STRATHÈSE REVUE DOCTORALE

Strathèse
ISSN : 2491-8490

7 | 2018
Normes et normativités

Bienséance et vraisemblance : le phénomène normatif dans la production musicale des organistes français de l'époque classique

Bienséance *and* vraisemblance: *normative phenomenon in musical production of French organists during the classical period*

Juan David Barrera

https://www.ouvroir.fr/strathese/index.php?id=604

DOI : 10.57086/strathese.604

Electronic reference
Juan David Barrera, « Bienséance et vraisemblance : le phénomène normatif dans la production musicale des organistes français de l'époque classique », *Strathèse* [Online], 7 | 2018, Online since 01 January 2018, connection on 08 November 2026. URL : https://www.ouvroir.fr/strathese/index.php?id=604

Copyright
Licence Creative Commons – Attribution – Partage dans les même conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

Bienséance et vraisemblance : le phénomène normatif dans la production musicale des organistes français de l'époque classique

Bienséance *and* vraisemblance: *normative phenomenon in musical production of French organists during the classical period*

Juan David Barrera

OUTLINE

Institution des modèles formels et expressifs de l'orgue classique français : le cérémonial parisien de 1662 et les « préfaces » des livres d'orgue
La question de l'ambiguïté entre le sacré et le profane dans l'orgue français
Conclusion

TEXT

1 Le répertoire pour orgue en France à l'époque de Louis XIV a réveillé l'intérêt de musiciens et de chercheurs à partir du mouvement de redécouverte de la musique ancienne mené par la *Schola cantorum* de Paris vers la fin du 19e siècle[1]. Cet intérêt se développe au siècle suivant à travers la parution de quelques études approfondies sur le sujet[2]. Or, malgré la volonté de faire connaître une tradition musicale appartenant à l'un des moments culturels les plus rayonnants de l'histoire de France, ces études expriment souvent une certaine condescendance face à sa valeur artistique, la considérant comme trop contraignante à cause de son caractère stéréotypé (cette musique se compose de pièces codifiées au niveau formel et expressif qui seront reproduites par l'ensemble des organistes), mais aussi face à sa valeur religieuse, l'estimant comme une expression de décadence spirituelle en raison de son lien étroit avec les styles profanes de l'époque (notamment le chant lyrique et la danse)[3].

2 Pourtant, la forte cohésion formelle et expressive du répertoire, ainsi que la pérennité de cette école organistique (elle englobe plusieurs générations d'organistes entre les années 1660 et l'aube de la Révolution), invitent à reconsidérer ces points de vue. Dans cet ordre d'idées, nous étudierons la manière dont la musique pour orgue

répond au phénomène de production de normes qui marque le panorama culturel du 17e siècle français (aspect qui lui donne toute sa valeur en tant que manifestation artistique de son temps, et toute sa cohérence en tant qu'objet esthétique accomplissant une fonction religieuse)[4].

Institution des modèles formels et expressifs de l'orgue classique français : le cérémonial parisien de 1662 et les « préfaces » des livres d'orgue

3 Dès 1665, avec la parution du premier *Livre d'orgue* de Guillaume-Gabriel Nivers organiste de l'église de Saint-Sulpice à Paris et de la chapelle royale de Versailles, on observe l'institution d'une musique moderne constituée de pièces très codifiées qui deviennent des modèles à imiter[5]. Cette codification sera définie d'une part par les stipulations des textes normatifs de l'Église, et d'autre part par les recherches des organistes eux-mêmes, marquées par le goût de l'époque[6].

4 La genèse de ce répertoire se trouve ainsi sous une triple influence normative : premièrement, la réglementation du cérémonial parisien de 1662 (conforme à l'esprit de la Réforme tridentine) qui cherche à circonscrire les prestations des organistes dans la liturgie[7] ; deuxièmement, les préfaces des *Livres d'orgue* publiés à l'époque, textes explicatifs qui fixent les canons théoriques et esthétiques pratiqués ; finalement, comme résultat implicite des deux sources prescriptives précédentes, le principe de convenance, qui détermine la nature formelle et expressive du répertoire[8]. Ces axes normatifs dirigent la *praxis* des organistes, permettant non seulement sa lisibilité, mais son efficacité en tant que manifestation artistique destinée avant tout à l'éveil du sentiment religieux.

5 La première source à définir les normes de production des organistes français se trouve dans les ordonnances ecclésiastiques. En effet, à la suite du concile de Trente, l'Église catholique s'efforce à circonscrire

les interventions musicales dans les célébrations liturgiques pour éviter des déviations vers le « profane ». Dans cette politique, le *Caeremoniale Parisiense* (Sonnet, 1662) devient un texte paradigmatique. Le chapitre VI, intitulé *De organista et organis* présente une série de prescriptions qui, outre la désignation des célébrations dans lesquelles l'orgue prend place, cherchent à définir les enjeux expressifs de l'instrument vis-à-vis de sa fonction religieuse. En ce sens, le quatrième article indique :

> *Cauendum autem est ne sonus Organi fit lasciuus, aut impurus, & ne cum eo proferantur cantus qui ad officium quod agitur non spectent, ne dui prophani, aut ludicri, nec alia instrumenta musicalia cum Organo pulsentur […]* (Sonnet, 1662 : 534)[9].

6 Dans cette même ligne directrice, la dernière partie du chapitre présente une série d'articles qui déterminent « 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 » (Sonnet, 1662 : 538). Derrière ces stipulations, on peut entrevoir deux principes rhétoriques interdépendants : le principe de *decorum* (ou bienséance) et le principe de *varietas*.

7 Le *decorum* implique la pertinence du style pour traiter un sujet donné, que ce soit dans l'art oratoire, les Beaux-arts, la littérature, ou la musique. Bien que contraignante, cette notion n'est pas complètement rigide puisqu'elle peut varier selon le goût esthétique des époques. 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 […]. 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 […] (Fumaroli, 2009 : XIV).

8 Le *decorum* définit donc l'expression du discours et par conséquent la capacité de l'orateur à s'adapter à l'*ethos* exigé par le sujet abordé à travers l'utilisation de styles et des figures rhétoriques convenables. De ce principe de bienséance découle un deuxième, le principe de *varietas*, qui implique la modulation entre les styles oratoires (élevé, moyen et bas) afin de donner de l'efficacité au discours.

> 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 [...] (Fumaroli, 2009 : 54).

9 Ainsi, lorsque Martin Sonnet indique les divers caractères que l'orgue doit adopter selon le moment liturgique (gravement, suavement et doucement), il met en évidence les principes de bienséance et variété, principes qui doivent assurer l'opportunité et l'efficacité de la démarche musicale dans l'Église[10].

10 Certains spécialistes considèrent que les organistes ne tiennent pas toujours compte des prescriptions du cérémonial de Sonnet en raison du caractère « mondain » qui domine leur musique (nous aurons l'occasion d'évoquer leurs propos un peu plus loin). Or, la constitution progressive d'un réservoir de pièces caractérisées dont chacune joue un rôle expressif spécifique semble contredire cette opinion, car elles témoignent d'un effort discursif réfléchi qui montre une correspondance entre sens musical et sens liturgique.

11 Dans cette optique, les pièces de caractère majestueux (il s'agit principalement du *Plein-jeu*, du *Grand-jeu* et du *Grand dialogue*) servent à ouvrir et clore solennellement les hymnes, les magnificat et les diverses parties de l'Ordinaire de la messe, traduisant souvent l'idée de la plénitude, de la majesté et de la gloire divine grâce à leur sonorité éclatante, à leur texture harmonique, ainsi qu'aux figures rythmiques empruntées à l'Ouverture à la française[11]. Voici deux exemples caractéristiques composés par Louis Marchand et Louis-Nicolas Clérambault :

L. Marchand, *Grand dialogue du 5^e^ ton*, 1696 (mes. 1-12)



Les Éditions Outremontaises, 2008]

L.-N. Clérambault, *Dialogue sur les grands jeux du 1^er^ ton*, 1^er^ Livre d'orgue, 1710 (mes. 1-10)



12 Les pièces de caractère dansant (notamment des duos et des trios) apparaissent souvent à des moments liturgiques qui expriment la louange divine. Tel est le cas du *Duo* pour le *Glorificamus te* de la *Messe pour les paroisses* de François Couperin, mélangeant les styles de la gigue à l'italienne et la gigue à la française :

F. Couperin, *Duo sur les tierces* : *Glorificamus te*, Messe pour les paroisses, 1690 (mes. 1-5)



13 Les pièces de caractère lyrique et intime (le *Récit de cromorne* et la *Tierce en taille* sont les exemples les plus représentatifs) sont destinées aux moments de recueillement et d'imploration de la miséricorde divine. Ainsi le montrent deux exemples tirés du *Livre d'orgue* de Louis-Nicolas Clérambault correspondant au verset *Suscepit Israel* du *Magnificat*. Dans ces pièces la supplique est exprimée à travers les agréments mélodiques et la gamme chromatique descendante à la basse (figure correspondant au topique musical du *lamento* [12]) :

Clérambault L.-N., « Récit de cromorne et cornet du 1er ton (Suscepit Israel) », *1er Livre d'orgue*, 1710 (mes. 6-9).



Clérambault L.-N., « Flûtes du 2e ton (Suscepit Israel) », *1er Livre d'orgue*, 1710 (mes. 1-4).



14 Les pièces de type martial évoquent de façon efficace la grandeur de Dieu, comme le montre bien le *Dialogue sur les jeux de Trompettes* de la *Messe des paroisses* de François Couperin (destinée au verset *Domine Deus Rex caelestis* du *Gloria*), dont les figures typiques de la musique militaire (fanfares et notes répétées), unies au style « majestueux » (notes inégales), offrent une image triomphale et puissante du « roi des cieux ».

Couperin F., « 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).



15 Autre exemple parlant est la *Basse de trompette du 1^er^ ton* de J.-A. Guilain (destinée au verset *Deposuit potentes* du *Magnificat*), dont les batteries et les gradations mélodiques en catabase et anabase figurent efficacement le sens du texte : la chute des « puissants » et l'élévation des « humbles » :

Guilain J.-A., « Basse de trompette du 1er ton : Deposuit potentes », *1er Livre d'orgue*, 1706 (mes. 15-20 et 31-35).



16 Ces exemples nous permettent d'observer que les principes rhétoriques de *decorum* et de *varietas*, suggérés par les prescriptions du cérémonial parisien, sont essentiels dans le développement de la forme et la signification musicale du répertoire d'orgue français [13].

17 La deuxième source de modélisation se trouve dans les préfaces des livres d'orgue, rédigées principalement à l'intention des organistes provinciaux pouvant méconnaître les usages parisiens. Ces introductions explicatives ont permis la systématisation progressive du répertoire [14]. À la différence des rares renseignements fournis par les organistes d'autres traditions européennes, les organistes français se sont souciés de prescrire minutieusement des éléments d'ordre théorico-pratique afin d'assurer une bonne « lecture » des diverses pièces. En ce sens, la préface du *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Église* de Guillaume-Gabriel Nivers aborde, outre l'explication des tons musicaux pratiqués à l'époque [15], le caractère des pièces, la mesure, l'ornementation, l'articulation du phrasé et le doigté, de même qu'une classification embrassant le « dénombrement des jeux ordinaires de l'orgue » et le « mélange des jeux » propre à chaque forme musicale [16].

18 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 de l'église de Saint-Merry, contribue à la consolidation du « modèle » en offrant une classification plus développée et plus précise du caractère des pièces et de la combinaison des jeux[17]. Cette attitude obéit clairement à une volonté d'institutionnalisation générale de la pratique des organistes de la capitale, tel qu'on peut le lire dans la page de garde et dans les premières lignes de la préface :

> […] 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 éloignés qui ne peuvent pas venir entendre les diversités que l'on a trouvées sur quantité de jeux depuis plusieurs années […] (Lebègue, 1676 : [I]).

19 Dans le même esprit, Nicolas Gigault, organiste de Saint Nicolas-des-Champs, déclare ouvertement l'importance de la question des règles dans sa démarche artistique (preuve d'un esprit tout à fait classique) :

> […] dans tout 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 dissonances, je les ai traités selon la pratique moderne pour donner un plus grand goût aux consonances […] (Gigault, 1685 : 2-3).

20 Quant à André Raison, 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 modèles profanes en déclarant que les pièces adoptent « les plus beaux mouvements qui sont en usage dans toutes les musiques vocales et instrumentales » (Raison, 1688 : D [4]).

21 À l'image du processus unificateur expérimenté par la littérature et les Beaux-arts à l'époque de Louis XIV, le phénomène de systématisation illustré par ces préfaces et par les pièces elles-mêmes, 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. 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 [18].

La question de l'ambiguïté entre le sacré et le profane dans l'orgue français

22 Les propos tenus par les organistes dans leurs préfaces reflètent non seulement leur volonté de modélisation mais aussi leur préoccupation quant à la fonction religieuse de la musique dans l'Église. Ainsi le fait comprendre Nicolas Lebègue lorsqu'il affirme avoir choisi « les chants et les mouvements les plus convenables et les plus conformes au sentiment et à l'esprit de l'Église » (Lebègue, 1676 : [3]), ou encore André Raison lorsqu'il parle de sa musique comme d'une « pompe modeste qui touche les peuples et qui élève leurs cœurs par la vue et l'intelligence des choses sensibles au désir et à l'amour de celles qui passent la portée de leur sens » (Raison, 1688 : B-C [2-3]).

23 Nous voici confrontés à l'une des problématiques essentielles de l'orgue classique français car, en dépit de ces déclarations, l'amalgame entre les styles musicaux traditionnellement religieux (comme la fugue et le *cantus firmus*) et d'autres nettement séculiers semble contredire les stipulations du cérémonial parisien quant à la nécessité d'éviter des « signes profanes » dans la musique d'Église. Effectivement : comment expliquer la présence de modèles chorégraphiques, du lyrisme opératique et des fanfares militaires alors que, tant les autorités ecclésiastiques que les organistes eux-mêmes, déclarent leur préoccupation pour la bienséance musicale ?

24 Comme nous l'avons annoncé précédemment, cet aspect contradictoire a provoqué le doute de certains musicologues au sujet de la légitimité du répertoire, le considérant comme un objet d'ameublement liturgique dénué de sens religieux. Norbert Dufourcq (auteur du premier ouvrage approfondi en la matière) pose cette problématique à travers les questionnements suivants :

> […] 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 ? [...] Toute page confiée à l'instrument correspond-elle à l'idée que le commun des mortels se peut faire de la musique sacrée ? (Dufourcq, 1972 : 9-11).

25 Ces propos semblent subjectifs dans la mesure où la notion de « musique sacrée » au 17e siècle n'est pas la même qu'au 19e siècle ou bien que celle d'aujourd'hui puisqu'elle dépend d'attributions et de conventions propres à chaque culture. Quoi qu'il en soit, cette musique correspondait de toute évidence à « l'idée que le commun des mortels » se faisait de la musique religieuse dans le contexte du Grand Siècle ; en effet, bien que la présence de styles profanes dans les églises ait pu choquer profondément aux 19e et 20e siècles, cela n'était pas forcément le cas au 17e siècle[19]. Car si cette musique n'était pas convenable ou si elle allait à l'encontre des stipulations ecclésiastiques, pourquoi fut-elle cultivée sans remontrance par plusieurs générations d'organistes dans une Église (et dans une société) qui cherchait sans cesse le décorum ?

26 Pour expliquer la pertinence de l'orgue français dans son horizon historique ou, autrement dit, pour comprendre la manière dont il pouvait accomplir sa tâche en tant qu'expression d'art religieux (véhiculer le sacré), il faut considérer le principe de convenance, dirigé par deux règles essentielles de la doctrine classique française : la bienséance et la vraisemblance.

27 Comme observé précédemment, 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 de la morale en général. Or, pour que cette bienséance ait lieu, il faut de la vraisemblance, c'est-à-dire une logique adaptée à ce que le public de cette époque pouvait croire (il s'agit donc d'une logique de l'opinion courante[20]). André Raison laisse entrevoir ce principe dans la dédicace de son premier livre d'orgue, adressée à François Morin, supérieur de l'Abbaye de Sainte Geneviève du Mont à Paris :

> Comme ce petit ouvrage peut contribuer quelque chose à la satisfaction de votre zèle, je prends la liberté de vous le présenter. […] depuis vingt-deux ans que j'ai l'honneur de toucher [jouer] l'orgue de votre célèbre abbaye de Sainte Geneviève, et c'est l'approbation qu'il vous a plu si souvent de donner aux pièces qu'il contient [le recueil] qui lui doit attirer celle du public […] (Raison, 1688 : B-C [2-3]).

28 À travers ces lignes, Raison nous fait comprendre que ses pièces d'orgue correspondaient bien aux attentes générales, à ce que les gens de cette époque entendaient par bienséant, et en corollaire par vraisemblable. De ce point de vue, la présence de styles profanes dans l'orgue français ne porterait aucun préjudice aux règles de convenance ecclésiastique.

29 La question de l'apparente ambiguïté qu'apportent les modèles de la musique profane s'explique ainsi par la nécessité de crédibilité : c'est la vraisemblance qui permet que le modèle de l'Ouverture à la française tiré de la musique officielle de la Cour puisse exprimer de façon crédible la majesté divine, que la légèreté et la grâce des modèles chorégraphiques puissent évoquer la joie laudative et l'harmonie céleste [21], que le lyrisme tiré de l'opéra et de l'air de cour puisse traduire le sentiment de la prière (sentiments de dévotion ou de contrition) et l'échange intime avec le divin ; en outre, quoi de plus vraisemblable que les topiques de la musique militaire (notamment les fanfares de trompettes) pour évoquer le « combat spirituel » chrétien et la gloire eschatologique ?

30 En somme, l'axe double bienséance-vraisemblance permet de comprendre la pertinence de cette musique en tant que manifestation d'art religieux, car elle vise la représentation des émotions et des symboles présents dans la liturgie à travers des codes clairs et naturels, compréhensibles par le plus grand nombre.

Conclusion

31 La production musicale des organistes français de l'époque classique a été sous-estimée par une grande partie de la critique musicologique durant le 20^{e} siècle, d'une part par son caractère contraignant et schématique, et d'autre part par sa proximité avec les styles music-

aux profanes, l'éloignant apparemment d'une fonction religieuse légitime. Pourtant, la *praxis* des organistes laisse observer un phénomène de constitution de règles explicites et implicites (dictées tant par les préceptes ecclésiastiques que par les principes esthétiques de l'époque), qui déterminent l'utilisation de la variété expressive des formes musicales en fonction de la signification des divers moments liturgiques, montrant ainsi un rapport étroit entre production artistique et sens moral (c'est d'ailleurs cet aspect qui relie le plus la musique pour orgue au classicisme français).

32 Somme toute, la considération de la pensée de cette époque, tellement attachée au naturel et à l'imitation de modèles clairs susceptibles d'assurer la convenance et l'efficacité de l'expression artistique, nous situe dans une perspective qui redonne de la valeur à un répertoire intelligible et façonné dans la volonté de communiquer (au même titre que toute manifestation d'art religieux). Les axes normatifs évoqués dans cet article favorisent non seulement la consolidation d'un langage musical spécifiquement français, mais aussi les intérêts de l'Église, car ce répertoire fut destiné avant tout à soutenir la doctrine chrétienne sur les plans sensible et cognitif à travers l'institution de modèles musicaux « idéaux » caractérisés par l'ordre, la clarté et la vraisemblance, seuls éléments capables de garantir un consensus entre « émetteur » et « récepteur » (entre les organistes et les fidèles).

BIBLIOGRAPHY

Anthony, J., 1981, *La musique en France à l'époque baroque*, Paris, Flammarion, « Harmoniques ».

Barthes, R., 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

Benoit, M. (dir.), 1992, *Dictionnaire de la musique en France aux* XVII*e et* XVIII*e siècles*, Paris, Fayard.

Berton-Blivet, N., Demeilliez, M. (dir.), 2014, *Anthologie d'écrits de compositeurs extraits de recueils de motets, de messes et de livres d'orgue parus en France* (XVII*e*-XVIII*e siècles*), Publications de Muséfrem, http://iremus.huma-num.fr/musefrem/anthologie-decrits-de-compositeurs [consulté le 11 juin 2017].

Boccadoro, B., 2004, « Éléments de grammaire mélancolique », *Acta Musicologica*, vol. 76, fasc. 1, p. 25-65.

Boyvin, J., 1689, Premier livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage

ordinaire de l'église, Paris, chez de Baussen, Rouen, chez Le Maire.

Brulin, M., 1998, *Le verbe et la voix : la manifestation vocale dans le culte en France au* XVII*e siècle*, Paris, Beauchesne.

Clérambault, N., [1710] 2007, *Premier Livre d'Orgue Contenant deux Suites du I*^{er} *et du II*^{e} *Ton*, restitution par P. Gouin, Les Éditions Outremontaises, https://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP384567-PMLP09467-Clerambault_Complete.pdf [consulté le 20 janvier 2018].

Couperin, F., [1690] 2011, Partition Offertoire sur les Grands Jeux, Pièces d'Orgue consistantes en deux Messes, l'une à l'usage ordinaire des Paroisses, pour les Festes Solemnelles. L'autre pour les Conuents de Religieux et Religieuses, restitution par P. Gouin, Les Éditions Outremontaises, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e0/IMSLP381676-PMLP09454-Couperin_Messe_paroisses_complet.pdf [consulté le 20 janvier 2018].

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

Dufourcq, N., 1972, *Le livre de l'orgue français*, t. IV, *La Musique*, Paris, Picard, « La Vie musicale en France sous les rois Bourbons ».

Duron, J., 2008, *La naissance du style français, 1650-1673*, Wavre, Éditions Mardaga.

Einstein, A., 1991, *Mozart*, Paris, Gallimard.

Fumaroli, M., 2009, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz.

Gigault, N., 1685, *Livre de musique pour l'orgue*, Paris, chez l'auteur.

Guilain, J.-A. [1706] 2012, *Pièces d'Orgue pour le e Magnificat sur les huit tons differens de l'Église, dediées à Monsieur Marchand, restitution par P. Gouin*, Les Éditions Outremontaises, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP383834-PMLP12679-Guilain_4_Magnificat_complete.pdf [consulté le 20 janvier 2018].

Hameline, J.-Y., 2007, « Chanter Dieu sous Louis XIV », in Duron J. (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, p. 25-49.

Jullien, G., 1690, *Premier livre d'orgue… contenant les huit tons de l'Église pour les festes solemnels…*, Paris, R. Coustelier-H. Lesclop.

Kocevar, E., 2009, « Le rôle de l'organiste dans la liturgie en France aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles », in : Davy-Rigaux C., Dompnier B., Hurel D.-O. (dir.), *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne*, Turnhout-Brepols, p. 463-478.

Launay, D., 2004, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Société française de Musicologie.

Lebègue, N., 1676, *Premier livre des pièces d'orgues de Mons. Le Bègue, organiste du Roi et de S*^{t} *Meredic…*, Paris, Baillon.

Maillard, J.-C., 2004/3, « Le style musical français au XVII^{e} siècle : doutes et certitudes », in *Dix-septième siècle*, n° 224, p. 446-460.

Maillart, P., 1610, *Les tons ou discours sur les modes de musique et les tons de l'église et la distinction entre eux*, Tournay, C. Martin.

Marchand, L., [1696] 2008, *Grand dialogue du 5e Ton (3e Livre d'Orgue)*, Les Éditions Outremontaises, restitution par P. Gouin, http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b9/IMSLP131699-WIMA.1fc5-Marchand_L3_Dialogue.pdf [consulté le 20 janvier 2018].

Mersenne, M., 1636, *Harmonie universelle*, t. II, Paris, S. Cramoisy.

Nivers, G.-G., 1665, *Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Église*, Paris, chez l'auteur.

Ponsford, D., 2011, *French organ music in the reign of Louis* XIV, Cambridge, Cambridge University Press.

Saint-Arroman, J., 1988, *L'interprétation de la musique française* 1661-1789, vol. II : « L'interprétation de la musique pour orgue », Paris, Honoré Champion.

Sattler, H., 1994, « Orgue et liturgie en France à la fin du XVIIe siècle : le cérémonial de 1662 et la pratique alternée », *L'orgue Francophone*, n° 17, p. 5-13.

Sonnet, M., 1662, *Cæremoniale parisiense ad usum omnium ecclesiarum, Collegiararum, Parochialium et Aliarum Urbis et Dioecesis Parisiensis [...]*, Paris, chez l'auteur.

NOTES

1 Ceci se concrétise par la publication de plusieurs recueils de l'école d'orgue française à partir de 1869 auprès de l'éditeur allemand Schott (par exemple, les recueils de François Couperin, Nicolas de Grigny et Louis Marchand, entre autres), et se poursuit chez l'éditeur français Durand avec la collection *Archives des maîtres de l'orgue*, parue entre 1897 et 1910.

2 Dont les plus significatifs sont ceux de Norbert Dufourcq (1972), James Anthony (1981) et Jean Saint-Arroman (1988).

3 En revanche, l'ouvrage de David Ponsford (2011) constitue un pas en avant dans la revalorisation de la production des organistes de l'époque louis-quatorzienne. Pourtant, bien que cette étude mette en perspective le répertoire avec l'esprit de son époque, elle n'aborde qu'indirectement les principes qui dirigent la pensée classique, principes qui permettent de comprendre la pertinence de cette musique dans son horizon historique.

4 En ce qui concerne la musique religieuse en France à l'époque classique, voir Brulin, 1998 ; Launay, 2004 et Hameline, 2007.

5 Le principe d'imitation, que ce soit des modèles de l'Antiquité ou de modèles nouveaux, est un phénomène caractéristique de l'époque classique et l'orgue ne fait pas figure d'exception. Ainsi, chaque pièce musicale constitue un modèle en soi, présentant un nom, une écriture, un caractère et une sonorité qui l'identifie. Quelques-unes des pièces les plus représentatives sont le *Plein-jeu* et le *Grand-jeu* (pièces majestueuses de sonorité puissante), les récits (pièces de sonorité douce qui comportent une mélodie accompagnée, le plus souvent de caractère lyrique), ou encore le *Duo* et le *Trio* (pièces faisant un amalgame entre l'écriture imitative et le style des danses de l'époque). Le rôle de ces pièces est d'alterner avec le plain chant, remplaçant ainsi certaines parties des textes liturgiques.

6 En ce qui concerne le rôle des organistes dans la liturgie gallicane, voir Kocevar, 2009.

7 Ce cérémonial fut rédigé par le prêtre Martin Sonnet à la demande de Jean-François Paul de Gondi, cardinal de Retz, archevêque de Paris.

8 À propos des règles qui dirigent la pratique des organistes classiques, voir Demeilliez, 2014.

9 « 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 ne convienne pas à l'office dont il s'agit, de ne faire pas retentir aucun autre instrument avec l'orgue […] » (traduction H. Sattler, 1994 : 8).

10 En effet, la démarche créatrice des organistes classiques est comparable à celle des orateurs, car leurs interventions dans la liturgie étaient principalement improvisées (bien que la trace de leur pratique nous soit parvenue à travers les recueils publiés, ceux-ci servaient avant tout à fixer les normes esthétiques et à subvenir aux besoins des organistes incapables d'improviser). En ce sens, à la manière d'un orateur, un organiste compétent 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 cette école musicale, ce qu'implique l'exercice d'une liberté, mais dans un cadre ordonné.

11 L'*Ouverture à la française* constitue l'archétype du style « majestueux » cultivé par les musiciens à l'époque de Louis XIV, y compris dans la musique religieuse (à ce sujet voir Benoit, 1992 : 520). Il s'agit d'une pièce instrumentale en trois parties (grave-vif-grave) qui entame de manière solennelle les tragédies lyriques et les suites de danses. Ses rythmes caractéristiques sont les notes inégales (


ou

) et la *suspirans*, figure construite sur l'articulation de silences dont les configurations présentent un demi-soupir et trois croches (

), ou bien un quart de soupir et trois doubles-croches (

).

12 Le topique du *lamento* est une convention établie par la musique vocale italienne dès le début du 17e siècle pour exprimer des sentiments comme le regret ou la mélancolie. Elle se présente au travers des gammes descendantes à la basse (diatoniques ou chromatiques), associées à des figurations mélodiques telles que les secondes descendantes et des rythmes trochaïques ou iambiques (souvent entrecoupés). Pour plus de détails sur ce sujet, voir Boccadoro, 2004 : 25-65.

13 Concernant les caractéristiques générales du style musical français dans la deuxième moitié du 17e siècle, voir J. Duron, 2008.

14 Cet esprit est repérable dès 1636 dans L'*Harmonie universelle* de Marin Mersenne, dont l'un des 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 publiés (nous pensons à celui de Pierre Attaingnant de 1536, et ceux de Jehan Titelouze de 1623 et 1626) ne comporte de renseignements relatifs à la registration ou à l'interprétation, usage qui deviendra fréquent à partir de 1665 avec le 1*er Livre* de G.-G. Nivers (pour une compilation des préfaces des livres d'orgue français, voir N. Berton-Blivet et M. Demeilliez, 2014).

15 Le terme ton est utilisé dans les traités français du 17e siècle pour désigner les modes ecclésiastiques, comme le montre par exemple celui de Pierre Maillart (1610). Toutefois, il faut souligner que la notion de « mode » est ambiguë dans les textes de l'époque : certains les associent aux tons de l'Église, d'autres aux modes mineur et majeur, tandis que d'autres enfin les associent aux tonalités modernes (à ce propos, voir J.-C. Maillard, 2004).

16 Les livres d'orgue contenant des préfaces avec des renseignements sur la registration et la manière d'interpréter les pièces sont ceux de Guillaume-Gabriel 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.

17 En effet, les diverses formes musicales du répertoire sont systématisées au niveau du caractère et du mélange des jeux à travers des indications très précises. Pour donner un exemple, en ce qui concerne le *Récit de cromorne* (pièce de type lyrique), la préface de Lebègue indique : « Le Dessus de Cromorne [se joue] doucement et agréablement en imitant la manière de chanter. La Basse [se joue] sur le petit Bourdon et le Prestant de la Grand Orgue [clavier principal], ou le Huit pied tout seul, et le Cromorne seul ou accompagné du Bourdon ou de la Flute au Positif [clavier secondaire] » (Lebègue, 1676 : [IV]).

18 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 Mélanges Ordinaires des Jeux de L'Orgue, cette Matière ayant este tant de fois dite et rebattue ; J'estime qui serait inutile d'en parler ici davantage » (Jullien, 1690 : [4]).

19 À ce propos, les affirmations du musicologue allemand Alfred Einstein concernant la musique religieuse de W.-A. Mozart illustrent bien cette question. Il explique : « Lorsque le 19e siècle romantique commença à découvrir le Moyen Âge – 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 Âge : le style dit "*a capella*" des Gabrieli, des Orlando di Lasso et des Palestrina – la musique d'Église des 17e et 18e 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 […] » (Einstein, 1991 : 402). Effectivement, au 19e 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 les styles polyphoniques de la Renaissance, mettant ainsi en cause la légitimité des répertoires religieux plus modernes qui partageaient les codes esthétiques de la musique profane (y compris le répertoire d'orgue classique).

20 Roland Barthes définit la vraisemblance comme une « esthétique du publique » (Barthes, 1985 : 96).

21 Dans le cas des modèles chorégraphiques, la vraisemblance passe par le rapprochement entre l'esthétique musicale de la « grâce » (musique de

caractère souple et agréable) et l'imaginaire gracieux associé à la dimension céleste (l'harmonie, la louange, l'allégresse des anges et des bienheureux, etc.).

ABSTRACTS

Français
La musique pour orgue en France sous le règne de Louis XIV reflète le phénomène de production de normes caractérisant l'horizon culturel de l'époque classique. En effet, ce répertoire fait preuve d'une triple influence normative : d'une part, la réglementation du *Caeremoniale parisiense* de 1662, stipulant la pratique des organistes dans la liturgie ; d'autre part, l'esprit de modélisation propre au goût classique français qui se manifeste dans les préfaces des livres d'orgue publiés (textes explicatifs qui cherchent à codifier les pièces musicales) ; finalement, la *praxis* même des organistes est marquée implicitement par les « règles de convenance ». Cet article aborde le rôle fondamental que jouent ces axes normatifs, assurant une intelligibilité qui témoigne des enjeux esthétiques de l'époque et qui sert aux intérêts communicatifs de l'Église catholique.

English
Organ music during the reign of Louis XIV reflects the production of norms characterizing the French classical period. Indeed, this repertory shows a triple normative influence: on the one hand, the regulation of *Caeremoniale parisiense* of 1662, stipulating the practice of organists in the liturgy. On the other hand, the modelling spirit, specific to the classical French taste, which is manifested in the prefaces of published organ-books—explanatory texts seeking to codify musical pieces. Finally, the praxis of the organists is implicitly marked by the "rules of decorum". In that way, this paper explores the fundamental role of these normative rules, ensuring an understanding which bears witness to the aesthetic norms of the time and serves the communicative interests of the catholic Church.

INDEX

Mots-clés
orgue, France, classique, musique, 17e siècle

Keywords
organ, France, classicism, music, 17th century

AUTHOR

Juan David Barrera
Docteur en musicologie, université de Strasbourg, EA3402 ACCRA
IDREF : https://www.idref.fr/221654666