus haut des cieux ! » (Math. XXI, 9).

[88] Tel que l'indique le cérémonial de Sonnet, affirmant « on jouera de manière mélodieuse toutes les fois qu'à l'office le clergé se tiendra à côté de l'autel » (M. SONNET, *Caeremoniale parisiense*, *op. cit.*, p. 539. Trad. H. SATTLER, *op. cit.*, p. 10).

[89] Par ailleurs, le texte du Benedictus intègre le temps de la Passion, c'est l'antienne de l'*Introitus* de la procession des Rameaux (*Hosanna Filio David : Benedictus qui venit in nomine Domini. Rex Israel : hosanna in excelcis*).

prolifération d'un rythme de marche solennelle (𝅗𝅥𝅅.𝅘𝅥𝅮|𝅗𝅥), et d'autre part, par la présence de chromatismes, sauts mélodiques expressifs et tensions harmoniques. Le début de la pièce (introduction sur le *fond d'orgue*) comporte un *tétracorde phrygien* et une *pathopoeia* au cours de la même phrase[90]. Ensuite, la disposition mélodique de l'entrée du cromorne (faisant écho à celle de l'introduction) présente une *gradatio* ascendante en trois paliers (mes. 9-11), puis une broderie et une *exclamatio* (mes. 12-13), qui dessinent bien un climat de profondeur invitant à la méditation sur le mystère douloureux de la Passion.

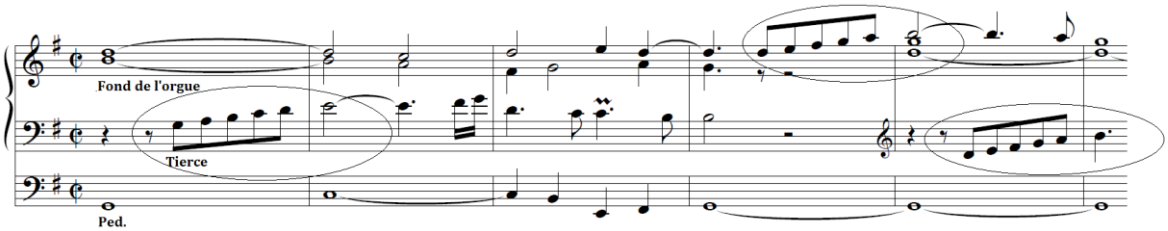


Ex. 14.67, F. COUPERIN, *Cromorne en taille : Benedictus*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-14)

Avec une couleur complétement opposée, la *Tierce en taille* pour l'Élévation de la *Messe pour les couvents* offre un climat tendre et chaleureux qui correspond bien au sentiment de profonde vénération que le fidèle peut éprouver devant la contemplation de

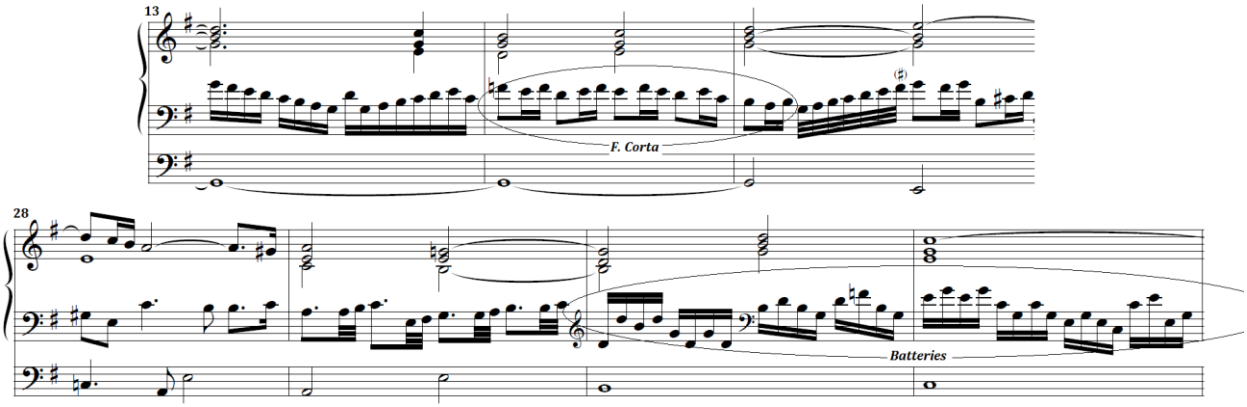
[90] Cette disposition est également empruntée par Couperin dans son petit motet *Tantum ergo*, ce qui montre bien le rapport de la musique avec le sens de ce moment liturgique : en effet, tant le *Tantum ergo* que le *Benedictus* (souvent joué pendant l'Élévation) sont associés à la vénération de l'hostie. Le topique plaintif s'explique bien si l'on considère le texte de ce verset du *Pange lingua* : « Révérons donc avec un profond respect un si grand Sacrement : que toutes les ombres de la loi ancienne cèdent à ce mystère de la loi nouvelle ; et qu'une foi vive et lumineuse supplée au défaut de nos sens » (trad. L. DE SACY, *op. cit.*, p. 503).

l'hostie[91]. Présentant les canons de la forme, cette pièce oscille entre la suavité mélodique et la pulsion installée par des mouvements en doubles-croches. La première phrase présente un motif ascendant se révélant le renversement de celui exposé dans la *Tierce en taille* de la *Messe des paroisses* (*Qui tollis peccata mundi*)[92]. Ainsi, le dessin mélodique qui servait à figurer la profondeur dans la demande de miséricorde dans le *Qui tollis*, sert ici à figurer l'élévation spirituelle.



Ex. 14.68, F. COUPERIN, *Tierce en taille : Élévation*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-6)

Dans les phrases suivantes, la ferveur gagne en intensité par des gammes en doubles-croches de caractère jubilatoire[93], dégageant par moments une teinte triomphale à travers la *figura corta* et des batteries qui expriment bien le sens glorieux de la Résurrection christique, inhérent à l'Élévation[94]. Cette union entre lyrisme et vigueur élabore un tableau lumineux servant de cadre à la prière chrétienne pendant la Consécration.



Ex. 14.69, F. COUPERIN, *Tierce en taille : Élévation*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 13-15 et 28-31)

[91] Ce même registre expressif est utilisé dans le *Cromorne en taille* correspondant au *Dominus Deus, Agnus Dei* de cette messe, dont l'équivalence dans le dessin mélodique ascendant est observée par Brigitte François-Sappey, ce qui corrobore la signification de cette disposition vis-à-vis de la contemplation de l'Agneau de Dieu. Voir « François Couperin », dans : *Guide de la musique pour orgue*, *op. cit.*, pp. 346-347.

[92] Voir ex. 14.33.

[93] En effet, ces gammes font penser en quelque sorte aux dessins oscillatoires des *Jubilus*.

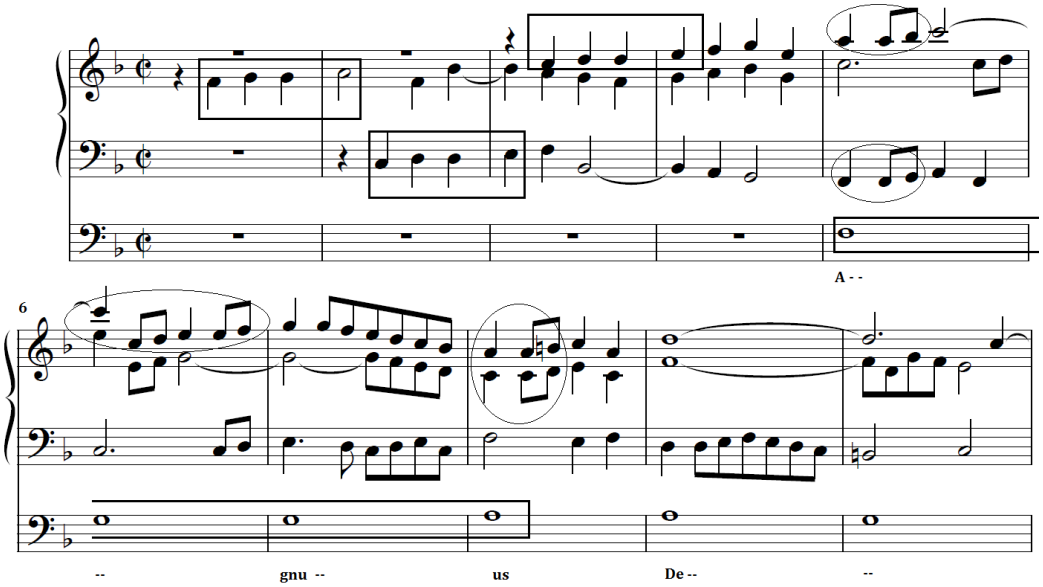
[94] En ce sens, Olier explique : « Comme continuation du mystère de la Résurrection, on lève la Sainte Hostie, & ensuite, on lève le Calice, pour exprimer le grand Mystère de la Sainte Ascension, lorsque Jésus-Christ fut élevé dans les Cieux après sa Résurrection » (J.-J. OLIER, *op. cit.*, p. 302).

14.6 Agnus Dei

« Agneau de Dieu, Victime du Père Éternel, qui portez les péchés du monde, exaucez-moi, pardonnez-moi, ayez compassion de ma misère et de mon état »[95]. C'est dans ces termes qu'Olier commente la prière adressée au Christ. Ainsi, ce moment liturgique, marqué par le sentiment pénitentiel qu'implique la requête itérative de miséricorde divine par médiation de l'« Agneau », demande une expressivité intimiste reflétant le sentiment de supplication. Or, les stipulations du cérémonial parisien de 1662, exigeant un *Plein-jeu* pour le *1e Agnus*, écartent les organistes de ce choix expressif. Pourtant, François Couperin offre des éléments rhétorico-musicaux qui mettent en évidence, non le sentiment religieux d'une prière pénitentielle, mais une lecture théologique vis-à-vis de la question du Salut : en effet, cette musique apporte une vision majestueuse et triomphale qui célèbre la miséricorde et la paix divines.

a) 1er Agnus Dei : *Plein-jeu*

Fondé sur la première partie de la mélodie grégorienne, le *Plein-jeu* de la *Messe des paroisses* s'articule en trois parties suivant les phrases du texte ; pourtant, le découpage de la musique ne correspond pas tout à fait à celui du *cantus firmus* (ce qui semble répondre à un enjeu signifiant, comme nous l'expliquerons un peu plus loin). Un regard sur la combinaison entre musique et paroles nous offre la structure suivante : A (*Agnus Dei*, mesures 1-13) ; B (*qui tollis peccata mundi* + *miserere*, mesures 13-36) ; C (*nobis*, mesures 37-47).



Ex. 14.70, F. COUPERIN, *Plein-jeu : Agnus Dei*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-13)

[95] J.-J. OLIER, *op. cit.*, p. 484.

L'introduction qui précède l'entrée du *cantus firmus* présente un motif tiré du début de la mélodie grégorienne dont le traitement imitatif en trois entrées successives pourrait correspondre à la figuration de la triple demande de miséricorde (mes.1-4)[96]. Ensuite, l'ensemble de la première partie se développe autour d'un motif de dactyle pouvant traduire une vision majestueuse de l'« Agneau ».

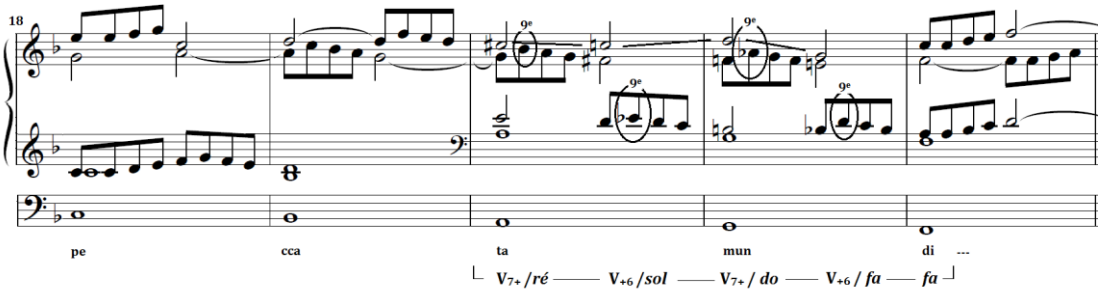
Fondée sur le *qui tollis peccata mundi* + *miserere*, la 2e partie de la pièce apporte deux éléments qui traduisent de manière éloquente le sens du texte. Le premier est le déclenchement d'un mouvement oscillatoire en mouvements parallèles ; ici, il s'agit clairement d'une métaphore liquide qui correspond à merveille à l'image du sang salutaire de l'Agneau, *qui enlève le péché du monde* (d'ailleurs, nous avons vu ce même type de figuration dans la *Tierce en taille* de cette même messe, correspondant elle aussi au *qui tollis peccata mundi* du *Gloria*)[97].

Ex. 14.71, F. COUPERIN, *Plein-jeu : Agnus Dei*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 14-23)

Le deuxième élément est le motif croisé de quatre notes, apparaissant sur une marche d'accords de 7e de dominante enrichis par une 9e de passage (mes. 20-22), juste au moment où la mélodie du *plain-chant* se trouve sur les mots *peccata mundi*, ce qui nous semble de toute évidence une *ekphrasis* musicale évocatrice du péché et du sacrifice christique :

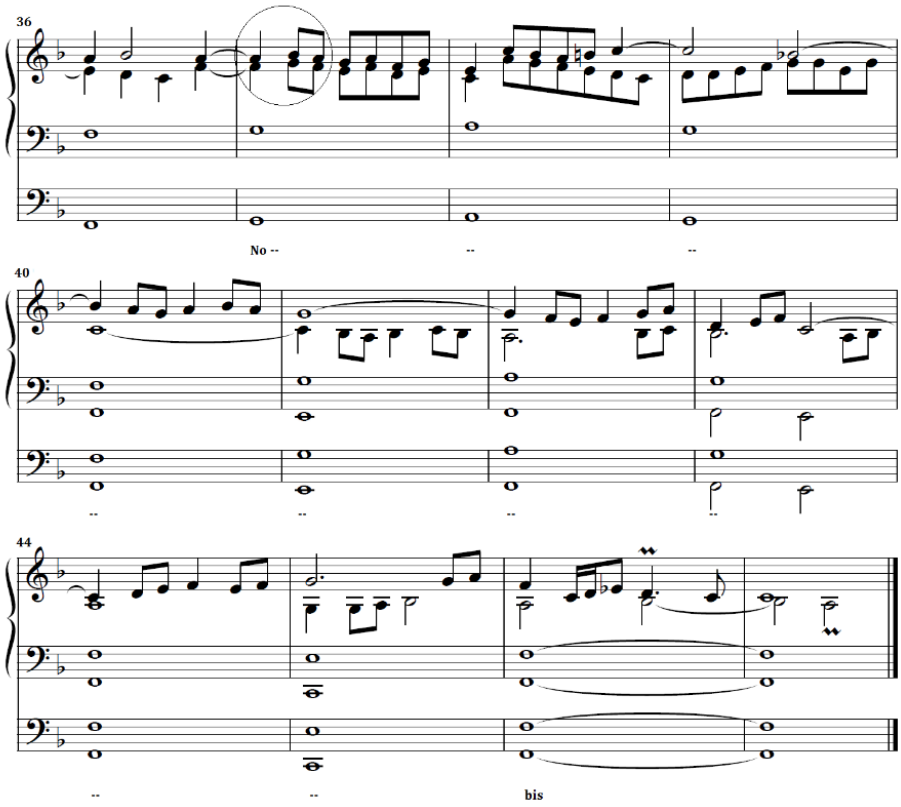
[96] Couperin adopte la même disposition dans le 1e *Sanctus* de cette même messe, probablement pour signifier la triple acclamation de la sainteté divine (ceci confirmerait la portée figurative de ce procédé).

[97] Une nouvelle preuve de la cohérence musicale de Couperin.



Ex. 14.72, F. COUPERIN, *Plein-jeu : Agnus Dei*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 18-22)

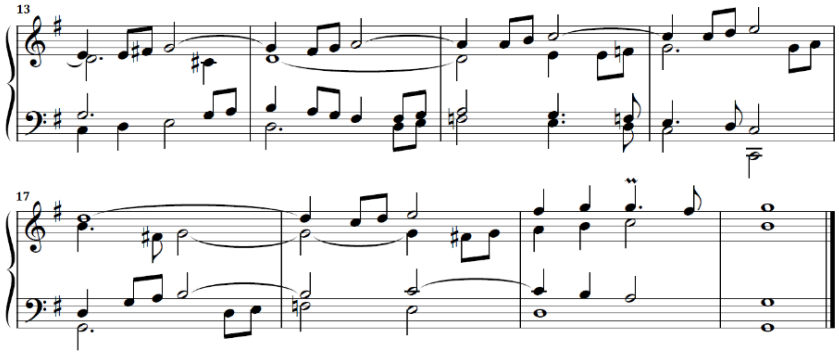
La troisième partie du *Plein-jeu*, fondée sur le mot *nobis*, ramène les motifs dactyliques de la partie initiale, dont la disposition itérative (ils se reproduisent sans cesse jusqu'à la fin de la pièce) pourrait se rapporter à la dimension répétitive de la demande de miséricorde :



Ex. 14.73, F. COUPERIN, *Plein-jeu : Agnus Dei*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 36-47)

Ce même procédé est adopté dans la partie finale du *Plein-jeu* pour *l'Agnus Dei de* la *Messe pour les couvents*. Après une première partie présentant une écriture harmonique à 4 voix assez uniforme, riche en retards, et non dépourvue de chromatismes, la deuxième partie de la pièce entame un mouvement plus dynamique marqué par l'itération d'un motif

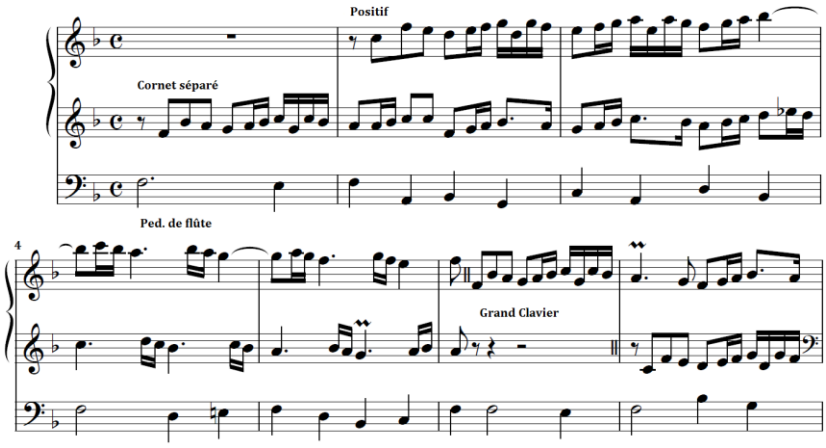
rythmique traité en dactyle/anapeste qui donne à l'ensemble un sens de marche solennelle et majestueuse[98] :



Ex. 14.74, F. COUPERIN, *Plein-jeu : Agnus Dei*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 13-20)

b) 3e Agnus Dei : *Dialogue sur les grands jeux*

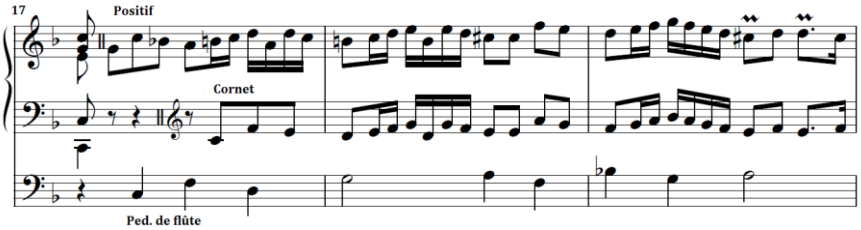
Pour la fin de L'*Agnus Dei*, Couperin propose deux grands dialogues éclatants dont le caractère triomphal-gracieux correspond bien à la vision de la paix divine (*donna nobis pacem*)[99]. Ainsi, le *Dialogue sur les grands jeux* de la *Messe des paroisses* présente des sections alternant la disposition du *Trio à trois claviers* avec le *Grand jeu*, développées autour d'un thème vigoureux, dont la répétition continuelle installe une sensation de marche perpétuelle. Néanmoins, certains passages adoucissent cette vigueur à travers des mouvements mélodiques parallèles.



Ex. 14.75, F. COUPERIN, *Dialogue sur les grands jeux :3e Agnus Dei*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 1-7)

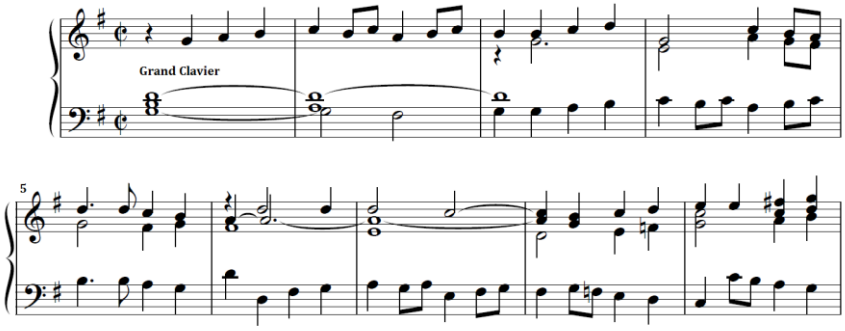
[98] On a observé que Couperin a souvent recours à ce procédé, en particulier dans ses deux *petites fugues sur le cromorne* (verset *Glorificamus te* du *Gloria*) et le *Dialogue de voix humaine* (*Quoniam tu solus Sanctus*) de la *Messe des paroisses*.

[99] Pour le *Dialogue* de la *Messe des* paroisses, B. François-Sappey reconnaît le caractère triomphal sans pour autant lui donner un sens théologique. Elle affirme : « … les doublures de la tierce rappellent le dernier volet de l'offertoire [de la même messe] et engendrent le même triomphalisme » (B. FRANÇOIS-SAPPEY, « François Couperin » dans : *Guide de la musique d'orgue*, *op. cit.*, p. 345).

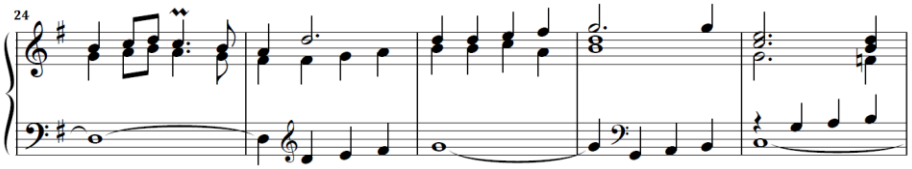


Ex. 14.76, F. COUPERIN, *Dialogue sur les grands jeux :3e Agnus Dei*, Messe des paroisses, 1690 (mes. 17-19)

Le *Dialogue* de la *Messe pour les couvents* garde ce même esprit expressif (figures dactyliques + parallélismes mélodiques) :

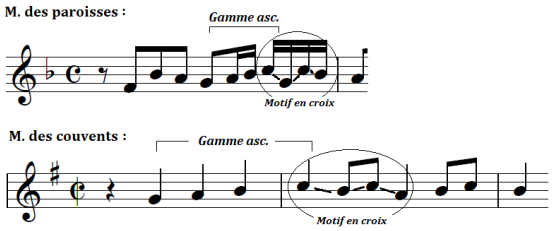


Ex. 14.77, F. COUPERIN, *Dialogue sur les grands jeux :3e Agnus Dei*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 1-9)



Ex. 14.78, F. COUPERIN, *Dialogue sur les grands jeux :3e Agnus Dei*, Messe pour les couvents, 1690 (mes. 24-28)

Cette cohérence se reflète également dans le thème des deux pièces, qui présentent une disposition similaire, à savoir, un mouvement ascendant comportant presque les mêmes notes, puis un mouvement croisé (on avait déjà vu ce procédé dans le *Dialogue* conclusif du *Gloria* de la *Messe des paroisses*)[100].

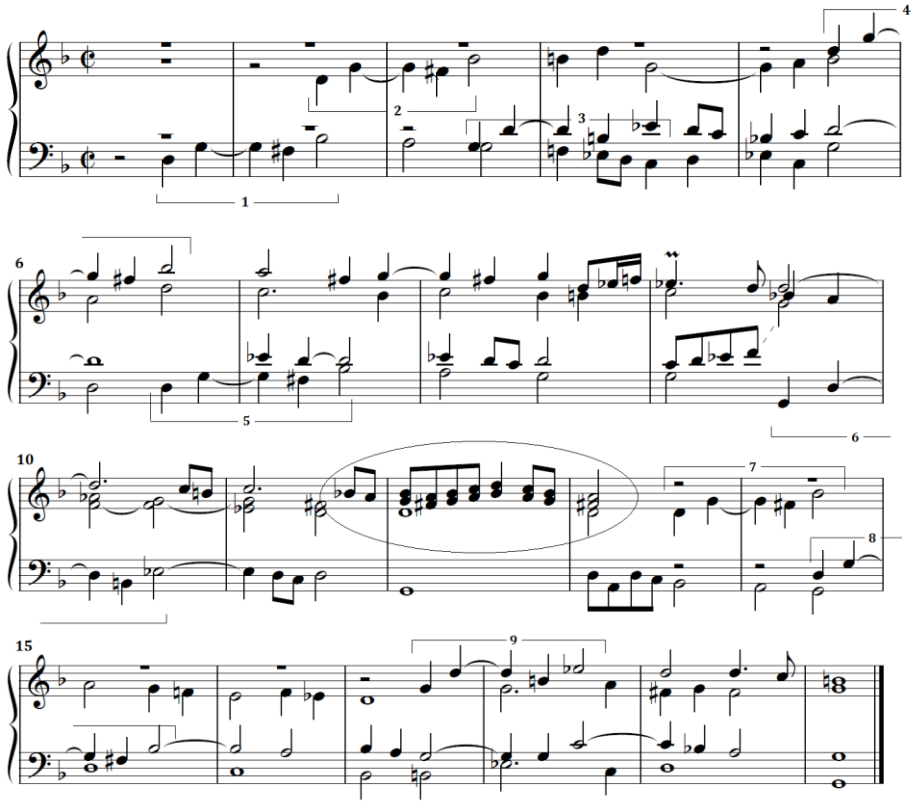


[100] Voir ex. 14.48.

14.7 Deo gratias : [*Petit plein-jeu*]

Cette formule conclusive marquant la fin de l'eucharistie est exprimée par Couperin au moyen de deux postludes concis (*Petit plein-jeu*). Celui de la *Messe pour les couvents* est un commentaire lumineux qui offre le même motif développé dans *l'Élévation* de cette même messe (*Tierce en taille*), disposé de manière continuelle dans les différentes parties de la polyphonie. Or, c'est sans doute le *Petit plein-jeu* de la *Messe de paroisses* qui offre une lecture particulière, se présentant comme vraie conclusion récapitulative de plusieurs éléments essentiels présentés dans l'ensemble de la messe.

Ainsi, cette pièce fuguée expose un sujet de quatre notes, qui n'est autre que le renversement du *motif en croix* en forme d'exclamation plaintive (en raison des intervalles de quarte juste et quarte diminuée qui le composent). Un autre élément de rappel est un bref clin d'œil à la « métaphore de la spirale », perceptible dans un passage dont la conduite oscillatoire est soutenue par une note pédale (mes. 11-13). Or, les clefs de voûte de cette miniature, donnant cohésion à l'ensemble des éléments signifiants exposés précédemment, sont les neuf expositions du *motif en croix* qui confèrent un sens récapitulatif remarquable de l'adoration christique développée tout au long de la messe, car elles font revenir l'image de la louange des ordres angéliques et/ou de l'exaltation de la Trinité 3 x 3, pour conclure la célébration eucharistique.



Ex. 14.79, F. COUPERIN, *Petit plein-jeu : Deo Gratias*, Messe des paroisses, 1690

*
* *

À la fin de ce parcours, on peut constater la manière dont l'œuvre d'orgue de François Couperin manifeste de manière magistrale, non seulement les recherches formelles et expressives de la tradition organistique française du XVIIe siècle, mais aussi celles de la pensée classique (cohésion, concision, clarté, variété, équilibre, bienséance, vraisemblance…). Le jeune organiste de Saint-Gervais se sert comme nul autre de l'appareil esthétique hérité de ses pairs, l'amenant à un degré d'accomplissement remarquable : les pièces des messes forment un « tout », un discours qui fait preuve d'un génie mis au service du plus sublime des sujets : l'expression des diverses significations du sacrifice christique.

CONCLUSION

Dans la *Comparaison de la musique italienne et françoise,* Lecerf de la Viéville affirme que « les règles d'un compositeur de musique d'Église se réduisent à deux : I° Il fait parler un chrétien. 2° devant des chrétiens »[1]. Ces propos laissent entendre un fait que nous avons tenté de démontrer dans ce travail : ce sont bien l'intentionnalité derrière la production musicale (le projet communicatif de l'organiste, « un chrétien qui parle »), ainsi que sa réception (les émotions ressenties par « le chrétien qui écoute »), qui permettent que la musique soit comprise comme un objet esthétique accomplissant une fonction théologique. Commentant ce propos de Lecerf de la Viéville, X. Bisaro et Jean-Yves Hameline soulignent que le paradoxe sacré-profane de la musique dans l'Église est résolu par l'intention créatrice : « La bienséance et l'adaptation à l'Église du discours sonore de la musique sont les conditions de sa légitimité […]. La musique est donc une, et seul l'ajustement de ses objectifs et de ses paramètres crée cette adéquation aux besoins de l'Église »[2].

Devant cette perspective, l'idée d'une dichotomie sacré-profane dans le langage musical s'efface : sa fonction, la volonté créatrice qui dirige sa production, l'espace sacré auquel elle appartient, ainsi que le temps liturgique dans lequel elle se déroule, constituent les éléments qui confèrent à la musique un sens sacré[3]. Concernant particulièrement les deux premières conditions, nous avons mis en relief les principes « cognitif » et « sensible » derrière le processus esthétique du répertoire[4]. À cet égard, en empruntant les mots de Jacques Porte, la condition nécessaire pour qu'une musique puisse être perçue comme sacrée « est de la considérer comme moyen de connaissance et non, uniquement, comme cause de plaisir »[5]. Empruntons encore les mots de Jacques Sutter pour dire que « le domaine de l'esthétique, dans son lien étroit avec le symbolique, le sacré, le rituel, le communautaire, est un espace de compréhension de l'homme et de l'univers, imprégné par

---

[1] Jean-Laurent LECERF DE LA VIÉVILLE, « Discours sur la musique d'Église », dans : *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Bruxelles : Foppens, 1706, pp. 49-50.

[2] Xavier BISARO et Jean-Yves HAMELINE, *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne : histoire musicale des réformes religieuses : XVIe-XVIIe siècles*, Tours : Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2008, pp. 96-98.

[3] Ici, on distingue la conception spatio-temporelle du sacré énoncée par M. Eliade.

[4] Nous parlons ici de « processus esthétique » en nous référant à la perception, comme nous l'avons vu au chapitre 5.

[5] Jacques PORTE, *Encyclopédie des musiques sacrées*, t. I, Paris : Labergerie, 1968-71, p. 8.

la norme et par le concept »[6]. C'est donc en opérant une fonction cognitive-affective que la musique peut relier l'homme au divin. Nous avons tenté de l'illustrer au cours de cette recherche : la musique des organistes classiques ne se limite pas à procurer du plaisir, mais à travers le plaisir et le saisissement, elle facilite l'experience du sacré et contribue à la connaissance des notions fondamentales de la doctrine chrétienne.

Le répertoire de l'orgue classique à la lumière de son temps

Dans la première partie de notre travail, nous avons constaté que le processus communicatif emprunté par cette musique se fonde sur un certain nombre d'éléments formels et stylistiques issus tant de l'expressivité baroque que de l'esprit classique. D'une part, le raffinement mélodique des formes lyriques répond à la volonté de traduire des émotions reliant l'humain au divin. D'autre part, les préceptes classiques d'ordre, de clarté et de brièveté, définissent la physionomie du répertoire : l'« ordre » peut être clairement perçu dans les préfaces explicatives des *Livres d'orgue*, aussi bien que dans le caractère archétypique des diverses formes musicales ; en même temps, les notions de « clarté » et de « brièveté » sont manifestes à travers la lisibilité qu'apportent les modèles stylistiques, comme dans la concision musicale qui, au-delà des impératifs de la liturgie gallicane, correspond au goût français de l'époque.

À ces éléments s'ajoute la question de l'imitation, dont nous avons observé un axe double : l'imitation des passions humaines et l'imitation des modèles stylistiques de la rhétorique. En ce qui concerne la première, les organistes déploient un traitement mélodico-harmonique mis au service de l'expression des affects qui, dans le domaine sacré, comportent un arrière-fond théologique. En ce qui concerne le style, nous avons observé que le socle stylistique de l'orgue classique est lié aux types stylistiques de la rhétorique (la *gravité*, la *suavité*, et un mélange de ces deux caractères), qui dessinent les qualités expressives des formes musicales : la *gravité* (style rhétorique élevé) se manifeste dans des pièces de caractère solennel qui expriment la majesté et la puissance de Dieu (c'est le cas du *Plein-jeu* ou de la *Fugue grave*), alors que la *suavité* domine les pièces associées à la manifestation sensible de la spiritualité, c'est-à-dire la louange, la dévotion, la méditation, la contrition, etc. (c'est le cas des *récits de dessus*, des *récits en taille*, ou encore des formes fondées sur des modèles chorégraphiques). Quant à la convergence de ces deux types stylistiques, elle est repérable dans certaines pièces qui les superposent et/ou les juxtaposent (ceci est évident dans les formes « mixtes »)[7].

---

[6] Jacques SUTTER, « Musique et religion : l'emprise de l'esthétique », *Archives des sciences sociales des religions*, n° 94 (1996), p. 20.

[7] De cette manière, nous nous sommes démarqués des analyses traditionnelles considérant le style sous un angle purement musical, angle qui domine les recherches de Norbert Dufourcq, et même encore celles de David Ponsford, auteur du dernier ouvrage approfondi sur la matière (*French organ music in the reign of Louis XIV*, 2011).

D'autre part, nous avons voulu montrer que l'orgue classique se trouve également sous l'influence des enjeux représentatifs de la spiritualité du XVIIe siècle (aspect négligé dans la littérature sur le répertoire). En effet, la considération du contexte religieux nous conduit à affirmer que cette musique cherchait à « représenter » dans le but de potentialiser la réception du sacré. En ce sens, les formes musicales cultivées par les organistes français sont susceptibles d'agir de la même manière que les tableaux et les gravures sacrées, dont le but pédagogique était d'imprimer des symboles et des émotions capables de diriger la spiritualité des croyants. En conséquence, la majesté, la grâce, la vigueur et la douceur de cette musique dessinent des images qui donnent de l'ampleur aux notions essentielles de la doctrine chrétienne (la louange, la lutte contre le péché, la repentance, la contrition, la profession de l'amour divin, etc.)

Dans cet ordre d'idées, l'orgue épouse l'exercice spirituel dans les célébrations liturgiques en fournissant un soutien figuratif et émotionnel. Cette fonction est attestée par quelques théologiens de l'époque : c'est le cas de Louis Thomassin, pour qui l'instrument est un support essentiel de l'oraison mentale, ou bien encore, celui de Jean-Jacques Olier, qui affirme que l'arrangement de l'orgue représente « l'harmonie réglée et ordonnée du Ciel », allant même jusqu'à dire que « celui qui joue [l'orgue] représente le Père », déclaration qui assimile la *praxis* musicale des organistes à l'acte créateur divin[8].

L'orgue comme véhicule du sacré : quels enjeux ? Quels moyens ?

Pour le dire en bref, la musique française pour orgue de l'époque classique peut se comprendre sous l'optique des conceptions fondamentales que la pensée chrétienne a développées à propos de la musique tout au long de son histoire, à savoir : une vision analogique, une vision allégorique, une vision morale et une vision utilitaire[9]. La vision analogique, présente dans le « symbolisme du chiffre » que contiennent certaines pièces, rejoint l'ancienne conception de la *musica mundana* comme reflet de la perfection céleste et de l'harmonie de l'univers (conception pythagoricienne adoptée par les Pères de l'Église) ; la vision allégorique se manifeste non seulement dans les qualités représentatives des catégories esthétiques du répertoire (comme nous l'avons vu au chapitre 5), mais également dans le principe d'*Alternatim*, qui peut se comprendre comme une figuration symbolique de l'union entre les Églises militante et triomphante[10] ; quant

[8] À ce propos, voir : J.-J. OLIER, *Lettres spirituelles de M. Olier, Lettre CXIV, op. cit.*, pp. 222-223.

[9] À propos du statut théologique de la musique dans l'Église, voir : Louis DELPECH, « musique religieuse », dans : *Éléments d'esthétique musicale*, Christian Accaoui (dir.), Arles : Actes sud/Cité de la Musique, 2011, pp. 398-409.

[10] C'est-à-dire, entre les plans terrestre et céleste. Rappelons-nous des propos de Jean-Jacques Olier à ce sujet : « […] On joue des Orgues pendant le *Gloria in excelsis*, pour dire que l'Eglise du Ciel représentée par les mesmes Orgues, & celle de la Terre [représentée par le chant] sont unies dans la louange de Dieu » (J.-J. Olier, *Explication des cérémonies de la grande Messe de paroisse, op. cit.*, [pp. 574-575]).

aux visions morale et utilitaire, elles résident dans les particularités expressives qui contribuent à intensifier le sentiment religieux, portant le fidèle vers un état émotionnel qui dépasse les possibilités du langage parlé.

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons reconnu trois dimensions à travers lesquelles ce répertoire est susceptible de véhiculer le sacré. Une première dimension implique les éléments poético-symboliques issus de la pensée spirituelle du XVIIe siècle, susceptibles de nourrir la pratique des organistes (éléments d'ordre analogique et allégorique). En ce sens, nous avons observé que certains traits de leur démarche compositionnelle se rapprochent de la rhétorique figurative de la littérature mystique de l'époque, notamment des « images lumineuses » et des « images de mouvement »[11]. Nous avons également observé que la pensée analogique est présente dans les structures de certaines pièces, comme le montrent les agencements en duo et en trio servant vraisemblablement à faire allusion au Christ et à la Trinité, ou encore les dispositions imitatives dont le nombre d'entrées thématiques reflètent analogiquement un aspect particulier du texte auquel les pièces se rattachent[12].

Une deuxième dimension concerne les catégories esthétiques du répertoire, qui peuvent être comprises comme un « véhicule musical » des notions théologiques fondamentales de la doctrine chrétienne (nous l'estimons ainsi), dont la réception est rendue possible grâce aux codes partagés par la culture de l'époque. Ainsi, les idées de la reconnaissance de Dieu en tant que créateur tout puissant de l'univers et de sa gloire éternelle sont véhiculées par l'esthétique du sublime et l'esthétique du triomphal, les idées de la repentance et de l'amour divin (qui impliquent un sens d'intériorité) sont véhiculées à travers l'esthétique lyrique et l'esthétique de la profondeur, ou encore, les idées de la louange, de la jouissance et de la grâce céleste sont véhiculées par l'esthétique de la grâce.

La question de la signification qui se dégage des dimensions poético-symbolique et esthétique nous a conduit à explorer encore une troisième dimension, impliquant le rapport entre les modes d'écriture musicale et le sacré, la dimension « topique », laquelle fonctionne au moyen d'éléments spécifiques de renvoi. Ces éléments comportent un plan syntaxique (qui correspond à la matière musicale, c'est-à-dire une figure, un style, même un timbre) et un plan sémantique (qui correspond aux idées auxquelles cette matière peut

---

[11] Nous avons donné comme exemple l'œuvre de Pierre de Bérulle, mais ces images sont communes dans la pensée mystique de l'époque.

[12] Tel est le cas des fugues pour le *Kyrie* des messes de Nivers, Gigault et Couperin (*Messe pour les couvents*), dont les neuf entrées du sujet s'associent d'une part aux neuf répétitions du texte, mais aussi aux neuf ordres angéliques. C'est le cas également de quelques pièces de Grigny, comme le *Point d'orgue* de l'hymne *A solis ortus* (verset *Gaudet chorus celestium, Et Angeli canunt Deum*), qui présente un passage de neuf imitations thématiques servant à figurer les chœurs angéliques, ou bien comme la fugue de l'hymne *Pange lingua* (verset *In supremæ nocte coenæ*) dont les douze entrées du sujet évoquent la figure des apôtres au *dernier repas*.

renvoyer)[13]. Pour étudier cette dimension, nous l'avons divisée en deux axes : premièrement, les « figures rhétorico-musicales » (concernant les tournures mélodico-rythmiques de l'écriture) et deuxièmement, les « topiques stylistiques » (concernant des modes d'écriture plus complexes – mélodie, rythme, harmonie, caractère – empruntés pour la plupart à divers genres musicaux profanes de l'époque)[14].

En ce qui touche à la question des figures musicales, nous nous sommes confrontés à un problème crucial, car leur présence dans les répertoires du Grand Siècle est mise en question par des musicologues comme Jonathan Gibson[15], en raison de l'attitude réfractaire de certains auteurs français (par exemple l'abbé Dubois). Toutefois, au-delà des commentaires consignés dans les textes de théoriciens et connaisseurs[16], les partitions nous montrent que les figures musicales constituent un recours expressif et symbolique manifeste et cohérent chez les organistes classiques[17]. Nous croyons l'avoir mis en lumière à travers le constat de divers éléments : les mouvements circulaires chez Grigny, qui correspondent à l'image du sang salutaire du Christ (*Sanguinísque pretiósi*) dans son hymne *Pange lingua*, les maints figuralismes propres au topique du *lamento* pour signifier les états émotionnels de la spiritualité (associés souvent aux moments liturgiques qui impliquent la supplication), ou encore le non négligeable nombre de *motifs en croix* dont l'intention symbolique nous semble indéniable (particulièrement dans les messes de François Couperin). Afin d'élucider l'intention représentative qui se cache derrière les figures rhétorico-musicales, il nous a paru nécessaire de nous écarter de leur classification formaliste et encyclopédique[18] pour les regrouper selon leur fonctionnement signifiant. Pour ce faire, inspirés sur les théories de R. Monelle[19], nous les avons divisées en figures « iconiques », figures « indexicales » et figures « iconiques-indexicales ». Dans cette perspective, des figures telles que l'*exclamatio* et la *suspiratio* imitent les émotions,

---

[13] D'ailleurs, nous avons observé que ce double plan sémiotique (qui correspond aux notions de signifiant et de signifié) n'est pas étranger au Grand Siècle : souvenons-nous de la théorie du « sens accessoire » d'Antoine Arnaud et Pierre Nicole, ou encore des propos de François de Sales, affirmant que les signes, même sans avoir « aucune force ni vertu naturelle », s'avèrent nécessaires pour établir des liens avec Dieu (cf. chapitre 2.1).

[14] Rappelons que les figures correspondent à l'*elocutio* (3e étape de l'élaboration d'un discours rhétorique), alors que les styles correspondent à l'*inventio* (1e étape de cette élaboration). Pour une question de lisibilité, nous avons opté par étudier d'abord les figures afin de pouvoir les repérer au sein des styles musicaux.

[15] J. GIBSON, « "A kind of Eloquence" Even in Music : Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France », *op. cit*.

[16] Nous avons évoqué quelques-uns au chapitre 4.1.

[17] Ce recours aux figures est reconnu par David Ponsford dans *French organ music at the reign of Louis XIV* (*op. cit.*) lorsqu'il parle de la *suspirans* ou de la *figura corta*. Cependant, son analyse n'associe pas ces figures à une dimension affective ou symbolique.

[18] Telle qu'elle est proposée dans l'article « Rhetoric and music » de George Buelow (dans *The New Grove dictionary of Music*), et dans l'ouvrage *Musica poetica* de Dietrich Bartel (cf. chapitre 6, p. 176).

[19] Cf. chapitre 6, p. 175.

fonctionnant ainsi comme des éléments de référence directe (fonction iconique) ; des figures comme la *suspirans*, la *syncopatio*, l'*anabaisis* et la *catabasis* offrent des indices qui renvoient du sens littéral au sens figuré, accomplissant donc une tâche indexicale ; en même temps, des figures comme la *circulatio* et le *motif en croix*, opèrent un alliage entre ces deux niveaux, se trouvant à cheval entre l'icône et l'indice.

Au sujet des topiques stylistiques, nous avons pu repérer un certain nombre de modes d'écriture empruntés à divers genres de la musique profane, acquérant pour la plupart un sens figuré (c'est le cas des styles de l'*Ouverture à la française*, de la musique militaire, ou encore des modèles chorégraphiques). Particulièrement significatifs nous semblent le topique de la *gigue à la française* et le topique du *sommeil*[20]. En ce qui concerne le premier d'entre eux, nous avons observé quelques exemples dans lesquels les organistes classiques utilisent ce patron rythmique pour exprimer des images guerrières et/ou triomphales ; tel est le cas des versets *Hostem repéllas longius* (*Duo*) et *Amen* (*Dialogue sur les grands jeux*) de l'hymne *Veni creator* de Grigny, dans lesquels ce topique exprime le « rejet des ennemis » et l'affirmation de la gloire trinitaire, ou encore la section finale de l'*Offertoire* de la *Messe des paroisses* de François Couperin, où le modèle de la gigue se présente mêlé à des motifs de fanfare pour exprimer de façon éloquente tout le sens triomphal de l'oblation. Pour corroborer la signification de ce topique, nous avons évoqué certains exemples de motet à grand chœur qui adoptent le style de la *gigue à la française* dans des moments où les textes évoquent des scènes guerrières, héroïques et triomphales (c'est le cas dans les motets *In honorem Sancti Ludovici regis Galliae* de Charpentier), ou bien des textes qui peuvent connoter un sens triomphal lié à la foi chrétienne (par exemple la vision de la « lumière éternelle » dans le *De profundis* de Desmarest)[21]. Quant au topique du *sommeil*, de nature polysémique, il se distingue par son pouvoir évocateur de la profondeur et sa capacité à véhiculer diverses notions relatives au sacré, tant positives que négatives : d'une part il exprime l'état de « ravissement » propre à la théophanie, aussi bien que l'espérance de Salut (assimilée à l'image du *sommeil des justes*) ; d'autre part, il peut également être associé à l'image du péché. Ainsi, par exemple, sa présence dans le verset *Qui tollis peccata mundi* de la *Messe des paroisses* de Couperin (*Tierce en taille*) semble signifier à la fois la condition pécheresse de l'humanité et l'action salutaire de l'Agneau de Dieu, tout en correspondant à la profondeur de ce moment méditatif du *Gloria*.

[20] Par ailleurs, leur présence et leur sens vis-à-vis du sacré dans le répertoire d'orgue classique sont des éléments apportés par cette thèse.

[21] En ce sens, nous croyons que le modèle de la *gigue à la française* correspond au topique du *cheval noble*, propre à véhiculer une série de caractères attribués culturellement à la figure de cet animal (la noblesse, la bravoure, l'euphorie, etc.). Le fonctionnement de ce *topoï* peut ainsi être compris à la lumière de la théorie des *idées accessoires* d'Arnauld et Nicole, car à partir d'un signifiant (le rythme évocateur de la chevauché) se découlent une série de signifiés.

L'orgue : un support de la « narrativité du Salut » ?

Nous avons évoqué l'importance de l'art religieux comme support représentatif des diverses « catégories réflexives » concernant la question du Salut, dont la nature est essentiellement narrative. Prenons comme exemple l'Eucharistie. Pour J.-J. Olier, la célébration du sacrifice de la messe est avant tout un moyen qui permet au fidèle d'entrer en contact avec la dimension divine : les textes qui la composent, les gestes des célébrants et la musique qui l'accompagne, sont des signes figuratifs qui renvoient à la réalité céleste, qui retracent l'histoire du Salut et qui offrent au croyant une matière à réflexion. C'est en ce sens que les divers caractères musicaux apportés par l'orgue (dont l'articulation est susceptible de générer un « parcours narratif ») constituent un support à la méditation dans la célébration liturgique. Pour évoquer un cas concret, voici une possible lecture : le *Kyrie* de la *Messe des paroisses* de Couperin contient cinq versets dont l'articulation sert d'appui à l'« itinéraire spirituel » du chrétien dans sa demande de la grâce divine : le fidèle supplie parce qu'il reconnaît Dieu comme son Père créateur (*Plein-jeu* solennel pour le 1e *Kyrie*) ; il supplie (avec les chœurs angéliques) parce qu'il regrette sa condition pécheresse et reconnaît le besoin d'être sauvé (*Fugue grave* de caractère plaintif pour le 3e *Kyrie*) ; il supplie parce qu'il aime le Père sur toutes les choses et il veut entrer en contact avec lui par la médiation du Fils (*Récit* de caractère tendre et profond pour le 2e *Christe*) ; il supplie (et il loue) parce qu'il croit à la bienveillance de Dieu et à la joie harmonieuse du plan céleste (*Dialogue* de caractère gracieux pour le 4e *Kyrie*) ; il supplie parce qu'il souhaite partager la gloire éternelle de Dieu avec les anges et les Bienheureux (*Plein-jeu* final présentant un mouvement perpétuel circulaire évocateur de l'éternité)[22]. Cette sorte de « programme » (applicable également aux autres parties de l'Ordinaire de la messe, particulièrement au *Gloria*) nous fait penser qu'en effet, l'orgue français partage la nature narrative consubstantielle au déroulement de la célébration eucharistique, qui est en soi la communication même de l'histoire du Salut.

Typologie stylistique du répertoire : un aperçu des « lieux communs » de l'orgue classique et de leur arrière-fond théologique

Dans la troisième partie de notre thèse nous avons élaboré une nouvelle typologie du répertoire fondée non sur les formes *per se* (telle qu'elle se découle dans les ouvrages de Jean Saint-Arroman et David Ponsford), mais sur les différents styles musicaux. À travers cette taxinomie nous avons cherché à mettre en relief le « réservoir stylistique » dans lequel les organistes classiques puisaient pour communiquer un sens donné, autrement dit, l'ensemble de « lieux communs musicaux » porteurs d'une signification conventionnelle

[22] Il faut souligner que la plupart de messes d'orgue concluent le *Kyrie* par un *Dialogue* de caractère majestueux et/ou triomphal (c'est le cas chez Couperin lui-même dans sa *Messe pour les couvents*), ce qui peut clairement correspondre à la vision du triomphe sur le péché et à la gloire éternelle de Dieu.

qui leur permettait de représenter le sacré. En ce sens, au-delà d'un regroupement cloisonné, notre objectif principal fut d'élucider ces lieux communs, qui ne sont autre que les modèles formels établis (*Plein-jeu, Duo, Tierce en taille*, etc.), dans leur rapport à l'univers théologique et mystique de la liturgie. Cette démarche nous a permis de faire émerger plus clairement la relation entre forme et signification musicale. En effet, au terme de ce parcours, notre typologie permet d'observer de manière concrète que :

- les formes en style « majestueux » et en style « martial » correspondent à l'expression de notions théologiques élevées (à l'instar de la grandeur, la sublimité et la gloire de Dieu) ;

- les formes « lyriques » présentent le style *moyen* et se prêtent à l'expression de la dimension intérieure et émotionnelle de la spiritualité, témoignant ainsi de la proximité entre les passions profanes et le sentiment religieux dans ce contexte spécifique ;
- les formes « imitatives » peuvent emprunter soit le style *élevé*, soit le style *moyen*, ou bien offrir un mélange des deux, de même que présenter une réunion des écritures contrapuntique et chorégraphique. Ces formes accomplissent souvent une fonction représentative analogique (comme nous l'avons observé dans plusieurs fugues) et allégorique (à l'instar des duos et trios qui expriment des notions telles que la louange, la joie ou la grâce) ;

- les formes en style « mixte » regroupent l'expression de l'ensemble des styles du répertoire (elles correspondent à la *varietas* rhétorique). Ces formes sont en effet les plus riches au niveau des contrastes, des oppositions de contraires, des alliages, etc.

La *praxis* musicale des organistes : une démarche exégétique ?

La question de la convenance de la musique au sein de l'Église a toujours été source de désagréments et de controverses parmi les divers courants théologiques. La position ambiguë de Saint Augustin (figure de référence au XVIIe siècle) quant au statut et a l'utilité de la musique dans l'exercice de la spiritualité contribue à nourrir les positions divergentes. Quoi qu'il en soit, l'attitude générale de l'Église à l'Âge moderne montre un penchant envers les bénéfices de l'expérience sensible apportée par la musique, car elle constitue un outil communicatif de la doctrine malgré les risques de déviation et de concupiscence, un outil pour rapprocher l'humain et le divin et en conséquence, un moyen légitime pour contribuer au Salut des fidèles. Dans cette perspective, en tant que musiciens au service de l'Église, mais aussi en tant que chrétiens, les organistes sont censés faire preuve

d'implication face au pouvoir communicatif de la musique dans la liturgie (c'est au moins le cas de figure souhaitable)[23].

Partant du principe que chaque style de l'orgue français est lié à une notion théologique spécifique, nous pensons avoir montré que les organistes classiques exerçaient une démarche exégétique, c'est-à-dire, un rôle « commentateur » à travers leur art. Que ce soit à l'intérieur d'une pièce ou bien d'une suite de pièces, l'association de styles génère des rapports « euphoriques » et/ou « dysphoriques » qui figurent par analogie un principe théologique fondamental : la lutte constante entre le péché la grâce. Un passage de la *Dissertation sur le chant Grégorien* de Nivers qui commente la signification du mélange entre notes égales et notes inégales dans le plain-chant, permet de comprendre cette vision figurative de la musique :

> Enfin, si cette inégalité des Notes interrompt quelquefois l'égalité de la mesure, si ces notes brèves qui viennent de temps en temps à la traverser choquent la nature, cela marque & figure merveilleusement les traverses de ce monde, & ses consolations meslées d'amertumes : c'est le partage de l'Eglise militante ; cette égalité parfaite & perpétuelle représente l'Eglise triomphante, ou les Anges & les Bien-heureux ne cessent jamais de chanter, *Sanctus, Sanctus, Sanctus.* Nous autres qui avons l'honneur de faire icy dans le temps ce que les Saints font dans l'Eternité, tantost nous participons à leur joye par la douceur & l'égalité des Notes que nous chantons à leur imitation […] tantost nous éprouvons les contradictions de la nature corrompue par l'inégalité des Notes dans les loüanges que nous rendons à Dieu, lesquelles nous ne pouvons pas chanter en cette vie que tres-imparfaitement […][24].

Cet extrait corrobore non seulement l'influence de la pensée analogique sur Nivers[25], mais aussi le principe exégétique qui dirige sa pensée musicale (et aussi celle de ses confrères, comme nous pensons l'avoir démontré) : en effet, le sens musical trouve une justification dans le sens théologique de la doctrine.

Cependant, la vision exégético-musicale pourrait être mise en cause si l'on tient compte de certaines préfaces des *Livres d'orgue* qui déclarent l'adaptabilité des pièces, pouvant servir à un moment liturgique différent de celui pour lequel elles furent conçues

---

[23] Comme l'expriment Xavier Bisaro et Jean-Yves Hameline : « le compositeur doit assurer un transfert d'éloquence, puis celle des textes bibliques qu'il met en musique jusqu'au fidèle-auditeur. Les outils sont les mêmes que ceux de toute musique, mais la compréhension religieuse des paroles implique de ne pas les utiliser de manière routinière » (X. BISARO et J.-Y. HAMELINE, *op. cit.*, p. 97).

[24] G.-G. NIVERS, *Dissertation sur le chant Grégorien*, Paris : chez l'auteur, 1683, p. 99.

[25] Concrètement, on constate sans aucun doute l'influence que Jean-Jacques Olier (l'un des derniers « analogistes spirituels » du XVIIe siècle) a eue sur l'organiste de sa paroisse.

dans un premier temps[26]. Cette « flexibilité » peut semer des doutes quant à l'engagement des organistes envers la singularité expressive et symbolique de chaque moment liturgique. À partir de ce point de vue, comment concevoir l'idée d'une démarche exégétique musicale lorsqu'on est confronté à une souplesse qui fait penser plutôt à une musique d'ameublement liturgique ? En guise de réponse, la flexibilité de la destination liturgique des pièces peut s'expliquer si l'on considère que chaque forme du répertoire comporte un ensemble de codes esthétiques qui procurent un haut niveau de lisibilité : puisque ces formes musicales fonctionnent comme des sortes de « tableaux » associés à un sens particulier (le *Plein-jeu* associé au majestueux, le *Récit de cromorne* associé aux passions tendres et plaintives, la *Basse de trompette* associée au guerrier et au triomphal, etc.), l'adaptation des pièces d'une messe à un *Magnificat* ou vice-versa ne pose pas forcément de problèmes si l'exécutant ne suit pas littéralement l'ordre des versets mais qu'il réorganise et choisi les pièces en fonction des besoins expressifs des textes sacrés[27]. Quoi qu'il en soit, nous avons étudié maints exemples musicaux qui ne laissent pas de doutes quant à la volonté exégétique des organistes, car ils commentent les textes sacrés de manière consciente et dirigée.

Dans cette démarche, en nous appuyant sur des sources théologiques qui proposent des traductions et des exégèses[28], nous avons développé dans la dernière partie de ce travail une analyse herméneutique prenant comme objet les Livres d'orgue de Nicolas Grigny, Jean-Adam Guilain et François Couperin (recueils qui offrent un rapport texte-musique saisissant). Cette démarche nous a permis de mettre en évidence les idées susceptibles d'avoir nourri et guidé la pensée spirituelle de ces organistes, et par conséquent leur expression musicale subséquente.

Chez Nicolas de Grigny, nous avons pu constater une forte correspondance entre le sens des hymnes et la musique. En effet, son *Veni creator* peint efficacement la « descente de l'esprit créateur » au travers des longues progressions descendantes du *Plein-jeu*, ou encore la lutte contre le mal (*Hostem repéllas longius*) à l'aide d'un *Duo* dominé par l'opposition de contraires et la présence itérative de la gigue (ou topique du *cheval noble*). Les trois versets du *Pange lingua* sont un très bel exemple de commentaire musical utilisant différents moyens : le *Plein-jeu* initial traduit à merveille l'image du sang salutaire

[26] Comme l'affirme André Raison dans la préface de son 1er Livre lorsqu'il explique que ses cinq messes « peuvent servir aussi en Magnificat pour ceux qui n'ont pas besoin de Messe ». A. RAISON, « Au lecteur », dans : *Livre d'orgue*, Paris : chez l'auteur, 1688, pp. D-E [IV-V].

[27] Dans une optique qui coïncide avec notre idée, Marie Demeilliez affirme : « Les nombreuses suites d'orgue ou livres de versets publiés en dehors de toute référence liturgique, qui offrent en général, dans un ton donné, un échantillon de chaque sonorité typique de l'orgue français, apparaissent comme des réservoirs pour les organistes, qui y puisent pour fabriquer leurs propres ordinaires, suivant des traditions sonores héritées de leurs prédécesseurs » (M. DEMEILLIEZ, « Musiques d'orgue pour la messe : règles d'usage et choix éditoriaux » dans : *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France de l'Ancien Régime*, C. Davy-Rigaux (dir.), Firenze : L. S. Olschki, 2014, p. 29).

[28] Notamment l'*Explication des cérémonies* de Jean-Jacques Olier et *Le cœur admirable* de Jean Eudes.

du Christ (*Sanguinísque pretiósi*) grâce à la « métaphore liquide », la *Fugue* qui suit emprunte une disposition analogique pour signifier les apôtres dans le *In suprémæ nocte coenæ* (douze entrées du sujet), et le *Récit en taille* qui constitue le point culminant de l'ensemble commente la mélodie grégorienne en l'imprégnant d'une *suavitas* convenant tout à fait à la vénération de l'hostie (*Tantum ergo Sacramentum*). Le *Plein-jeu* du *Verbum supernum* offre à son tour l'image de l'éternité du Christ de façon éloquente par le truchement de mouvements mélodiques circulaires et de *motifs en croix*. Et que dire du *Point d'orgue* de l'hymne *A solis ortus*, dont l'expression de la louange céleste et de la révélation divine aux pasteurs est aussi éloquente ? Le sens du texte est traduit par des procédés analogiques (neuf entrées d'un thème pour signifier le *Gaudet chorus celestium, et angeli canunt Deo*) et allégoriques (style pastoral pour peindre l'image du « pasteur des pasteurs »), outre le *motif en croix* qui apparaît comme thème initial pour donner une ampleur signifiante à ce tableau musical évocateur de la figure christique.

La mise en parallèle des *Suites pour le Magnificat* de Jean-Adam Guilain avec les commentaires de Jean Eudes à propos du cantique marial, nous a permis d'élucider le sens de certains usages rhétorico-musicaux qui s'adaptent bien aux explications proposées par le théologien (notamment en ce qui concerne la représentation du Christ et de la Trinité). Ainsi, associés au texte *Magnificat anima mea,* les *plein-jeux* présentent dissonances, chromatismes et sauts mélodiques expressifs tout à fait ajustés à la vision du sacrifice christique comme acte de glorification de Dieu et de rachat de l'humanité. Les pièces de caractère pastoral, associées au verset *Suscepit Israel*, peignent efficacement l'image cachée derrière le sens des paroles (à savoir, l'Épiphanie, signe suprême de la miséricorde de Dieu envers son peuple). Pour le *Deposuit potentes,* les *Basses de trompette* ou de *cromorne* traduisent l'opposition entre « humbles » et « superbes » à l'aide de tout leur arsenal de figures martiales. Quant au verset *Gloria Patri*, les *Dialogues sur le Grand jeu* expriment bien le sens de la louange à la Trinité grâce à leur caractère à la fois grandiloquent et gracieux, outre des structures tripartites et des thèmes fugués construits sur trois notes répétées qui semblent souligner le symbolisme de la doxologie.

En ce qui concerne les deux messes de François Couperin, celles-ci atteignent un degré d'accomplissement formel et sémantique remarquable. Nous avons pu observer que, tant la *Messe des paroisses* que la *Messe pour les couvents*, présentent des éléments thématiques cycliques (notamment le *motif en croix* et des mouvements mélodiques circulaires) dont l'économie et les diverses métamorphoses qu'ils éprouvent génèrent un parcours signifiant en lien avec la vision salutaire du Christ (sens essentiel de l'Eucharistie). En effet, enveloppé dans la diversité expressive des styles du répertoire, le *motif en croix* montre les différentes facettes du Fils (telle est notre lecture), opérant des transformations qui pourraient se comprendre de manière narrative[29] : il peut renvoyer à sa grandeur dans le style « majestueux », à son rôle sacrificiel dans le style « lyrique », ou

[29] Puisqu'on est face à un élément thématique qui subit des changements en fonction du « cadre expressif » dans lequel il est présenté.

encore à sa gloire et à son triomphe dans le style « martial ». Quant aux figures circulaires, elles complètent le sens du *motif en croix* : associées aux images de mouvement, elles peuvent signifier l'éternité en tant que métaphore du temps, et l'expansion de la grâce divine en tant que métaphore liquide[30].

L'étude de ces trois recueils nous montre ainsi que les organistes français pouvaient se montrer très engagés dans leur fonction « oratoire-musicale » en offrant une lecture sonore des textes sacrés. C'est pourquoi nous affirmons que, du moins dans le cas des organistes les plus doués et les plus sensibles à la dimension spirituelle, l'improvisation et la composition de pièces furent dirigées par une volonté exégétique.

Forme et signification musicale comme représentation du sacré

En quoi la forme et la signification musicale peuvent-ils donc constituer une « représentation du sacré » ? Le terme *forme* se rapporte ici aux modèles marqués par la notion de style : puisque les formes musicales que nous avons étudiées sont définies par des composants qui leur impriment une « manière d'être », celles-ci portent une signification qui leur est associée. Ainsi, la combinaison « forme-signification » génère un objet esthétique dont le caractère produit des impressions et des images autour du *mysterium tremendum*, du *mysterium fascinans*, c'est-à-dire des expériences affectives *ineffables*, susceptibles de révéler le sacré[31].

Le sacré peut certes s'exprimer par la parole, mais depuis que la réflexion chrétienne s'occupe de la musique, elle a su reconnaître les grands avantages que « l'art des sons » peut apporter face au langage parlé ou écrit. Comme l'affirme Mircea Eliade, le langage ne peut exprimer que naïvement le « *tremendum*, ou la *majestas*, ou le *mysterium fascinans* », reflétant ses limitations pour révéler la transcendance qui se dégage de cette « toute autre chose » qu'est le sacré[32]. C'est justement sur ce point que la musique constitue un support et un complément puissant du langage, particulièrement dans le domaine religieux, car ses qualités esthétiques produisent des effets qui font ressentir l'indicible.

*

* *

[30] Rappelons-nous que la grâce divine est souvent évoquée dans la littérature mystique de l'époque comme un torrent qui inonde le monde en « noyant » le péché.

[31] À ce sujet, voir : Rudolf OTTO, *Le sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et dans sa relation avec le rationnel*, Paris : Payot, 2015. Voir aussi J.-J. WUNENBURGER, *op. cit.*, pp. 10-16.

[32] M. ELIADE, *op. cit.*, p. 16.

À travers les diverses questions que nous avons traitées tout au long de cette thèse, nous voyons émerger des perspectives dont les prolongements peuvent constituer un chantier pour d'autres réflexions. Nous pensons particulièrement à deux aspects. D'une part, l'univers symbolique que nous avons considéré, offre une vision du rapport entre sens musical et sens théologique qui peut s'appliquer à d'autres genres de la musique religieuse française des XVIIe et XVIIIe siècles. Correspondant en effet aux mêmes enjeux quant à la représentation-expression musicale du sacré, le grand et le petit *Motet*, les *Histoires sacrées*, les *Leçons de ténèbres* ou les *Cantiques spirituels*, chacun avec leurs propres spécificités, peuvent présenter des topiques musicaux[33] afin de véhiculer les notions essentielles de la doctrine chrétienne (et particulièrement celle de l'opposition entre le péché et la grâce)[34]. D'autre part, l'ensemble d'éléments esthétiques, sémiotiques et herméneutiques développés dans ce travail peuvent constituer à la fois le socle d'une réflexion sur l'interprétation de la musique d'orgue classique[35] et une source d'information profitable à l'interprète aujourd'hui, étant donné que les indications contenues dans les préfaces des différents livres d'orgue font référence au caractère des diverses pièces, à leur registration, à la manière d'exécuter les ornements, etc., mais elles n'offrent que de maigres allusions quant aux rapports entre musique et sens religieux. Nous espérons que ce travail permettra d'aller d'une manière convaincante dans ces perspectives, et que ses résultats pourront être utiles tant aux chercheurs qu'aux interprètes.

---

[33] Dont la pertinence et la profondeur symbolico-expressive dépendra de la lecture de chaque compositeur, bien entendu.

[34] Cette opposition de contraires, présente dans le répertoire d'orgue, est également un élément signifiant dans d'autres répertoires, comme nous avons pu le constater, par exemple, dans le petit motet *Audite omnes et expavescite* de François Couperin (cf. chapitre 3, p. 95, note de bas de page 52), présentant le même type de recours expressifs et symboliques que l'on trouve dans la musique des organistes.

[35] Nous pensons, par exemple, à la pertinence des choix musicaux effectués par les organistes qui ont enregistré ce répertoire, tout en sachant que cette perspective soulèverait des aspects problématiques relatifs aux conditions d'enregistrement et à l'influence qu'exerce un instrument donné sur l'interprétation (aspects dont nous ne parlerons pas ici car ils peuvent faire l'objet d'une réflexion à part entière, dépassant le cadre de cette conclusion).

ANNEXES

ANNEXE I
Registration et caractère des principales formes de l'orgue français d'après quelques recueils

PLEIN-JEU

Guillaume-Gabriel Nivers, 1er Livre d'orgue, 1665 : Le *Plein-jeu* se compose du Prestant, du Bourdon, de la Doublette, de la Cymbale et de la fourniture ; on y ajoute le huit pied et le seize pied aussy s'il y en a ; s'il n'y en a point de Prestant, on y met la flutte.

Nicolas Lebègue, 1er Livre d'orgue, 1676 : Le *Prélude* et le *Plein-jeu* se doit toucher gravement, et le Plein-jeu du Positif légèrement.

Anonyme, dans : 2e Livre d'orgue de N. Lebègue, 1678 : *Pour un Plein-jeu*, il faut bourdon, montre, prestant, doublette, fourniture et cimbale, on ajoute dans les grandes orgues le bourdon de huit pieds…

André Raison, Livre d'orgue, 1688 : Le *Plein jeu* à un Orgue de 4 pieds est composé de la Montre, du Bourdon, de la Doublette, de la Cimbale et fourniture. Si au grand Orgue il y a un 8 et 16 pieds, on les y adjoute ; le petit Plein Jeu est composé de même qu'un Orgue de 4 pieds […]. Le *Grand plein jeu* se touche fort lentement. Il faut lier les Accords les uns aux autres, ne point lever un doigt que l'autre ne baisse en même temps et que la derniere mesure soit toujoûrs fort longue.

Jacques Boyvin, 1er Livre d'orgue, 1689 : Pour le plein jeu, dans les Orgues amples ou il y a Positif, On tire les claviers ensemble, & on met au Positif, la montre qui est au huit pieds, ou 4 pieds. Si elle est de quatre pieds, elle sert de Prestant ; si elle est de huit pieds, il faut qu'il-y-ait un Prestant Séparé, On y met avec le bourdon, la Doublette, la fourniture, & Cymballe. Au Grand Corps on y met les mêmes jeux & l'on y adjoute le huit pieds ouvert, le bourdon de Seize pieds & la montre de Seize pieds S'il y en a.

Lambert Chaumont, 1695 : Le Prelude et plein Jeu au grand Orgue gravement. Au positif plus legerement.

Gaspard Corrette, Messe du 8e Ton pour l'orgue, 1703 : Pour le Plein jeu, l'on tire les Claviers ensemble, au Grand Jeu, Bourdon de 16 pieds, Bourdon, Montre, Prestant, Doublette, Fourniture et Cymballe. Au Positif, Bourdon, Montre, Prestant, Doublette, Fourniture et Cymballe.

FUGUE

Nivers, 1er Livre d'orgue, 1665 : Les fugues graves [se jouent] sur le gros Jeu de Tierce avec le tremblant, ou la Trompette sans tremblant. Les autres fugues sur un jeu médiocre ou sur le petit jeu de Tierce.

Nicolas Lebègue, 1er Livre d'orgue, 1676 : Fugue grave ; Bourdon, Prestant, Trompette et Clairon de la Grand'Orgue. Aux petites orgues, Bourdons de 4 pieds et Cromhorne.

Jacques Boyvin, 1er Livre d'orgue, 1689 : Les fugues graves se touchent sur la trompette accompagnée de son fond qui est le Bourdon et le Prestant, avec le Cromhorne seul au Positif on tire les claviers. Ou bien on les peut toucher sur le Positif seulement y mettant le Cromhorne avec son fond qui est le Bourdon, et le 4 pieds.

Gaspard Corrette, Messe du 8e Ton pour l'orgue, 1703 : Pour la Fugue, on tire les claviers ensemble. Au Grand Jeu, Bourdon, Prestant, Trompette. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre, et le Cromhorne.

QUATUOR

Jacques Boyvin, 1er Livre d'orgue, 1689-90 : Le Quatuor qui est une fugue de mouvement dont les parties sont plus agissantes & plus chantantes que la fugue on met la main gauche sur le grand Orgue auq[ue] l'on met le jeu de tierce qui se compose ainsy bourdon, prestant, nazard, quarte, & tierce, la main droitte Sur le Positif, ou l'on met le Cromhorne avec son fond, comme cy dessus & le tremblant doux. Ou bien on peut encor toucher le Quatuor Ainsi ; la basse, & le dessus Sur la tierce du grand Orgue avec Son mélange ordinaire & les parties mediantes, qui Sont la taille, & la hautecontre, Sur le Cromhorne du Positif avec son fond, cette manière est plus belle & plus difficile a moins qu'on ne Soit aydé d'une tyrasse ou marche pieds ; On peut encor toucher le Quatuor ainsi, ayant une tyrasse vous mettrés au grand Corps, bourdon, huit pieds, prestant, & nazar ; Au Positif la tierce en taille, Sçavoir, bourdon, prestant nazar doublette, tierce & larigot, & les deux autres parties de la main droitte Sur la trompette de recit, Mais il faut pour cela un Orgue a quatre Claviers ; cette manière est fort belle, mais il faut que les quatre parties chantent egalement bien, particulierement la taille qui est la tierce du Positif, ce qui pince mieux, & aproche le plus de l'Oreille, Mais il n'y a presque que ceux qui sont capables de composer ces sortes de pieces, qui puissent les executer c'est pourquoy j'en ay fort peu mis dans mon liure, aussi bien que des Dialogues de recit dont nous parlerons cy après.

Gilles Jullien, 1e Livre d'Orgue, 1690 : Le Quatuor se peut toucher d'une maniere bien plus aysee ; sçavoir le dessus et haute Contre Sur le Cornet Séparé, la basse et la taille Sur le Cromhorne, bourdon, et prestant ; et pour les Orgue, ou Il ny a qu'un Clavier et dont les jeux Sont coupez, l'on tirera le bourdon, prestant, le dessus de tierce et nazard, et la basse de Cromhorne ou Voix humaine ; On sait asséz qu'on peut encores joüer le quatuor En bien d'autres manieres Sur les grands et petits Orgues ; mais, comme les jeux ne sont pas toujours d'une Egale bonté, cela fait que Messieurs les organistes y adjoustent ou diminuent Comme bon leur semble.

DUO

Nivers, 1er Livre d'orgue, 1665 : Les duos se touchent sur le dessus de petite tierce et la basse de grosse tierce : ou bien sur le Cornet et la trompette.

Nicolas Lebègue, 1er Livre d'orgue, 1676 : Le Duo fort hardiment et légèrement.

Anonyme, dans : 2e Livre d'orgue de N. Lebègue, 1678 : Le jeu de tierce pour les duos et les trios, il faut le bourdon, le prestant, la doublette, le nazard et la tierce…

André Raison, Livre d'orgue, 1688 : Le Duo se touche sur les 2 Tierces, au positif de main droite le Bourdon, la Montre, la Tierce et le Nazard : au grand Orgue de la main gauche, le Bourdon de 8 et de 16 pieds, le flutte, la Tierce, le Nazard et gros Nazard, avec la Double Tierce [sic] si il y en a une : Il se peut encore toucher sur le Cornet separé, ou le jeu de tierce du positif auec la Trompette au grand Orgue accompagnée de son fond. Le

Cornet se touche de la main droite, il a pour accompagnent de la M. gauche le petit Bourdon et la flute ou le 4 pieds.

Jacques Boyvin, 1er Livre d'orgue, 1689-90 : Le Duo se touche Sur les deux tierces, a la petite tierce on y met bourdon, prestant, nazar, & tierce, Au Grand Corps, on y met la même chose & on y adjoutte le bourdon de Seize pieds & la quatre de nazar ou bien a faute de quarte on y met la Doublette.

Gaspard Corrette, Messe du 8e Ton pour l'orgue, 1703 : Le Duo, on pousse les claviers, la Main droite sur le Positif, et la Main gauche sur le Grand Jeu.

TRIO A 2 DESSUS

Nicolas Lebègue, 1er Livre d'orgue, 1676 : Le Trio à deux dessus, La Basse sur la tierce de la Grand'orgue, avec le petit Bourdon, le Prestant, le Nazard, la Quarte de Nazard et le Tremblant doux. Au positif, le cromhorne seul, ou si n'est pas assez fort, y mettre le Bourdon ou la Fluste ou la Montre. Autre meslange pour le Trio à deux dessus : La Basse sur la Trompette seule de la Grande Orgue. Le Dessus sur la Montre, le Bourdon, le Nazard et la Tierce du Positif. Aux petites orgues : le tout sur la Tierce. Aux médiocres le tout sur la Trompette et le Cornet.

Nicolas Gigault, Livre de musique pour l'orgue, 1685 : […] pour les trio à deux dessus on pourra toucher le premier dessus sur la tierce du Grand orgue, le deuxième dessus sur le cromorne du positif avec le pouce de la main droite et la basse sur la tierce du Grand orgue, ou les deux dessus sur le dit cromorne, et la basse de la tierce […].

André Raison, Livre d'orgue, 1688 : Le Trio se touche sur le Cromorne sans fond de la main droite et de la main gauche, le Bourdon, le 4 pieds et la flute, le Nazard, la Tierce et le tremblant doux : On le peut toucher aussi comme le meslange des Duos cy dessus. On le meslange encore avec la voix humaine, au grand Orgue de la main gauche avec le Bourdon et la flute, et de la main droite le Bourdon, La flute et le Nazard, avec le Tremblant doux.

Jacques Boyvin, 1er Livre d'orgue, 1689-90 : Pour les trios à deux dessus on met en haut la grosse Tierce comme au Duo hormis qu'il ne faut point de seize pieds, au Positif le Cromorne seul on y met le tremblant doux.

Gaspard Corrette, Messe du 8e Ton pour l'orgue, 1703 : *Le Trio à deux dessus*, on pousse les Claviers, la Main droite sur le Positif, et la Main gauche sur le Grand Jeu. Au Grand Jeu, Bourdon, Prestant, Montre, Tierce, Grosse Tierce, Nazar, et Quarte de Nazar. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre, le Cromhorne, et le Tremblant Doux.

TRIO A 3 CLAVIERS

Nicolas Lebègue, 1er Livre d'orgue, 1676 : Le Trio à trois claviers : le Premier Dessus sur le Cromhorne, le Bourdon, et le Prestant du Positif. L'autre partie sur la Tierce, petit Bourdon, Prestant, Nazard, Quarte de Nazard et Tremblant doux de la Grand'Orgue et la Pedalle de Fluste. Ou bien, le Premier Dessus sur la Tierce du Positif, l'autre Partie sur la Voix humaine, le petit Bourdon, le Prestant et Tremblant doux à la Grand'Orgue,

et la Pedalle de Fluste. Ou bien, le Premier Dessus sur le Cornet, l'autre partie sur le Cromhorne, le Bourdon, le Prestant du Positif, la Pedalle de Fluste. Ou bien, le Premier Dessus sur la trompette, le second dessus sur la Tierce du Positif et la Pedalle.

BASSE DE TROMPETTE ET/OU *BASSE DE CROMORNE*

Nicolas Lebègue, 1er Livre d'orgue, 1676 : La Basse de Trompette hardiment, l'accompagnement sur le bourdon et la Montre du Positif ; A la Grand'Orgue, le petit Bourdon, le Prestant avec la Trompette.

André Raison, Livre d'orgue, 1688 : La *Basse de tromp*. ou de Cromorne a pour accompagnent le Bourdon et le 4 pieds de la M. g. et de la M. d. le Bourd. et 4 pieds. Le Clairon se joüe aussi en Basse en y meslant seulem. le Bourd. de 16 pieds : au positif le Bourd. et la flute […] La basse de trompette, de Cromorne et de Tierce, se touche hardimt et nettemt [il] les faut beaucoup animer.

Jacques Boyvin, 1er Livre d'orgue, 1689-90 : Pour les Basses on les touche plus communement sur le Cromhorne du Positif, que sur la Trompette, avec lequel on met, Prestant ou Montre, Nazar, Doublette, Tierce et Larigot […].

Gaspard Corrette, Messe du 8e Ton pour l'orgue, 1703 : *Basse de trompette*, On pousse les Claviers, Au Grand Jeu, Bourdon, Prestant, et Trompette, Au Positif, Bourdon, et Prestant ou Montre. *Basse de cromhorne*, On pousse les Claviers, au Grand Jeu, Montre et Bourdon, Au Positif, Prestant ou Montre, Nazar, Tierce, Doublette, Larigot, et le Cromhorne, point de Bourdon.

RECIT DE CROMORNE

Nicolas Lebègue, 1er Livre d'orgue, 1676 : Le Dessus de Cromhorne doucement et agréablement en imitant la manière de chanter. La Basse sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand'orgue, ou le Huit pied tout seul, et le Cromhorne seul ou accompagné du Bourdon ou de la Flutte au Positif.

André Raison, Livre d'orgue, 1688 : Le Recit de Cromorne se touche et de la M. d. sans fond, et de la M. g. au grand Orgue, le Bourd. et la flute […]. Le Recit de cromorne, ou de Tierce se touche fort tendrement tenir les Cadences du Mode longues, surtout la finalle.

Jacques Boyvin, 1er Livre d'orgue, 1689-90 : Les recits se touchent diversement […] pour le Cromhorne, son accompagnement au Grand Corps est le huit pieds ouvert seul.

RECIT DE NAZARD ET *RECIT DE TIERCE*

Gaspard Corrette, Messe du 8e Ton pour l'orgue, 1703 : *Le récit de Nazar*, Se touche sur le Positif, et l'Accompagnement sur le Grand Jeu. Au Grand Jeu, Bourdon, et Montre de quatre pieds. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre et le Nazard […]. *Dessus de petite tierce*, Se touche sur le Positif, et l'Accompagnement sur le Grand Jeu. Au Grand Jeu, Bourdon, et Prestant. Au Positif, Bourdon, Prestant ou Montre, Tierce, et Nazar.

Michel Corrette, 1er Livre d'orgue, 1737 : *Récit de Nazar*. On pousse le G. Clavier. Au G.j. Bourdon et Prestant ou Montre. Au Positif. Bourdon, Prestant et Nazar.

BASSE DE TIERCE, TIERCE EN TAILLE ET *CROMORNE EN TAILLE*

André Raison, Livre d'orgue, 1688 : La *Basse de tierce* se joüe au positif de la M. g. Elle est composée de la Montre, du Bourd. et la doublette, de la flute, du Nazard, de la Tierce et du Larigot si il y en a un, et de la M. d. au grand Orgue Bourd. et 4 pieds : Ce meslange est propre pour la Tierce en taille excepté qu'il faut adjouter au grand Orgue le Bourd. de 16 pieds avec la pedale de flute […]. Le *Cromorne en taille* a le même accompagnement de la Basse en y adjoutant la Pedalle de Flute […]. Le *Cromorne en taille* se touche fort tendremt. La *Tierce en taille* se touche rondemt et la bien Couler.

Gaspard Corrette, Messe du 8e Ton pour l'orgue, 1703 : Le *Cromhorne en taille* tres tendrement avec imitation de la Voix. La *Tierce en taille* veut des langueurs, des Cadences, des vitesses, et des mouvements.

Michel Corrette, 1er Livre d'orgue, 1737 : Tierce en Taille page 8. On pousse le G. Clavier. Au G.j. Bourdon et Prestant ou Montre. Au Positif. Bourdon, Prestant, Tierce, Nazar, Doublette et Larigo. Les Pedalles de Flûtes […] *Cromhorne en Taille*. On pousse le G. Clavier. Au G.j. Bourdon, Prestant et Bourdon de 16 pieds. Au Positif. Bourdon, Prestant et Cromhorne. Et les Pedalles de Flûtes.

VOIX HUMAINE (dialogue et récit)

André Raison, Livre d'orgue, 1688 : La *Voix humaine* a pour accompagnem. le Bourd. et la flute ou 4 pieds avec le tremblant doux, quand elle est joüées en Recit il faut mettre au positif le Bourdon et la flute, avec le Nazard.

Meslange des jeux de l'orgue de Bourges (fin XVIIe siècle) : *Voix humaine*. Petit bourdon, prestant, nazard, flute de quatre pied, nazard, voix humaine et tremblant doux au positif. Il faut toucher les partyes sur la monstre ou la flutte, le bourdon, le nazard, la pédalle de flutte de huit pieds et faire des dialogues et des récits avec la voix humaine d'escho et toucher des dicts jeux sérieusement avec mélodie et dévotion. Ils se doibvent toucher particulièrement a l'eslévation du Saint Sacrement.

Gaspard Corrette, Messe du 8e Ton pour l'orgue, 1703 : *Dialogue de voix humaine*, On ne tire point les Clauiers l'un sur l'autre, Au Grand Jeu, Bourdon et Flûte, Au Positif, Bourdon, Flûte, la Voix Humaine, et le Tremblant doux.

PETITS DIALOGUES (Basse et dessus)

J. Boyvin, 1e Livre d'Orgue, 1689-90 : Pour les petits Dialogues, au Positif, le Cromhorne avec le fond comme cy dessus, au Grand Corps la trompette, Clairon, & le Cornet auec le fond ; On tire les Claviers, on met point de tremblant

GRAND JEU – DIALOGUE A 2 CHŒURS

André Raison, Livre d'orgue, 1688 : Le *Dialogue* se touche sur tous les Claviers : au grand Orgue le Bourdon, le 4 pieds, la Tierce, le Nazard, le Cornet, la Tromp. le Clairon et le tremblant à vent perdu : au positif le Bourdon, Montre, Nazard, Tierce et Cromorne : Si il y à un Cornet separé, et un Eco, vous les tirez quand il y a 4 Claviers ; si il n'y en a que 3, vous touchez les repetitions sur le 3è : Il se touche encore a 2 Claviers, pour lors on retranche les Tierces et Nazard ; au grand et petit Orgue, avec le tremblant.

J. Boyvin, 1e Livre d'Orgue, 1689-90 : Au Grand Dialogues [sic] la même chose comme dessus, mais on adjoutte au Grand Corps, nazar, quarte, & tierce, Cromhorne même S'il y en a. Au Positif, on y adjoûte le nazar quelques uns y mettent la tierce, il y faut le tremblant a vent perdu, On les touche a quatre Cœurs, le troisieme Chœur est le Coret [sic] Separé & le quatrieme est le Cornet d'Echo.

Gaspard Corrette, Messe du 8e Ton pour l'orgue, 1703 : *Dialogue a deux chœurs*, On tire les Claviers l'un sur l'autre, Au Grand Jeu, Bourdon, Prestant, Trompette, Clairon, et le Cornet, Au positif, Bourdon, Prestant ou Montre et le Cromhorne.

ANNEXE II

Tableau sélectif du répertoire d'orgue français entre 1650 et 1739[1]

ANNÉE	COMPOSITEUR	PIÈCES/RECUEIL
1650-1659	Louis Couperin	70 pièces d'orgue
1660	François Roberday	Fugues et caprices à 4 parties
1665	Guillaume-Gabriel Nivers	1e Livre d'orgue
1667	Guillaume-Gabriel Nivers	2e Livre d'orgue
Av. 1669	Étienne Richard	13 pièces d'orgue
Vers 1670-75	Anonyme	Livre d'orgue de « Marguerite Thiéry »
Vers 1670-75	Anonyme	Livre d'orgue de « pseudo Geoffroy »
1675	Guillaume-Gabriel Nivers	3e Livre d'orgue
1676	Nicolas Lebègue	1e Livre d'orgue
1678	Nicolas Lebègue	2e Livre d'orgue
1685	Nicolas Gigault	Livre de musique pour l'orgue
1689	André Raison	1e Livre d'orgue
1689	Jean-Henry d'Anglebert	5 Fugues et 1 Quatuor sur le Kyrie
1689	Jacques Boyvin	1e Livre d'orgue
1689-90	Gilles Jullien	Livre d'orgue
1690	François Couperin	Pièces d'orgue consistant en deux messes…
1699	Nicolas de Grigny	1er Livre d'orgue
1700	Jacques Boyvin	2e Livre d'orgue
1703	Gaspard Corrette	Messe du 8e ton pour l'orgue
1706	Jean-Adam Guilain	Pièces d'orgue pour le Magnificat sur les 8 tons…
1708	Pierre Du Mage	1e Livre d'orgue
1710	Louis-Nicolas Clérambault	1e Livre d'orgue
1714	André Raison	2e Livre d'orgue
Vers 1715	Antoine Dornel	Livre d'orgue
Vers 1720	François d'Agincour	Pièces d'orgue
1737	Michel Corrette	1e Livre de pièces d'orgue
1739	Jean-François Dandrieu	1e Livre de pièces d'orgue

[1] Pour une liste exhaustive du répertoire d'orgue français des XVIIe et XVIIIe siècles, voir : N. DUFOURCQ, *Le livre de l'orgue français*, *op. cit.*, pp. 30-31. Voir également : Érik KOCEVAR, « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France à l'époque moderne », *op. cit.*, p. 479.

ANNEXE III

Composition du premier orgue de la chapelle royale de Versailles Étienne ÉNOCQ et Robert CLICQUOT, 1711

POSITIF		
Prestant 4' Doublette 2' Fourniture III Cymbale II	Bourdon 8' (ton de chambre) Flûte 4' (ton de chambre) Flûte 4' Nazard 2 2/3' Tierce 1 3/5' Larigot 1 1/3	Cromorne
GRAND ORGUE		
Montre 8' Prestant 4' Doublette 2' Fourniture III Cymbale III	Bourdon 16' Bourdon 8' Bourdon 8' (ton de chambre) Flûte 4' Flûte 4' (ton de chambre) Nazard 2 2/3' Quarte 2' Tierce 1 3/5 Cornet V	Trompette 8' Clairon 4' Voix humaine 8'
RÉCIT		
	Cornet V	Trompette
ÉCHO		
	Cornet (sur deux registres), probablement II et III	Voix humaine 8'
PÉDALE		
	Flûte 8'	Trompette 8'

ANNEXE IV

Tables des *8 tons de l'Eglise* du 1er Livre d'orgue de Guillaume-Gabriel Nivers (1665)

Tables des 8 Tons de l'Eglise, au naturel et transposez

L'Orgue estant institué dans l'Eglise pour l'ornement de la Solemnité et pour le soulagement du Coeur; il est à propos de distinguer les Tons pour les Voix basses, des Tons pour les Voix haultes telles que sont celles des Religieuses en faueur desquelles il faut transposer; et choisir le ton conuenable à la portée des Voix.

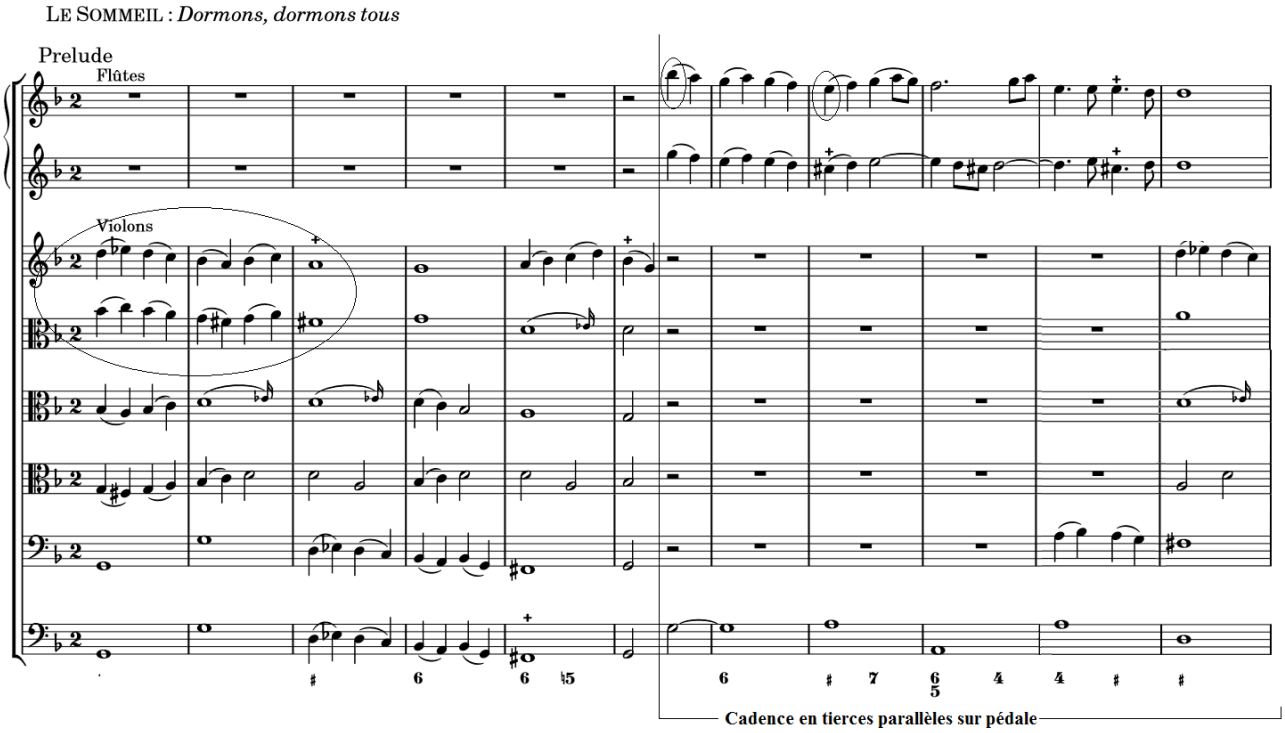
Les Tons ordinaires pour les Voix basses		Les Tons ordinaires pour les Voix haultes.	
Le 1. en D la re sol	page 1	Le 1. en G re sol ut par b	page 12
Le 2. et Le 3. en G re sol ut, par b	12	Le 2. et Le 3. en A mi la re	22
Le 4. en E mi la	30	Le 4. en C sol ut fa par b., a la dominante	72
Le 5. en C sol ut fa	38	Le 5. en f ut fa	46
Le 6. en f ut fa	46	Le 6. en G re sol ut par ♮	88
Le 7. en D la re sol, diesé	54	Le 7. en f ut fa	46
Le 8. en f ut fa	46	Le 8. en G re sol ut	63

Les Tons extraordinaires pour les Voix basse		Les Tons extraordinaires pour les Voix hautes	
Du 1. en C sol ut fa	page 72	Du 1. en D la re sol	page 1
Du 1. ou du 2. en E mi la	80	Du 1. en E mi la	80
Du 3. en A mi la re	22	Du 2. en G re sol ut	12
Du 5. en D la re sol	54	Du 4. en E mi la	30
Du 6. en G re sol ut	88	Du 5. en C sol ut fa	38
Du 6. en A mi la re	96	Du 5. en D la re sol	54
Du 8. en G re sol ut	63	Du 6. en A mi la re	96

Par le moyen de ces Tables on voit que ce Liure contient douze sortes de Tons, lesquels peuuent estre tous separez et separément distribuez, pour la commodité de ceux qui ne les veulent pas tous, mais seulement une partie.

ANNEXE V

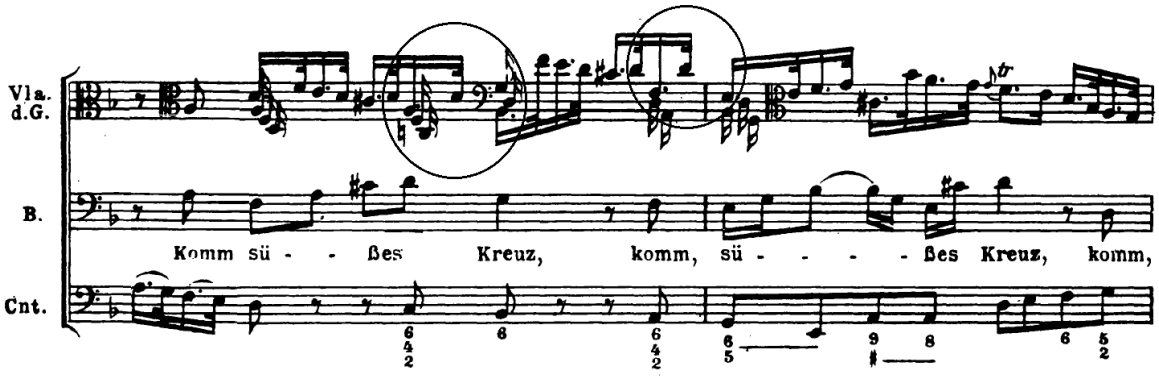
Jean-Baptiste Lully : *Atys*, Acte III, Scène 4 : *Prélude*, *Dormons, dormons tous* (*Le Sommeil*)



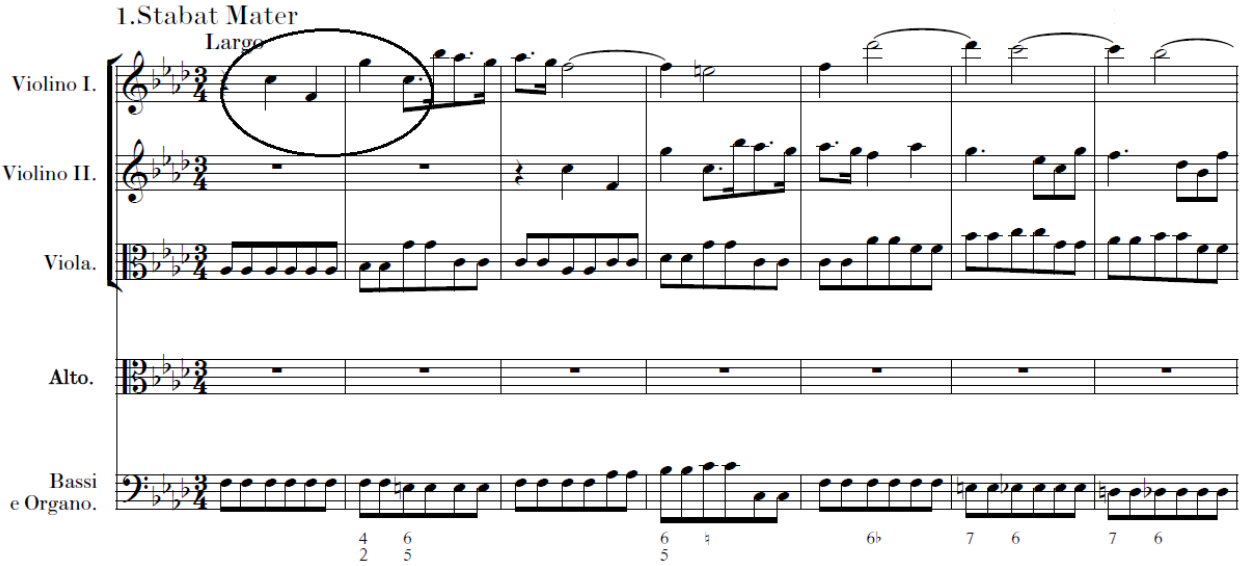
J-B. LULLY, *Atys* : *Dormons, dormons tous*, 1676 (mes. 1-11)

ANNEXE VI

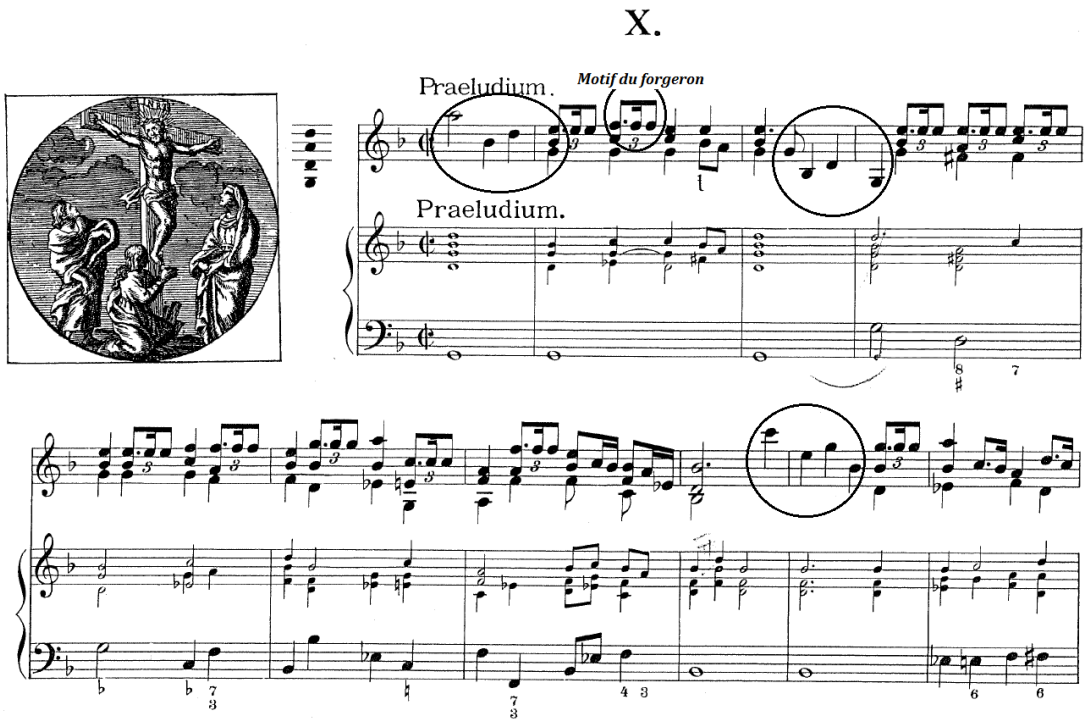
Quelques exemples de *motif en croix* dans la littérature musicale des XVIIe et XVIIIe siècles



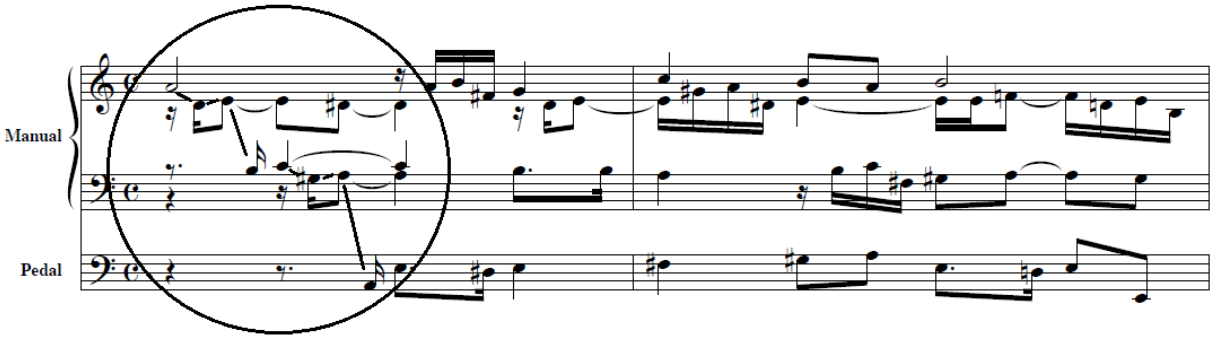
Annexe VI/1, J. S. BACH, *Komm, Süsses Kreuz*, Passion selon st Mathieu BWV 244 (mes. 8-10)



Annexe VI/2 A. VIVALDI, *Stabat Mater dolorosa*, Stabat Mater (mes. 1-7)



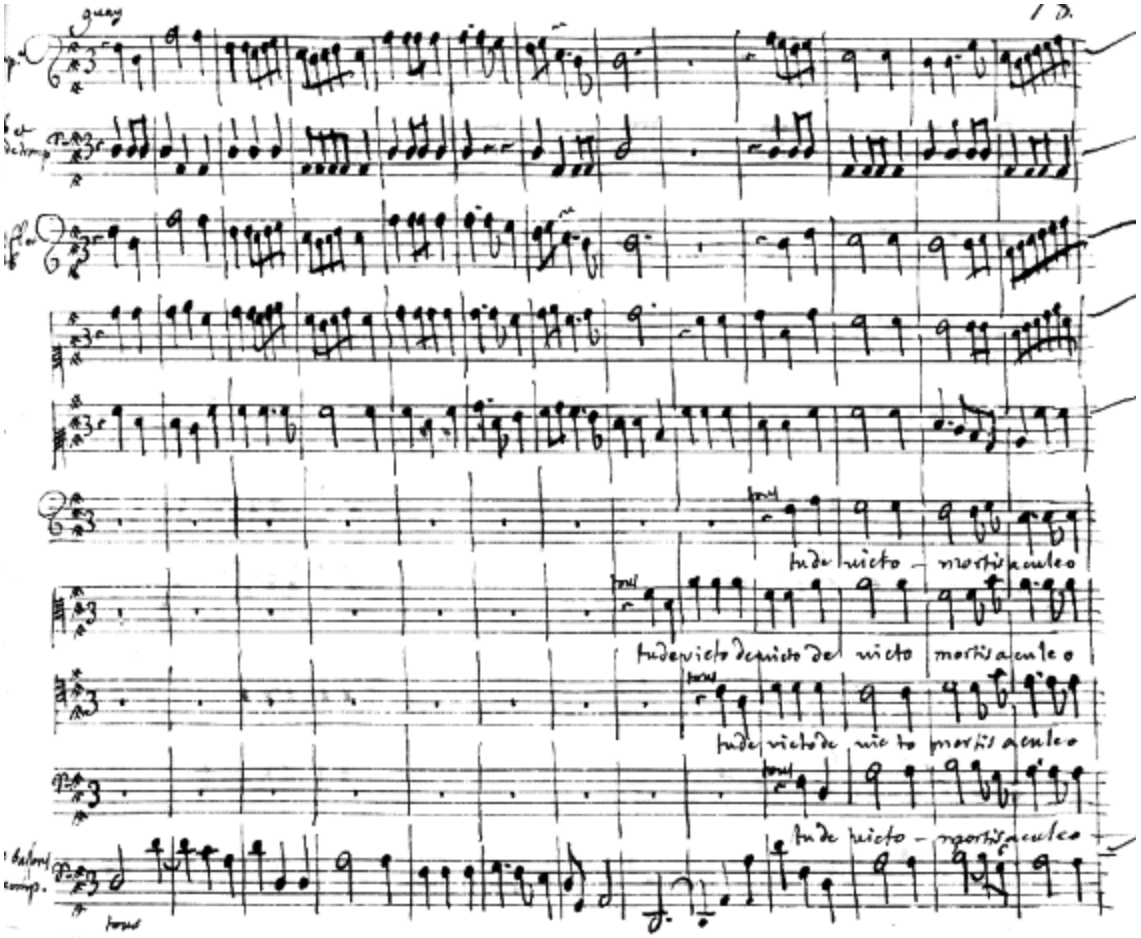
Annexe VI/3, H. I. F. BIBER, *La crucifixion*, Sonate des mystères du rosaire n° 10 (mes. 1-10)



Annexe VI/4, J. S. BACH, *Nun komm, der Heiden Heiland*, Orgelbüchlein BWV 599 (mes.1-2)

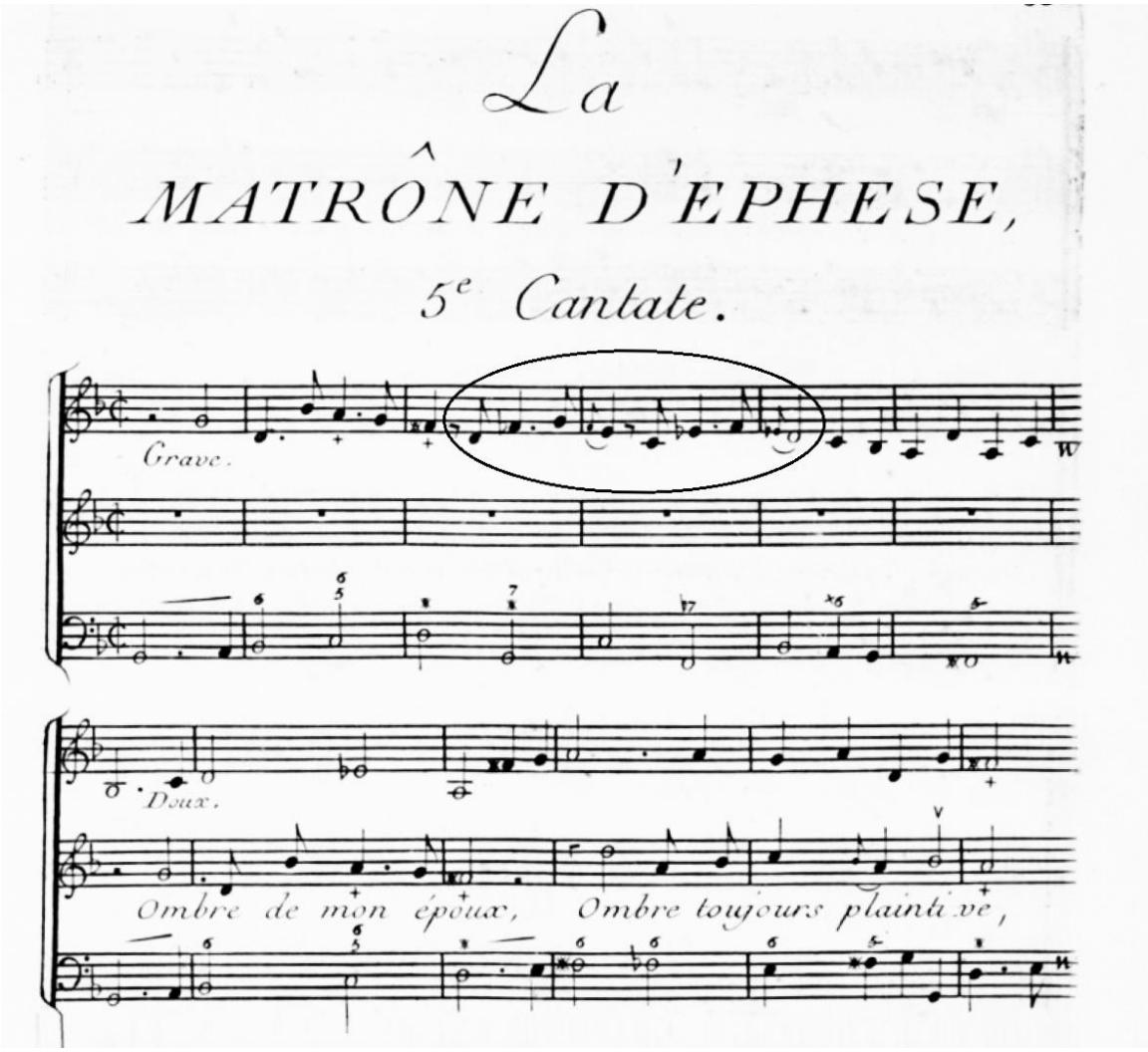
ANNEXE VII

M.-A. CHARPENTIER, *Te Deum* H. 146 : *Tu de victo mortis aculeo*



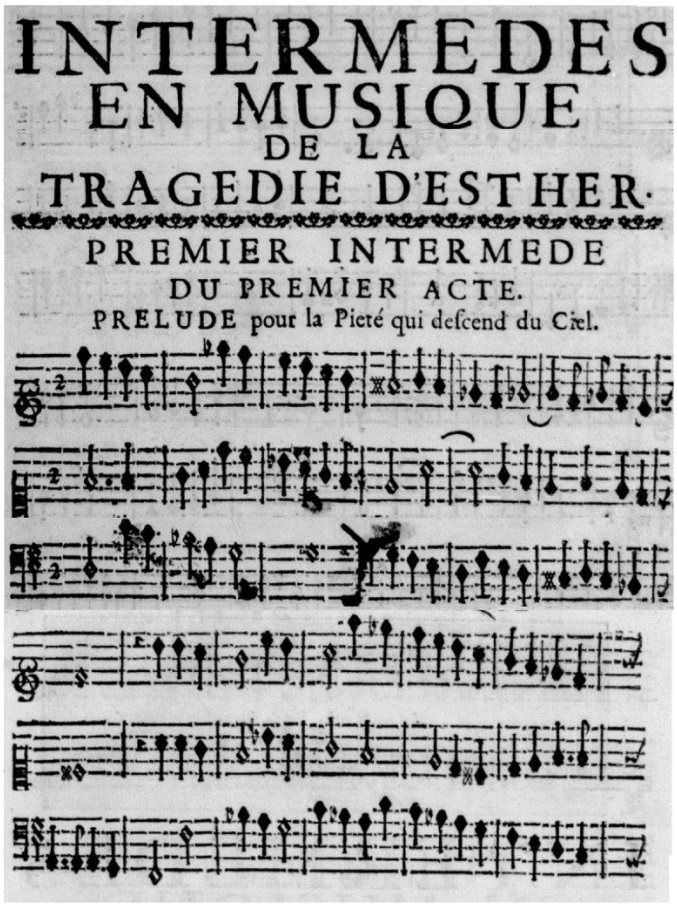
ANNEXE VIII

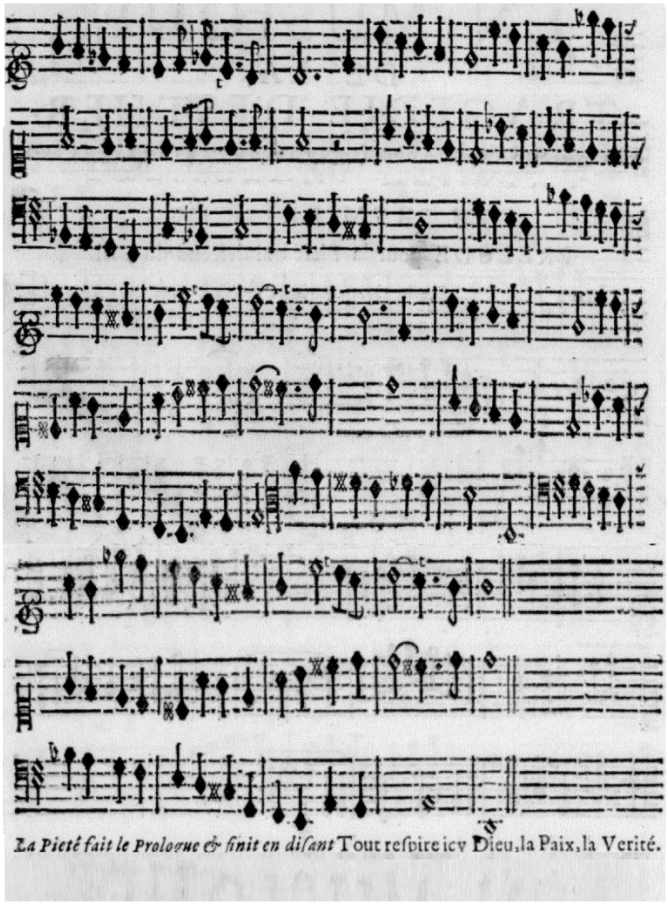
Nicolas Racot de GRANDVAL, *La matrone d'Éphèse* (mes. 1-12), Paris, 1755



ANNEXE IX

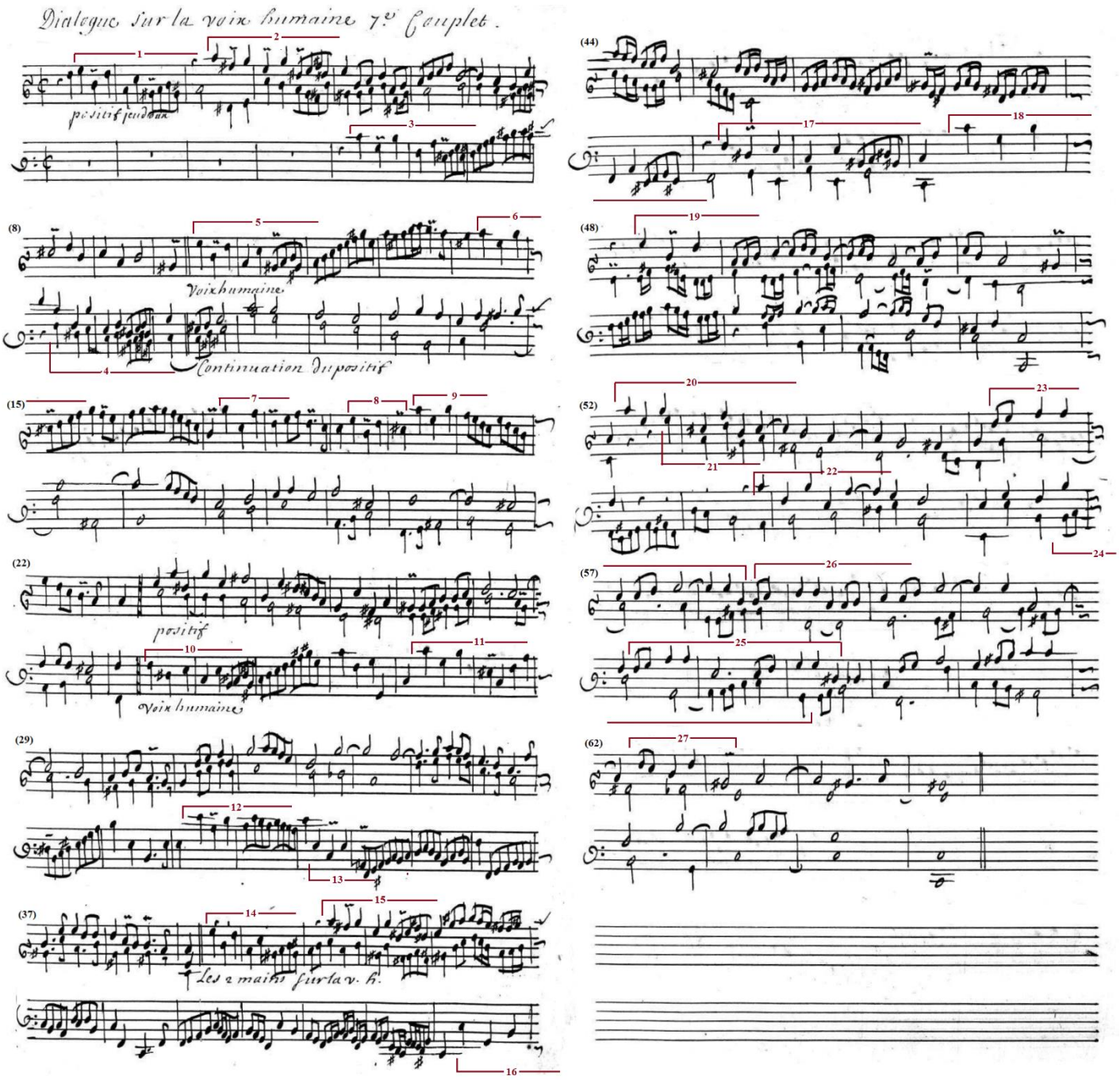
Jean-Baptiste MOREAU, *Prélude pour la Piété qui descend du Ciel*, intermède précédant le prologue de la tragédie *Esther*, Paris, 1689


INTERMEDES
EN MUSIQUE
DE LA
TRAGEDIE D'ESTHER.
PREMIER INTERMEDE
DU PREMIER ACTE.
PRELUDE pour la Pieté qui descend du Ciel.


La Pieté fait le Prologue & finit en disant Tout respire icy Dieu, la Paix, la Verité.

ANNEXE X

F. COUPERIN, *Dialogue sur la voix humaine* : *Quoniam tu solus Sanctus*, Messe des paroisses, 1690



BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES avant 1800

a) Partitions

BOYVIN, Jacques, *Premier Livre d'orgue, contenant les huit Tons à l'usage ordinaire de l'Eglise, composé par J. Boyvin, organiste de l'Eglise Catedralle Nostre Dame de Roüen*, Paris : Baussend-Le Maire ; Rouen : chez l'auteur, 1690.

BOYVIN, Jacques, *Second Livre d'orgue, contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Eglise*, Paris : Ballard, 1700.

CHAUMONT, Lambert, *Pièces d'orgue sur les 8 tons*, éd. J. Saint-Arroman, Courlay : J.-M. Fuzeau, coll. « La musique française classique de 1650 à 1800 », 2005, éd. fac-similé de l'exemplaire 4014 de la Bibliothèque du Conservatoire de Liège.

CLÉRAMBAULT, Nicolas, *Premier livre d'orgue contenant deux suites du Ir et du IIe ton. Dédié à Monsieur Raison, organiste de l'abbaye royale de Sainte Geneviève du Mont et des RR. PP. jacobins de la rue St Jacques. Par Mr Clérambault, organiste et maître de clavecin*, Paris : chez l'auteur, Foucault, [ca. 1710].

CORRETTE, Gaspard, *Messe du 8e ton pour l'orgue, à l'usage des dames religieuses et utile à ceux qui touchent l'orgue*, Paris : H. Foucault ; Rouen : chez l'auteur, [1703].

COUPERIN, François, *Pièces d'orgue consistantes en deux Messes, l'une à l'usage ordianire des paroisses pour les Festes solemnelles. L'autre propre pour les Convents de Religieux et Religieuses*, Paris : chez l'auteur, 1690.

COUPERIN, Louis, *Pièces d'orgue* [éd. moderne], Fleurier : Éditions du Triton, coll. « organa gallica », 1993 ; *Pièces d'orgue de Louis Couperin*, éd. Guy Oldham, Monaco : L'Oiseau-Lyre, 2003.

COUPERIN, Louis, *Manuscrit Bauyn/Deuxième partie/après 1658, Pièces de clavecin de Louis Couperin*, Courlay : J.-M. Fuzeau, coll. « La musique française classique de 1650 à 1800 », 2006, éd. fac-similé du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France, Rés. Vm7 674-675.

D'AGINCOUR, François, *Pièces d'orgue* [éd. moderne], J. Bonfils et L. Panel, Paris : Éditions de la Schola Cantorum, 1956.

DANDRIEU, Jean-François, *Premier livre de pièces d'orgue, par Monsieur Dandrieu, organiste de la Chapèle du roi et des églises paroissiales de St Merri et de St Barthélémi*, Paris : chez l'auteur, Boivin, Leclerc, 1739.

D'ANGLEBERT, Jean-Henry, *Pièces de clavecin composées par J. Henry d'Anglebert, ordinaire de la Musique de la Chambre du roy avec la manière de les jouer. Diverses chaconnes, ouvertures et autres airs de Monsieur de Lully mis sur cet instrument. Quelques fugues pour l'orgue. Et les principes de l'accompagnement. Livre premier,* Paris : chez l'auteur, 1689.

DORNEL, Louis-Antoine, *Livre d'orgue d'Antoine Dornel* [éd. moderne], N. Dufourcq, Paris : Schola Cantorum, [S. d.].

DU MAGE, Pierre, *Premier Livre d'orgue, contenant une suite du premier ton*, Saint-Quentin : chez l'auteur ; Paris : Cliquot, Rousell, Richard, 1708.

GIGAULT, Nicolas, *Livre de musique dédié à la Très Ste. Vierge par Gigault, organiste de S. Nicolas des champs à Paris. Contenant les cantiques sacrez qui se chantent en l'honneur de son divin enfantement…*, Paris : chez l'auteur, 1682.

GIGAULT, Nicolas, *Livre de musique pour l'orgue, composées par Gigault, organiste du St Esprit et des églises St Nicolas et St Martin des champs à Paris, contenant plus de 180 pièces de tout les caractères du touché qui est présentement en usage pour servir sur tous les jeux…*, Paris : chez l'auteur, 1685.

GRIGNY, Nicolas, *Premier livre d'orgue contenant une messe et les hymnes des principalles festes de l'année composé par N. de Grigny, organiste de l'église cathédralle de Reims,* Paris : chez P. A. Le Mercier ; Reims, chez l'auteur, 1699.

GUILAIN, Jean-Adam, *Pièces d'orgue pour le Magnificat*, Courlay : J.-M. Fuzeau, 2002, éd. fac-similé à partir des manuscrits Mus. ms. 30189 [ca. 1706] et AmB 529 de la Staatsbibliothek de Berlin [ca. 1733].

JULLIEN, Gilles, *Premier Livre d'orgue, Composé par G. Jullien, Organiste de l'église Cathedralle nostre dame de chartres, Contenant les huit tons de l'Eglise, pour festes solemnels avec un Motet de Ste Cecille a trois Voix et Simphonie*, Paris : R. Coustelier- H. Lesclop ; Chartres : chez l'auteur, 1690.

LEBÈGUE, Nicolas, *Les pièces d'orgues composées par N. Le Bègue, organiste de S.t Médéric, avec les variétez, les agreéments et la manière de toucher l'orgue à présent sur tous les jeux…*, Paris : Baillon, [1676].

LEBÈGUE, Nicolas, *Premier livre d'orgue de Monsieur le Bègue, organiste du roy et de S.t Médéric. Contenant des pièces courtes et faciles sur les huit tons de l'Église et la messe des festes solemnelles,* Paris : chez l'auteur, 1678.

LEBÈGUE, Nicolas, *Second livre d'orgue de Monsieur le Bègue, organiste du roy et de S.t Médéric. Contenant des pièces courtes et faciles sur les huit tons de l'Église et la messe des festes solemnelles,* Paris : Lesclop, [ca. 1682].

LEBÈGUE, Nicolas, *Troisième livre d'orgue de Mr Le Bègue, organiste du roy et de St Médéric. Contenant des grandes offertoires et des élévations ; et tous les Noëls les plus connus, des symphonies et les cloches que l'on peut jouer sur l'orgue et le clavecin*, Paris : Baussen, 1685.

MARCHAND, Louis, *Pièces choisies pour l'orgue de feu le grand Marchand, chevalier de l'Ordre de Jérusalem, organiste du roi, de la paroisse St Benoît, de St Honoré, des R.R.P.P. jésuites de la rue St Antoine, des R.R.P.P. jésuites de la rue St Jacques et du grand couvent des R.R.P.P. cordeliers. Né à Lyon. Mort à Paris le 17 février 1732, âgé de 61 an. Livre premier. Se vend 3lt 12 s. en blanc*, Paris : Mme Boivin ; Lyon : M. de Brotonne, 1740.

MARCHAND, Louis, *Pièces d'orgue manuscrites*, éd. P. Lescat et J. Saint-Arroman, Courlay : J.-M. Fuzeau, coll. « La musique française classique de 1650 à 1800 », 1990, éd. à partir des manuscrits Ms. ml. 61(1) et Ms. ml 61(2) de la Bibliothèque Municipale de Versailles.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Église. Par le Sr Nivers, maître compositeur en musique et organiste de l'église St Sulpice de Paris.* Paris : chez l'auteur, Ballard, 1665.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, *2. livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Église. Par le Sr Nivers, maître compositeur en musique et organiste de l'église St Sulpice de Pari[s]*, Paris : chez l'auteur, Ballard, 1667.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, *3. livre d'orgue des huit tons de l'Église. Par le Sr Nivers, maître compositeur en musique et organiste de l'église St Sulpice de* Paris, Paris : chez l'auteur, Ballard, 1675.

RAISON, André, *Livre d'orgue contenant cinq messes suffisantes pour tous les tons de l'Église ou quinze Magnificats pour ceux qui n'ont pas besoin de messe, avec des élévations toutes particulières. Ensuite des Benedictus et une offerte en action de grâce pour l'heureuse convalescence du roy en 1687, laquelle se peut aussi toucher sur le claveçin*, Paris : chez l'auteur, 1688.

ROBERDAY, François, *Fugues et caprices, à quatre parties mises en partition pour l'orgue. Dédiez aux amateurs de la musique,* Paris : la Veuve Sanlecque ; J. Hanocq et J. Laisné, 1660.

TITELOUZE, Jehan, *Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue avec les fugues et recherches sur leur plain-chant*, Paris : P. Ballard, 1623.

TITELOUZE, Jehan, *Le Magnificat ou Cantique de la Vierge pour toucher sur l'orgue, suivant les huit tons de l'Eglise*, Paris : P. Ballard, 1626.

b) Ouvrages

[ANONYME] *Heures imprimées par l'ordre de Monseigneur le cardinal de Noailles, Archevêque de Paris, à l'usage de son diocèse,* Paris : L. Josse, 1703.

ARNAULD, Antoine et NICOLE, Pierre, *La logique ou l'Art de bien penser*, Paris : J. Guignart, C. Savreux et J. De Launay, 1662.

ARNAULD, Antoine, *Réflexions sur l'Eloquence des prédicateurs*, Paris : F. & P. Delaune, 1695.

AUGUSTIN D'HIPPONE (saint), *Les confessions de Saint Augustin, traduites en françois par Monsieur Arnauld d'Andilly*, Paris : Pierre le Petit, 1667.

BACILLY (de), Bénigne, *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly*, Genève : Minkoff, 1971, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : chez l'auteur, 1679.

BARY, René, *La Rhétorique française où pour principale augmentation l'on trouve les secrets de nostre langue*, Paris : P. le Petit, 1665.

BARY, René, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer, ouvrage tres-utile à tous ceux qui parlent en public, & particulierement aux prédicateurs, & aux advocats*, Paris : D. Thierry, 1679.

BATTEUX, Charles, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Genève : Slatkine reprints, 1969, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : 1773.

BEDOS DE CELLES, François Lamathe, *L'art du facteur d'orgues*, vol. 4, [Paris] : L.-F Delatour, 1770.

BELLARMIN, Robert, *Du gémissement de la colombe ou de l'utilité des larmes*, Paris : chez Anisson, 1701.

BERNIER, Nicolas, *Principes de composition*, Langres : Éditions Dominique Guéniot, 2009, éd. fac-similé du manuscrit Rés. Vmb. Ms. 2 de la Bibliothèque Nationale de France.

BÉRULLE (de), Pierre, *Les œuvres de l'éminentissime et révérendissime Pierre Cardinal de Bérulle*, Paris : F. Leonard, 1665 [1e éd. 1644].

BEUVELET, Mathieu, *La vraye et solide dévotion*, [Paris] : G. Josse, 1661 [1e éd. 1657].

BINET, Étienne, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices. Pièce très nécessaire à ceux qui font profession d'éloquence*, Rouen : R. de Beauvais, 1621.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas, *Œuvres complètes,* t. III, La Haye : P. de Hondt, 1729.

BONAFOUS (de), Louis-Abel (abbé de Fontenay) *Dictionnaire des artistes, ou notice historique et raisonnée des Architectes, Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Musiciens, Acteurs & danseurs ; imprimeurs, Horlogers et Méchaniciens*, Paris : chez Vincent, 1776.

BONAL, François, *Le Chrétien du temps*, Lyon : F. Comba, 1667 [1e éd. 1655].

BOSSUET, Jacques-Bénigne, *Catéchisme du diocèse de Meaux*, Paris : S. Mabre-Cramoisi, 1687.

BOUHOURS, Dominique, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris : S. Marbre-Cramoisy, 1671.

BOUHOURS, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* : *dialogues*, Amsterdam : A. Wolfgang, 1688 [1e éd. 1687].

BOYVIN, Jacques, *Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, Genève : Minkoff, 2001, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : Ballard, 1705, 1758, 1762.

BRETTEVILLE, Étienne Dubois (de), *L'Eloquence de la chaire et du barreau selon les principes les plus solides de la rhétorique sacrée et profane*, Paris : Denys Thierry, 1689.

BROSSARD, Sébastien (de), *Dictionnaire de musique*, Genève-Paris : Minkoff, 1992, éd. fac-similé de l'éd. d'Amsterdam, E. Roger, ca. 1708.

BURMEISTER, Johann, *Musica poetica (1606), augmentée des plus excellentes remarques tirées de "Hypomnematum musica poetica" (1599) et de "Musica autoschediastike" (1601)*, éd. A. Sueur et P. Dubreuil, Wavre : Editions Mardaga, 2007.

CAHUSAC (de), Louis, *La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse*, La Haye : J. Neaulme, 1754.

CAUSSIN, Nicolas, *La cour saincte*, Paris : J. du Bray, 1645 [1e éd. 1624].

CHABANON (de), Michel-Paul-Guy, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris : Pissot, 1785.

CHARDON, Louis, *La Croix de Jésus : où les plus belles vérités de la théologie mystique et de la grâce sanctifiante sont établies*, Paris : chez A. Bertier, 1647.

CONDREN (de), Charles, *Idée du sacerdoce et du sacrifice de Jésus-Christ, avec quelques éclaircissements et une explication des prières de la messe, par un prêtre de l'oratoire*, Paris : J.-B. Coignard, 1677.

D'ANDILLY, Arnauld, *Œuvres chrétiennes*, Paris : P. le Petit, 1659.

D'ANDILLY, Arnauld, *Œuvres diverses de Monsieur Arnauld d'Andilly*, Paris : P. Le Petit, 1675.

DANDRIEU, Jean-François, *Principes de l'accompagnement du clavecin*, Genève : Minkoff, 1972, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : Ballard, 1719.

DAQUIN, Pierre-Louis, *Siècle littéraire de Louis XV, ou lettres sur les hommes célèbres*, Amsterdam : Duchesne, 1754.

DESCARTES René, *Abrégé de musique (Compendium Musicae)*, éd. nouvelle, trad. Frédéric de Buzon, Paris : Presses universitaires de France, 1987 [1e éd. 1650].

DIRUTA, Girolamo, *Il Transilvano : dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna,* Venetia : G. Vincenti, 1593.

EUDES, Jean (saint), *Le cœur admirable de la Très Sacrée Mère de Dieu*, Caen : Jean Poisson, 1681.

FÉNELON, François de Salignac de La Mothe, *Dialogues sur l'éloquence en général, et sur celle de la chaire en particulier*, Amsterdam : J.-F. Bernard, 1718.

FONTAINE, Nicolas, *Le dictionnaire chrétien, ou sur différents tableaux de la nature, l'on apprend par l'écriture et les saints pères à voir dieu peint dans tous ses ouvrages*, Paris : Chez Elie Josset, 1691.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois*, La Haye-Rotterdam : A. et R. Leers, 1690.

GAMBART, Adrien, *La vie symbolique du bienheureux François de Sales, Evesque et Prince de Genève : comprise sous le voile de 52 emblèmes*, Paris : 1664.

GASSENDI, Pierre, *Initiation à la théorie de la musique : texte de la « Manuductio »*, éd. traduite et annotée par Gaston Guieu, Aix-en-Provence : Edisud, 1992, p. 79 [1e éd. 1658].

GRIMAUD, Gilbert, *La Liturgie sacrée, ou toutes les parties de la Sainte Messe sont expliquées, avec leurs Mysteres & Antiquitez*, Lyon, chez Antoine Julliéron, 1666.

HUME, David, « De la règle du goût » dans : *Essais sur l'art et le goût,* Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2010, pp. 75-127.

IGNACE DE LOYOLA, *Les vrais exercices spirituels*, Paris : J. Foüet, 1628.

JEAN DE LA CROIX, *Les œuvres spirituelles du père Jean de la Croix*, Paris : E. & J. Couterot, 1665.

JUMILHAC (de) Pierre-Benoît, *La science et la pratique du plain-chant*, Paris : L. Bilaine, 1673.

LA CEPPÈDE (de), Jean, *Imitation des Pseaumes de la penitence de Dauid*, Lyon : J. Tholosan, 1594.

LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris : La veuve Estienne & fils – Jean-Th. Herissant, 1752.

LADVOCAT, Jean-Baptiste, *Dictionnaire historique et bibliographique portatif*, Paris : chez Le clerc, 1777.

LAMY, Bernard, *Rhétorique ou l'Art de parler*, Paris : A. Pralard, 1675.

LA PUENTE (de), Louis, *Très excellentes Meditations sur tous les Mysteres de la Foy*, Paris : G. de la Noüe, 1610.

LE BRUN, Pierre, *Explication littérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies*, Paris : F. Delaulne, 1716.

LECERF DE LA VIÉVILLE DE FRENEUSE, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Genève : Minkoff, 1972, éd. fac-similé de l'éd. de Bruxelles : F. Foppens, 1705.

LE COURTIER, François-Marie-Joseph, *Manuel de la Messe, ou explication des prières et des cérémonies du Saint Sacrifice*, Paris : A. Le Clère, 1841.

LE GALLOIS, Pierre, *Lettre de Mr Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique*, Paris : E. Michallet, 1680.

LEMAISTRE DE SACY, Louis-Isaac, *Les psaumes de David traduits en françois avec une explication*, Paris : G. Desprez, 1690.

LESTOCQ, Nicolas (de), *Pieux entretiens et affectueuses résolutions de l'âme dévote au Sainct Sacrement de l'Autel*, Paris : J. Goubert, 1644.

MAILLART, Pierre, *Les tons ou discours sur les modes de musique et les tons de l'église et la distinction entre eux*, Genève : Minkoff, 1972, éd. fac-similé de l'éd. de Tournay : C. Martin, 1610.

MATTHESON, Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, éd. F. Ramm, Kassel-Basel-London-New York-Prag: Bärenreiter, 1999 [1e éd. 1739].

MAUGARS, André, *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (*Rome 1639)*, éd. Joël Heuillon, Paris : Cahiers GKC, coll. « La musique éloquente », 1991.

MÉNESTRIER, Claude-François, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris : René Guignard, 1681.

MÉNESTRIER, Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris : R. Guignard, 1682.

MÉNESTRIER, Claude-François, *Traité des tournois, joutes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon : J. Muguet, 1669.

MERSENNE, Marin [Sieur des Sermes], *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris : Fayard, 2003, éd. moderne de l'éd de Paris : G Baudry, 1627.

MERSENNE, Marin, L'*Harmonie universelle*, t. II, Paris : Éditions du CNRS, 1963, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : S. Cramoisy, 1636.

NATALIS, Hieronymo (NADAL, Jérôme), *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, Anvers : M. Nutius, 1594.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, *Traité de la composition de musique*, Paris : chez l'auteur, R. Ballard, 1667.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, *Dissertation sur le Chant Grégorien*, Paris : chez l'auteur, C. Ballard, 1683.

OLIER, Jean-Jacques, *Explication des cérémonies de la Grand' messe de paroisse selon l'usage romain*, Paris : J. et E. Langlois, 1661 [1e éd. 1656].

OLIER, Jean-Jacques, *Lettres spirituelles de M. Olier*, Paris : J. Langlois, 1672.

OUDART DE LA SOUDIÈRE, Jean [Sieur de la Richesource], *L'Art de bien dire, ou les topiques françoises*, Paris : chez l'auteur, 1662.

QUINTILIEN, Aristide, *La musique*, traduction et commentaire de François Duysinx, Genève : Droz, 1999.

PERRAULT, Charles, *Parallèle entre les anciens et les modernes*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1697.

PERRAULT, Claude, *Essais de Physique*, t. II, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1688.

PEYRONET, Arnaud, *Manuel du bréviaire romain où sont exposées clairement & méthodiquement les Raisons historiques et mystiques des heures canoniales*, partie II, Toulouse : I. Boude, 1667.

PURE (de), Michel, *Le Roman de la précieuse, ou les Mystères de la ruelle*, Paris : G. de Luyne, 1658.

RAGUENET, François, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Genève : Minkoff, éd. fac-similé de l'éd. de Paris : J. Moureau, 1702.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris : Ballard, 1722.

RAMEAU, Pierre, *Le maître à danser*, Paris : J. Villette, 1725.

RAPIN, René, *L'importance du Salut*, Paris : S. Mabre-Cramoisy, 1675.

RICHEOME, Louis, *La peinture spirituelle, ou l'art d'admirer Dieu dans toutes ses œuvres*, Lyon : P. Rigaud, 1611.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris : chez la veuve Duchesne, 1768.

SAINT-NICOLAS (de), Donatien, *La vie, les maximes et partie des œuvres du tres-excellent contemplatif, le venerable fr. Jean de Saint-Samson*, Paris : D. Thierry, 1656.

SALES (de), François, *Les œuvres de Messire François de Sales, Evêsque et prince de Genève,* Toulouse : P. Bose & A. Colomiez, 1637.

SCUPOLI, Lorenzo, *Le combat spirituel*, trad. O. Masotti, Paris : G. Marcher, 1659 [1e éd. 1589].

SOMAIZE, Antoine (de), *Grand Dictionnaire des Prétieuses ou la Clef de la langue des ruelles*, Paris : Jannete, 1661 [1e éd. 1660].

SONNET, Martin, *Cæremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum, Collegiararum, Parochialium et Aliarum Urbis et Dioecesis Parisiensis* […], Paris : chez l'auteur, 1662.

THOMASSIN, Louis, *Traité de l'Office divin pour les ecclésiastiques et les laïques*, Paris : François Muguet, 1686.

TITON DU TILLET, Evrard, *Le parnasse françois*, Paris : J.-B. Coignard, 1732, 1743, 1755, 1760.

VILLETTE, Claude, *Les raisons de l'office et cérémonies qui se font en l'église Catholique, Apostolique et Romaine*, 1611.

WALTHER, Johann Gottfried, *Musikalisches Lexicon, oder musikalische Bibliothek*, Leipzig: W. Deer, 1732.

2. ÉTUDES

ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale*, Arles : Actes sud/Cité de la Musique, 2011.

ACCAOUI, Christian, « Les diverses voies de la métaphore et de l'analogie en musique », *dans* : *Métaphore et musique*, I. Taillandier-Guittard (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, pp. 13-40.

ADNES, Pierre, « Sommeil spirituel », dans : *Dictionnaire de spiritualité*, C. Baumgartner (dir.) t. 14, Paris : Beauchesne, 1990, pp. 1041-1053.

ANTHONY, James, « La musique d'orgue au Grand Siècle », dans : *La musique en France à l'époque baroque*, Paris : Flammarion, coll. « Harmoniques », 1981, pp. 352-373.

ANTHONY, James, « Messe d'orgue », dans : *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Marcelle Benoit (dir.), Paris : Fayard, 1992, pp. 457-458.

APEL, Willi, *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington: Indiana University Press, 1972.

ARBO, Alessandro « Musique et représentation : quelques réflexions sur l'origine du débat », dans : *Archéologie de l'écoute : essais d'esthétique musicale*, Paris : L'Harmattan, 2011.

ARBO, Alessandro, *Entendre comme, Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris : Hermann, 2013.

ARNOLD, Corliss Richard, *Organ Literature : a Comprehensive Survey*, 2 vol., Oxford : Scarecrow Press, 2003.

AUBRY, Pierre, DACIER, Émile, *Les caractères de la danse. Histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 1905.

BABY, Hélène, et RIEU, Josiane, *La Douceur en littérature de l'Antiquité au XVIIe siècle*, Paris : Garnier, 2012.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie générale française, 1993.

BARTEL, Dietrich, *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*, Nebraska: Univeristy of Nebraska Press, 1997.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique,* Paris : Seuil, 1985.

BATES, Robert Frederick, *From Mode to Key : A Study of Seventeenth-Century French Liturgical Organ Music and Music Theory*, Ph. D. Dissertation, Stanford University, 1986.

BAUMONT, Olivier, *Couperin : le musicien des rois*, Paris : Gallimard, 1998.

BAUMONT, Olivier, *La musique à Versailles*, Arles : Actes Sud / Château de Versailles / Centre de Musique Baroque de Versailles, 2007.

BAYER, Raymond, *L'esthétique de la grâce*, Paris : Felix Alcan, 1933.

BEAUSSANT, Philippe, *François Couperin*, Paris : Fayard, 1980.

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Pisa : Pacini Editore, 1984.

BEECHEY, Gwilyn, « Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714) : his Organ Music and his *Traité de Composition* », *The Consort*, n° 25 (1968-1969), pp. 373-383.

BELIN, Christian, *La conversation intérieure : La Méditation en France au XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 2002.

BENOIT, Marcelle (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Fayard, 1992.

BENOIT, Marcelle, « L'organiste dans la société et la musique : 1660-1792 », dans : *Les orgues de Paris*, J. Favier et M. le Moël (dir.), Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1992, pp. 132-155.

BERNARD, Charles André, *Théologie symbolique*, Paris : Téqui, 1978.

BERTAUD, Emile, « Danse religieuse », dans : *Dictionnaire de spiritualité*, C. Baumgartner (dir.) t. 3, Paris : Beauchesne, 1954, pp. 21-37.

BERTON-BLIVET, Nathalie et DEMEILLIEZ, Marie (textes rassemblés), Anthologie d'écrits de compositeurs extraits de recueils de motets, de messes et de livres d'orgue parus en France (XVIIe-XVIIIe siècles), [en ligne], disponible sur : http://iremus.humanum.fr/musefrem/anthologie-decrits-de-compositeurs.

BEYRON, Georges, HAMELINE, Jean-Yves, « l'orgue français durant la période classique et au milieu du 19e siècle », *La Maison-Dieu*, n° 164 (1985), pp. 57-80.

BIASI (de), Pierre-Marc, « Fiat lux, ou les péripéties palingénésiques de la lumière », *Lux, des Lumières aux lumières, Cahiers de médiologie n° 10*, Gallimard (octobre 2000), pp. 17-33.

BIRMELE, André, *L'horizon de la grâce*, Paris : Éditions du Cerf, 2013.

BISARO, Xavier et HAMELINE, Jean-Yves, *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne : histoire musicale des réformes religieuses (XVIe-XVIIe siècles)*, Tours : Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2008.

BOCCADORO, Brenno, « Éléments de grammaire mélancolique », *Acta Musicologica*, vol. 76, fasc. 1 (2004), pp. 25-65.

BONFILS, Jean, « L'œuvre d'orgue de Jehan Titelouze », *Recherches sur la Musique française classique*, n° V (1965), pp. 5-15.

BOURGEOIS, Christophe, *Théologies poétiques de l'âge baroque. La Muse chrétienne (1570-1630)* Paris : Honoré Champion, 2006.

BOUVET, Charles, *Une dynastie de musiciens français : les Couperin, organistes de l'église Saint-Gervais*, Paris : Delagrave, 1919.

BOUVIER, Michel, *La morale classique*, Paris : Honoré Champion, 1999.

BRAUN, Lucinde, « A la recherche de François Couperin », *Revue de Musicologie*, t. 95, n° 1 (2009), pp. 37-63.

BRAY, René, *Formation de la doctrine classique*, Paris : Librairie Nizet, 1945.

BREMOND, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France : depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, vol. I, l'« Humanisme dévot », Paris : Bloud & Gay, 1916.

BRENET, Michel, « La musique dans les églises de Paris de 1717 à 1738 », *La Tribune de Saint-Gervais*, n° 1-2 (1902), pp. 273-281.

BROWN, Thomas Ketchersid, *The French Baroque Organ Tradition : A Critical Analysis of Works by Representative Composers*, Ph. D. Dissertation, Florida State University, 1967.

BRULIN, Monique, « Gémissements, soupirs, chez les auteurs spirituels et les musiciens du XVIIe siècle en France », *La maison-Dieu*, n° 187 (1991), pp. 47-73.

BRULIN, Monique, *Le verbe et la voix : la manifestation vocale dans le culte en France au XVIIe siècle*, Paris : Beauchesne, 1998.

BRULIN, Monique (textes rassemblés), *Normes et légitimations des actions de chant et de la musique.dans.le.culte.divin.(XVIIe.et.XVIIIe.siècles)*,.2014.[en.ligne],.disponible.sur :.http://iremus.humanum.fr/musefrem/system/files/normes_et_legitimations_des_actions_de_chant.pdf.

BRUNOLD, Paul, « Couperin, l'organiste et sa musique d'orgue », *Le Courrier musical* : n° 34 (1933), pp. 393-395.

BUELOW, George, « Rhetoric and music », dans : *The New Grove dictionary of Music*, vol. 21, Oxford : Oxford University Press, 2001, pp. 262-270.

BUSH, Douglas E. (dir.), *The Organ, An Encyclopedia*, New York/London : Taylor & Francis, 2006.

CANNON, Clawson Y., *The Sixteenth-century and seventeenth-century organ mass*, Ph. D. Dissertation, New York University, 1968.

CANTAGREL, Gilles, HALBREICH, Harry, *Le livre d'or de l'orgue français*, Paris : Calliope-Maval, 1976.

CANTAGREL, Gilles, *Les cantates de J.-S. Bach*, Paris : Fayard, 2010.

CANTAGREL, Gilles, (dir.) *Guide de la musique d'orgue*, Paris : Fayard, 2015.

CESSAC, Catherine, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris : Fayard, 1988.

CESSAC, Catherine, *Nicolas Clérambault*, Paris : Fayard, 1998.

CESSAC, Catherine (dir.), *François Couperin (1668-1733)*, Versailles : Centre de Musique Baroque de Versailles / Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2000.

CHARRU, Philippe et THEOBALD, Christoph, *La pensée musicale de Jean-Sébastian Bach*, Paris : Éditions du Cerf, 1993.

CHARRU, Philippe et THEOBALD, Christoph, *L'esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach*, Sprimont : Éditions Mardaga, 2002.

CHARVET, Jean-Loup, *L'éloquence des larmes*, Paris : Desclée de Brouwer, 2000.

CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1969.

COUSINIÉ, Fréderic, « Images et contemplation dans le discours mystique du XVIIe siècle français », *Dix-septième siècle*, Presses Universitaires de France, n° 230 (2006/1), pp. 23-47.

COUTON, Georges, *Écritures codées : essais sur l'allégorie au XVIIe siècle*, Paris : Aux amateurs de livres, 1990.

COVIN, Michel, *Une esthétique du sommeil*, Beauchesne, Paris : 1990.

DANJOU, Félix, « Pièces d'orgue par François Couperin (1690) », *Revue de la Musique religieuse, populaire et classique*, (1846/II), pp. 244-249.

DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal*, Paris : Seuil, 1989.

DARASSE, Xavier, « Les enseignements d'André Raison », dans : *L'interprétation de la musique française aux XVIIe et XVIIIe siècles, actes du colloque de Paris, 1969*, E. Weber (dir.), Paris : CNRS, 1974.

DAVAILLE, Michel, « La messe d'orgue en France aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Bulletin de l'Association des Amis de l'Orgue de Versailles et de sa Région*, (mai 1995), pp. 3-15.

DAVY-RIGAUX, Cécile, *Guillaume-Gabriel Nivers : un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris : CNRS, coll. « Sciences de la musique », 2004.

DEKONINCK, Ralph, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève : Droz, 2005.

DELPECH, Louis, « *Einige gute französische Organisten*. The dissemination of French organ music in 18th-century Germany. A preliminary report », *The organ yearbook*, vol. XLIV (2015), pp. 33-46.

DEMEILLIEZ, Marie, « Musiques d'orgue pour la messe : règles d'usage et choix éditoriaux », dans : *La musique d'Église et ses cadres de création dans la France de l'Ancien Régime*, C. Davy-Rigaux (dir.), Firenze : L. S. Olschki, 2014, pp. 25-47.

DEVILLE, Raymond, *L'école française de spiritualité*, Paris : Desclée de Brouwer, 2008.

D'ORTIGUE, Joseph, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique d'orgue, extrait du Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-Chant, et de musique d'église, au Moyen-âge et dans les temps modernes*, éd. R. Galtier, Saint-Geniès-des-Mourgues : Éditions du Bérange, 1998.

DOUGLASS, Fenner, *The Language of the Classical French Organ, a musical tradition before 1800*, New-Heaven-London: Yale University Press, 1996.

DREYFUS, Huguette et MEMED, Orhan (dir.), *François Couperin : nouveaux regards : actes des Rencontres de Villecroze 4 au 7 octobre 1995, Académie musicale de Villecroze*, Paris : Klincksieck, 1998.

DUCCINI, Hélène, « Les médias de la Contre-Réforme en France au XVIIe siècle », *Le Temps des médias*, n° 17 (2011/2), pp. 11-20.

DUFOURCQ, Norbert, « Essai d'une Bibliographie de l'histoire de l'Orgue en France » (Supplément), *Revue de Musicologie*, t. 15, N° 51 (Aug., 1934), pp. 141-158.

DUFOURCQ, Norbert, *Documents relatifs à l'orgue français extraits des archives nationales, départementales, municipales, paroissiales, notariales et des bibliothèques (XVIe - XVIIIe siècles)*, Paris : Larousse et E. Droz, 1934.

DUFOURCQ, Norbert, *La Musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain. Les instruments. Les artistes et les oeuvres. Les formes et les styles*, Paris : Floury, 1949.

DUFOURCQ, Norbert, « Nicolas Lebègue (1631-1702), compositeur et organiste du Roy », *XVIIe siècle*, 16 (1952), pp. 508-510.

DUFOURCQ, Norbert, « La musique religieuse en France dans la 1e moitié du XVIIe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 3-5 (1953), pp. 73-78.

DUFOURCQ, Norbert, *Nicolas Lebègue (1631-1702), Organiste de la Chapelle royale, Organiste de Saint-Merry de Paris : Étude biographique suivie de nouveaux documents inédits relatifs à l'orgue français au XVIIe siècle*, Paris : Picard, 1954.

DUFOURCQ, Norbert, « Autour de l'École française », *L'Orgue*, n° 76 (1955), pp. 6-10.

DUFOURCQ, Norbert, « De l'emploi du temps des organistes parisiens », *Revue Musicale*, n° 226 (1955), pp. 35-47.

DUFOURCQ, Norbert, « L'offertoire sur les grands jeux de François Couperin », *L'Orgue*, n° 84 (1957), pp. 6-10.

DUFOURCQ, Norbert, « Le livre d'Orgue de Nicolas de Grigny », *L'Orgue*, n° 99 (1961), pp. 78-81.

DUFOURCQ, Norbert, *L'orgue*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je? », 1964.

DUFOURCQ, Norbert, *Le livre de l'orgue français. t. IV, La Musique*, Paris : Picard, coll. « La Vie musicale en France sous les rois Bourbons », 1972.

DUFOURCQ, Norbert, *Le livre de l'orgue français*, *t. V, Miscellanea*, Paris : Picard, coll. « La Vie musicale en France sous les rois Bourbons »,1982.

DUFOURCQ, Norbert, « Les grandes Orgues de Saint-Merry de Paris à travers l'histoire : Ses organiers, ses organistes », *L'Orgue : Dossier*, II (1983), pp. 1-87.

DUMONCEAUX, Pierre, *Langage et sensibilité au XVIIe siècle : l'évolution d'un vocabulaire affectif*, Genève : Droz, 1975.

DURON, Jean (dir.), *Plain-chant et liturgie en France au XVIIe siècle*, Langres : Ed. du Centre de Musique Baroque de Versailles / éd. Klincksieck-Fondation Royaumont, 1997.

DURON, Jean, *La naissance du style français, 1650-1673*, Wavre : Éditions Mardaga, 2008.

DURON, Jean, « Cette musique charmante du siècle des héros », dans : *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Jean Duron (dir.), Wavre : Éditions Mardaga, 2007, pp. 51-78.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1965.

ELZINGA, Harry, *The Organ Masses, Hymns, and Magnificats of Gaspard and Michel Corrette*, Ph. D. Dissertation, Indiana University, 1967.

FABRE, Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques de la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1992.

FADER, Donald, « "Les ornements de l'art" : Marc-Antoine Charpentier et la tradition du sublime harmonique », dans : *À la croisée des arts, Sublime et musique religieuse en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, S. Hache et T. Favier (dir.), Paris : Garnier, 2015, pp. 275-293.

FALLOU, Robert et DUFOURCQ, Norbert, *Essai d'une bibliographie de l'histoire de l'orgue en France*, Paris : Fischbacher, 1929.

FAVIER, Thierry et HACHE, Sophie (dir.), *A la croisée des arts, Sublime et musique religieuse en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris : Classiques Garnier, 2015.

FAVIER, Thierry, *Le motet à grand chœur (1660-1792) : Gloria in Gallia Deo*, Paris : Fayard, 2009.

FAVIER, Thierry, *Le chant des muses chrétiennes. Cantique spirituel et dévotion en France (1685-1715)*, Paris : Société Française de Musicologie, 2008.

FELLOT, Jean, *L'Orgue classique français*, Aix-en-Provence : Edisud, 1993.

FERRARI, Anne, *Figures de la contemplation : La rhétorique divine de Pierre de Bérulle*, Paris : Éditions du Cerf, 1997.

FÉTIS, François-Joseph, *Bibliographie universelle des musiciens*, 8 vol. (2e édition), Paris : Librairie de Firmin Didot frères, fils et Cie, 1867 ;

FEUILLET, Michel, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2004.

FIASCHI, Annick, « Rhétorique et musique dans la seconde moitié du XVIIe siècle : les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier », *Ostinato rigore : Revue internationale d'études musicales 8-9 : Les musiciens au temps de Louis XIV* (1997), pp. 215-236.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, *Jean-François Dandrieu, 1682-1738 : organiste du Roy*, Paris : Picard, coll. « La vie musicale en France sous les Rois Bourbons », série 1, Études, 1982.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « Jean-François Dandrieu et le style allemand », *L'Orgue*, n° 205 (1988), pp. 8-12.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « Gaspard Corrette », dans : *Guide de la musique d'orgue*, G. Cantagrel (dir.), Paris : Fayard, 2012, pp. 332-335.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « Nicolas Clérambault », dans : *Guide de la musique d'orgue*, G. Cantagrel (dir.), Paris : Fayard, 2012, pp. 319-323.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « François Couperin », dans : *Guide de la musique d'orgue*, G. Cantagrel (dir.), Paris : Fayard, 2012, pp. 338-348.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, et SABATIER, François, « Louis Couperin », dans : *Guide de la musique d'orgue*, G. Cantagrel (dir.), Paris : Fayard, 2012, pp. 348-352.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « Nicolas de Grigny », dans : *Guide de la musique d'orgue*, G. Cantagrel (dir.), Paris : Fayard, 2012, pp. 496-506.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « Jean-Adam Guilain », dans : *Guide de la musique d'orgue*, G. Cantagrel (dir.), Paris : Fayard, 2012, pp. 510-514.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « Nicolas Lebègue », dans : *Guide de la musique d'orgue*, G. Cantagrel (dir.), Paris : Fayard, 2012, pp. 612-616.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « Guillaume-Gabriel Nivers », dans : *Guide de la musique d'orgue*, G. Cantagrel (dir.), Paris : Fayard, 2012, pp. 764-769.

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, « Jean Titelouze », dans : *Guide de la musique d'orgue*, G. Cantagrel (dir.), Paris : Fayard, 2012, pp. 928-932.

FUMAROLI, Marc, *L'Age de l'éloquence*, Genève : Droz, 2009.

FUMAROLI, Marc, *L'école du silence : le sentiment des images au XVIIe siècle*, Paris : Flammarion, 2008.

GAIN, Benoît, « Sommeil et vie spirituelle », dans : *Dictionnaire de spiritualité*, C. Baumgartner (dir.), t. 14, Paris : Beauchesne, 1990, pp. 1034-1035.

GALLAT-MORIN, Elisabeth, *Un manuscrit de musique française classique, Étude critique et historique : Le Livre d'Orgue de Montréal*, Paris : Aux Amateurs de Livres ; Montréal : Les Presses de l'Université, 1988.

GALLAT-MORIN, Elisabeth, « Stratégies culturelles sulpiciennes : la musique », dans : *Les Sulpiciens de Montréal : une histoire de pouvoir et de discrétion : 1657-2007*, D. Deslandres, J. A. Dickinson et O. Hubert (dir.), Montréal : Fides, 2007, pp. 493-511.

GARDEIL, Ambroise, « Les mouvements directs, en spirale, circulaires de l'âme et les oraisons mystiques », *Revue thomiste* n° 3 (1925), pp. 321-840.

GARROS, Madeleine, « Notes biographiques sur Guillaume Nivers (1632-1714) », dans : *Guillaume Nivers, 2e livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Église*, révision, restitution et registration par N. Dufourcq, Paris : Éd. musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Générale de musique, 1956, pp. 5-9.

GASTOUÉ, Amédée, « Quelques sources de l'École d'orgue française du XIIe au XVIIIe siècle », *RdM*, (mai 1923), pp. 49-57.

GAY, Harry W., *Four French Organist-Composers, 1549-1720*, Memphis : Memphis State University Press, 1975.

GELINEAU, Joseph, *Chant et musique dans le culte chrétien, principes, lois et applications*, Paris : Fleurus, 1962.

GIBSON, Jonathan, « A Kind of Eloquence Even in Music : Embracing Different Rhetorics in Late Seventeenth-Century France », *The Journal of Musicology*, vol. 25, no. 4 (2008), pp. 394-433.

GIDE, André, *Incidences, essais critiques*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, trad. par J. Morizot, Paris : Pluriel, 2011.

GORENSTEIN, Nicolas, *Jacques Boyvin : une introduction à ses deux Livres d'orgue*, Paris : Chanvrelin, 1998.

GORDON-SEIFERT, Catherine, *Music and the Language of Love: Seventeenth-Century French Airs*, Bloomington: Indiana University Press, 2011.

GOSSEREZ, Laurence, *Poésie de lumière : une lecture de Prudence*, Leuven : Peeters, 2001.

GRABÓCZ, Marta, *Musique, Narrativité, Signification*, Paris : L'Harmattan, 2009.

GRAVET, Nicole, *L'orgue et l'art de la registration en France du XVIe siècle au début du XIXe siècle*, [S. L] : Editions Ars Musicae, 1996.

GREEN, Eugène, *La parole baroque*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001.

GRIMAL, Pierre, « Sens et destin du distique élégiaque », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 1 (1994), pp. 29-37.

GUIDERDONI-BRUSLE, Agnès, « Images et emblèmes dans la spiritualité de saint François de Sales », *Dix-septième siècle*, n° 214 (2002/1), pp. 35-54.

GUILLOT, Pierre, *Les jésuites et la musique : le collège de la Trinité à Lyon (1565-1762)*, Liège : Mardaga, coll. « Musique et musicologie », 1991.

HACHE, Sophie, « La rhétorique du sublime au XVIIe siècle : ses enjeux dans la reconnaissance d'une littérature française », dans : *Recherches des jeunes dix-septiémistes : actes du 5e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 28-30 janvier 1999*, C. Mazouer (dir.), Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2000, pp. 129-138.

HACHE, Sophie, *La langue du ciel : le sublime en France au XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 2000.

HAMELINE, Jean-Yves, *Une poétique du rituel*, Paris : Cerf, coll. « Liturgie », 1997.

HAMELINE, Jean-Yves, « L'invention de la musique sacrée », *La Maison-Dieu*, n° 233 (2003), pp. 103- 135.

HAMELINE, Jean-Yves, « Le bonheur du chant dans la musique d'Église », dans : *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, Hayen : Mardaga, 2006, pp. 97-106.

HAMELINE, Jean-Yves, « Chanter Dieu sous Louis XIV », dans : *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Wavre : Mardaga, 2007, pp. 25-49.

HAMMAN, Adalbert-Gauthier, *Études patristiques* : *méthodologie, liturgie, histoire, théologie*, Paris : Beauchesne, 1991.

HARDOUIN, Pierre, « Quatre Parisiens d'Origine : Nivers, Gigault, Jullien, Boyvin », *Revue de Musicologie*, vol. 39, no. 115, (1957), pp. 73-78.

HARDOUIN, Pierre, « Notes biographiques sur quelques organistes parisiens des XVIIe et XVIIIe siècles », *L'Orgue*, n° 82 (janvier-mars 1957), pp. 1-8 ; n° 83 (avril-septembre 1957), pp. 25-35.

HARDOUIN, Pierre, « Essai d'une Sémantique des Jeux de l'Orgue », *Acta Musicologica*, vol. 34, fasc. 1/2 (Jan. - Jun. 1962), pp. 29-64.

HARDOUIN, Pierre, « Naissance et élaboration de l'orgue français classique », *Revue Musicale*, n° 295-96 (1977), pp. 7-34.

HATTEN, Robert, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HIGGINBOTTOM, Edward, « French Classical Organ Music and the Liturgy », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 103 (1976-1977), pp. 19-40.

HIGGINBOTTOM, Edward, *The liturgy and French Classical organ music: A study of the liturgical Background to Organ Music in France during the 17th and 18th centuries*, Ph. D, Corpus Christi, Cambridge, 1979.

HIGGINBOTTOM, Edward, « Organ Mass », *NG*, vol.13 (1980), pp. 780-784.

HIGGINBOTTOM, Edward, « Ecclesiastical prescription and musical style in French classical organ music », *Organ Yearbook*, n° 12 (1981), pp. 31-54.

HIGGINBOTTOM, Edward, « Jehan Titelouze, c. 1563-1633 », *The Musical Times*, vol. 124, no. 1687, Music of the French Baroque (Sep. 1983), pp. 571-573.

HIGGINBOTTOM, Edward, « Lebègue, Nicolas-Antoine », *NG*, vol.10 (1980), pp. 576-577.

HENNEQUIN, Jacques, « Images et spiritualité chez saint François de Sales », *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 75, n° 194 (1989), pp. 151-157.

HOUGH, Ronald Allen, *The Organ Works of Nicolas Lebègue*, D.M.A. Thesis, University of Illinois, 1969.

HOWELL, Almonte Charles Jr, "French baroque organ music and the eight church tones", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 11, no. 2/3 (summer-Autumn 1958), pp. 106-118.

HOWELL, Almonte Charles Jr., *The French Organ Mass in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Rochester : University of Rochester Press, 1958.

HOWELL, Almonte Charles Jr, "Boyvin, Jacques", *NG*, vol. 13 (1980), pp. 146-147.

HOWELL, Almonte Charles, "Nivers, Guillaume Gabriel", *NG*, vol. 13 (1980), pp. 254-255.

HUGHES, Sarah Mahler, *Seventeenth-Century Dance Characteristics in the Organ Masses of François Couperin (1688-1733)*, D.M.A. Thesis, University of Kansas, 1985.

JAFFRÈS, Yves, « Michel Corrette et l'orgue (1707-1795) », *L'Orgue*, n° 53 (1995/I).

JAMAIN, Claude, *L'imaginaire de la musique au Siècle des Lumières*, Paris : Honoré Champion, 2003.

JAMES, Aaron, "The Liturgical Function of French Baroque Organ Repertoire", *Nota Bene : Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, vol. 1 (2008), pp. 83-98.

JOULIN, Cécile, *La mort dans les Œuvres oratoires de Bossuet*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002.

JUTTEN, Odile, « Le souffle de l'orgue, approches historique, esthétique et symbolique », dans : *Le souffle en musique*, M. Joubert et D. Le Touzé (dir.), Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2015, pp. 79-103.

KAYAS, Georges, « L'âme de l'univers et la musique dans le *Timée* de Platon », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 3 (octobre 1974), pp. 287-329.

KIVY, Peter, « How to Emote over Music », dans : *Sound sentiment*, Philadelphia : Temple University Press, 1989, pp. 132-149.

KIVY, Peter, *Sound and Semblance*, Ithaca/London : Cornell University Press, 1991.

KOCEVAR, Érik, « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles », dans : *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne*, C. Davy-Rigaux, B. Dompnier, D.-O. Hurel (dir.), Turnhout : Brepols, 2009, pp. 463-478.

KOCEVAR, Érik, « Nicolas de Grigny (1672-1703) », *L'Orgue*, n° 293 (2011), pp. 3-26.

KOEHLHOEFFER, Charles-Léon, *Premier Livre d'orgue de Nicolas de Grigny*, thèse doctorale, Université de Sciences Humaines Strasbourg II, 1985.

KRATZEINSTEIN, Marilou, *Survey of Organ Literature and Editions*, Ames : Iowa State University Press, 1980.

KREMER, Joseph-François, *Les formes symboliques de la musique*, Paris : L'Harmattan, 2006.

KREMER, Joseph-François, *Les grandes topiques musicales*, Paris : L'Harmattan, 2012.

KRUMENACKER, Yves, *L'école française de spiritualité. Des mystiques, des fondateurs, des courants et leurs interprètes*, Paris : Éditions du Cerf, 1998.

LABIÉ, Jean-François, « Grand Siècle des âmes », dans : *Le visage du Christ dans la musique baroque*, Paris : Fayard/Desclée, 1992, pp. 321-354.

LALOY, Louis, « Jean Titelouze (1563-1633) : un précurseur, l'art primitif de la composition pour l'orgue », *La Revue* musicale, n ° III/15 (1er novembre 1903), pp. 599-603.

LATHUILLÈRE, Roger, *La préciosité, étude historique et linguistique*, Genève : Droz, 1966.

LAUNAY, Denise, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris : Société française de Musicologie, 2004.

LECOMPTE, Stéphanie, « La théorie antique des trois genres de styles », dans : *La chaîne d'or des poètes : présence de Macrobe dans l'Europe humaniste,* Genève : Droz, 2009.

LEE, Hwaeja Y., *Secular Elements in André Raison's Organ Masses,* D.M.A. Thesis, University of Oregon, 1970.

LEGRAND, Raphaëlle, « La rhétorique en scène : Quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique », *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 1 (1998), pp. 77-91.

LEGROS, Philippe, « L'imaginaire de l'écriture chez François de Sales : les représentations visuelles dans L'Introduction à la vie dévote et le Traité de l'amour de Dieu », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 53 (2001), pp. 124-128.

LEMAIRE, Henri, *Les images chez François de Sales*, Paris : Nizet, 1962.

LE MOËL, Michel, « L'organiste dans la Société et la Musique : 1500 à 1660 », dans : *Les Orgues de Paris*, J. Favier et M. Le Moël (dir.), Paris : Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1992, pp. 120-131.

LESCAT, Philippe, *Méthodes et traités musicaux en France (1660-1800)*, Paris : Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique, 1991.

LESCAT, Philippe, « Le cantus firmus dans la musique d'orgue française (1660-1750) », dans : *Itinéraires du cantus firmus, vol. IV, De l'Église à la salle de concerts*, Édith Weber (dir.), Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2001, pp. 125-140.

LEVINSON, Jerrold, *The pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca-London : Cornell University Press, 1995.

L'HOPITAL, Servane, « Le sublime et les cérémonies romaines de la messe en France à la fin du XVIIe siècle », dans : *À la croisée des arts, sublime et musique religieuse en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, S. Hache et T. Favier (dir), Paris : Classiques Garnier, 2015, pp. 235-260.

LIBERMAN, Marc L., *Works of Nicolas Lebègue in the Context of Contemporary Theory and Practice*, Ph. D. Dissertation, Northwestern University, 1984.

LOMBARD, Alfred, *Querelle des anciens et des modernes* : *L'Abbé du Bos*, Genève : Slatkine, 1969.

LYONNET, Stanislas, *Les Etapes du mystère du Salut selon l'épître aux Romains*, Paris : Éditions du Cerf, 1969.

MAILLARD, Jean-Christophe, « Le style musical français au XVIIe siècle : doutes et certitudes », *Dix-septième siècle*, n° 224 (2004/3), pp. 446-460.

MAINGUENEAU, Dominique, « Sémantique "globale" et idéologie. Le discours « doux » de l'humanisme dévot face au jansénisme », *Mots*, n° 6 (mars 1983), pp. 79-98.

MAÎTRE, Myriam, *Les précieuses : Naissance des femmes de lettres en France au XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 1999.

MARAL, Alexandre, *La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV : Cérémonial, liturgie et musique*, Hayen : Éditions Mardaga / Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2002.

MAUL, William J., *The organ works of Nicolas de Grigny*, Ph. D. Dissertation, Washington University, 1965.

MELLERS, Wilfrid H., « The Organ Masses of François Couperin », *The Music Review*, n° 8 (1947), pp. 36-39.

MELLERS, Wilfrid H., *François Couperin and the French Classical Tradition*, London-Boston : Faber and Faber, 1987.

MEYER, Michel (dir.), *Histoire de la rhétorique*, Paris : Librairie générale française, 1999.

MOLINO, Jean, *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez en collaboration avec Jonathan Goldman, Arles : Actes Sud, 2009.

MONELLE, Raymond, *The Sense of Music : Semiotic Essays*, Princeton : Princeton University Press, 2000.

MONELLE, Raymond, *The musical topic : hunt, military and pastoral*, Bloomington : Indiana University Press, 2006.

MONELLE, Raymond, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », dans : *Sens et signification en musique*, M. Grabócz (dir.), Paris : Hermann, 2007, pp. 177-193.

MONELLE, Raymond, *Un chant muet. Musique, signification, déconstruction*, Paris : Cité de la musique-Philharmonie de Paris, coll. « musicologie critique », 2016

MONTAGNIER, Jean-Paul, « Modèles chorégraphiques dans les grands et petits motets français », dans : *Le mouvement en musique à l'époque baroque*, H. Lacombe (dir.), Metz : Éditions Serpenoise, 1996, pp. 141-156.

MONTAGNIER, Jean-Paul, **«** La fugue pour clavier en France vers 1700-1730 : à propos des deux fugues de Pierre Février », *Revue de Musicologie*, t. 76, n° 2 (1990), pp. 173-186.

MONTAGNIER, Jean-Paul, « Le Te Deum en France à l'époque baroque : Un emblème royal », *Revue de Musicologie*, t. 84, n° 2 (1998), pp. 199-233.

MORIZOT, Jacques et POUIVET, Roger, *La philosophie de Nelson Goodman : repères*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 2011.

MOSS, Ann, *Les recueils de lieux communs. Apprendre à penser à la Renaissance*, Genève : Droz, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Mayenne : Christian Bourgeois Éditeur, 1987.

NATTIEZ, Jean-Jacques, « La signification comme paramètre musical » dans : *Musiques, vol. 2, les savoirs musicaux*, Arles : Actes Sud, 2004, pp. 256-289.

NAULLEAU, Gaëtan, « Les messes pour orgue : le chef-d'œuvre de François Couperin, Sieur de Crouilly, organiste de Saint-Gervais », dans : *François Couperin (1668-1733)*, Catherine Cessac (dir.), Versailles : Centre de Musique Baroque de Versailles / Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2000, pp. 117-126.

NIENHUIS, Kenneth D., *The Use of dialogue in early French organ music*, D.M.A. Thesis, University of Cincinnati, 1977.

NOILLE-CLAUZADE, Christine, *L'éloquence du sage* : *platonisme et rhétorique dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 2004.

NOILLE-CLAUZADE, Christine, « Styles ou style ? L'invention du singulier dans la réflexion rhétorique classique », *Littérature*, n° 137 (2005), pp. 55-68.

NOIRAY, Michel, *Vocabulaire de la musique de l'époque classique*, Paris : Minerve, 2005.

NOISETTE DE CRAUZAT, Claude, *L'orgue dans la société française*, Paris : Honoré Champion, 1979.

OLDHAM, Guy, "Louis Couperin. A New Source of French Keyboard Music of Mid-Seventeenth Century", *RMFC*, I (1960), pp. 51-59.

OSSOLA, Carlo, *Pour un vocabulaire mystique au XVIIe siècle*, Textes du séminaire du Professeur Carlo Ossola, textes présentés par François Trémolières, Torino : N. Aragno, 2005.

OTTO, Rudolf, *Le sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et dans sa relation avec le rationnel*, Paris : Payot, 2015.

PAMELY, Andrew, "Nicolas-Antoine Lebègue's Organ Works", *The Musical Times*, vol. 121, n° 1654, (dec. 1980), pp. 801-802.

PAMELY, Andrew, "Laudate Dominum in cordis et organo", *The Musical Times*, vol. 123, n° 1668, feb. 1982), pp. 123-126.

PAPASOGLI, Benedetta, *Le « fond du cœur » : figures de l'espace intérieur au XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe, textes réunis*, traduits et commentés par G. Delechelle, Paris : Seuil, 1978.

PIÉJUS, Anne, « La musique française du XVIIe siècle face à la question de la méditation » dans : *La méditation au XVIIe siècle. Rhétorique, art, spiritualité*, C. Belin (dir.), coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Classicisme », Paris : Honoré Champion, 2006, pp. 211-233.

PIRRO, André, « Un organiste au XVIIe siècle : Nicolas Gigault », *La Revue Musicale*, III/7 (juillet 1903), pp. 302-307 ; III/13 (octobre 1903), pp. 550-557.

PONSFORD, David, *Genre and "Notes Inégales" in the "Livres d'Orgue" of Francois Couperin and Nicolas de Grigny*, Ph. D. Dissertation, Cardiff University, 1999.

PONSFORD, David, « Towards a reappraisal of François Couperin's organ masses », *Journal of the British Institute of Organ Studies*, n° 27 (2003), pp. 40-57.

PONSFORD, David, *French organ music in the reign of Louis XIV*, Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

PORTE, Jacques (dir.), *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris : Labergerie, 1968-1971, 3 tomes.

PRAT, Marie-Hélène et SERVET, Pierre (dir.), *Le doux aux XVIe et XVIIe siècles : écriture, esthétique, politique, spiritualité*, Lyon : Centre Jean Prévost, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2003.

PRUITT, William, *The organ works of Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714)*, Ph. D. Dissertation, University of Pittsburg, 1969.

PRUITT, William, « Bibliographie des œuvres de Nivers », *RMFC*, n° 13 (1973), pp. 133-156.

PRUITT, William, « The organ works of Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714) », *RMFC*, n° 14 (1974), pp. 5-81.

PRUITT, William, « The organ works of Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714) », *RMFC*, n° 15 (1975), pp. 49-79.

PRUITT, William, « Un traité d'interprétation du XVIIe siècle », *L'Orgue*, 152 (1974), pp. 99-111.

PSYCHOYOU, Théodora, *La messe d'orgue en France au XVIIe siècle : inventaire des sources*, ENS-EPHE-Université de Tours, 1997 [en ligne], disponible sur https://drive.google.com/file/d/0B-53ucZAK4fucDJwYW01VWdhaTA/edit.

PSYCHOYOU, Théodora, « "In principio erat verbum" ? Quelques réflexions sur les paroles en musique, les paroles de musique et le modèle antique au XVIIe siècle », *Analyse musicale*, n° 42 (2002), pp. 20-35.

T. PSYCHOYOU, « Les *Miserere* de Marc-Antoine Charpentier : une approche rhétorique », dans : *Marc-Antoine Charpentier : un musicien retrouvé*, C. Cessac (dir), Hayen : Mardaga, 2005, pp. 313-346.

PSYCHOYOU, Théodora, « Plaisirs de l'esprit, plaisirs de l'oreille : anatomie et paradoxes d'un nouveau critère théorique » dans : *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, Hayen : Éditions Mardaga, 2006, pp. 61-78.

PSYCHOYOU, Théodora, « "Et il en est en cela de la musique comme de l'éloquence" : le modèle rhétorique et la notion de style dans les écrits sur la musique au XVIIe siècle », dans : *L'Héroïque et le Champêtre, Les catégories stylistiques dans le discours sur les arts*, vol. 1, Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest, 2014.

PSYCHOYOU, Théodora, « Du canon au sublime. Normes et interstices dans les écrits sur la musique en France au XVIIe siècle », dans : *À la croisée des arts : Sublime et musique religieuse en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, S. Hache et T. Favier (dir.), Paris : Garnier, 2015, pp. 367-392.

QUILLIET, Bernard, *L'acharnement théologique, Histoire de la grâce en Occident (IIIe-XXIe siècles)* Paris : Fayard, 2007.

RANUM, Patricia, *The Harmonic Orator : The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, [S. L.] : Pendragon Press musicological series, 2001.

RATNER, Leonard, *Classic Music*, New York : Schirmer, 1980.

RAUGEL, Félix et BAKER, Theodore, "The Ancient French Organ School", *The Musical Quarterly*, vol. 11, n° 4 (Oct. 1925), pp. 560-571.

RAUGEL, Félix, « Notes sur Pierre Dumage », *Revue de Musicologie*, vol. 45, n° 121 (Jul. 1960), pp. 85-86.

ROSAND, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice : The Creation of a Genre*, Berkeley - Los Angeles - Oxford: University of California Press, 1990.

ROSEN, Charles, *Le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris : Gallimard, 1978.

ROSSETTO, Paule, « La rêverie aquatique dans l'Astrée » dans : *Travaux de* littérature, Paris : Klincksieck, 1997, pp. 101-117.

ROUSSET, Christophe, *François Couperin*, Arles : Actes Sud, 2016.

ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France,* Paris : Librairie José Corti, 1953.

RUEL, Marianne, *Les Chrétiens et la danse dans la France moderne, XVIe - XVIIe siècle*, Paris : Honoré Champion, 2006.

SAINT-ARROMAN, Jean, *L'interprétation de la musique française 1661-1789*, vol. II : « L'interprétation de la musique pour orgue », Paris : Honoré Champion, 1988.

SAINT-ARROMAN, Jean, et TOSI, Jean-Christophe, *Méthodes et Traités, Série I, France 1600-1800. Orgue*, Cinq vol., Courlay : J.-M. Fuzeau, 2005.

SATTLER, Henri, « Orgue et liturgie en France à la fin du XVIIe siècle : le cérémonial de 1662 et la pratique alternée », *L'orgue Francophone* n° 17 (1994), pp. 5-13.

SATTLER, Henri, *L'orgue français : orateur sacré ou symbole monarchique ? : la double influence de la tradition liturgique et des rites de l'absolutisme versaillais sur les formes et le fond du répertoire pour orgue en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Mémoire de maîtrise, Strasbourg 2, 1994.

SATTLER, Henri, *La voix de l'orgue dans sa fonction de dramatisation musicale du sacré : un champ théologique et symbolique dans le culte chrétien en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, Mémoire de D.E.A, Université Marc Bloch, Strasbourg 2, 1995.

SATTLER, Henri, *La voix de l'orgue entre « Devotio et Suavitas » : paradigme d'une poétique sonore de la foi*, Thèse doctorale, Université Marc Bloch, Strasbourg 2, 2002.

SCHALZ, Nicolas « La notion de musique sacrée, une tradition récente », *La Maison-Dieu*, n° 108 (1971), pp. 32-57.

SCHEIBERT, Beverly, « Couperin's Masses, the Italians and inégalité », *The Musical Times*, n° CXXIII/1673 (July 1982), pp. 499-503

SESBOÜE, Bernard, *Jésus-Christ, l'unique médiateur : essai sur la rédemption et le salut, t. 2, Les récits du salut : proposition de sotériologie narrative*, Paris : Desclée, 1991.

SESBOÜÉ, Bernard, « Salut », dans : *Dictionnaire de spiritualité*, t. 14, Paris : Beauchesne, 1990, pp. 251-283.

SNYDERS, Georges, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1968.

SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

STAUFFER, George B., « Boyvin, Grigny, D'Anglebert, and Bach's Assimilation of French Classical Organ Music », *Early Music*, n° 21/1 (feb. 1993), pp. 83-96.

SUEMI LEMOS, Maya, « La musique et la méditation : l'exemple des vanités », dans : *La méditation au XVIIe siècle. Rhétorique, art, spiritualité*, C. Belin (dir.), coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Classicisme », Paris : Honoré Champion, 2006, pp. 235-256.

SUEUR, Agathe, *Le frein et l'aiguillon. Éloquence musicale et nombre oratoire (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris : Garnier, 2013.

SUTTER, Jacques, « Musique et religion : l'emprise de l'esthétique », *Archives des sciences sociales des religions*, n° 94 (1996), pp.19-44.

TARASTI, Eero, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

TARASTI, Eero, *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*, Paris : L'Harmattan, 2006.

TAVENEAUX, René, *Le catholicisme dans la France classique (1610-1715)*, Paris : SEDES, 1980.

TCHEBOURKINA, Marina, « Rappel à l'ordre ou couleurs baroques. À propos de l'ordre des pièces dans le Premier Livre d'orgue de Nicolas de Grigny », *L'Orgue*, n° 293 (2011), pp. 27-38.

TESSIER, André, « Les messes d'orgue de Couperin », *La Revue musicale*, n° 6/1 (1924), pp. 37-48.

TEYSSANDIER, Bernard, « L'exhortation au "combat spirituel" et sa mise en images dans l'Introduction à la vie dévote », dans : *Entre Épicure et Vauvenargues. Principes et formes de la pensée morale*, Jean Dagen (dir.), Paris : Champion, 1999, pp. 241-266.

TUNLEY, David, *François Couperin and "the perfection of music"*, London-New York : Routledge, 2016.

VAN WYE, Benjamin, « Ritual use of the organ in France », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 33, n° 2 (summer, 1980), pp. 287-325.

VAN WYMEERSCH, Brigitte, *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Sprimont : Éditions Mardaga, 1999.

VAN WYMEERSCH, Brigitte, « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, t. 97, n° 2 (1999), pp. 289-311.

VAN WYMEERSCH, Brigitte, « Marin Mersenne et les rapports texte-musique », dans : *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, A.-M. Goulet et L. Naudeix (dir.), Wavre : Mardaga, 2010, pp. 57-76.

VAN WYMEERSCH, Brigitte, « L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, t. 94, n° 2 (1996), pp. 271-293.

VEILHAN, Jean-Claude, Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque, Paris : Alphonse Leduc, 1977.

VENDRIX, Philippe, *Aux origines d'une discipline historique : la musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève : Droz, 1993

VIAU, Marcel, *Le Dieu du verbe*, Paris : Éditions du Cerf, 1997.

VIAU, Marcel, *L'univers esthétique de la théologie*, Montréal : Médiaspaul, 2002.

VIRET, Jacques, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, Lausanne : Éditions L'Age d'Homme, 2001.

VOGAN, Charles, *French Organ School of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Ph. D. Dissertation, University of Michigan, 1949.

VUILLEUMIER-LAURENS, Florence, *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'Âge classique, Études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève : Droz, 2000.

WEBER, Édith, *Le Concile de Trente (1545-1563) et la musique : de la Réforme à la Contre-réforme*, Paris : H. Champion, 2008.

WILLIAMS, Peter, *The European Organ : 1450*-1850, London : Batsford, 1966.

WILLIAMS, Peter, « Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. 1: What Is "Figurenlehre"? », *The Musical Times*, vol. 120, n° 1636 (Jun., 1979), pp. 476-479.

WILLIAMS, Peter, « Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. 2 : The Chromatic 4th Continued » *The Musical Times*, vol. 120, n° 1637 (Jul., 1979), pp. 571-573.

WILLIAMS, Peter, « Figurenlehre from Monteverdi to Wagner, 3: the suspirans », *The Musical Times*, vol. 120, n° 1638, (Aug., 1979), pp. 648-650.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 2015.

INDEX DES NOMS

Accaoui, Christian, 31, 455, 492
Adnes, Pierre, 98, 492
Alain, Marie-Claire, 22
Anthony, James, 17, 29, 51, 54, 153, 161
Apel, Willi, 16, 33, 492
Arbo, Alessandro, 31, 151
Arnauld, Antoine, 73, 155, 209, 458, 488, 489
Attaingnant, Pierre, 37, 67, 223
Augustin (saint), 77, 86, 87, 94, 101, 103, 113, 155, 337, 442, 460
Auxcousteaux, Artus, 38
Baby, Hélène, 55
Bach, Johann Sebastian, 16, 138, 145, 146, 194, 264, 281, 304, 494, 505
Bacilly (de), Bénigne, 117, 129, 488
Bartel, Dietrich, 27, 176, 177, 180, 191, 316, 457, 493
Barthes, Roland, 58, 71, 493
Bary, René, 114, 488
Basile de Césarée (saint), 163
Bates, Frederick, 493
Bates, Robert Frederick, 22
Batteux, Charles, 59, 488
Baumont, Olivier, 389, 493
Bayer, Raymond, 160, 292, 493
Baylon, Pascal, 162
Beaussant, Philippe, 23, 62, 81, 82, 185, 389, 390, 391, 416, 420, 493
Beauvarlet-Charpentier, Jean-Jacques, 14, 288
Becq, Annie, 56, 493
Bedos De Celles, François Lamathe, 488
Belin, Christian, 89, 91, 92, 93, 95, 129, 493, 503, 505
Benoit, Marcelle, 21, 23, 100, 492, 493
Bernhard, Christoph, 24, 114, 116, 176, 181
Bertaud, Emile, 162, 493
Berton-Blivet, Nathalie, 67, 493
Bérulle (de), Pierre, 54, 85, 86, 91, 97, 98, 119, 120, 126, 129, 131, 165, 166, 168, 192, 237, 251, 332, 345, 456, 489, 497
Beuvelet, Mathieu, 338, 489
Biasi (de), Pierre-Marc, 120
Biber, Heinrich Ignaz Franz, 202
Biber, Heinrich-Ignaz-Franz, 194
Binet, Etienne, 86, 89, 92, 161, 163, 489
Birmele, André, 87, 493
Bisaro, Xavier, 86, 453, 461, 493
Boccadoro, Brenno, 129, 493
Boileau, Nicolas, 52, 57, 121, 154, 155, 158, 489
Bonafous (de), Louis-Abel (Abbée de Fontenay, dit), 13, 489
Bonal, François, 89, 489
Bonfils, Jean, 38
Bordes, Charles, 13
Bossuet, Jacques-Bénigne, 129, 155, 210, 410, 489, 500
Bouhours, Dominique, 154, 155, 489
Bourdoise, Adrien, 85
Bouvet, Charles, 389, 494
Boyvin, Jacques, 13, 14, 18, 68, 157, 178, 219, 222, 226, 233, 234, 235, 240, 244, 245, 248, 249, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 264, 265, 268, 280, 285, 288, 289, 292, 293, 297, 299, 300, 303, 304, 306, 314, 315, 317, 319, 323, 427, 441, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 498, 499, 505
Braun, Lucinde, 389, 494
Bray, René, 57, 92, 489, 494
Bremond, Henri, 85, 87, 161, 494
Bretteville (de), Etienne Dubois, 24, 489
Brossard (de), Sébastien, 25, 199, 218, 219, 260, 296, 308, 310, 489
Brosse (de la), Olivier, 98
Brown, Thomas Ketchersid, 21, 494

Brulin, Monique, 24, 32, 66, 185, 210, 337, 494
Brunold, Paul, 389
Buccolini, Claudio, 115
Buelow, George, 176, 457, 494
Burmeister, Joachim, 24, 114, 116, 181, 189, 237, 239, 365, 366, 489
Cabanilles, Juan, 202
Cahusac (de) Louis, 163, 164, 489
Campra, André, 211
Cannon, Clawson, 21
Cantagrel, Gilles, 17, 146, 494, 497
Catherine de Sienne (sainte), 124
Caussin, Nicolas, 78, 85, 92, 489
Ceppède (de la), Jean, 169
Cessac, Catherine, 44, 204, 389, 494
Chabanon (de), Michel-Paul-Guy, 157, 489
Chailley, Jacques, 145
Champaigne (de), Philippe, 129
Chapuis, Michel, 22
Chardon, Louis, 87, 489
Charles Borromée (saint), 94
Charles-Picard, Gilbert, 167
Charpentier, Marc-Antoine, 24, 25, 60, 123, 158, 159, 169, 182, 183, 202, 203, 204, 211, 330, 332, 458, 494, 496, 497, 503
Charru, Philippe, 138, 146, 283, 494
Charvet, Jean-Loup, 123, 494
Chaumont, Lambert, 252, 468, 486
Chevalier, Jean, 99, 141, 495
Choquel, Henri-Louis, 254
Cicéron, 24, 113
Clérambault, Nicolas, 13, 14, 42, 44, 68, 124, 125, 130, 158, 179, 200, 213, 230, 232, 233, 239, 260, 268, 269, 280, 281, 294, 299, 304, 308, 322, 339, 474, 497
Coelius Sedulius, 356
Colombey, Émile, 54
Condren (de), Charles, 392, 405, 420, 427, 489
Corelli, Arcangelo, 164, 269
Corneille, Pierre, 167
Correa de Arauxo, Francisco, 202
Corrette, Gaspard, 14, 45, 64, 134, 143, 188, 192, 225, 233, 238, 239, 242, 255, 259, 268, 276, 282, 318, 339, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 497
Corrette, Michel, 11, 14, 21, 46, 261, 288, 472, 474, 496
Couperin, François, 13, 14, 16, 17, 21, 26, 28, 33, 45, 62, 64, 68, 71, 81, 94, 95, 130, 134, 140, 142, 143, 145, 146, 183, 185, 192, 195, 197, 198, 203, 207, 213, 223, 252, 255, 260, 265, 276, 278, 284, 293, 299, 304, 305, 307, 315, 318, 320, 329, 331, 332, 338, 339, 343, 344, 376, 389, 390, 391, 402, 406, 414, 416, 423, 432, 443, 444, 445, 446, 448, 456, 457, 458, 459, 462, 463, 474, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 501, 505
Couperin, Louis, 13, 38, 223, 238, 275, 290, 291, 300, 307, 474, 486, 497, 502
Courbois, Philippe, 209
Cousinié, Fréderic, 119, 120, 121, 495
Couton, Georges, 88, 495
Couvreur, Manuel, 337
D'Agincour, Jean-François, 234, 260, 321, 474
D'Andilly, Robert-Arnauld, 99, 156, 337 489
Dandrieu, Jean-François, 7, 11, 13, 14, 17, 41, 180, 182, 202, 261, 268, 271, 274, 302, 355, 361, 474, 497
D'Anglebert, Jean-Henry, 179, 278, 288, 474, 505
Danjou, Félix, 13
Danto, Arthur, 172, 495
Daquin, Claude, 14
Daquin, Pierre-Louis, 489
Davy-Rigaux, Cécile, 19, 20, 63, 462, 495, 500
Dekonick, Ralph, 96, 127, 495
Delorme, Henri, 20
Delpech, Louis, 68, 455, 495
Demeilliez, Marie, 20, 67, 462, 493, 495
Denis, Jean, 38
Descartes, René, 24, 61, 115, 489, 505
Desmarest, Henry, 9, 206, 211, 458
Diruta, Girolamo, 186, 372, 489
Dompnier, Bernard, 19, 63, 500
Dornel, Aintoine, 238, 244, 474, 487
D'Ortigue, Joseph, 39, 495
Douglass, Fenner, 17, 18, 495
Dreyfus, Huguette, 389, 495

Du Caurroy, Eustache, 38
Du Mage, Pierre, 13, 14, 68, 139, 158, 181, 182, 200, 224, 230, 239, 253, 254, 267, 280, 294, 295, 297, 304, 308, 322, 339, 378, 474
Du Mont, Henry, 79
Dubos, Jean-Baptiste, 26, 59, 114
Duccini, Hélène, 86, 404, 495
Dufourcq, Norbert, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 26, 31, 39, 52, 54, 55, 65, 153, 161, 339, 432, 454, 474, 487, 495, 496
Dumonceaux, Pierre, 124, 154, 160, 496
D'Urfé, Honoré, 54
Duron, Jean, 9, 32, 66, 100, 496
Einstein, Alfred, 15
Eliade, Mircea, 28, 29, 122, 158, 453, 464, 496
Elzinga, Harry, 21, 496
Fader, Donald, 158, 159, 496
Fallou, Robet, 13, 496
Favier, Thierry, 21, 23, 79, 93, 156, 157, 161, 166, 172, 174, 209, 337, 393, 493, 496, 497, 501, 503
Fénelon, François de Salignac de La Mothe, 86, 161, 490
Ferrari, Anne, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 192, 345, 497
Fétis, François-Joseph, 13, 15, 497
Feuillet, Michel, 141, 192, 237, 283, 497
Fiaschi, Annick, 24, 25, 497
Fludd, Robert, 115
Fontaine, Nicolas, 104, 113
François de Sales (saint), 54, 74, 75, 85, 86, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 107, 119, 124, 161, 165, 168, 169, 177, 237, 251, 457, 499
François-Sappey, 391
François-Sappey, Brigitte, 17, 34, 38, 145, 274, 339, 343, 344, 349, 361, 390, 391, 392, 397, 416, 444, 448, 497
Frescobaldi, Girolamo, 224
Fumaroli, Marc, 33, 58, 76, 77, 78, 79, 91, 497
Furetière, Antoine, 30, 124, 252, 490
Gabrieli, Andrea et Giovanni, 15
Gain, Benoït, 98, 497
Gallat-Morin, Elisabeth, 84
Gambart, Adrien, 100, 101, 490
Gantez, Annibal, 38
Gardeil, Ambroise, 193, 498
Gassendi, Pierre, 60, 116, 490
Gelineau, Joseph, 88, 90
Gervaise, Claude, 202
Gheerbrant, Alain, 99, 495
Gibson, Jonathan, 26, 27, 457, 498
Gide, André, 58, 62, 498
Gigault, Nicolas, 14, 67, 68, 69, 133, 134, 143, 238, 242, 248, 252, 259, 274, 276, 286, 287, 293, 297, 304, 310, 456, 470, 474, 499, 503
Gilbert, Kenneth, 389
Girard, Jean, 84
Goodman, Nelson, 30
Gordon-Seifert, Catherine, 25, 498
Gosine, Jane, 25
Gosserez, Laurance, 120, 498
Grabócz, Marta, 173, 174, 359, 498, 501
Grandval (de), Nicolas Racot, 257
Gravet, Nicole, 39, 498
Green, Eugène, 53, 54, 56, 498
Grigny (de), Nicolas, 14, 17, 19, 20, 21, 22, 28, 33, 45, 68, 71, 81, 94, 123, 132, 140, 184, 190, 197, 214, 223, 229, 232, 252, 255, 263, 267, 268, 269, 278, 286, 287, 298, 304, 307, 313, 315, 316, 320, 338, 339, 340, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 360, 367, 392, 397, 456, 457, 458, 462, 474, 496, 497, 500, 501, 503, 505
Grimal, Pierre, 201, 498
Grimaud, Gilbert, 102, 103, 104, 131, 337, 490
Guiderdoni-Brusle, Agnès, 101
Guideroni-Brusle, Agnès, 100, 101, 498
Guilain, Jean-Adam, 7, 13, 14, 33, 34, 44, 68, 146, 158, 180, 182, 183, 197, 199, 204, 239, 241, 263, 268, 269, 278, 284, 288, 289, 290, 294, 296, 297, 299, 304, 310, 318, 319, 322, 338, 339, 355, 361, 362, 363, 369, 373, 374, 375, 376, 378, 382, 383, 384, 386, 392, 406, 417, 462, 463, 474, 497
Guilmant, Alexandre, 13

Hache, Sophie, 154, 155, 156, 209, 223, 393, 496, 498, 501, 503
Haendel, Georg Friedrich, 16
Hameline, Jean-Yves, 23, 29, 86, 337, 453, 461, 493, 498, 499
Hamman, Adalbert-Gauthier, 88, 499
Hardouin, Pierre, 21, 39, 499
Hatten, Robert, 28, 173, 499
Haydn, Joseph, 15, 27, 51, 504
Hennequin, Jacques, 75, 499
Higginbottom, Edward, 19, 63, 442, 499
Hough, Ronald Allen, 21, 499
Howell, Almonte Charles jr, 18, 19, 31, 42, 499
Hughes, Sarah, 21, 499
Hume, David, 150, 490
Hurel, Daniel-Odon, 63
Ignace de Loyola (saint), 84, 89, 96, 97, 168, 490, 496
Irénée de Lyon (saint), 187
Isoir, André, 22
Jaffrès, Yves, 46, 499
Jamain, Claude, 106, 500
Janequin, Clément, 202
Jean de la Croix (saint), 84, 89, 96, 98, 127, 490
Jean Eudes (saint), 34, 85, 338, 363, 364, 369, 373, 374, 375, 377, 381, 384, 387, 462, 463
Jiménez, José, 202
Joubert, Muriel, 356
Joulin, Cécile, 129, 500
Jullien, Gilles, 14, 41, 68, 245, 252, 262, 264, 280, 293, 297, 298, 304, 306, 310, 441, 469, 474, 487, 499
Jumilhac (de)Pierre-Benoît, 43, 490
Jutten, Odile, 224, 356
Kant, Emmanuel, 150
Karbusicky, Vladimir, 176
Kayas, Georges, 131, 500
Kepler, Johannes, 115
Kircher, Athanasius, 24, 114, 179, 191, 316
Kivy, Peter, 31, 152, 500
Kocevar, Erik, 19, 39, 63, 339, 474, 500
Koehloeffer , Charles-Léon, 22
Krumenacker, Yves, 84, 87, 120, 121, 500
La Ceppède (de), Jean, 490
La Fontaine (de), Jean, 57, 62
La Puente (de), Louis, 98, 490
La Tour (de), Georges, 129
Labié, Jean-François, 12, 26, 500
Lacombe, Jacques, 13, 490
Lactance, 120
Ladvocat, Jean-Baptiste, 490
Lalande (de), Michel-Richard, 123, 157, 202
Lambert, Michel, 257
Lamy, Bernard, 74, 114, 490
Laredo (de), Bernardin, 98
Lasso (di), Orlando, 15
Lathuillère, Roger, 55, 500
Launay, Denise, 23, 62, 63, 73, 488, 500
Lavocat, Jean-Baptiste, 13
Lebègue, Nicolas, 13, 14, 21, 22, 42, 44, 68, 70, 143, 195, 198, 233, 244, 246, 248, 252, 259, 261, 262, 263, 264, 280, 286, 287, 292, 293, 297, 300, 303, 304, 309, 310, 317, 318, 392, 468, 469, 470, 471, 474, 496, 497, 499, 501, 502
Le Brun, Charles, 169
Le Brun, Pierre, 169, 338, 392, 405, 407, 408, 412, 419, 490
Lecerf de la Viéville de Freneuse, Jean-Laurent, 158, 453, 490
Lecompte, stéphanie, 58, 500
Le Courtier, François-Marie-Joseph, 431, 432, 490
Lee, Hwaeja, 21, 500
Le Gallois, Pierre, 24, 25, 33, 58, 78, 117, 218, 219, 275, 490
Legrand, Raphaëlle, 25, 500
Legros, Philippe, 107, 500
Lemaire, Henri, 100, 500
Lemaistre de Sacy, Louis-Isaac, 211, 344, 490
Le Moël, Michel, 501
Lenclos (de), Ninon, 54
Lescat, Philippe, 25, 37, 64, 487, 501
Lestocq (de) Nicolas, 490
Lestocq (de), Nicolas, 404
Le Touzé, Denis, 356
Levinson, Jerrold, 151, 501
L'Hopital, Servane, 393, 501
Liberman, Marc, 22, 501
Licinius, 168

Lombard, Alfred, 59, 501
Longin, 117, 154, 155, 157, 158, 222
Louis IX (saint Louis), 169, 204, 205
Louis XIII, 77
Louis XIV, 11, 17, 18, 22, 24, 32, 34, 37, 39, 54, 66, 68, 162, 169, 218, 290, 454, 457, 495, 496, 497, 499, 501, 503
Lully, Jean-Baptiste, 25, 66, 79, 125, 157, 166, 202, 211, 214, 229, 299, 316, 432, 477
Lyonnet, Stanislas, 88, 501
Maillard, Jean-Christophe, 42, 501
Maillart, Pierre, 42, 59, 491
Maingueneau, Dominique, 89, 501
Marais, Marin, 66, 214, 229, 257
Maral, Alexandre, 37, 501
Marchand, Louis, 13, 14, 136, 146, 157, 182, 183, 201, 204, 235, 238, 243, 248, 250, 267, 282, 288, 289, 290, 294, 297, 304, 328, 330, 332, 339, 361, 365, 376, 440
Mattheson, Johann, 114, 177, 178, 491
Maugars, André, 24, 116, 491
Maul, William, 21, 501
Mellers, Wilfrid, 16, 389, 501
Memed, Orhan, 389, 495
Ménestrier, Claude-François, 100, 163, 164, 491
Mersenne, Marin, 18, 24, 38, 67, 115, 116, 118, 131, 181, 209, 235, 491, 505
Meyer, Michel, 73, 501
Miquel, Pierre, 95
Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit), 53
Monelle, Raymond, 28, 31, 123, 173, 174, 175, 176, 177, 208, 209, 359, 457, 501, 502
Montagnier, Jean-Paul, 162, 275, 439, 440, 441, 502
Monteverdi, Claudio, 180, 209, 506
Moreau, Jean-Baptiste, 212, 213
Morizot, Jacques, 30
Moroney, Davitt, 1, 290, 389
Moss, Anne, 74, 502
Mozart, Wolfgang Amadeus, 15, 27, 51, 504
Muller-Blattau, Joseph, 181
Nattiez, Jean-Jacques, 61, 502
Naulleau, Gaëtan, 389
Nicole, Pierre, 39, 73, 209, 210, 457, 458, 488, 498
Nienhuis, Kenneth, 502
Nivers, Guillaume-Gabriel, 7, 11, 14, 21, 32, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 52, 55, 57, 61, 64, 67, 68, 70, 71, 76, 80, 81, 84, 105, 107, 114, 126, 132, 134, 135, 136, 140, 141, 143, 144, 172, 179, 187, 190, 195, 203, 213, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 252, 253, 254, 255, 257, 274, 275, 276, 280, 285, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 297, 304, 310, 311, 319, 322, 323, 325, 340, 361, 392, 393, 397, 440, 456, 461, 468, 469, 474, 476, 493, 495, 497, 499, 503
Noille-Clauzade, Christine, 114, 502
Noiray, Michel, 173, 174, 502
Olier, Jean-Jacques, 23, 34, 52, 85, 99, 102, 105, 106, 107, 126, 131, 132, 151, 153, 211, 237, 276, 277, 311, 330, 338, 392, 393, 394, 405, 407, 410, 421, 428, 431, 439, 444, 445, 455, 459, 461, 462, 491
Ossola, Carlo, 91, 502
Otto, Rudolf, 158, 464, 502
Oudart de la Soudière, Jean, 74, 491
Palestrina (da), Giovanni Pierluigi, 15
Pallu, Martin, 89
Papasogli, Benedetta, 165, 502
Pascal, Blaise, 95
Peirce, Charles Sanders, 175, 502
Pélage, 86
Perrault, Charles, 58, 59, 69
Perrault, Claude, 59
Peyronet, Arnaud, 338, 341, 343, 352, 491
Philippe Néri (saint), 162
Piéjus, Anne, 95, 503
Pirro, André, 13, 503
Ponsford, David, 18, 22, 33, 34, 142, 162, 218, 233, 252, 288, 290, 304, 322, 332, 389, 454, 457, 459, 503
Porte, Jacques, 453, 503
Pouivet, Roger, 30
Poussin, Nicolas, 76
Prat, Marie-Hélène, 55, 503
Prudence, 120
Pruit, William, 21, 503

Pseudo-Denys l'Aréopagite, 120, 162
Psychoyou, Théodora, 22, 25, 27, 56, 60, 114, 131, 156, 159, 200, 209, 218, 219, 235, 503
Puente (de la), Louis, 89, 97, 98
Purcell, Henry, 16
Pure (de), Michel, 53, 491
Quilliet, Bernard, 86, 87, 504
Quintilien, 113
Quintilien, Aristide, 200
Racine, Jean, 167
Racquet, Charles, 38
Raison, André, 14, 21, 41, 44, 57, 68, 69, 70, 71, 77, 90, 143, 233, 246, 252, 260, 274, 298, 304, 307, 310, 316, 462, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 495, 500
Rambouillet, Catherine Vivonne, 53
Rameau, Jean-Philippe, 25, 60, 163, 491
Rameau, Pierre, 162
Ranum, Paticia, 25, 504
Rapin, René, 87, 155, 491
Ratner, Leonard, 27, 173, 175, 504
Reni, Guido, 163
Richard, Etienne, 474
Richeome, Louis, 86, 91, 161, 492
Rieu Josiane, 55, 493
Roberday, François, 274, 275, 278, 474
Rochefoucauld (de la), François, 62
Roncalli, Cristoforo (Pomarancio dit), 163
Rosand, Ellen, 100, 504
Rosen, Charles, 51, 504
Rousseau, Jean-Jacques, 43, 260, 294, 296, 492
Rousset, Christophe, 389, 504
Rousset, Jean, 122, 504
Ruel, Marianne, 162, 504
Sabatier, François, 38, 497
Saint Nicolas (de), Donatien, 94, 186, 492
Saint-Arroman, Jean, 16, 33, 39, 41, 52, 218, 233, 241, 246, 252, 285, 288, 290, 300, 322, 459, 486, 487, 504
Sainte-Colombe (de), Jean, 178, 257
Saint-Évremond (de), Charles, 154, 155, 156
Saint-Samson (de), Jean, 94, 186, 492
Sattler, Henri, 22, 23, 63, 64, 65, 66, 442, 504
Saussure (de), Ferdinand, 74
Schalz, Nicolas, 504
Scheibert, Beverly, 389
Scheidt, Samuel, 202
Schubert, Franz, 209
Schumann, Robert, 209
Scupoli, Lorenzo, 168, 492
Serres, Michel, 125
Servet, Pierre, 55, 503
Sesboüé, Bernard, 87, 89, 90, 504
Snyders, Georges, 57, 504
Somaize (de), Antoine, 53, 492
Sonnet, Martin, 45, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 77, 78, 442, 492
Souriau, Etienne, 161, 504
Stauffer, George, 505
Suemi Lemos, Maya, 129, 505
Sueur, Agathe, 181, 201, 237, 489, 505
Sutter, Jacques, 454, 505
Tarasti, Eero, 27, 505
Taveneaux, René, 12, 505
Tchebourkina, Marina, 19, 339, 505
Tertullien, 120
Tessier, André, 389, 505
Teyssandier, Bernard, 168, 505
Theobald, Christoph, 138, 146, 494
Thérèse d'Avila (sainte), 84, 96, 98, 162, 251
Thiberge, Louis, 89
Thomassin, Louis, 93, 94, 95, 102, 105, 149, 156, 337, 455, 492
Titelouze, Jehan, 16, 37, 38, 42, 44, 67, 70, 191, 194, 195, 223, 356, 488, 495, 497, 499
Titon du Tillet, Evrard, 13
Tosi, Jean-Christophe, 504
Tunley, David, 389, 505
Van Wye, Benjamin, 19, 63, 505
Van Wymeersch, Brigitte, 61, 131, 505
Veilhan, Jean-Claude, 55, 253, 254, 505
Venance Fortunat (saint), 169
Vendrix, Philippe, 58, 505
Viau, Marcel, 150, 152, 153, 505
Villette, Claude, 102, 103, 105, 131, 162, 167, 328, 337, 491, 492
Vincent de Paul (saint), 85, 96
Viret, Jacques, 15

Vivaldi, Antonio, 123, 194, 233
Vogan, Charles, 21, 506
Wagner, Richard, 180, 209, 506
Walther, Johann Gottfried, 114, 180, 492
Weber, Édith, 23, 37, 64, 65, 495, 501, 506
Williams, Peter, 145, 180, 506
Wittgenstein, Ludwig, 151, 492
Wunenburger, Jean-Jacques, 28, 29, 158, 464, 506
Zarlino, Gioseffo, 131, 505

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 7

AVERTISSEMENT 9

INTRODUCTION 11

PRÉAMBULE : Quelques généralités à propos de l'orgue classique français 37

PREMIÈRE PARTIE : L'ORGUE A LA LUMIÈRE DES CONTEXTES CULTUREL ET RELIGIEUX DE L'ÂGE CLASSIQUE 47

CHAPITRE 1 : L'ORGUE FACE AU PANORAMA ESTHÉTIQUE DU XVIIE SIECLE 51

1.1 Orgue classique et/ou baroque ? 51

a) Ordre, clarté et brièveté 52
b) Orgue et « préciosité » 53
c) Convergences esthétiques 56

1.2 Les principes de l'esthétique classique française et leur influence sur la musique : la question de l'imitation 56

a) Imitation des modèles stylistiques de la rhétorique 58
b) Imitation de la nature humaine : la figuration des affects en musique 58

1.3 Instauration de modèles formels et expressifs de l'orgue français 61

a) Contraintes liturgiques et esthétiques 62
Le Caeremoniale parisiense de 1662 62
Les « préfaces » des livres d'orgue 67

CHAPITRE 2 : L'ART ORATOIRE ET LA DIMENSION RHÉTORIQUE DE L'ORGUE CLASSIQUE 73

2.1 Raison et sensibilité : les dimensions « syntaxique » et « sémantique » des signes 73

2.2 La praxis rhétorique et son influence sur la musique d'orgue 75

a) Orgue et decorum 75
b) Gravitas et suavitas : les styles rhétoriques de l'orgue français 77
c) Varietas et dispositio 79

CHAPITRE 3 : LA SPIRITUALITÉ DU XVIIe SIÈCLE ET SON INFLUENCE SUR L'ORGUE CLASSIQUE 83

3.1 Panorama de la Réforme catholique en France 84

a) Le contexte spirituel 84
b) La question du Salut 86

3.2 La représentation du sacré en France au XVIIe siècle 91

a) Esthétique picturale 91
b) Orgue et méditation 92

c) L'imaginaire théologique catholique 95
La composition de lieu 96
La métaphore du sommeil 98
La musique dans la symbolique salésienne 100

3.3 La dimension signifiante de l'orgue et de la musique d'après quelques sources théologiques françaises du XVIIe siècle 102

a) Fonctions « représentative » et « sensible » de la musique 102
b) Orgue et représentation analogique : le « langage des anges » et l'« harmonie du Ciel »104

DEUXIÈME PARTIE : L'UNIVERS SIGNIFIANT DE L'ORGUE CLASSIQUE : DIMENSIONS « POÏÉTIQUE », « ESTHÉTIQUE » ET « TOPIQUE » 109

CHAPITRE 4 : DIMENSION « POÏÉTIQUE » 113

4.1 L'« organiste-orateur » 113

4.2 Images de la littérature sacrée et musique 119

a) Images lumineuses : la métaphore solaire comme vision de la plénitude divine 120
b) Images de mouvement 122
Métaphore liquide 122
Métaphore du « ravissement » 123
Métaphore du temps 126
Métaphore du chemin 127
c) Images de la vanité et de la mort 129

4.3 Structures analogiques 131

a) La symbolique du chiffre « 9 » comme analogie des chœurs angéliques 132
b) Dimension symbolique du Duo 141
L'analogie du dualisme christique 143
c) Le « chiasme » comme structure symbolique 146

CHAPITRE 5 : DIMENSION « ESTHÉTIQUE » 149

5.1 Fonction communicative de l'orgue : transmission de sens entre producteur et récepteur ... 149

5.2 Les catégories esthétiques de l'orgue français comme expression du sacré 153

a) Le « sublime » comme expression de la majestas divine 154
b) Le « gracieux » comme expression de l'acte de latrie et de la réjouissance chrétienne ... 160
c) La « profondeur » et le « lyrique » comme expression de l'intériorité et des affects spirituels 165
d) Le Triomphal comme expression de la gloire de Dieu et de l'Église 167

CHAPITRE 6 : DIMENSION « TOPIQUE » 172

6.1 Les topiques musicaux : figures et styles 173

6.2 Figures rhétorico-musicales de l'orgue français 176

a) Figures « iconiques » 177
Exclamatio 177
Suspiratio 179
b) Figures « indexicales » 180

Suspirans ... 180
Syncopatio ... 180
« *Figura corta* » *et* « *bombus* » ... 183
« *Anabasis* » *et* « *catabasis* » ... 184
« *Gradatio* » *et* « *repetitio* » ... 186
« *Passus duriusculus* » *et* « *saltus duriusculus* » ... 188
c) Figures « iconiques/indexicales » ... 191
d) Circulatio ... 191
e) Motif en croix ... 194

6.3 Topiques stylistiques de l'orgue classique français ... 199

a) Topiques Maestoso et Grave ... 199
b) Topique militaire ... 202
c) Topiques chorégraphiques ... 204
d) Topiques du lamento et du sommeil ... 209

TROISIÈME PARTIE : VERS UNE TYPOLOGIE STYLISTIQUE ... 216

CHAPITRE 7 : FORMES EN STYLE « MAJESTUEUX » ... 222

7.1 Plein-jeu ... 222

a) Plein-jeu avec cantus firmus ... 223
b) Plein-jeu « continu » ... 223
c) Plein-jeu « à deux chœurs » ... 226

7.2 Grand-jeu « continu » ... 232
7.3 Fond d'orgue ... 233

CHAPITRE 8 : FORMES EN STYLE « MARTIAL » ... 237

8.1 Récits de « basse » ... 238

a) Basse de trompette et Basse de cromorne ... 239
b) Diminution de la basse, Basse de tierce et Basse de voix humaine ... 241

8.2 Récits de « dessus » ... 244

a) Récit de cornet ... 244
b) Dessus de trompette ... 248

8.3 Récits de « Basse et dessus » ... 249

CHAPITRE 9 : FORMES EN STYLE « LYRIQUE » ... 251

9.1 Récits de « dessus » ... 251

a) Récit de voix humaine et Récit de cromorne ... 252
b) Récit de tierce et Récit de nazard ... 259

9.2 Récits « en taille » ... 261

a) Cromorne en taille ... 263
b) Tierce en taille ... 266

9.3 Concert de flûtes ... 268

CHAPITRE 10 : FORMES EN STYLE « IMITATIF » 274

10.1 Fugue 274

a) Fugue grave 275
b) Fugue légère 285

10.2 Quatuor 288

10.3 Duo 290

a) Duo « grave » 292
b) Duo « hardi » 293
c) Duo en style de bourrée 294
d) Duo en style de gavotte 296
e) Duo en style de gigue 297
f) Duo en style de menuet 299

10.4 Trio 300

a) Trio à trois claviers 300
b) Trio à deux dessus 304

10.5 Petit plein-jeu 309

10.6 Écho 310

CHAPITRE 11 : FORMES EN STYLE « MIXTE » 313

11.1 Dialogue en trio/Dialogue de récits 313

11.2 Dialogue de voix humaine 316

11.3 Petit dialogue 319

11.4 Grand dialogue 322

L'Offertoire 325

QUATRIÈME PARTIE : MUSIQUE ET SENS THÉOLOGIQUE DANS LES GENRES LITURGIQUES DE L'ORGUE CLASSIQUE : LES EXEMPLES DE NICOLAS DE GRIGNY, JEAN-ADAM GUILAIN ET FRANÇOIS COUPERIN 335

CHAPITRE 12 : LES HYMNES DE NICOLAS DE GRIGNY 339

12.1 Veni Creator 340

12.2 Pange lingua 344

12.3 Verbum supernum 351

12.4 Ave maris stella 354

12.5 A solis ortus cardine 356

CHAPITRE 13 : LES MAGNIFICAT DE JEAN-ADAM GUILAIN 361

Rapports entre musique et sens théologique à la lumière du « Cœur admirable de la Très Sacrée Mère » de Dieu de Jean Eudes 363

13.1 Magnificat anima mea 363
13.2 Quia respexit 369
13.3 Et Misericordia ejus 374
13.4 Deposuit potentes 377
13.5 Suscepit Israel 381
13.6 Gloria Parti 384
13.7 Amen 386

CHAPITRE 14 : LES MESSES D'ORGUE DE FRANÇOIS COUPERIN 389
14.1 Kyrie Eleison 393
a) 1er Kyrie : Plein-jeu 394
b) 3e Kyrie : Fugue 396
c) 2e Christe eleison : Récit de cromorne 397
d) 4e Kyrie : Dialogue sur la trompette et le cromorne et Trio à deux dessus 399
e) 6e Kyrie : Plein-jeu et Dialogue 403
14.2 Gloria in excelsis Deo 404
a) Gloria in excelsis Deo, et in terra pax : Plein-jeu 407
b) Benedicimus te : Petite fugue 410
c) Glorificamus te : Duo 412
d) Domine Deus, Rex cæléstis : Dialogue de basse et dessus et Basse de trompette 414
e) Domine Deus, Agnus Dei : Trio à deux dessus et Cromorne en taille 416
f) Qui tollis peccáta mundi : Tierce en taille et Dialogue sur la Voix Humaine 419
g) Quoniam tu solus Sanctus : Dialogue de Voix Humaine et Trio à deux dessus 420
h) Tu solus altissimus, Iesu Christe : Dialogue en trio et Récit de tierce 425
i) In Gloria Dei Patris : Dialogue sur les grands jeux 429
14.3 Offertoire 431
14.4 Sanctus 439
a) 1er Sanctus : Plein-jeu 440
b) 3e Sanctus : Récit de cornet 440
14.5 Benedictus et Élévation 441
14.6 Agnus Dei 445
a) 1er Agnus Dei : Plein-jeu 445
b) 3e Agnus Dei : Dialogue sur les grands jeux 448
14.7 Deo gratias : [Petit plein-jeu] 450

CONCLUSION 453

ANNEXE I 468
ANNEXE II 474
ANNEXE III 475
ANNEXE IV 476
ANNEXE V 477

ANNEXE VI 478
ANNEXE VII 480
ANNEXE VIII 481
ANNEXE IX 482
ANNEXE X 483

BIBLIOGRAPHIE 486

Juan David BARRERA

LA MUSIQUE POUR ORGUE EN FRANCE À L'ÂGE CLASSIQUE

Une représentation du sacré

RÉSUME

Cette étude de la musique pour orgue en France à l'Âge classique se centre sur sa dimension signifiante, et tout particulièrement sur sa fonction représentative face au sacré. Notre intérêt a pour origine un constat : à l'heure actuelle, les travaux les plus importants consacrés à ce répertoire négligent la question, alors que la genèse de cette école organistique coïncide avec l'un des moments historiques les plus remarquables de la spiritualité catholique française (en effet, le XVIIe siècle n'est pas seulement le « Grand siècle des idées » mais aussi le « Grand Siècle des âmes »). Dans cette optique, et partant du principe que la musique religieuse peut se comprendre comme un produit esthético-théologique façonné en fonction des besoins symboliques et expressifs de la liturgie (au même titre que d'autres manifestations d'art sacré), ce travail cherche à mettre en lumière la manière dans laquelle, grâce à un ensemble de catégories esthétiques et de topiques musicaux dirigés par des principes rhétoriques, la musique des organistes français peut communiquer les notions fondamentales de la doctrine chrétienne.

Pour ce faire, nous proposons un parcours en quatre parties, abordant successivement les contextes culturel et spirituel du XVIIe siècle en France, les éléments constitutifs de l'univers signifiant du répertoire (en vue d'établir la manière dont la transmission de sens est opérée), l'organisation stylistique du répertoire (dans le but de faire ressortir le rapport entre forme et signification musicale), et finalement, d'un point de vue herméneutique, l'œuvre de trois compositeurs majeurs de cette tradition musicale (Nicolas de Grigny, Jean-Adam Guilain et François Couperin), afin de corroborer les diverses perspectives élucidées tout au long de ce travail.

ABSTRACT

Our research about French organ music in 17th and 18th centuries focuses on its signifying dimension, and particularly on its representative function in relation to the sacred. Our interest derives from an observation: the most important musicological studies devoted to this repertoire neglect the question, whereas the genesis of this musical tradition coincides with one of the most remarkable historical moments of Catholic spirituality. From this point of view, and assuming that religious music can be understood as an aesthetic-theological product shaped according to the symbolic and expressive needs of the liturgy (in the same way as other manifestations of sacred art), this work seeks To demonstrate the way in which, through a set of aesthetic categories and musical topics directed by rhetorical principles, the music of French organist can communicate the fundamental notions of Christian doctrine.

To do this, we will address successively the cultural and spiritual contexts of the seventeenth century in France, the constituent elements of the signifying dimension of the repertoire (in order to establish the way in which meaning is transmitted), the stylistic organization of the repertoire (In order to bring out the relationship between form and musical meaning), and finally, from a hermeneutic point of view, the work of three major composers of this musical tradition (Nicolas de Grigny, Jean-Adam Guilain and François Couperin), In order to corroborate the various perspectives elucidated throughout this work.