

## À LA RECHERCHE D'UN LYRISME CHRÉTIEN

### L'ACTE DE CHANT DANS LE CULTE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE EN FRANCE

**L**e choix de la France du XVII<sup>e</sup> siècle comme cadre d'observation pour l'acte de chant dans le culte chrétien présente un intérêt pour plusieurs raisons<sup>1</sup> :

---

1. Cette communication prend appui sur les travaux que nous avons réalisés dans le cadre d'une thèse de doctorat en théologie soutenue en 1992 à l'Institut catholique de Paris, et complétés à l'occasion de divers colloques. Le texte adapté pour la publication devrait paraître prochainement aux éditions Beauchesne, sous le titre : *Le Verbe et la Voix*, coll. « Théologie historique » n° 106. L'objet en était plus vaste, s'agissant de la manifestation vocale dans le culte chrétien au XVII<sup>e</sup> siècle en France, considérée comme véritable champ théologique.

Nous renvoyons, en outre, à l'ouvrage récent publié par l'Atelier d'études du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) : Jean Duron (éd.), *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Versailles ; Paris, éd. du CMBV ; éd. Klincksieck ; Fondation Royaumont, 1997, 363 p. En rapport avec notre communication, voir notamment : J.-Y. Hameline : « Le plain-chant dans la pratique ecclésiastique aux lendemains du Concile de Trente et des réformes post-conciliaires » (ch. 1). M. Brulin : « Le Plain-chant comme acte de chant au XVII<sup>e</sup> siècle en France » (ch. 2) ; ainsi que les chapitres suivants : Ph. Vendrix, « La réforme oratorienne du plain-chant » – M.-N. Collette, « La semaine sainte à Paris à l'époque baroque » –

La première est celle d'un contexte général de réformes des mœurs d'Église, appuyé par un immense effort de formation (séminaires, catéchismes, missions).

Au riche courant de réflexion théologique et spirituelle qui se déploie, en constante référence à la tradition et aux écrits des Pères, s'ajoute une recherche passionnée de meilleure connaissance du sujet humain et de son environnement, dans les sciences en général et dans l'analyse du langage en particulier.

En ce qui concerne le chant de l'Église, il peut être intéressant, pour notre temps qui connaît la recherche perpétuelle d'un idéal en ce domaine, de comprendre comment la question a été explorée dans ce contexte. Le dix-septième siècle français a été de ce point de vue une époque très active dans la recherche de formes et de réalisations soucieuses de l'investissement cordial des fidèles et a produit un superbe répertoire.

Nous retiendrons pour cette réflexion quatre aspects :

1. L'importance accordée à l'acte de chant dans la liturgie
2. La recherche d'un équilibre entre intériorité et extériorité
3. Les efforts d'adaptation du plain-chant
4. Les formes d'un lyrisme chrétien adaptées au contexte.

### **L'importance accordée à l'acte de chant**

Les réformes du chant ecclésiastique issues des orientations tridentines recommandent un retour aux sources. Mais, en même temps, elles reprennent les insistances du courant humaniste qui, dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle, et surtout au xvi<sup>e</sup> siècle, accorde une extrême importance au rapport

---

J.-P. PINSON, « Le plain-chant en Nouvelle France » – etc. On trouvera également une *Bibliographie des ouvrages théoriques traitant du Plain-chant (1582-1789)* à partir de la banque de données établie par le CMBV.

entre parole et musique, à la primauté et à l'intelligibilité du texte, avec le respect des principes de la prosodie grecque et latine. Elles préconisent ainsi, pour le chant d'Église, le retour à une correcte latinité : respect de la quantité syllabique (valeur longue ou brève des syllabes), accentuation juste des mots, respect de la grammaire. Ceci aboutit à des compositions de plain-chant plus prosodiques, moins mélismatiques, donnant lieu à une sorte de syllabisme (dont on peut trouver l'application dans le *Directorium Chori* de Guidetti, 1582).

Ce problème de purification de la notation va rencontrer le goût du moment, caractérisé par une prédominance de l'action de chant et l'attention très grande portée au chanteur.

Déjà les chantres avaient accoutumé cette pratique de retrancher des notes jugées superflues et d'abréger ainsi certaines formules, tout en réintroduisant des conduites vocales (ornements de cadence, tierces coulées...) plus propices aux « simples agréments du chant ».

Des compositeurs comme Henri Du Mont ou Guillaume-Gabriel Nivers se trouveront confrontés au paradoxe suivant : réduire la quantité de notes pour le soulagement des voix et, pour la même raison, proposer des ornements de commodités qui, en même temps, introduisent un peu d'élégance dans la manière de chanter.

En essayant de redéfinir la norme du chant d'Église, nombre d'auteurs, musiciens et compositeurs, se tournent non seulement vers les sources de la tradition, mais aussi vers les nécessités pratiques plus immédiates qui, dans l'esprit du concile de Trente, peuvent conduire à retrouver une plus grande dignité du culte chrétien. C'est ainsi que les termes retenus dans la session XXIV (canon 12) à propos du chant dans le chœur<sup>2</sup> : *distincte, reverenter, devote,*

---

2. Le concile (session XXIV, novembre 1563), reprenant des recommandations déjà prescrites par des conciles provinciaux antérieurs, rappelle au canon 12 que les bénéficiers sont tenus de prendre part aux offices pontificaux « *per se et non per substitutos* », d'assister l'évêque lors des offices pontificaux, « *atque in choro ad psallendum instituto, Hymnis et Canticis Dei nomen reverenter, distincte, devoteque*

sont repris de manière constante, notamment, dans les livres cérémoniaux.

Comme le remarque J.-Y. Hameline<sup>3</sup>, il ne s'agit pas là d'une énumération simplement rhétorique ou pieuse, mais des éléments fondamentaux d'une morale de l'acte de chant. Si le *distincte* affirme nettement l'intégrité de la prononciation du texte comme nécessaire à la validité de l'acte, le *reverenter* et le *devote* évoquent l'ouverture vers la restauration d'un rapport religieux à la langue qui passe par le « bien-dire ». Ce nouvel art de dire, propre à l'office divin, comporte une « disposition d'esprit et de corps en rapport avec *l'officium debitum* » (*reverenter*)<sup>4</sup>, mais aussi, une possibilité d'accéder au mouvement d'attachement et de piété porté par les paroles de l'office (*devote*).

Les conditions du « bien-dire » que l'on retrouve pour le « bien-chanter » sont précisées par nombre d'auteurs sous les traits suivants :

- Une prononciation des paroles claire et distincte ;
- Une certaine « virilité », par opposition aux « manières molles lâches ou efféminées<sup>5</sup> » ; (ce qui est visé ici est sans doute le risque d'une affectation plus proche du théâtre que du culte chrétien).

- La gravité du ton qui, toutefois, ne s'oppose pas au charme ni à la douceur, pour exciter la « dévotion » ; c'est une composante essentielle dans la perspective du chant

---

*laudare* ». Voir G. Alberigo (dir.), *Les Conciles œcuméniques*, éd. française sous la dir. de A. Duval, B. Lauret, H. Legrand, J. Moingt, B. Sesboüé, Paris, Éd. du Cerf, 1994, t. II, *Les Décrets*, De Trente à Vatican II, p. 1556-1559.

3. J.-Y. HAMELINE, « Le Plain-chant dans la pratique ecclésiastique aux lendemains du Concile de Trente et des réformes post-conciliaires », *Plain-chant et liturgie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, p. 15-16.

4. La disponibilité religieuse à accomplir une action réglée reconnue comme telle.

5. Saint Bernard est souvent pris pour référence lorsque, parlant de la psalmodie, il indique qu'il ne faut pas prononcer « d'une manière molle et efféminée [...], mais on doit chanter les paroles du Saint-Esprit avec un ton de voix et un cœur mâle, comme elles le méritent... » (*Sermon 47 sur le Cantique*).

d'Église que l'on peut rapprocher de la mention souvent rapportée de « chanter rondement mais dévotement ».

- La « bienséance » est le maître-mot : il rejoint, certes, des éléments de discipline et de civilité ; mais aussi, il ouvre sur une véritable poétique de la composition rituelle, associant comportements gestuels et vocaux.

- « Gravité, religion, modestie » se conjuguent, tantôt pour qualifier une sorte de voie moyenne dans l'expression vocale ; tantôt pour désigner un emploi plus construit, à la recherche d'une civilité chrétienne, sorte de vertu de religion, caractérisée par la mesure et la décence, mais, sans raideur.

Les enjeux de ces prescriptions, pour lesquelles on peut trouver des signatures célèbres, comme celles de Jean-Jacques Olier, Louis Tronson, Louis Thomassin, Pierre Collet, Pierre Lebrun, etc., sont au moins de trois ordres :

1. Garantir la validité de l'acte (bien dire, tout dire) –
2. Édifier les fidèles (collectivement et mutuellement) –
3. Favoriser la participation au culte et l'exercice personnel de la vertu de religion (composante ascétique).

Les principes de composition et les règles d'exécution s'efforceront de prendre en compte ces questions théologiques et, plus précisément, d'ecclésialité. Que peut-être un chant d'Église convenable aux lieux, aux personnes, aux actions, à la solennité, au temps liturgique ? Mais aussi, plus fondamentalement : qu'est-ce que chanter dans le culte chrétien ? Quels effets produit un tel acte ? Quelles peuvent être les marques d'un lyrisme chrétien ?

En conséquence, l'intérêt va se porter vers *l'actio canendi*, l'acte de chant, pour exercer les critères de discernement et de choix. Le plain-chant lui-même est avant tout considéré comme un acte de chant. La question étant de savoir à quel type de geste musical il va se trouver associé.

Pour mieux comprendre les enjeux d'une réestimation et adaptation du chant ecclésiastique à cette époque, il convient de resituer le débat dans le contexte plus large d'une société qui elle-même s'affronte au problème du rapport entre extériorité et intériorité.

### La recherche d'un équilibre entre intériorité et extériorité

Cette époque est sujette à de grands tourments : troubles et guerres incessantes, insécurité des populations, épidémies et famines. Mais c'est aussi une période d'effervescence religieuse qui se traduit, notamment, par le renouveau des anciens ordres (Bénédictins, réforme du monastère cistercien de Port-Royal [1609-1709], Augustins, Carmes...) ainsi que par des fondations (Filles de la charité [1634], Ursulines, Congrégation de Notre-Dame, Visitandines [1610]...). La réforme religieuse est en grande partie mystique, héritière des grands spirituels nordiques (rhéno-flamands), mais aussi, du catholicisme espagnol (Thérèse d'Avila, Jean de la Croix, Louis de Grenade).

— Période de contrastes, d'affrontements, de passions très dures, ce climat introduit une tension entre repliement et expansion ; il faut intérioriser les passions chrétiennes, avec la difficulté de trouver une ligne d'équilibre entre excès et défaut. Certaines dérives ne manqueront pas d'apparaître et la position d'équilibre que François de Sales et ses disciples apporteront, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, va se rompre à la fin de celui-ci, avec la querelle du quietisme.

Dans cette société en profond changement, deux mouvements antinomiques s'affrontent : d'une part l'avènement de l'homme moderne porté par un vaste courant de mentalisation, d'autre part, l'importance accordée aux conduites extérieures.

#### *L'avènement de l'homme intérieur moderne.*

Ce fait de société, déjà développé depuis le XV<sup>e</sup> siècle avec la *Devotio moderna*, se trouve appuyé par le cartésianisme et le rationalisme croissants, soutenant le primat de la pensée. Ces efforts rejoignent un mouvement général d'alphabétisation avec l'apprentissage de la lecture comme acte davantage intériorisé.

Un mouvement semblable inspire les mentalités religieuses dans une confrontation de la psychè et de l'obscur, notamment à partir des grands courants mystiques. En réaction contre une tendance délibérément anti-intellectuelle, se développe un courant de réfutation qui se méfie de tout ce qui n'est pas raison, conscience, pensée. Il vise à promouvoir un discours intelligible, une prière recevable, éthique qui sait ce qu'elle dit et peut ainsi se laisser saisir par ce qu'elle dit.

*Une recomposition de l'homme extérieur.*

À cette requête de mentalisation et d'intériorité qui lui est conjointe, il faut opposer, à la même époque, l'importance accordée aux conduites extérieures, dans une société qui vise à se donner les marques de son identité culturelle. L'apparition des mœurs modernes, l'humanisme et la civilité, commandent tout un ensemble de comportements sociaux qui règlent la langue, la conversation, le maintien, la présentation de soi, la « composition de l'homme extérieur ». L'aspect cérémonial reçoit, dans la société civile comme dans le domaine du culte, une grande attention et fait l'objet d'une régulation très précise.

Dans cette évolution de la civilité et des mœurs, les femmes ont joué un rôle décisif dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle. Notamment, à Paris, où se multiplient les salons et où une société, fière d'accéder à une politesse raffinée, se passionne pour la question des bienséances. Cette négociation de l'apparaître et la mise en scène de soi, conduisent à chasser la rusticité qui concerne aussi bien la production vocale que le maintien, le comportement gestuel, la danse.

Celà s'applique également au plain-chant à l'église, souvent jusqu'ici connoté de rudesse dans son exécution au lutrin par les chantres. Des essais d'urbanisation et d'humanisation seront entrepris, même en milieu masculin si l'on songe, par exemple, aux adaptations proposées pour

le chant des Oratoriens. Ou encore, plus nettement, pour le plain-chant à l'usage des femmes religieuses.

### **La réforme du chant ecclésiastique : l'œuvre exemplaire de G.-G. Nivers**

On ne peut considérer une seule forme de plain-chant français au XVII<sup>e</sup> siècle. Il se déploie, comme le remarque J.-Y. Hameline (dans la communication déjà citée, p. 21-22), entre deux pôles particulièrement actifs : d'une part, une conception unitaire, dans la continuité de la pratique antérieure, intégrant le minimum de correction prosodique, comme chez les Chartreux ou les Mauristes. D'autre part, une pratique multiple donnant naissance à des formes originales de monodies liturgiques souvent pensées en milieu conventuel : Val de Grâce, Bénédictines du Calvaire, Cisterciennes de Port-Royal, proches des psalmodies *in directum* pratiquées par les ordres les plus sévères, mais qui « dans le cadre d'une religion très urbanisée, n'aurait pu totalement s'abstraire du voisinage du faux-bourdon, de l'air, de l'élocution du motet ».

La Congrégation de l'Oratoire, qui accorde une place importante aux offices liturgiques, jouera un rôle prépondérant dans ces innovations, ayant en perspective le souci de rendre le texte intelligible et touchant<sup>6</sup>. Par rapport au chant grégorien marqué par la gravité et l'égalité de

6. Le Père Bourgoing, auteur d'un ouvrage intitulé *Brevis Psalmodiae ratio ad usum presbyterorum congregationis Oratorii* (Ballard, 1634), indique qu'il s'agit d'un chant « simple, exact, bref », n'employant pas cette « multiplicité morose de notes » usitée dans les églises paroissiales ou les cathédrales. On conserve une note par syllabe. L'ordonnance du mouvement cherche à s'accorder au débit du discours parlé, par la diversification des signes de durée (carrée, carrée pointée, ou avec astérisque, brève, brève pointée, caudée). À la recherche d'un allègement, s'adjoint une déclamation souple, un peu déhanchée, qui associe à l'élément quantitatif une certaine élégance. Il faut noter que les Oratoriens du Louvre avaient les gens de Cour pour paroissiens et devaient tenir compte de leurs goûts.

mesure et de voix, le chant oratorien, plus flexible, mêle le charme à la gravité, se rapprochant quelque peu de l'Air dans la manière de chanter.

À une époque où ne manquent pas les musiciens d'église, organistes, maîtres de chapelle, compositeurs, profondément instruits de la *Ratio* de leur art, aucun ne présentera autant que G.-G. Nivers cette double compétence reconnue dans le *Cantus* et la *Musica*. C'est pourquoi, je propose de mettre en évidence quelques traits de ses compositions et adaptations à l'usage des communautés religieuses<sup>7</sup>.

Nivers (1632-1714) traverse le siècle de Louis XIV (1638-1715) dont il est sensiblement le contemporain. Organiste à Saint-Sulpice (1654), chantre de la chapelle du roi (1667), puis organiste du roi en 1678, il remplace Du Mont comme maître de musique de la reine de 1681 à 1683. Attaché à la Maison de Saint-Louis à Saint-Cyr dès sa fondation en 1686, il en devient l'organiste et le maître de chant<sup>8</sup>. Ses œuvres comprennent des ouvrages théoriques d'enseignement, des éditions de plain-chant revu et corrigé, des pièces d'orgue, des motets.

Tout au long de sa carrière, il montre un intérêt soutenu et renouvelé pour le plain-chant et le répertoire usuel du Service divin. À l'âge de vingt-six ans, il publie déjà, en 1658, des livres à l'usage de plusieurs communautés religieuses, Graduel et Antiphonaire pour les moniales bénédictines et augustines. Plus tard, lorsque les commissions diocésaines et clunisiennes travaillent à la réfection de leur Bréviaire et, corrélativement, de leurs livres de chœur, l'activité de Nivers semble connaître une certaine relance avec la réalisation de l'Antiphonaire et du Graduel romains,

7. Signalons, pour illustration sonore, la parution récente d'un disque de Motets et Hymnes de G.-G. Nivers (1632-1714) : *Guillaume-Gabriel Nivers, Motets et Hymnes de l'Église*, interprétés par les Demoiselles de Saint-Cyr en l'église de Guimiliau (France). Orgue et direction : Emmanuel Mandrin. Coproduction Auvidis Astrée/Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997.

8. C'est lui qui accompagnera au clavecin les représentations d'*Esther* en 1689 et d'*Athalie* en 1691.

auxquels Henry Du Mont et Pierre Robert accordent en 1682 une approbation sans réserve<sup>9</sup>. Cette époque est aussi celle de la rédaction de la *Dissertation sur le chant grégorien* que Nivers publie en 1683.

Dans ses compositions de 1657-1658, notre auteur applique les principes de la *correptio cantus*, mais, en même temps, il cherche à adapter le plain-chant en fonction des conduites vocales propres à son époque et à certaines catégories de personnes, à savoir les dames religieuses. Les approbations mentionnées dans le *Graduel romano-monastique* et l'*Antiphonaire monastique* sont fort instructives pour observer les choix qui ont présidé à cette adaptation. Elles mettent en évidence principalement trois traits : (*Voir le tableau récapitulatif ci-après*)

1°) **Une certaine brièveté** qui vient du « retranchement de quantité de notes non nécessaires », « une modulation succincte et proportionnée ».

2°) **La douceur** qui est due à la mélodie, à l'harmonie des cadences et des modes.

3°) **L'élégance** qui résulte de l'arrangement de l'ensemble, de cette juste proportion des quantités, de l'esprit qui anime le chant et lui donne le mouvement dans la conformité aux paroles et au sens (comme l'indique le titre même de l'ouvrage : « *cujus modulatio concinne disposita* »).

À l'utile se joint l'agrément d'un chant « capable d'exciter les cœurs à la dévotion » et de ravir l'âme. C'est pourquoi, il n'en reste pas moins « ecclésiastique et dévot », « conforme à l'idée grégorienne ». Les retranchements n'ont rien ôté « de la gravité et de la bienséance que

9. Cette approbation souligne que ces ouvrages « contiennent véritablement toute la substance du chant grégorien, réglé avec bienséance et conformément au rite... », « *Nos infra scripti, Henricus Du Mont Abbas Sancti Petri Melodunensis, christianissimi Regis Capellae Musices Praefecti, notum certumque facimus Antiphonarium et Graduale Cantus ecclesiastici opera et studio G. G. Nivers..., correcta et concinnata, vere substantiam cantus gregoriani decenter ac rite modulata omnino continere...* » ; par exemple, dans l'édition du *Graduale Romanum* de 1697 chez P. Hérisant qui reproduit cette approbation, de même que celle de l'*Antiphonale Romanum* (1701).

TABLEAU SYNTHÉTIQUE DES REMARQUES APPROBATOIRES  
CONTENUES DANS *L'ANTIPHONAIRE MONASTIQUE*<sup>10</sup>

Nature de la retouche	Caractère du chant résultant	Effet et amélioration visés
1.	ressent la dévotion que requiert le service divin.	
2. brièveté et retranchement de quantité de notes non nécessaires.	ressent la piété et la dévotion ; n'a rien ôté de la gravité et bienséance que requiert le service de Dieu.	pour la commodité et le soulagement des religieuses qui sont obligées de chanter ledit plain-chant.
3. étendue des notes juste et raisonnable ; harmonie des cadences et des modes ; brièveté ; esprit qui l'anime conforme aux paroles et au sens.	douceur et mélodie du chant ; mélodie douce et facile ; sans dégoût et sans confusion.	propre à élever l'esprit au ciel et à toucher les cœurs ; agréable, utile, profitable aux âmes religieuses.
4. modulation succincte et proportionnée.		mélodie capable d'exciter les cœurs et la dévotion ; peut soulager beaucoup les voix des religieuses.
5.	autant ecclésiastique et dévot qu'il est ; chant agréable pour la mélodie.	satisfaire les plus mal aisés ; âme ravie des chants de l'Église.
6.	mélodie docte, pieuse, dévote ; conforme à l'idée grégorienne ; gravité et bienséance ecclésiastique.	

10. De G.-G. Nivers, Paris, chez l'Auteur [sic], 1687.

requiert le service de Dieu » ; la mélodie et l'ornementation raisonnable le situent dans une sage perspective augustinienne, où l'âme peut être « ravie des chants tout à fait agréables de l'Église<sup>11</sup> ».

L'ensemble de ces approbations affirme, à partir de la proposition concrète de l'Antiphonaire monastique de Nivers, qu'il est possible de concilier commodité et profondeur, agrément et dévotion, brièveté et ornementation raisonnable qui facilite le chant. Tout en gardant la rigueur et la bienséance du plain-chant, Nivers lui adjoint la douceur et l'élégance qui honorent en sa voix le chanteur – ici les voix de femmes religieuses – dans ses possibilités, sa culture, pour qu'à son tour, il honore le texte et surtout l'objet du texte, par l'attitude qui convient et qui passe par le geste vocal. Il ne cherche pas d'abord à faire une belle œuvre, mais à favoriser l'investissement du sujet chantant en l'orientant vers l'objet de sa foi et de son attachement.

L'examen d'un certain nombre de pièces disposées dans cet ouvrage permet de dégager une sorte de rhétorique du chant sacré que Nivers déploie, d'ailleurs, tout au long de ses compositions pour le chant d'Église, jusqu'au recueil de Motets pour voix seule de 1689. En voici quelques éléments caractéristiques :

– schème modulant interprétant « tonalement » les cadences modales suivant les impératifs d'une oreille de plus en plus harmonique ; amplification et « sensibilisation » des cadences, au service de cette « douceur et mélodie du chant ».

– introduction de quelques ornements, inégalité de durée des notes avec un usage plus étendu du rapport

11. Comme l'indique dans son approbation Eustache Bouëtte, chanoine bibliothécaire et modérateur du chœur de Saint-Victor de Paris. Ces termes ne sauraient évoquer une simple satisfaction sensible. Bien que l'auteur de cette approbation n'utilise pas le mot, nous pensons qu'il renvoie plutôt à l'idée d'un véritable « transport », suivant le mouvement que le texte lui-même inspire au compositeur. Nous renvoyons ici au sens de « ravir » au XVII<sup>e</sup> siècle, avec les termes qui lui sont associés en rapport avec l'acte de chant : « enlever », « élever l'âme ». (Voir notre thèse, dactylographiée c. 9 p. 437.)

brèves-longues facilitant le chant tout en lui conférant un certain agrément.

— rhétorique expressive accordant dans une certaine mesure la ligne mélodique avec le sens du texte.

Nivers n'est évidemment pas le seul à proposer ce type d'adaptation. Beaucoup d'ordres religieux réviseront leurs antiphonaires et graduels en faisant appel aux mêmes principes. On peut relever dans la préface ou l'avertissement de ces ouvrages l'importance accordée à la manière de chanter, elle-même guidée par l'écriture musicale (prononciation intelligible, justesse, voix ferme, belle scansion, etc.)<sup>12</sup>.

Voici un exemple un peu plus tardif (1711) qui montre la difficulté de tenir ensemble un certain nombre de paramètres. Il s'agit d'un *Graduel à l'usage des Dames ursulines de Dijon*<sup>13</sup>. L'avertissement de cet ouvrage observe que ces religieuses ont fait composer

« un chant spécial et dévot qui, sans avoir les assujettissements de la musique, à quoi cette communauté ne prétend nullement s'engager, ni à la variété de tous les tons du plain-chant, eût néanmoins les agréments et la suavité propres à élever le cœur et l'esprit à celui qui seul mérite nos suprêmes hommages et nos louanges ».

Le compositeur exprime d'ailleurs sa perplexité devant une telle commande : « A la proposition que vous me fîtes, [...] que vous ne souhaitiez ni plain-chant, ni musique, je me trouvais d'abord fort embarrassé<sup>14</sup>. »

Une question peut se poser relativement à l'influence des ordres féminins sur cette recherche de plus grande flexibilité du chant. On constate, cependant, que les ordres

12. Par exemple, dans la préface du livre de *Chants de l'abbaye royale de Notre Dame du Val de Grâce*, Manuscrit, Aix, 1704, in 4°, t. II, préface de la deuxième partie, p. 13.

13. *Office divin à l'usage des Dames ursulines de Dijon*, mis en plain-chant musical par M. Derey..., Paris, Ballard, 1711 (approbations de 1709 et 1710).

14. Lettre de M. Derey aux Dames religieuses ursulines au sujet du chant qu'il a composé pour leur office divin, *op. cit.*, p. 5-8.

masculins ont eux aussi créé un plain-chant adapté dans le sens d'un assouplissement, si l'on pense au chant de l'Oratoire, ou aux Messes de Du Mont dédiées aux Révérends Pères de la Mercy. Cette tendance marquera également la réalisation de l'Antiphonier de Paris en 1681<sup>15</sup>. N'est-ce pas l'influence du chant des femmes sur le chant des hommes ? La question est à situer dans l'évolution de la civilité et des mœurs que nous évoquions au début de cet exposé.

Pour revenir à G.-G. Nivers, la composition du recueil de *Motets à voix seule* de 1689 révèle une étonnante continuité avec son œuvre d'adaptation du plain-chant. La logique de composition est principalement oratoire. La dynamique accentuelle reste étroitement en rapport avec le mouvement du discours.

L'intention du compositeur révèle ici que l'action de chant, même si elle est riche d'un lyrisme qui remonte à une source vénérée, ne peut ignorer le corps traversé (corps propre et corps social), c'est-à-dire l'espace de résonance qui lui sera offert. Il ne s'agit pas d'une simple accommodation aux circonstances ; l'intégration que Nivers propose des « traverses de ce monde<sup>16</sup> » dans le chant de l'Église, en prenant soin, en même temps, des gosiers formés à une certaine souplesse vocale, a une portée véritablement théologique et spirituelle. Il montre que dans l'acte de chant, un rapport étroit peut s'établir entre la confession de foi et

15. Voir sur ce point, notre thèse, dactylographiée, c. 12, p. 564-570 ; ainsi que notre communication au Colloque de Royaumont 1992 sur le Plain-chant au XVII<sup>e</sup> siècle en France (cité ci-dessus).

16. Nivers emploie cette expression dans sa *Dissertation sur le chant grégorien* (Paris, l'Auteur, 1683, p. 99) pour expliquer cette « mesure égale entremêlée d'un peu d'inégalité » qui caractérise son écriture du plain-chant : « Si cette inégalité des notes interrompt quelquefois l'égalité de la mesure, si ces notes brèves qui viennent de temps en temps à la traverse choquent la nature, cela marque et figure merveilleusement les traverses de ce monde, et les consolations mêlées d'amertume ; c'est le partage de l'Église militante ; cette égalité parfaite et perpétuelle représente l'Église triomphante, où les anges et les bienheureux ne cessent jamais de chanter, *Sanctus, Sanctus, Sanctus.* »

l'expérience, dans une incessante communication entre un Dieu qui se penche vers l'humanité et les fidèles qui, le reconnaissant, aspirent vers lui en son Église.

### Formes et conditions d'un lyrisme chrétien

On peut observer une connivence très grande entre le lyrisme chrétien et l'émotion baroque<sup>17</sup>, la sensibilité qui caractérise le XVII<sup>e</sup> siècle français. Soulignons deux caractères essentiels qui marquent l'art de cette époque, à savoir le mouvement et l'aspect visionnaire.

#### *L'émotion née du mouvement.*

« Tout ce qui bouge, ce qui coule et se répand, ce qui vibre et tournoie, émeut un homme de ce temps [...]. Cet art voudrait donner le mouvement à tout ce qu'il crée [...] »<sup>18</sup>

A cette époque, il s'agit de « représenter » l'émotion, de la jouer au sens théâtral, c'est-à-dire, en quelque sorte, de la médiatiser. On ne se livre pas directement à l'émotion et, cependant, elle n'en resurgit que plus forte. Cela n'est

17. La période « baroque » est difficile à bien délimiter suivant les espaces culturels. Selon V. L. Tapié (*Baroque et classicisme*, 2<sup>e</sup> éd. Paris, 1980), le « plein baroque » se situerait entre 1625 et 1665. En France, il reste mêlé au style classique. Comme l'a fait observer Jean Rousset à propos de l'œuvre littéraire, Classique et Baroque se rencontrent dans « ce même refus de la réalité prise en elle-même, de la nature toute nue, du monde sans l'homme ; tous deux ne conçoivent l'homme que dans ses relations avec autrui ; tous deux s'expriment naturellement par le théâtre ; tous deux ont une commune répugnance à donner expression aux derniers secrets de l'homme intérieur, si ce n'est sous le regard de Dieu, dans la prière ou l'effusion mystique », *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, J. Corti, 1985, p. 249-250, 1<sup>re</sup> édition, 1953.

18. Philippe BEAUSSANT, *Vous avez dit Baroque ?*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 87.

pas réservé au monde profane. La Transverbération de sainte Thérèse sculptée par Le Bernin en est, sans doute, l'une des œuvres les plus représentatives. Cet artiste affirmait, d'ailleurs, qu'« un homme n'est jamais aussi semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement <sup>19</sup> ». Dans la très belle analyse que fait Jean Rousset de la littérature à l'âge baroque en France <sup>20</sup>, il observe que

« ce sont des images de mouvement qui commandent toute une part de la poésie, pour qui la vie est écoulement et inconstance [...].

« Il s'agit souvent, en ce qui regarde l'œuvre littéraire, d'efforts vers l'œuvre plutôt que d'œuvres accomplies [...]. Il existe un paradoxe baroque : il nourrit en son principe un germe d'hostilité à l'œuvre achevée ; ennemi de toute forme stable, il est poussé à se dépasser toujours et à défaire sa forme au moment qu'il invente pour se porter vers une autre forme [...]. On voit mieux dès lors qu'une œuvre baroque est à la fois l'œuvre et la création de cette œuvre [...]. Elle désigne un au-delà de l'œuvre, comme si elle n'était qu'une préparation <sup>21</sup> ».

Dans cette perspective, le lecteur ou le spectateur se trouve invité à être, en quelque sorte, acteur et à entrer « dans le mouvement d'une œuvre qui paraît se faire en même temps qu'il la connaît ». Le plaisir naît de cette poursuite même d'un « point d'équilibre toujours différé <sup>22</sup> ».

Nous pouvons reconnaître dans l'ensemble de ces traits les caractéristiques du lyrisme de la prière, en observant

19. Cité par J. ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, p. 139.

20. *Id.*, Voir aussi du même auteur : *L'Intérieur et l'Extérieur*, Essai sur la poésie et le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle en France, Paris, J. Corti, nouvelle éd. 1976 (la première édition est de 1968) ; ainsi que l'*Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, A. Colin, 1968, 2 vol.

21. J. ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque...*, p. 231-232.

22. *Id.*

un certain nombre de lieux typiques (antiennes d'ô, motets, office, oraisons jaculatoires, prières litaniques...). La voix s'y trouve orientée, à tel point qu'elle conduit le regard, mais jamais n'emprisonne l'objet de son appel et de son admiration. Elle suit avec intensité les mouvements de son émotion intérieure, jusqu'à la rupture du soupir ou de la jubilation. Tout cela, selon des règles qui ne la livrent pas sans discernement à l'affectivité<sup>23</sup>.

### *L'aspect visionnaire.*

Dans un article intitulé *Liturgie und Barock*, le liturgiste allemand Anton Mayer, savant collaborateur d'Odo Casel, remarquait déjà, vers 1940, que l'aspect visionnaire de l'art baroque vient précisément d'une mise en œuvre des sens pour traduire l'irrationnel, ou l'insaisissable.

« L'art baroque, dit-il, et aussi l'art religieux baroque, est universel, il embrasse tout, il est sans limites, parce qu'il paraît rendre l'homme capable de se dépasser lui-même, de donner une expression humaine sensible concrète (*menschlich-sinnlich fassbare Gebilde*) à tous les contrastes et à toutes les tensions, à toutes les joies et à toutes les peines, à toutes les croyances et à tous les espoirs, à tous les frissons et à tous les effrois, à tous les bonheurs et à toutes les nostalgies<sup>24</sup>. »

23. Voir notre thèse ch. 6, ou encore, notre article « Gémissement, soupirs, chez les auteurs spirituels et les musiciens du XVII<sup>e</sup> siècle en France », *La Maison-Dieu* 187, 1991, p. 47-73, notamment, p. 58-73.

24. Anton L. MAYER, « Liturgie und Barock », in *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* XV, Berichtsjahr 1935, p. 67-154. Ce volume paru en 1941 a été reproduit avec quelques corrections dans une édition parue à Münster en 1979. La citation ci-dessus correspond à la page 88 : « Die Barockkunst, auch die religiöse, wirkt universal, allumspannend, unbeschränkt, weil sie den Menschen zu befähigen scheint, sich über sich selbst hinaus zu erheben und alle Kontraste und Spannungen, alle Freuden und Schmerzen, alles Glauben und Hoffen, alles Schaudern und Grauen, alles Glück und alle Sehnsucht zu menschlich-sinnlich fassbaren Gebilden zu formen ». Nous reprenons pour

Cette matérialité (*Körperlichkeit*), poursuit Mayer, dont l'art baroque fait usage est, en quelque sorte, un accomplissement et un élargissement d'une aspiration déjà présente à la Renaissance. Elle ne s'arrête pas à la contemplation d'un être idéal, ni à la satisfaction esthétique ; elle veut s'abîmer dans la foi et dans la contemplation du miracle, conférer langue et forme à l'irrationnel, à ce qui est sans forme : « elle voit le ciel ouvert à travers les nuages. » Elle aspire à abolir le dualisme de l'être, parce que les sens de l'homme semblent effectivement signifier le sacré : « L'humain et le céleste sont tous deux représentés de manière sensible <sup>25</sup>. »

Il s'agit d'émouvoir, ravir, charmer. Or, ce charme ne peut s'opérer que dans un certain intervalle entre l'objet produit comme œuvre et celui qui la reçoit ; c'est-à-dire, si la production elle-même crée cet intervalle, tout en maintenant une tension vers l'objet par les sens, notamment, la vue et l'ouïe.

#### *Les conditions d'un lyrisme chrétien.*

En quoi le mouvement et l'aspect visionnaire intéressent-ils ce qui nous paraît spécifier le lyrisme chrétien à cette époque dans son expression chantée ?

Il faut, pour répondre à cette question, reprendre les éléments du débat qui inspire nombre d'auteurs spirituels et de traités de la prière, dans la recherche d'une juste articulation entre l'oraison mentale et l'oraison vocale. Comment penser le rapport entre intériorisation et extériorisation dans le domaine de la prière et du culte chrétien ?

---

ce passage la traduction proposée par Pie Duployé, qui le cite en note de son ouvrage *Les Origines du Centre national de Pastorale liturgique 1943-1949*, Mulhouse, Salvator, 1968, p. 113, n. 22. Pour les passages suivants, c'est nous qui traduisons.

25. Anton Mayer fait remarquer qu'il y a un risque dans cette hardiesse de rendre illusoire la croyance en un être surnaturel, ou encore, de la dissoudre de manière panthéiste.

Comme nous l'avons exposé dans un précédent article de *La Maison-Dieu* dont nous rappelons brièvement quelques éléments<sup>26</sup>, les auteurs qui essayent de conceptualiser le mouvement de la prière chrétienne se réfèrent à la métaphore traditionnelle du « gémissement », empruntée notamment à saint Paul en Rm 8 et qui renvoie à la fois à une pratique, à une attitude extérieure et à une disposition intérieure. Par exemple, Pierre Nicole, coauteur de la *Logique* de Port-Royal, définit l'oraison comme consistant « dans un gémissement ineffable, formé par le Saint-Esprit dans le fond du cœur [...]. La simple attention à Dieu, séparée du désir et du gémissement du cœur, n'est pas oraison<sup>27</sup> ».

Cette métaphore apparaît comme un modèle capable de traduire l'oscillation entre intériorisation et extériorisation. Tantôt, elle donne sens au mouvement de la prière, tantôt, elle laisse la signification s'épuiser au profit de l'événement : oraisons jaculatoires, chant, dans une sorte de renversement entre le dedans et le dehors ; la manifestation extérieure apparaît alors comme la métaphore de l'attitude intérieure supposée et le corps devient lui-même le lieu de translation de la métaphore.

L'intérêt du concept de « gémissement » est de pouvoir se situer à la fois en deçà et au-delà du langage, d'une manière quelque peu transverse. Profération et attitude, il va se trouver plus que tout autre production, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur ; caractérisé par une oscillation perpétuelle, il bouleverse le langage lui-même. Tantôt, il consonne avec lui, tantôt, il peut le déplacer vers ses limites extrêmes lorsqu'il se fait aspiration, exclamation, cri. Il se trouve en effet au bord de l'apparaître et du disparaître, entre le cri et le soupir, marque de l'ineffable, marque également de cette tension vers l'objet invisible. De ce point de vue, on peut considérer qu'il offre plus de continuité que le langage. S'exténuant en tant que surface

26. « Gémissement, soupirs, ... », *LMD* 187, cité ci-dessus, note 23.

27. *Traité de l'Oraison*, 1679. Voir, pour plus de développement sur ce point, notre article : « Prier selon l'intention de l'Église », *LMD* 195, 1993, p. 109-136.

signifiante, il est mouvement. Il peut être le signe d'un *process* et le *process* lui-même, d'où son échappée, en défaut vers le silence, ou en excès, vers la jubilation. La musique peut en être le révélateur, traduisant par une forme manifeste ce mouvement, dont elle garde en même temps toute la vibratilité.

Le gémississement traduit également la voix de l'Église en prière que les Anciens nommaient « le gémississement de la Colombe ». Cette figure trouve en effet son lieu de résurgence perceptible dans l'assemblée des chrétiens et tout particulièrement dans le chant. Nous avons donné pour exemple de ce lyrisme caractérisant la prière chrétienne quelques surfaces d'affleurement<sup>28</sup> telles que : l'usage fréquent des interjections « O » traduisant l'élévation vers le mystère, en même temps que l'impuissance verbale à le décrire : « *O magnum mysterium* », « *O fons vitae* », les Antiennes de l'Avent avec leur portée visionnaire, où élévation, soupir, adoration, s'entrelacent avec l'annonce de la venue du Sauveur : « *O Sapientia, O Oriens, O Emmanuel...* » ; le chant des motets pour l'élévation et l'adoration du Saint-Sacrement : autre lieu, autre scène de l'admiration, qui a donné lieu à une si riche littérature musicale<sup>29</sup>.

Le compositeur y établit un site dans lequel vont se déployer les figures et les mouvements qui porteront l'âme priante. La musique met le gémississement en rapport avec lui-même comme forme et la voix s'approche en quelque sorte de la vision, ou plutôt de l'entrevision. Un regard passe dans la voix qui s'oriente vers l'objet de son désir, sans prétendre l'enfermer dans une vision humaine. En même temps, le sujet croyant trouve ainsi le support nécessaire et apaisant qui lui permet de porter son incomplétude.

Un problème constant à cette époque sera de ramener le chant sur le chemin de la *devotio* (dévotion étant entendue au sens thomiste comme « un acte de la volonté de se livrer

28. « Gémississement, soupirs », p. 58-70.

29. Dont on peut citer en France les *Cantica sacra* d'H. Du Mont (1652), jusqu'aux Motets de Marc-Antoine Charpentier, en passant par ceux de Lully, Nivers, Campra, S. de Brossard, etc.

*promptement à ce qui concerne le service de Dieu », ou « par lequel on fait offrande de soi-même à Dieu pour le servir », Sum. Theol., IIa IIae, q. 82, a 1).*

Les compositeurs chercheront à entraîner le chanteur et l'auditeur dans une expérience spirituelle, qui puisse les situer dans un juste rapport aux objets de la foi. Nous avons tenté de montrer en quoi l'œuvre de G.-G. Nivers est de ce point de vue exemplaire. L'émotion qui naît de la lecture du texte par la musique traduit en fait celle du compositeur au contact du Verbe, alliant la fidélité au modèle transmis par tradition avec la possibilité d'engager l'investissement cordial des fidèles suivant la sensibilité de leur temps. L'esthétique n'est pas celle du chant grégorien ou de la musique, mais d'abord, l'admiration de l'objet : la grâce de l'Incarnation, le Saint-Sacrement. Le médium n'est admirable que parce que lui-même admire et porte à admirer. Ainsi peut s'établir une heureuse relation entre la confession de foi et l'expérience.

#### *Sincérité et vraisemblance.*

Surgit alors la question de la sincérité du sujet croyant et de la véridicité de la prière. Ce problème sera soulevé en France par de nombreux auteurs au XVII<sup>e</sup> siècle, en raison même de l'intérêt porté à la dimension rhétorique et de la conscience très vive du pouvoir de la musique sur les émotions et sur les passions.

Cette véridicité peut se jouer notamment dans le rapport entre trois termes : prononcer écouter-entendre. Comme le remarquait l'oratorien J.-J. Duguet dans un traité sur la prière publique de l'Église (1705), écouter ce que l'on prononce correspond à s'affirmer « successeur » du prophète, du psalmiste, c'est-à-dire à entrer dans les sentiments appropriés aux paroles. Sans doute, n'arrive-t-on pas immédiatement à cette étroite correspondance ; d'où la nécessité transitoire d'une fiction suffisamment vraie<sup>30</sup> par laquelle

30. Duguet évoque les règles de civilité où la vraisemblance de l'air qu'on prend ne va pas toujours jusqu'à la vérité. Le problème de la

l'esprit peut se laisser guider par le cœur (au sens du XVII<sup>e</sup> siècle : proche de la volonté), et le cœur se rendre disponible à l'action de l'Esprit Saint. Le passage entre cette fiction suffisamment vraie et la réalisation, toujours à parfaire, de la véridicité de la prière, ne pouvant s'accomplir que par la pratique de l'Évangile, comme l'affirmait saint Augustin : « Vous ne pouvez éprouver combien est vrai ce que vous chantez, si vous ne commencez à le pratiquer » (in Ps 119).

Sur ce chemin d'une véritable transformation évangélique, le chant, accordé à la parole de Dieu, garde dans le culte chrétien un rôle privilégié. Car il offre la possibilité d'une résolution théologique de l'engagement et de la régulation de la sensibilité et de l'implication croyante. En effet, comme l'affirmait saint Thomas d'Aquin, la foi en acte ne s'achève pas à son énoncé, mais à son objet, dans une expérience : « *Actus autem credentis non terminatur ad enuntiabile sed ad rem* » (*Sum. Theol.*, IIa, IIae, q.1, art. 2).

Monique BRULIN.

vraisemblance surgit également dans l'art pictural par exemple dans la réflexion de Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, rédigé à la même époque (rééd. Paris, Gallimard, « coll. Tel » 150, 1989), et dont Duguet fera un commentaire. La recherche du « vraisemblable » permet d'éviter deux extrêmes que sont, d'une part, l'imitation qui aboutit au trompe-l'œil, d'autre part, l'expression de belles idées où le discours finit par se prendre pour l'objet lui-même (Voir l'introduction que fait J. Thuillier à la réédition de l'ouvrage de R. de Piles).