

RECHERCHE, MUSIQUE & DOCUMENTS

Guide historique et pratique du plain-chant et du faux-bourdon

France XVII^e-XVIII^e siècles

==== Xavier Bisaro ====



Guide historique et pratique du plain-chant et du faux-bourdon

France XVII^e-XVIII^e siècles

Xavier Bisaro

Recherche, musique & documents est une collection d'ouvrages numériques
du pôle recherche du Centre de musique baroque de Versailles.

Maquette et mise en page : Agnès Delalondre

© 2017 – Centre de musique baroque de Versailles

ISBN 978-2-911239-69-4

Première publication en septembre 2017

Adresse de publication: [http://philidor.cmbv.fr/Publications/
Periodiques-et-editions-en-ligne/Recherche-musique-documents](http://philidor.cmbv.fr/Publications/Periodiques-et-editions-en-ligne/Recherche-musique-documents)

La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect
de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence.

Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme
de produits élaborés ou de fourniture de service.

Le Centre de musique baroque de Versailles est soutenu par
le Ministère de la Culture et de la Communication
(Direction générale de la création artistique),
l'Établissement public du château, musée et du domaine national de Versailles,
le Conseil régional d'Île-de-France,
le Conseil départemental des Yvelines,
la Ville de Versailles,

le Cercle Rameau, cercle des mécènes particuliers et entreprises du CMBV.

Son pôle de Recherche est associé au Centre d'études supérieures de la Renaissance
(Unité mixte de recherche 7323, CNRS, Université François-Rabelais de Tours,
Ministère de la Culture et de la Communication)

Centre de musique baroque de Versailles

HÔTEL DES MENUS-PLAISIRS
22, avenue de Paris
F-78000

+33 (0)1 39 20 78 10

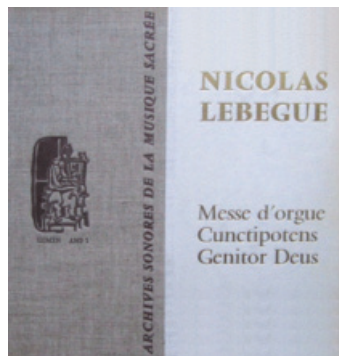
accueil@cmbv.com

www.cmbv.fr

FAIRE RAYONNER
LA MUSIQUE FRANÇAISE
DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

INTRODUCTION

1957 : aux claviers de l'orgue récemment reconstruit de l'église Saint-Merry à Paris, Noëlie Pierront enregistre un programme dédié à Nicolas Lebègue, titulaire de l'instrument à l'époque du règne de Louis XIV. Ce disque prenait part à la collection des *Archives sonores de la musique sacrée*¹ et bénéficiait d'une démarche éditoriale complète : partitions publiées par Noëlie Pierront et Norbert Dufourcq², plaquette substantielle rédigée par ce dernier³ qui, dans des publications antérieures, avait fait de Lebègue une des figures de son panthéon organistique « de Jehan Titelouze à Jehan Alain⁴ » avant de lui consacrer une biographie⁵. Dans le prolongement de cette historicisation de



l'orgue « classique français », les versets joués par Noëlie Pierront alternaient avec le chant de la schola des Pères Lazaristes dirigée par l'abbé Jean Bihan⁶. À cette occasion, ce praticien aguerri du chant grégorien abandonna ses habitudes afin de se conformer à l'orientation globale du projet : après les timbres, le texte musical et certains aspects du jeu de l'orgue, le plain-chant du Grand Siècle devait à son tour être reconstitué.



Kyrie de la messe IV Cunctipotens (Schola des R. P. Lazaristes, dir. J. Bihan) – Nicolas Lebègue, Deuxième Kyrie, Fugue (Noëlie Pierront, orgue de Saint-Merry, Paris).

De l'invention à la stabilisation d'un objet

La note rédigée par l'abbé Bihan pour la plaquette de ce disque laisse découvrir les conditions de sa participation à cet enregistrement :

« En l'absence de tous documents susceptibles de nous transmettre la mélodie grégorienne en usage à l'époque de Nicolas Lebègue, à savoir le « plain-chant musical » des paroisses parisiennes, nous avons opté à partir de l'édition vaticane (*Kyrie IV Cunctipotens*) pour une interprétation mesurée à temps isochrones : les allongements expressifs (point *mora*, *quilisma*) en cours de mélismes ont été supprimés ; seuls ont été conservés les retards de cadence. Enfin, dans certaines formules terminales caractérisées on a fait intervenir la décomposition « dactylique » (noire pointée et croche).

Ce style et ces dispositions demeurent sans doute discutables et l'isochronisme paraîtra rigide et appliqué : c'était, semble-t-il, le seul moyen d'éviter une interprétation fantaisiste. Notre ligne mélodique a l'avantage de présenter presque exactement les thèmes commentés par l'orgue lorsque celui-ci les reprend en *cantus firmus* dans l'une des voix, particulièrement en pédale. »⁷

Faisant sienne l'optique historicisante de cette réalisation, le grégorianiste souhaitait s'écarter d'une « interprétation fantaisiste », quitte à faire éclore – il en prévient ses auditeurs – un chant au statut ambigu et à la sonorité déroutante. Au scepticisme de celui pour qui le chant grégorien – celui du xx^e siècle – était une vérité à la fois philologique et disciplinaire s'ajoute la confusion des moyens : terminologie inadaptée (le plain-chant des paroisses n'était pas « musical » ↪) et sources introuvables contraignirent l'abbé Bihan à une solution *bricolée*. Prendre l'édition de chant grégorien la plus facilement accessible (et la plus légitime dans une perspective ecclésiale), égaliser ses valeurs, allonger ses durées, introduire une signature prosodique du plain-chant d'Ancien Régime, en l'occurrence l'allègement de pénultièmes non accentuées en fin de phrase ↪ que l'abbé Bihan retient sous le vocable de « formules terminales caractérisées ». Typique des aventuriers de la musique ancienne⁸, cet empirisme astucieux dit combien la restitution du plain-chant « baroque »

1. Sur le projet de cette collection, voir Nys [1959].

2. Noëlie Pierront, Norbert Dufourcq, *Deux Grand'messes. N. Le Bègue*, Paris, Éditions musicales de la Schola cantorum et de la Procure générale de musique, 1956.

3. Dufourcq [1958].

4. Dufourcq [1941].

5. Dufourcq [1954].

6. Si ce projet discographique était le fruit d'une démarche concertée, plusieurs détails témoignent d'une prise de son distincte pour l'orgue et pour les chanteurs (changement d'acoustique, diapason fluctuant entre versets instrumentaux et versets chantés).

7. Dufourcq [1958], p. 31.

8. Bisaro et Campos [2014].

débuta hors de toute tradition d'exécution mais, contrairement à d'autres répertoires, sans enthousiasme notable. Eu égard au mérite esthétique alors unanimement reconnu au chant grégorien, cette tentative faisait figure de mal rendu inévitable par la canonisation des œuvres pour orgue qu'elle devait servir.

Après ce disque pionnier et quelques décennies d'acclimatation discrète, le plain-chant des XVII^e et XVIII^e siècles est devenu une composante presque habituelle de la musique ancienne, au disque comme au concert. En complément d'un programme polyphonique, en dialogue avec des pièces d'orgue voire au service de minutieuses reconstitutions, ce chant et ses déclinaisons (faux-bourdon, chant sur le livre) ont fait naître quelques-uns des « rôles vocaux » qu'un chanteur est maintenant susceptible d'endosser, et ce malgré un enseignement rarement systématique. Stages mémorables (ceux de Saint-Bertrand-de-Comminges où officiaient Michel Chapuis et Jean Saint-Arroman), aide généreuse du père Jean-Yves Hameline prodiguée aux chanteurs qui le sollicitaient, disques d'une poignée de groupes spécialisés dans le chant ecclésiastique, ouvrages consacrés à l'interprétation de la musique baroque⁹... autant de canaux par lesquels ont circulé, depuis les années 1970, les éléments d'une stylistique recomposée et relativement homogène du chant ecclésiastique moderne. En somme, comme pour la déclamation théâtrale restituée¹⁰, l'action des praticiens fut déterminante dans ce processus de remise à jour.

Parallèlement à cela, les musicologues se sont penchés tardivement sur le plain-chant d'Ancien Régime. Dans le périmètre de la discipline, il fallut attendre un colloque organisé en 1992 par le Centre de Musique Baroque de Versailles¹¹ et la publication de la synthèse de Denise Launay sur la musique religieuse en France à l'époque moderne¹² pour que se multiplient travaux individuels ou collectifs dévoilant l'ampleur des répertoires et des usages du chant ecclésiastique, ainsi que la richesse des problématiques historiques sous-tendues par ce domaine de recherche. Cette dynamique a heureusement continué d'animer la communauté musicologique qui, selon des angles allant de l'histoire sociale des musiciens d'église¹³ à l'étude philologique des sources notées¹⁴, a désormais assimilé le plain-chant post-médiéval parmi ses objets.

Cette configuration musicale et scientifique est la première raison d'être de cet ouvrage : à la faveur de ce contexte propice, il est apparu raisonnable de proposer un premier bilan des connaissances acquises au fur et à mesure de la redécouverte du chant ecclésiastique en vigueur en France durant l'Ancien Régime.

Repenser le guide pratique

Néanmoins, ce livre ne résulte pas d'une simple compilation de savoirs figés et de recettes prêtes-à-l'emploi. Il s'appuie sur le parti-pris d'une corrélation entre le propos musicologique et un corpus de sources reproduites ou transcrites. Celles-ci ne se réduisent pas ici à d'aimables ou d'édifiantes illustrations, pas non plus à des pièces justificatives étayant un récit préalablement déroulé. Dans ce livre, les sources font plutôt fonction d'invitations à entrer dans le jeu de lecture, de commentaire et de questionnement auquel tout document historique incite, un jeu dont l'issue dépend de son acteur principal : l'utilisateur de ce guide¹⁵. Mais la partie ne saurait se dérouler sans règle ou, à tout le moins, sans direction, ce à quoi répond le texte reliant une source à l'autre. L'approche rigoureuse et curieuse d'un document exige en effet de considérer son milieu de production, les éléments saillants de son contenu ou encore son degré de singularité. Révélant pour certains des constantes du chant ecclésiastique, pour d'autres des situations uniques, les encarts présentés au lecteur doivent l'aider à élaborer une stratégie musicale appropriée en procédant lui-même à des choix. À cet égard, les sources ont été sélectionnées selon une triple logique d'adéquation aux thèmes traités, de variété (pour saisir un grand nombre de cas de figure, pour multiplier les

9. Voir notamment Saint-Arroman [1983].

10. Voir par exemple Green [2001].

11. Duron [1997a].

12. Launay [1993].

13. Par exemple, l'importante base de données prosopographique sur les musiciens d'église actifs en France en 1790 (<<http://philidor.cmbv.fr/musefrem>> [consultation le 9 juin 2017]) conduit ses contributeurs à retracer les parcours de nombreux praticiens assidus du chant ecclésiastique à la fin de l'Ancien Régime.

14. Voir en bibliographie les travaux menés par Cécile Davy-Rigaux à propos des « nouveaux » plains-chants des XVII^e et XVIII^e siècles.

15. En cela, le principe rappelle celui de la collection *Archives* chez Gallimard (1964-1998) qui reposait sur la présentation commentée de sources liées à une même situation historique ou à un même objet d'histoire.

questionnements ou les échelles d'observation) et de disponibilité: la plupart des documents retenus sont accessibles en bibliothèques publiques ou directement en ligne, ce qui autorise d'en poursuivre la découverte au-delà des fragments reproduits.

Par ailleurs, ce guide veut se détourner des écueils de la mécanisation ou de la réduction de l'acte musical. Le premier consisterait à limiter le chant à une série de techniques sèchement couplées à la lecture d'une notation spécifique. Quel que soit le répertoire, chanter requiert plutôt un investissement complet, du corps comme de l'intellect, apte à faire sentir et entrevoir des univers engloutis: celui de l'Académie royale de musique au travers d'une tragédie en musique, celui d'un cénacle précieux avec un air de cour ou celui d'une « ci-devant » cathédrale pour du plain-chant. D'où la place importante accordée dans ce livre aux données contextuelles destinées à stimuler l'imaginaire des chanteurs pour mieux *animer* leur prestation et redonner, par le seul truchement de la voix, un cadre à cette musique. Quant au risque de la réduction, il reviendrait à ne prendre en compte que les organes strictement phonatoires dans les suggestions délivrées au lecteur. Or, le plain-chant est tributaire du soutien du diaphragme aussi bien que de certaines postures corporelles, de configurations collectives et, finalement, d'un ensemble de dispositions physiques impliquant la totalité des corps chantants. Ce guide ambitionne donc d'informer les principaux traits d'une anthropologie historique de l'acte cantoral à l'époque moderne sur laquelle sa reconstitution pratique peut se fonder ¹⁶.

De quelques précautions d'usage

Cet ouvrage couvre une période allant du règne d'Henri IV à la Révolution. Ces deux siècles possèdent une cohérence propre: ils sont caractérisés par le développement de la Réforme catholique en France ¹⁷, celle-ci n'ayant pas été sans conséquence sur les formes du culte et, en particulier, sur leur investissement verbal (prédication, énoncés rituels, chant). Ces siècles sont aussi ceux de l'affirmation d'une inclination à la rectification de l'élocution latine qui affecta la psalmodie et le plain-chant ↪. Enfin, cette même période est marquée par l'instauration en théorie comme en pratique d'un éthos cérémoniel ↪ croisant héritage ecclésiastique médiéval et conceptions modernes de la civilité collective. Toutefois, ces critères de cohésion ne doivent pas faire oublier que leurs racines se situent en amont – d'où de ponctuelles incursions jusqu'au xv^e siècle – et que leurs effets débordent le xix^e siècle. S'il existe un « âge moderne du plain-chant » dans l'histoire musicale des cultes chrétiens, c'est pour une période allant des contemporains de Josquin à ceux de d'Indy ¹⁸ qu'il serait possible d'en observer les principes structurants.

Le resserrement du cadre d'étude à la France pourra paraître trop restrictif puisqu'il exclut, par exemple, l'Italie où abondèrent également compositions de plain-chant et réformes de répertoires anciens ¹⁹. De surcroît, l'origine des documents (la plupart furent imprimés ou copiés dans une zone couvrant un large bassin parisien et ses extensions proches) focalise plus encore le propos. Cette répartition, conséquence du défaut d'études sur les diocèses méridionaux du royaume, conduit à se concentrer sur quelques-unes des églises les mieux dotées en moyens musicaux et en solides traditions cantorales, ainsi que sur des congrégations religieuses représentatives de l'élan pastoral du xvii^e siècle français, ce qui relativise les manques apparents de la documentation rassemblée.

Enfin, le lecteur devra rester vigilant quant à la relation dialectique qu'entretiennent les écrits normatifs (traités, directoires, etc.) et les faits qu'ils sont censés réguler. Habituelle dès que l'on cherche à lier une littérature théorique aux réalisations qui en découlent, cette relation est d'une acuité singulière tandis que l'on s'intéresse au chant ecclésiastique. Si les grandes lignes des textes prescriptifs n'évoluent que peu durant la période étudiée, la réforme de la vie paroissiale ou des usages capitulaires s'étale très progressivement sur plus de deux siècles. À ce décalage s'ajoute l'extrême diversité des profils de chantres actifs dans les églises sous l'Ancien Régime: le chantre de paroisse peu-lisant, l'ecclésiastique érudit ou le musicien de bas-chœur disposaient chacun de capacités et de références qui interagissaient avec la stylistique médiocre et générique du chant

16. Pour la période médiévale, une telle approche anthropologique a déjà été tentée, bien que selon des modalités différentes, par Christian-Jacques Demollière; Demollière [2004].

17. Parmi de nombreuses synthèses sur cette période, voir Lebrun [1988] et Delumeau et Cottret [2010].

18. Sur les mutations en matière de chant ecclésiastique à l'époque de d'Indy, voir Hameline [2006].

19. Pour un aperçu de cette histoire, voir Gozzi et Luisi [2005] et Curti, Gozzi et Cattin [1999].

ecclésiastique telle qu'elle est développée dans les écrits directifs²⁰. La multitude de micro-traditions rattachées à un lieu, à une famille religieuse, à une circonstance... ajoute à cette complexité qui, en définitive, nécessite de la part des chanteurs de *situer* leur voix et le rôle que celle-ci entend assumer au moment d'interpréter du plain-chant des XVII^e et XVIII^e siècles.

Plan de l'ouvrage

Ce guide se déroule selon une progression partant d'une approche historique d'ensemble pour parvenir aux questions soulevées par l'exécution concrète du plain-chant dans son environnement liturgique et musical. Les deux premiers chapitres détaillent la place du chant ecclésiastique dans la société d'Ancien Régime et dans la vie religieuse plus spécialement. L'objectif des chapitres 3 et 4 est de préparer le lecteur à la consultation et à la compréhension du contenu des livres liturgiques qu'il sera susceptible d'utiliser. La lecture de ces sources est au cœur des chapitres suivants: le chapitre 5 est dédié aux notations du plain-chant en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles avant que le chapitre 6 ne précise les modalités de prononciation et d'élocution du latin d'église. Enfin, les chapitres 7 (à propos des marges d'intervention du chantre par rapport au texte musical) et 8 (sur l'articulation du plain-chant aux autres composantes musicales du culte divin) exposent les contingences cérémonielles du chant ecclésiastique.

Le traitement à plusieurs reprises d'une même notion a entraîné l'insertion de renvois électroniques signalés par le symbole ↪. Chaque fois qu'il le rencontrera, le lecteur pourra soit avancer dans le texte en cours sans tenir compte du lien, soit l'actionner pour aller à l'endroit exact contenant des informations aptes à l'approfondissement du terme ou du sujet en question. Pour revenir à la page en cours, il suffira de cliquer sur le signet «Retour» en haut de la table des matières.

Sources et exemples sonores

La multiplicité des sources citées dans ce guide est un bon indicateur de la diffusion du plain-chant non seulement dans le monde ecclésial mais dans toute la société d'Ancien Régime. Pour s'éveiller à une telle pratique musicale, les méthodes s'imposent au premier chef. Bien cernée grâce à la bibliographie dressée par Bénédicte Mariolle²¹, la production didactique française traitant expressément du plain-chant apparaît soudainement au XVII^e siècle, en concomitance avec le mouvement de rénovation de la formation du personnel clérical et de l'instruction des fidèles²². Parfois en quelques pages dispensant des notions élémentaires, ces ouvrages écrits majoritairement par des ecclésiastiques non musiciens donnèrent largement accès à un savoir que l'on retrouvait aussi dans des traités plus ambitieux dont les auteurs étudiaient le plain-chant comme une matière de haute érudition (Millet, Jumilhac, Nivers au XVII^e siècle; Lebeuf, Léonard Poisson au siècle suivant). Toujours au rang de l'enseignement ont été retenus des règlements, cérémoniaux et coutumiers dressés pour des églises ou pour des communautés particulières: abordant la discipline en général, ces textes contiennent le plus souvent de précieuses indications sur le chant. Autre type de sources essentiel à ce guide, des livres notés de formats et de contenus variés ont été choisis de façon à offrir un aperçu non exhaustif mais, pour le moins, représentatif des supports que les chantres étaient amenés à utiliser. Enfin, des documents éclairant de biais la pratique du plain-chant ont été réunis: gravures, tableaux, relations de cérémonies, fragments d'ouvrages de spiritualité, manuels de latin... forment une combinaison improbable vers laquelle mène inmanquablement toute entreprise de compréhension de l'intrication d'un fait musical et de la vie humaine.

Les plages sonores associées à ce recueil n'ont pas vocation à figer l'exécution des exemples ou à déterminer le contour d'un style d'exécution *vrai*. Leur intégration obéit plutôt à la volonté de donner de la consistance, dans la mesure permise par l'artefact de l'enregistrement, à un chant dont les variables sont rarement toutes explicitées par la notation. La dimension sensorielle du plain-chant a pareillement motivé ce choix: la lecture de sources anciennes, aussi investie et empathique soit-elle, ne permet pas toujours de prendre conscience de toute la portée du chant de lutrin, quelles que soient les significations ou les connotations extra-musicales historiques ou

20. Il sera donc prudent sinon nécessaire d'associer à la lecture de ce guide la consultation de traités de chant anciens ou de synthèses contemporaines sur le « beau chant »; voir par exemple Verschaeve [1998].

21. Mariolle [1997].

22. Bisaro [2015].

religieuses que lui reconnaît un auditeur. Enfin, ces enregistrements voudraient montrer le résultat d'une rencontre entre musicologues et musiciens, rencontre au cours de laquelle chacun participa réellement à l'élaboration du moment musical.

Ceux qui ont contribué à ce guide ont ainsi vécu, à quelques décennies de distance, les enthousiasmes et les doutes vraisemblablement partagés par les défricheurs ayant collaboré à la gravure du disque Lebègue de 1957. Puisse ce livre favoriser à son tour la coopération entre tous ceux pour qui le mystère d'une voix éteinte mérite d'être percé.



REMERCIEMENTS

L'auteur adresse ses remerciements à l'ensemble des protagonistes de ce projet et particulièrement aux personnes et institutions suivantes :

- Rémy Campos, à l'origine de ce livre dont il a accompagné la rédaction jusqu'à son terme ;
- Jean-Yves Haymoz pour sa collaboration lors de la préparation de cette publication ;
- le Centre de Musique Baroque de Versailles, la Haute École de Musique de Genève ;
- la municipalité de La Roë (Mayenne) et son maire, M. Gaëtan Chadelaud ;
- la paroisse Sainte-Thérèse – Cardinal Suhard (diocèse de Laval) et son curé, le père Van Dorpe, ainsi que les R. P. Favelin (Fraternité Saint-Vincent-Ferrier) et Pic (o. p.) ;
- Julien Charbey (CMBV) ;
- les membres du Centre culturel Robert d'Arbrissel (La Roë) ;
- Vincent Genvrin ;
- Alain-Jean et Charles-Éric Rousseau.

Les plages sonores ont été enregistrées à l'abbaye de La Roë (Mayenne) du 24 au 27 août 2014 par l'ensemble *Vox Cantoris* (Hervé Lamy, Damien Rivière, Luc Terrieux, Jean-Marc Vié) sous la direction de Jean-Christophe Candau, avec le soutien de Volny Hostiou (serpent) et l'amicale participation de Matthieu Mauttin, Jacques Le Morvan et Jean-Romain Guilhaume (Les Chantres de La Roë).



L'abbaye de La Roë (Mayenne)

ABRÉVIATIONS

t.	tome
éd.	éditeur
vol.	volume
s. l.	sans lieu
s. d.	sans date

PARTIE I
EN SOCIÉTÉ

IMAGES ET FONCTIONS DU CHANT ECCLÉSIASTIQUE DANS LA FRANCE MODERNE

Rétablir la pratique d'un chant effacé des mémoires ne se borne pas à une succession d'opérations techniques. Dans le cas du plain-chant, si la connaissance et la lecture de sa notation sont nécessaires de même que quelques notions stylistiques, elles ne suffisent pas à franchir le cap de l'anecdote ou de la reconstitution muséale plus ou moins aboutie. Surmonter ces limites implique de revenir à ce qui motivait tant d'ecclésiastiques et de laïcs à chanter sous l'Ancien Régime, revenir aussi aux représentations mentales que le plain-chant suscitait et aux significations qu'il revêtait. Et retrouver ainsi tout ce qui faisait du chant de l'Église un objet musical complexe et partagé, dont une interprétation contemporaine peut restituer non seulement la sonorité, mais aussi le potentiel évocateur.

Le plain-chant comme chant de l'Église

À l'époque moderne, le plain-chant est communément désigné comme « chant de l'Église ²³ ». La capacité de ce chant à identifier l'institution ecclésiastique dépend notamment de son association allégorique à des mystères de la religion chrétienne. Chez les auteurs abordant le plain-chant dans une perspective apologétique ou spirituelle, celui-ci est étroitement lié au commerce que Dieu entretient avec les hommes.

[1]

Jean-Jacques Olier, *Lettres spirituelles*, Paris, Chez Jacques et Emmanuel Langlois, 1672, p. 220-222.

Le chant dans l'Église est une expression des loüanges, que dans le secret de nostre cœur nous rendons à Dieu en l'esprit interieur de JESUS CHRIST. Le Fils de Dieu est la veritable hostie de loüange de Dieu son Pere; & l'Écriture sainte le nomme pour cela chez le Prophete; Hostie de vocifération. Cependant il est muet sur nos Autels, & dans le sein du Pere; au moins à nostre égard. Car nous n'entendons rien de sa voix; & l'Église n'en est pas secourue exterieurement & d'une maniere sensible. C'est de quoy mesme elle se plaint amoureusement dans les Cantiques, & ce qui luy fait dire: *Sonet vox tua in auribus meis* [Cantique des cantiques 2, 14]. Vostre Pere, & les ames mesme favorisées de vostre amour & de vos visites interieures, entendent assez le son interieur de vostre voix dont vous parlez au milieu du silence. Mais les peuples grossiers qui ne peuvent entendre que la voix exterieure & sensible, & qui n'ont pas ces oreilles du cœur ouvertes pour les paroles de l'esprit, & pour entendre, *Quid spiritus dicat Ecclesiis* [Apocalypse 2]; ils ont besoin d'une autre voix que celle qui ne parle qu'au cœur. C'est pour cela que le Fils de Dieu anime de son esprit les Prestres, pour publier en eux les loüanges de son Pere; & on entend sa voix comme la voix d'une multitude, *Tanquam vox multitudinis* [d'après Daniel 10, 6], ainsi que l'Écriture sainte le remarque, parce qu'il se rend en chacun d'eux une hostie de vocifération.

[...] Ces ames appliquées au Chant sont assurées qu'elles ont une des fonctions des plus pures, & des plus eminentes de l'Église de Dieu. Elles sont comme les Anges des plus hautes Hierarchies, qui separez du commerce des hommes, sont appliquez à ce seul ministere de la loüange; & elles ont non seulement société avec toute l'Église, qui ne chante & ne loüe la Majesté de Dieu en tous, que dans un mesme esprit: mais elles sont encore en société avec tous les Anges du ciel, qui ne sont appliquez à Dieu qu'en JESUS CHRIST; & elles sont de plus en société avec JESUS CHRIST mesme à qui elles servent de supplément, pour estre entendu de l'Église par leur organe: ainsi elles sont l'achevement & la plénitude de JESUS CHRIST, qui dilate & multiplie par eux les loüanges de son Pere; & elles sont la fonction mesme du Verbe en l'éternité, qui est la loüange universelle & parfaite de Dieu.

Dans une de ses *Lettres spirituelles* publiées après sa mort [1], Jean-Jacques Olier, prêtre fondateur du séminaire de Saint-Sulpice et figure spirituelle remarquable du Grand Siècle, assigne au plain-

23. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que le vocable « chant ecclésiastique » devienne courant, au moins dans le corpus des traités et méthodes de plain-chant imprimés. Précédemment, il ne figure que dans l'intitulé d'un chapitre du *David françois, ou Traité de la Sainte Psalmodie* (Paris, Huré, 1641) de François Bourgoing, et dans celui de la conclusion de la *Dissertation* (1683) de Nivers (« Que le chant grégorien est le plus authentique et le plus considérable de tous les chants ecclésiastiques »). En revanche, le « chant ecclésiastique » apparaît en titre du *Rituel du chant ecclésiastique avec des principes de plain-chant* (Paris, Ballard, 1725), du *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* (Paris, Hérisant, 1741) de l'abbé Jean Lebeuf et de la *Méthode du chant ecclésiastique* (Paris, Ballard, 1752) d'Alexis de Sainte-Anne. Parmi les exceptions notables à cette apparente évolution lexicale se trouve le mauriste Jacques Le Clerc, qui dédia son traité manuscrit au « chant ecclésiastique » (F-Pn, ms. fr. 20 002) sans exclure pour autant d'autres appellations. Par commodité, les dénominations « chant de l'Église », « chant ecclésiastique » et « plain-chant » seront considérées comme équivalentes dans cet ouvrage.

chant plusieurs origines et fonctions selon une logique démonstrative d'une éloquente circularité. Dans cet extrait, le chant de l'Église est d'abord avatar sensible de la louange au Père, louange initialement inaudible pour les hommes. Les voix chantantes entendues dans les églises sont à ce titre comparées au chœur céleste (« Elles sont comme les Anges... ») et valorisées en ce qu'elles symbolisent l'unité de l'élan de prière en tout lieu de l'Église. Enfin, outrepassant le plan analogique, Olier considère la pratique du plain-chant comme un vecteur d'union entre les hommes, les créatures célestes et le Christ en raison de l'amplification du Verbe permise par la voix des premiers.

Une interprétation allégorique si complète était le produit d'une pensée théologique élevée, elle-même appuyée sur des concepts ancrés de longue date dans la culture ecclésiastique. Mais la diffusion de ces « images » sous des formes fragmentées par le biais de la prédication, de l'enseignement catéchétique ou de l'iconographie contribua certainement à leur assimilation par un grand nombre de fidèles. Connu pour la richesse de son contenu, le catéchisme de l'évêque de Montpellier, Charles-Joachim Colbert de Croissy, illustre bien cette transmission, dans une langue simplifiée et au détour d'une explication du *Sanctus* de la messe, de la mise en relation du chant entendu à l'église avec celui, imperceptible, des cieux [2].

[2]

Charles-Joachim Colbert de Croissy (par ordre de), *Instructions générales en forme de catéchisme*, Paris, Chez Augustin Leguerrier, 1702, t. 3, p. 220-221.

Après cela, le Prêtre adresse au peuple ces paroles célèbres, rapportées par tous les Peres de l'Eglise qui ont parlé de l'ordre de la Liturgie: *Sursum corda: Elevez vos cœurs en haut*. Le peuple répond; *Habemus ad Dominum: Nous les tenons élevés vers le Seigneur*.

Le Prêtre donne au peuple cet avertissement, parce qu'il est nécessaire de s'élever au dessus des sens, & d'être en esprit dans le Ciel, pour pouvoir se joindre aux Chœurs des Anges, & chanter avec eux le Cantique, *Saint, Saint, Saint, &c*. Il faut donc qu'effectivement le peuple renouvelle alors son attention, & qu'il élève son cœur à Dieu: sans cela, c'est mentir que de dire, *Habemus ad Dominum*.

Une autre appréhension courante du plain-chant au XVII^e siècle consiste à en souligner l'aptitude à signifier ou à exciter les affections spirituelles des hommes. Dans les copieuses *Raisons de l'office et cérémonies qui se font en l'Église catholique* du chanoine parisien Claude Villette, le plain-chant est présenté comme un « tesmoing de joye spirituelle, [qui] esveille l'ame, & la tient plus dévotement eslevée à Dieu que disant le texte bas, & y adiouste une joye sainte partant d'un cœur ouvert ²⁴ ». Dans cette optique, la variété de ses expressions (il est « tantost de joye, tantost de pénitence, selon le temps de l'Eglise ²⁵ ») lui confère un pouvoir sur l'âme dont la tradition chrétienne véhicule de nombreux exemples, le plus régulièrement cité étant le témoignage de saint Augustin dans ses *Confessions*. Relevant d'une lointaine méthode d'écriture, la mobilisation des autorités du passé pour attester les effets du chant servait aussi, dans le contexte de controverse confessionnelle entre catholiques et réformés régnant en France depuis la fin du XVI^e siècle, comme argument en faveur des cérémonies de l'Église auxquelles le plain-chant était rattaché. Désireux de s'emparer de la moindre « preuve par la Tradition », les auteurs versés dans l'apologétique intégraient ainsi le plain-chant parmi les signes du bien-fondé de l'Église et, partant, de son intangibilité.

Une histoire entre mythographie et érudition

À une époque où dominait la contemporanéité du goût musical ²⁶, ce solide étayage d'autorités inscrivait le plain-chant dans une très longue durée historique, de même que sa dénomination de « grégorien » (c'est-à-dire remontant à saint Grégoire-le-Grand). Mais ce n'était pas la seule manière de mettre en exergue le passé du chant ecclésiastique. Dans les ouvrages jetant progressivement les bases de l'histoire de la musique en tant que discipline savante ²⁷, le plain-chant était classiquement évoqué au travers de ses racines bibliques, comme dans l'*Histoire de la musique et de ses effets* (1715)

24. Villette [1622], p. 236.

25. *Ibid.*

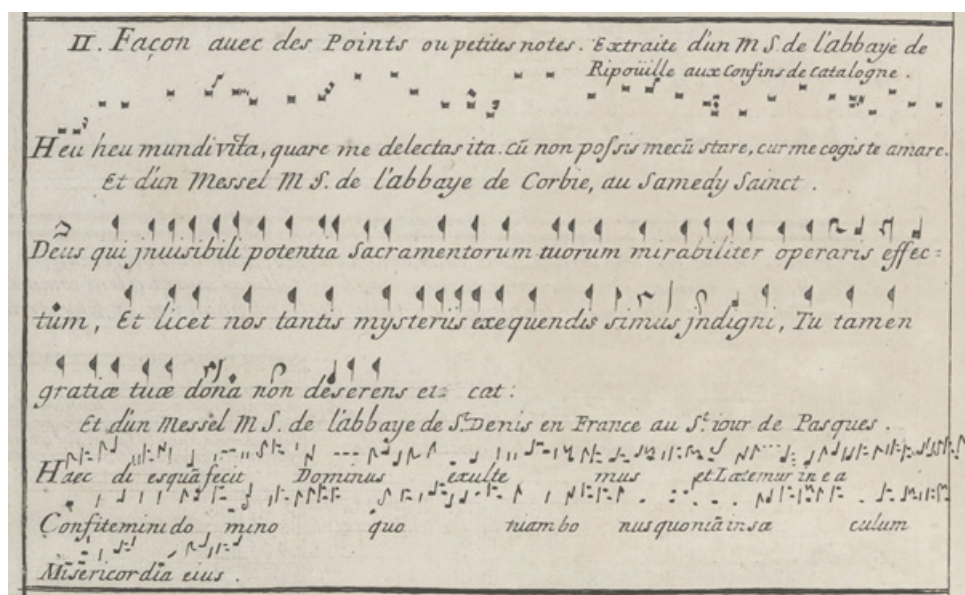
26. Weber [1984].

27. Vendrix [1993].

de Jacques Bonnet-Bourdelot ²⁸, livre représentatif des connaissances de l'*honnête homme*. Un autre type de savoir historique, plus spécialisé et d'une haute érudition, était propagé par des auteurs mêlant considérations historiques et théoriques sur le plain-chant, non sans présupposés ecclésiologiques parfois ²⁹. À cet égard, la *Dissertation sur le chant grégorien* (1683) de Guillaume-Gabriel Nivers, musicien ayant fait imprimer plusieurs livres de chant ecclésiastique ³⁰, contient une chronique richement documentée des hauts faits et des personnages illustres de l'histoire du chant ecclésiastique : les Pères de l'Église, Charlemagne, Guido d'Arezzo, saint Bernard... Pareillement, le bénédictin Pierre-Benoît de Jumilhac déploie dans son ouvrage *La Science et la Pratique du Plain-chant* (1673) une importante somme de données historiques tirées tant des corpus patristiques que des sources de la théorie musicale gréco-latine et de leur reformulation humaniste au XVI^e siècle. Représentant d'une historiographie bénédictine en plein essor ³¹, le mauriste propose également des descriptions attentives de manuscrits notés anciens dont il prend soin de transcrire des fragments [3]. De la sorte, Jumilhac inaugurerait une technique appelée à accompagner jusqu'à nos jours l'étude paléographique du chant grégorien ³².

[3]

Pierre-Benoît de Jumilhac, *La Science et la Pratique du Plain-chant*, Paris, Chez Louis Bilaine, 1673, p. 319.



Dans la France moderne, le plain-chant s'apparentait donc à une matière tant historique que spirituelle, ces deux plans étant intimement liés à une époque où la dissociation entre temps des hommes et temps de Dieu n'était opérée que par une infime minorité de savants.

Chanter : un devoir d'état

Le chant ecclésiastique était aussi considéré en tant que pratique « professionnelle ». Effectivement, il faisait partie des savoir-faire que les membres du clergé, l'un des trois ordres structurant la vie sociale sous l'Ancien Régime, devaient maîtriser pour s'acquitter de leur principal devoir : la célébration publique du service divin ou, en d'autres termes, du culte rendu à Dieu par les hommes ³³. Depuis le Moyen Âge, les avantages fiscaux, juridiques et politiques concédés par le reste de la société au clergé prenaient sens en vertu de l'accomplissement de cette tâche. Dès lors, s'il était « adressé » à un destinataire surnaturel, le chant de l'office donnait la possibilité de vérifier la

28. Le chapitre sur la musique des Hébreux fut rédigé par Bonnet-Bourdelot sur la base des notes de son oncle Pierre Bourdelot.

29. Bisaro [2011a].

30. Davy-Rigaux [2004].

31. Parmi une abondante bibliographie sur ce sujet, voir Leclant, Vauchez et Hurel [2010].

32. Sur le rapport de ce traité au contexte général de l'érudition bénédictine, voir Davy-Rigaux [2002].

33. Hameline [1997].

régulation des choses terrestres: la fragilisation du culte public, voire son interruption sous les Guerres de religion étaient rangées au nombre des signes d'une situation préoccupante. Cette perception du plain-chant comme attribut de l'ordre ecclésiastique explique que, du cadet de famille aristocratique promis à une brillante carrière religieuse jusqu'au clerc appartenant au « prolétariat » sacerdotal, il était en principe indispensable de pouvoir chanter à l'église pour rejoindre les rangs du clergé.

C'est pourquoi les textes définissant les obligations des ecclésiastiques séculiers et réguliers foisonnaient en exhortations sur l'engagement de ceux-ci en fait de chant, textes parmi lesquels figuraient les *conférences ecclésiastiques*, recueils réglementaires servant au progrès des clercs déjà en fonction [4].

[4]

Conférences ecclésiastiques du diocèse de La Rochelle, La Rochelle, Chez la veuve Barth. Blanchet, 1676 (2^e éd.), p. 403-405.

XXIII. En quoy consiste le peché de ceux qui manquent à l'Office Divin, estant obligez ou de le chanter au Chœur, ou de le reciter

Le peché de ceux qui n'assistent pas au Chœur pour y chanter l'Office Divin, quand ils y sont obligez par l'institution de leur Benefice: ou qui n'ayant pas d'obligation de le chanter publiquement ne le recitent pas en leur particulier conformément à l'usage receu dans l'Eglise, peut estre consideré ou par rapport à Dieu: ou par rapport à l'Eglise: ou par rapport à eux-mesmes.

Par rapport à Dieu, il consiste dans un manque de pieté & de Religion, qui fait qu'ils privent autant qu'il est en eux sa divine Majesté des louanges, & des actions de grâces qui luy sont si justement deuës pour toutes les benedictions dont sa bonté infinie nous comble à chaque moment.

Par rapport à l'Eglise, il consiste dans une infidelité à s'acquitter du Ministère qui leur a este confié. Car ayant este choisis pour offrir à Dieu les prieres & les vœux de tout le Corps de l'Eglise: Et eux s'estant volontairement chargez de cette commission lors qu'ils ont accepté quelque Benefice, ou qu'ils se sont consacrez par leur ordination, ou par la Profession de la vie Religieuse au service de l'Eglise, ils trahissent leur Ministère en manquant à un devoir si important, comme feroit un Ambassadeur qui ne s'acquitteroit pas de la Legation dont il s'est chargé, ou un Avocat qui negligeroit l'affaire de celuy dont il a pris la deffense.

Mais davantage, les Fidelles, n'ayant donné leurs biens pour la fondation, soit des Benefices, soit des Monasteres, qu'à condition que ceux qui en seroient sustentez, offrieroient pour eux à Dieu les prieres qui sont ordonnées par l'Eglise: C'est frustrer l'intention & la volonté de ceux qui n'ont donné leur bien que dans cette veuë: Et par consequent c'est voler & piller avec une manifeste injustice un bien qui n'ayant este donné qu'avec cette charge n'appartient pas à ceux qui manquent de s'en acquitter.

Par rapport à eux-mesmes, ce peché consiste dans une négligence criminelle de leur salut: parce que negligant des prieres si saintes & si efficaces, puisque ce sont les prieres de toute l'Eglise, & mesme celles du Saint Esprit qui les luy a inspirées; Ils se privent volontairement des graces qui y sont attachées, & dont ils ont si un grand besoin pour vivre saintement, & pour s'acquitter dignement de leur Ministère.

Ce chapitre des *Conférences ecclésiastiques* du diocèse de La Rochelle, où voisinaient idéaux de la Réforme catholique et enracinement huguenot ³⁴, inventorie les niveaux de négligence d'un ecclésiastique astreint au chant de l'office. Après avoir constaté qu'une telle défaillance prive Dieu d'une partie de la louange qui lui est due, ce texte rappelle qu'elle revient à un manquement à l'engagement pris par le clerc devant l'Église au moment de ses vœux ou de son ordination, et à un manquement à l'égard des laïcs dont les contributions à l'existence matérielle de l'Église attendent en retour la célébration du service divin par les clercs. Ainsi se justifie la peine encourue par les ecclésiastiques trop irréguliers dans la réalisation de leurs devoirs liturgiques, en l'occurrence la retenue d'une portion de leurs revenus de bénéficiers ou de leurs gages.

Enfin, omettre de chanter revenait pour un ecclésiastique à se priver lui-même des effets salutaires, sinon salvateurs du plain-chant. Les fruits spirituels escomptés au travers du chant de l'office furent

34. Voir Pérouas [1964].

abondamment discutés par les auteurs qui, au XVII^e siècle surtout, explorèrent le paradoxe augustinien faisant du chant, selon que sa nature et sa réception étaient plus ou moins bien régulées, un plaisir coupable ou un réconfort de l'âme³⁵. Par conséquent, les textes normatifs (préfaces de livres de chant, clauses de cérémoniaux, introductions de traités...) étaient prolixes en conseils visant à se garder de toute déviance liée au chant pour mieux accéder à son profit spirituel. L'investissement consciencieux au service du chant entraînait l'implication des ecclésiastiques dans l'exécution de leur devoir et l'occupation utile de leur journée. D'autre part, les valeurs de simplicité, de modestie et d'humilité qui conditionnaient un certain idéal de vie religieuse (surtout dans le milieu régulier) étaient traduisibles dans la manière de chanter. D'où des appels répétés à une intégrité formelle de l'acte de chant à la fois édifiante pour les auditeurs et motif de perfectionnement individuel pour les chanteurs. Le cérémonial pour les bénédictines de l'abbaye royale de Montmartre [5], institution qui avait été relevée par l'abbesse Marie de Beauvilliers, résume en quelques lignes le dilemme inhérent à cette double orientation du chant ecclésiastique.

[5]

Dom Pierre de Sainte-Catherine, *Ceremonial monastique des religieuses de l'abbaye royale de Montmartre les Paris, Paris, De l'Imprimerie de Barthelemy Vitré & Marin Vitré, 1669, « De la maniere de chanter au Chœur », p. 60.*

Elles [les moniales] seront soigneuses de bien prononcer toutes les paroles de l'Office, & ne se flatteront point pour épargner leur estomach & leur voix; elles éviteront tout entrecouplement de mots & omissions de syllabes, & ne se laisseront point aller à une certaine façon de chanter molle & énérvée, qui est une marque de trop d'affectation, ou mesme de complaisance qu'elles doivent fuir, de crainte que voulant flatter l'oreille des hommes, elles ne blessent celles de Dieu. Qu'elles chantent donc à voix pleine, & avec une affection remplie de courage & de zele pour entonner les louanges de Dieu, se souvenant que ce sont les paroles mesmes du Saint Esprit.

En somme, raisons temporelles et raisons spirituelles concouraient à l'assimilation du chant à une pratique « par office » (*per officium*), autrement dit statutaire pour la majorité des clercs durant l'Ancien Régime, et ce parallèlement à la place importante du chant des laïcs lors des offices de paroisse. Mais si ce chant « par office » était le résultat d'un devoir des ecclésiastiques envers la société dans laquelle ils vivaient, il constituait autant un devoir d'état vis-à-vis de Dieu et un moyen pour déclencher « les effets merveilleux que cause dans [les] ames le chant de l'Eglise³⁶ ».

Une réforme continue

L'ancienne discipline de l'Église à propos du chant fut actualisée par l'intérêt prêté, dès la Renaissance, au redressement *verbal* du clergé, redressement inscrit dans le vaste contexte d'une réforme générale du monde ecclésiastique³⁷. Dès le début du XVI^e siècle, les critiques émises par plusieurs auteurs, Érasme le premier, firent du langage des clercs un de leurs thèmes majeurs. À la lumière de la redéfinition humaniste de l'allure phonique et oratoire de la parole publique, il apparaissait essentiel de ne pas séparer la problématique de l'attitude orale des ecclésiastiques de la rénovation globale de leur existence ↪. Hormis leur investissement dans la prédication, leur comportement lors de l'office engendra de nombreux appels à la rectification, le plus célèbre ayant été délivré par un décret de la XXIV^e session du concile de Trente (1545-1563) lequel, après avoir réaffirmé l'impossibilité pour un bénéficiaire de se faire remplacer dans ses fonctions au chœur, prescrivit que l'office soit chanté respectueusement (*reverenter*), distinctement (*distincte*) et dévotement (*devote*). Conjuguant extériorité et intériorité, ces adverbies dénotent trois domaines d'application : *reverenter* renvoie au comportement corporel et spirituel adapté au lieu comme à l'action rituelle qui s'y déroule ; *distincte* est relatif à une « diction du chant » juste et claire ainsi qu'à l'effort qui la précède ; *devote* évoque le zèle religieux dont la participation chantée individuelle est la conséquence, l'expression sensible mais aussi le fortifiant. En raison de ses contingences physiques et psychologiques, le plain-chant participait de la sorte à la définition d'une nouvelle décence pieuse attendue de la part de l'ensemble des acteurs du culte catholique.

35. Sur cette question, voir Brulin [1998].

36. Nivers [1683], p. 151.

37. Voir Bisaro et Hameline [2008].

Le lexique de ce décret, quelquefois présenté avec exagération comme spécifiquement tridentin, procède d'un lignage ancien : il fut maintes fois rappelé par la tradition disciplinaire de l'Église ↪, et notamment par le concile de Bâle (session XXI, 1435) dont les décrets furent repris dans la Pragmatique Sanction (1438), texte bien connu des théologiens français³⁸. Sous l'Ancien Régime, ce vocabulaire était convoqué dès qu'un auteur commentait les prescriptions entourant le chant de l'office, décrivait la discipline enviable d'une congrégation ou, au contraire, exigeait le rétablissement d'une plus grande rigueur. À ce discours tendant à la correction des façons de chanter, certains des plus savants plain-chantistes du XVII^e siècle ajoutèrent celui réclamant une réforme des mélodies du chant. Fort d'une théorie historique faisant de la notation l'élément principal de conservation du « véritable Chant Gregorien » [6], Nivers publia des livres notés censés mettre un terme à la *corruption* du chant, c'est-à-dire à une supposée dégradation progressive du contenu des livres de chant ayant introduit de la discordance entre les mélodies notées et les « Reigles de la Composition du Pleinchant [qui] sont certaines, evidentes, & infaillibles³⁹ ».

[6]

Guillaume-Gabriel Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris, Aux dépens de l'Autheur, 1683, p. 34-35.

Par ces estranges & differens evenemens, nous voyons que le Chant Gregorien a este corrompu & alteré quantité de fois, en plusieurs lieux, & en differens temps : premierement sous les Regnes de Pepin, puis de Charlemagne [...]. Mais ce qui est encore plus admirable & remarquable, c'est que sous le Regne de Louis le Debonnaire ce Chant fut encore plus corrompu que jamais ; puisque nous voyons qu'en ce temps-là le veritable Chant Gregorien ne subsistoit plus que dans la memoire de quelques Romains qui le chantoient, parce qu'il n'y avoit plus de Livres de Chant, ny à Rome ny en France.

Un tel projet de mise en conformité de l'état écrit du chant ecclésiastique au regard de ses hypothétiques sources originelles avait motivé des réformes ciblées au Moyen Âge, dont la plus connue fut celle menée par saint Bernard pour le chant cistercien au XII^e siècle⁴⁰. À compter de Nivers – qui considérait l'autorité du réformateur cistercien en la matière comme « merveilleuse⁴¹ » –, cette ambition fut reformulée ou mise en œuvre à diverses reprises jusqu'à l'entreprise des bénédictins de Solesmes au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle⁴². Même chez Jean-Jacques Rousseau [7], le plain-chant apparaît comme un monument vénérable et admirable (en raison de la part de la musique des Anciens qu'il est censé recéler), mais dont l'état altéré nécessite de la sollicitude.

[7]

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1768, p. 379-380.

PLAIN-CHANT. *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'Église Romaine au Chant Ecclésiastique. Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Musique Grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pû perdre encore toutes ses premières beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, & pour l'usage auquel il est destiné, à ces Musiques efféminées & théâtrales, ou maussades & plates, qu'on y substitue en quelques Églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, & sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner. [...]

Malgré ces pertes si grandes, si essentielles, le *Plain-Chant* conservé d'ailleurs par les Prêtres dans son caractère primitif, ainsi que tout ce qui est extérieur & cérémonie dans leur Église, offre encore aux connoisseurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ses divers Modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans Mesure & sans Rythme, & dans le seul Genre Diatonique qu'on peut dire n'être, dans sa pureté, que le *Plain-Chant*.

38. Bisaro [à paraître-a].

39. Nivers [1683], p. 47.

40. Maître [1995].

41. Nivers [1683], p. 37.

42. Combe [1969]; Bergeron [1998]; Ellis [2013].

Cette dimension prospective accentue la richesse des représentations intellectuelles associées au plain-chant. Présent du devoir à accomplir, passé immémorial de l'héritage à recueillir, à conserver ou à restaurer en prévision d'un futur à préparer: c'est selon toutes ces temporalités imbriquées que le chant de l'Église donnait à penser.



LA VOIX DU CHANTRE

C'est par la spécificité sensible du plain-chant la plus évidente qu'il convient de l'aborder: la voix du chantre. La particularité de celle-ci ne faisait pas de doute pour des musiciens dans l'Italie du XVI^e siècle qui, comme Gioseffo Zarlino, différenciaient le chant *nelle chiese & nelle capelle publiche* de celui *nelle private camere*⁴³. Dans une société dont la musique se comprenait selon des logiques sociales et spatiales, certains lieux étaient qualifiés par la sonorité dominante qui y retentissait: raison suffisante pour se pencher sur celle qui singularisait l'église.

Timbre et pose de voix : entre pratique et éthique vocale

Les définitions de la voix idéale du chantre aux XVII^e et XVIII^e siècles sont tributaires d'une longue tradition disciplinaire, nourrie par la répétition et le commentaire de textes pouvant remonter au commencement du Moyen Âge, tels que la *Règle des chanoines (Regula canonicorum)* de Chrodegang, évêque de Metz au VIII^e siècle⁴⁴. Au fil des siècles s'ajoutèrent de nombreux décrets de conciles provinciaux et statuts synodaux alimentant un discours normatif homogène sur le chant ecclésiastique. Grâce à la publication d'outils de consultation de ces textes (recueils de décrets, synthèses ou textes réflexifs sur les devoirs des ecclésiastiques), les plain-chantistes de l'époque moderne pérennisent cet héritage prescriptif, les plus érudits d'entre eux en citant des passages entiers soigneusement référencés. Ce mode de rédaction donne une apparence quelque peu stéréotypée à leurs développements sur la voix du chantre, mais aussi une grande cohésion au modèle qui s'en dégage. Plus d'un siècle s'écoule entre la publication des deux textes ci-dessous, et leurs contextes de rédaction diffèrent. Le premier est anonyme [8a] et s'adresse à un ensemble de praticiens non définis; le second [8b] est l'œuvre d'un ancien enfant de la psalette de la cathédrale picarde de Soissons devenu prêtre et musicien de celle de Noyon, Nicolas Oudoux, et il est destiné notamment à l'apprentissage du plain-chant dans les écoles paroissiales du diocèse. Leurs évocations de la voix du chantre n'en sont pas moins convergentes.

[8]

(a) *Nouvelle methode tres seure et tres facile pour apprendre parfaitement le plein chant en fort peu de temps, Paris, Chez Charles Savreux, 1669, p. 86-88.*

1. Il faut premierement avoir soin que le son de la voix soit le plus naturel qu'il est possible, & le plus approchant de celui qu'elle a en parlant. Et pour cela il faut prendre garde de ne point faire de mouvement, ny de postures extraordinaires des lèvres, de la langue, & du gosier.
2. De ne point étouffer sa voix, & d'ouvrir la bouche autant qu'il est nécessaire pour jeter le son en dehors.
3. De se modérer en sorte qu'on puisse chanter long temps sans se lasser: Et ainsi de n'employer pas toute la force de son poulmon, & de ne prendre pas garde si on est plus ou moins entendu que les autres avec qui l'on chante.
4. De chanter toujours d'une même force, & de ne pousser point en des endroits plus qu'en d'autres. C'est une faute que la plupart font; parce qu'on a toujours de certains endroits de l'étenduë de la voix où elle est plus belle & plus libre. Et quand le chant vient dans ces endroits-là, on est porté à pousser plus fort, & à se faire entendre.
5. De prononcer exactement & distinctement, & d'éviter tout ce qui peut nuire à la bonne prononciation, comme les coups de gosier, & les aspirations.
6. Lors qu'il y a plusieurs notes sur une mesme syllabe, de faire entendre principalement celle sur laquelle la syllabe se prononce, & de couler les autres plus doucement & sans aspirations; en sorte que ceux qui entendent chanter ne remarquent pas le passage de l'une à l'autre. [...]
8. D'écouter ceux avec qui l'on chante, & que tous se suivent si bien, qu'ils chantent tous en même temps syllabe pour syllabe, & note pour note.

43. À propos de cette distinction encore en attente d'une investigation systématique, voir Kellman, Fallows & Tusler [1985], p. 64 note 86.

44. Sur ce texte, voir Claussen [2005].

(b) Nicolas Oudoux, *Méthode nouvelle pour apprendre le plain-chant*, Paris, Chez Augustin-Martin Lotin, 1772, p. lxiv-lxv.

Pour ne pas défigurer la mélodie, on doit éviter de tomber pesamment sur les Notes en descendant, ou de les pousser avec effort en montant; il faut au contraire avoir soin que le son de la voix soit naturel; ne faire aucun mouvement; éviter, pour chanter, une posture extraordinaire, soit dans l'attitude, soit dans les tournoyemens de bouche; modérer sa voix de façon à pouvoir chanter long-tems sans se fatiguer; prononcer exactement & distinctement toutes les syllabes; éviter enfin tout ce qui peut nuire à la bonne prononciation, comme les coups de gosier, les aspirations mal placées, & les tremblemens affectés; ne jamais fredonner les Notes (sur-tout à l'Autel) comme bien des personnes qui s'imaginent donner de l'agrément au Chant dans le tems même qu'il le défigure. Le Plain-Chant doit être simple & uni, c'est-à-dire, un Chant plain.

Bien que séculaires, certains traits de ce portrait vocal sont porteurs d'inflexions contemporaines parmi lesquelles la lecture littérale, ainsi que le suggère Oudoux, de l'appellation *plain-chant*. Selon le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), l'adjectif *plain* vaut pour ce « qui est uni & sans inégalités, sans haut ni bas ». Le son du plain-chant, qu'il soit produit par un ou par plusieurs chantres, doit donc être égal, sans aspérités ou variations de timbre provoquées par les changements de registres vocaux, sans attaque transitoire perceptible entre les notes. Si cette condition ne prive pas les chantres des « agréments » du chant ↪, ces derniers sont soumis à un impératif de naturel (ce qui incite Oudoux à redouter les « tremblemens affectés »). Garantie de l'intelligibilité du texte autant que de la mobilisation vocale des chantres dans l'accomplissement de leurs fonctions, cette égalité s'applique aussi à leur attitude générale à débarrasser de tout mouvement parasite. Enfin, l'égalité doit régner au sein d'un groupe de chantres, sans que l'un d'entre eux ne se manifeste plus que les autres, ce qui nuirait à l'unité du son d'ensemble. Ces attentes ne sont pas sans rappeler celles exprimées à la même époque dans les traités d'art oratoire ou de civilité: le chantre d'Ancien Régime (du moins, son archétype idéal) se comporte à l'instar du rhétoricien ou de l'*honnête homme* avec qui il partage l'ambition paradoxale d'atteindre le naturel par la contrainte intériorisée. On retiendra cependant que cette égalité du plain-chant à l'époque moderne n'est presque jamais ramenée à son acception théorique ancienne, celle-ci faisant du *cantus planus* une catégorie opposable au *cantus figuratus* de la musique au motif de l'absence de mesure de ses durées ↪. En revanche, plain peut s'entendre aussi comme plein (cette ambiguïté orthographique étant encore patente au XVII^e siècle) au moment de souligner la plénitude sonore de la voix du chantre, apte à « jeter le son en dehors » [8a] et à ajuster le volume de son chant à des édifices parfois imposants.

Selon les textes réglementaires relatifs aux religieuses ↪, leur chant devait se conformer, comme celui des chantres masculins, aux critères de probité dans la restitution du latin, d'égalité propre au chant ecclésiastique et de coordination entre les voix individuelles assemblées dans le chœur. Cependant, ces mêmes textes caractérisaient la voix des moniales en ajoutant une certaine douceur qui, sans se transformer en abandon complaisant, devait conférer un attrait singulier au chant entendu dans des communautés féminines comme celle de Port-Royal-des-Champs. En cette abbaye rigoureusement réformée au début du XVII^e siècle, le franciscain Vincent Comblat assista aux offices en 1679 et fut touché par le chant des moniales au point de transcrire sa fascination [9].

[9]

Vincent Comblat, *Lettre intéressante du P. Vincent Comblat... sur le monastère de Port-Royal*, cité par Eugène Griselle, « Port-Royal en 1679. Relation du temps », *Revue d'histoire de l'Église de France*, I/1 (1910), p. 66.

Je ne sçay comme je parleray de l'office divin qu'elles [les moniales] font, non pas comme des filles, mais comme des anges; car c'est ce qui m'y a charmé le cœur, ces ames saintes entendant parfaitement tout ce qu'elles disent, et donnant le ton et inflexion de voix à tout ce qu'elles chantent et à tout ce qu'elles disent, de manière que leur voix parle au cœur plus merveilleusement qu'à l'oreille, quoyqu'elles chantent admirablement, et avec cela si religieusement que chaque chœur, quand il y en auroit cent de part et d'autre, ne semble faire qu'une voix [...]. Elles chantent le plain chant romain ordinaire selon l'ordre de Paris, estant du diocèse, mais c'est sans faire jamais aucun fredon ou façon quelconque qui marque légèreté ni affecterie, ni qui donne le moindre sujet de croire qu'on veut faire paroistre sa voix, ni le moindre sujet de distraction à personne. Celle qui entonne est ordinairement une voix tout à fait admirable, et elle vous conduit et elle vous finit pseumes et antiennes d'une manière comme mourante ou gémissante qui vous perce le cœur [...].

Toutefois, la convergence des aspirations exprimées par les théoriciens du plain-chant et par ceux de l'*ars celebrandi* sous l'Ancien Régime ne doit pas masquer une réalité environnante pas forcément conforme à leurs vœux. À ce titre, Oudoux dépeint l'émulation brouillonne dont il perçoit les répercussions chez les « Chantres des Paroisses, sur-tout de la Campagne » [10].

[10]

Oudoux, *Méthode...*, *op. cit.*, p. lxxvij-lxxviii.

Il faut faire remarquer aux Elèves le défaut qu'on est souvent obligé de reprocher aux Chantres des Paroisses, sur-tout de la Campagne, lorsqu'ils chantent à deux ou en Chorus, & qu'ils ont à observer quelques repos indiqués par la copie; le plus hardi d'entr'eux (c'est ordinairement le plus ignorant) voulant paroître avec éclat, ne donne point à son voisin le tems de reprendre haleine; celui-ci veut briller à son tour; &, sans égard pour la Mesure, la presse; bien-tôt ils la perdent l'un & l'autre; on s'anime; chacun perd l'équilibre du TON dans lequel on étoit entré; on monte à l'envi l'un de l'autre; on n'entend plus à la fin que des cris affreux & des sons dénaturés, qu'on prendroit pour des hurlemens & des cris poussés à dessein; bien loin de penser que ces personnes, avec leurs talens, sont destinées à honorer Dieu.

D'autres perdent facilement leur ton; &, par un contraste moins pardonnable encore, portent jusques dans les Temples sacrés, la nonchalance & la paresse dont leur cœur est affecté; ils baissent les sons de la voix au point de faire un disparat affreux avec les autres.

À l'opposé d'un tel tableau, Oudoux prône une tonicité médiane qui, outre le fait qu'elle contribue au maintien de l'intonation, participe au façonnement de l'archétype parfait du chantré tel qu'il est invariablement exposé dans la littérature prescriptive.

D'autres écarts par rapport à la norme édictée par les théoriciens sont redevables de coutumes cantorales probablement plus « savantes » que celles des chantres laïcs dépeints par Oudoux. Claude de Vert, religieux clunisien connaisseur de manuscrits liturgiques et observateur des offices célébrés de son temps, décrit ainsi des procédés de mise en correspondance du sens du texte chanté avec les inflexions du volume ou du timbre de la voix [11].

[11]

Claude de Vert, *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'Eglise*, Paris, Chez Florentin Delaulne, 1708, t. 2, p. 3.

A Lyon, à Vienne en Dauphiné, à Narbonne, &c. à ces mots, *Si vocem ejus AUDIERITIS* [« si vous entendez sa voix »], du pseume *Venite*, les chantres, qui jusque-là chantent d'un ton tout-à-fait bas, haussent tout-à-coup leur voix, pour la faire mieux entendre. [...]

Le chœur, en certaines églises, élève subitement la voix au mot *Moab*, du cantique de laudes du jeudy, & fait un cri comme de gens effrayez, *Robustos Moab obtinuit tremor* [« Un tremblement saisit les guerriers de Moab »]; ce qui par extension s'observe pareillement aux autres endroits des pseumes, où le même mot se rencontre à matines.

Les chantres décrits par De Vert coordonnent la puissance de leurs voix et les connotations sonores du texte chanté ou alors, en guise d'hypotypose rhétorique, ils transposent dans le chant l'affect des personnages en action dans les textes. Bien que De Vert ait été convaincu de confusion par d'autres érudits entre témoignages du passé et usages du présent, il n'est pas inconcevable que des chantres aient intégré ces effets « pathétiques » comparables à d'autres formes de dramatisation sonore de l'office (par exemple le *strepitus*, bruit obtenu par battement des pieds ou par divers moyens au moment où est relaté l'écroulement du Temple de Jérusalem le Vendredi Saint). Ces façons démonstratives n'étaient peut-être que le revers d'une manière plus contenue d'animer le chant d'un texte, manière qui conduisait, comme chez les religieuses de Port-Royal entendues par le père Comblat [9] à ce que « leur voix parle au cœur plus merveilleusement qu'à l'oreille ».

Souffle et respiration

La respiration est une composante mécanique et expressive du chant dont la prise en compte est primordiale en raison de l'allure habituellement grave du plain-chant ↔, de sa conduite fortement

mélismatique pour une partie du répertoire et de l'effectif potentiellement nombreux de ceux qui l'exécutent.

Trois catégories de respiration seraient à distinguer. D'une part, plusieurs structures textuelles et mélodiques sont définies par la présence d'une césure interrompant leur énoncé. Le silence occasionné par une ample respiration qualifie tout particulièrement le genre de la psalmodie : les sources didactiques rappellent unanimement que les deux segments d'un verset doivent être séparés par une pause à l'issue de la formule de médiation ↪, pause à calibrer en fonction du degré de solennité de la fête concernée ↪. Un deuxième type de respiration est corrélé à la construction des phrases latines en périodes qu'il ne faut pas entrecouper. La conjonction de ces deux niveaux de respiration (l'un dépendant de la forme du verset, l'autre au service de la restitution syntaxique) implique de les hiérarchiser afin d'imprimer une découpe adéquate au verset de psaume [12a].

[12]

(a) François de La Feillée, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie*, Poitiers-Paris, Chez Jean-Thomas Hérisant, 1754 (2^e éd.), p. 75.

(b) Psaume 111, verset 7 dans le *Breviarium Lexoviense* [*Bréviaire de Lisieux*], Paris, Claude Hérisant, 1750, p. 24.

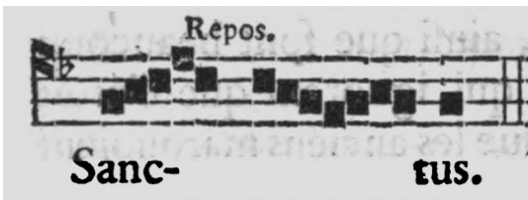
Parátum cor ejus sperare in
Dómino, confirmátum est cor
ejus: * non commovébitur, do-
nec despíciat inimícos suos.

[Son cœur est prêt à espérer dans le Seigneur,
son cœur est ferme: *
il ne sera pas ébranlé,
jusqu'à ce qu'il méprise ses ennemis.]

Dans sa notation de ce long verset du psaume 111, François de La Feillée – auteur d'une méthode maintes fois rééditée aux XVIII^e et XIX^e siècles – explicite le contraste entre le « grand repos », respiration structurelle après la médiation ou à la fin du verset, et le « petit repos » réservé aux articulations internes de chaque membre du verset. Ces dernières respectent l'organisation syntaxique de la phrase (*Paratum cor ejus sperare in Domino* et *confirmatum est cor ejus* étant deux propositions autonomes). Elles peuvent aussi être causées par les contraintes respiratoires du chanteur qui, parvenu en fin de verset, reprend son souffle avant de chanter la terminaison d'un seul tenant pour ne pas dissocier le substantif de son article (*inimicos suos*). La répartition et le dosage des respirations résultent donc d'un compromis entre des obligations immuables – ici, la longue pause à la médiation –, les périodes de la phrase latine – repérables grâce à la ponctuation soignée des livres liturgiques [12b] – et le souffle du chanteur.

Néanmoins, les respirations « physiologiques » ne peuvent pas toujours correspondre à des articulations logiques du texte, ce qui advient notamment dans les pièces vocalisées ou chantées à une allure très solennelle. Il faut alors recourir à des accommodements comme ceux dévoilés par La Feillée [13].

[13]
La Feillée, *Méthode nouvelle...*, *op. cit.*, p. 74



(a) version avec le repos

(b) version en respiration continue

Lorsque ce *Sanctus* est chanté à plusieurs, La Feillée suggère de profiter des notes doublées pour réarmer la respiration jusqu'à la fin du mot [13a] « parce que tous ceux qui chantent pourroient varier, les uns le feroient, & les autres ne le feroient pas ⁴⁵ ». L'autre option consiste à se relayer entre chantres pour couvrir les respirations et donner l'impression d'une vocalise ininterrompue [13b]. Diversement appréciée (Léonard Poisson la considère « nouvelle & mauvaise ⁴⁶ » en 1750), cette technique n'est évidemment pas envisageable pour les pièces exécutées par un seul chantre. La respiration par nécessité physiologique doit alors être atténuée tel que cela apparaît dans le chant du *O Salutaris* commenté par François de La Feillée [14].

[14]
La Feillée, *Méthode nouvelle...*, *op. cit.*, p. 79



O fa- lu- ta- ris , ho-ti- a.

Ce Repos qui est fait entre *fa* & *lu* , entre *lu* & *ta* est ridicule , il vaut mieux prendre ses mesures pour ne point couper les mots , & chanter comme dans cet Exemple suivant.

O fa . . . lu- ta . . . ris ho-ti- a.

La strophe de l'hymne *Verbum supernum* dont cette phrase est extraite se chantait souvent à l'Élévation, point culminant du rituel eucharistique, en adoptant un débit d'une grande solennité. Le chantre devait alors multiplier les prises de respiration, si possible sans séparer deux syllabes consécutives d'un même mot. Ainsi que l'y invite La Feillée, il pouvait respirer juste après l'interjection initiale « Ô » (ce qui en renforçait le caractère invocatoire) et en cours de syllabe, en veillant à préserver autant que faire se peut l'intégrité du mot *salutaris*.

Finalement, la voix du chantre – au moins dans sa forme sublimée – répondait à une *mediocritas* prônée de longue date par la tradition chrétienne, ce juste milieu allant dans le sens d'une saine maîtrise corporelle et spirituelle. Cette même voix entraînait également en résonance avec des modèles d'expression (l'*actio* rhétorique) ou des valeurs (la « noble simplicité » tant recherchée pour les cérémonies ecclésiastiques) familiers au clergé de l'époque moderne.

Les lieux du plain-chant

Tout en étant assujettie à cet idéal vocal, la voix cantorale devait s'adapter à son cadre architectural d'élection, l'église, celui-ci déterminant des conditions acoustiques et comporte-mentales dont les chantres avaient à tenir compte.

45. La Feillée [1754], p. 74.

46. Poisson [1750], p. 402.

Églises

Sous l'Ancien Régime, le plain-chant est prioritairement exécuté dans le chœur des églises paroissiales, capitulaires ou conventuelles. En ce lieu fréquemment clos sur tout ou partie de sa périphérie et isolé de la nef par un jubé ⁴⁷, évoluent non seulement les membres du clergé mais également un personnel dont le nombre varie selon les moyens et le rang de l'église. Le chœur des églises paroissiales les plus modestes sont ouverts aux hommes du village qui, comme dans la scène gravée par Jean-Henri Marlet sous la Restauration [15], se groupent autour du maître d'école (ici, plausiblement le personnage en chape et assis), éventuellement rejoints par des enfants. Dans ces églises paroissiales où le banc et la chaise ne sont pas encore généralisés, les fidèles s'assemblent dans la nef, dans les chapelles latérales, autour et dans le chœur de façon plus ou moins coutumière et ordonnée. Même si les dévotions périphériques mobilisent certains laïcs pendant la messe (pour prier auprès d'une statue de saint par exemple), ils sont théoriquement appelés à diriger leur attention vers le chœur où l'action rituelle est en train de se dérouler et, par conséquent, à orienter leur posture à l'instar des chantres. Nonobstant la concentration dans la gravure de Marlet d'acteurs, d'attitudes et de gestes qui étaient distribués dans un espace plus vaste et non simultanés, cette image illustre avec vraisemblance le rôle central que les chantres assumaient sous le regard de la communauté des paroissiens, et l'intégration de leurs voix à la « polyphonie » de bruits et de sons accompagnant la célébration de la messe de paroisse sous l'Ancien Régime ⁴⁸.

[15]

Jean-Henri Marlet, *Le Lutrín de village* (c. 1817), F-Pn Estampes DC- 58 (1) FOL.

À l'autre bout du spectre, les cathédrales les plus prestigieuses emploient des dizaines de clercs et, dans une moindre mesure, des chantres laïcs qui concouraient à la mise en œuvre du cérémonial capitulaire ↪, celui-ci ne prévoyant que rarement la présence de fidèles. Certes tardive, la gravure de Charles Wild, artiste anglais amateur de monuments anciens, montrant le chœur de la cathédrale d'Amiens au cours d'une messe capitulaire [16] dévoile les aspects essentiels de son dispositif choral.

47. Voir la riche iconographie rassemblée dans Lours [2010].

48. Sur le plain-chant des paroisses rurales sous l'Ancien Régime, voir Bisaro [2010a].

[16]

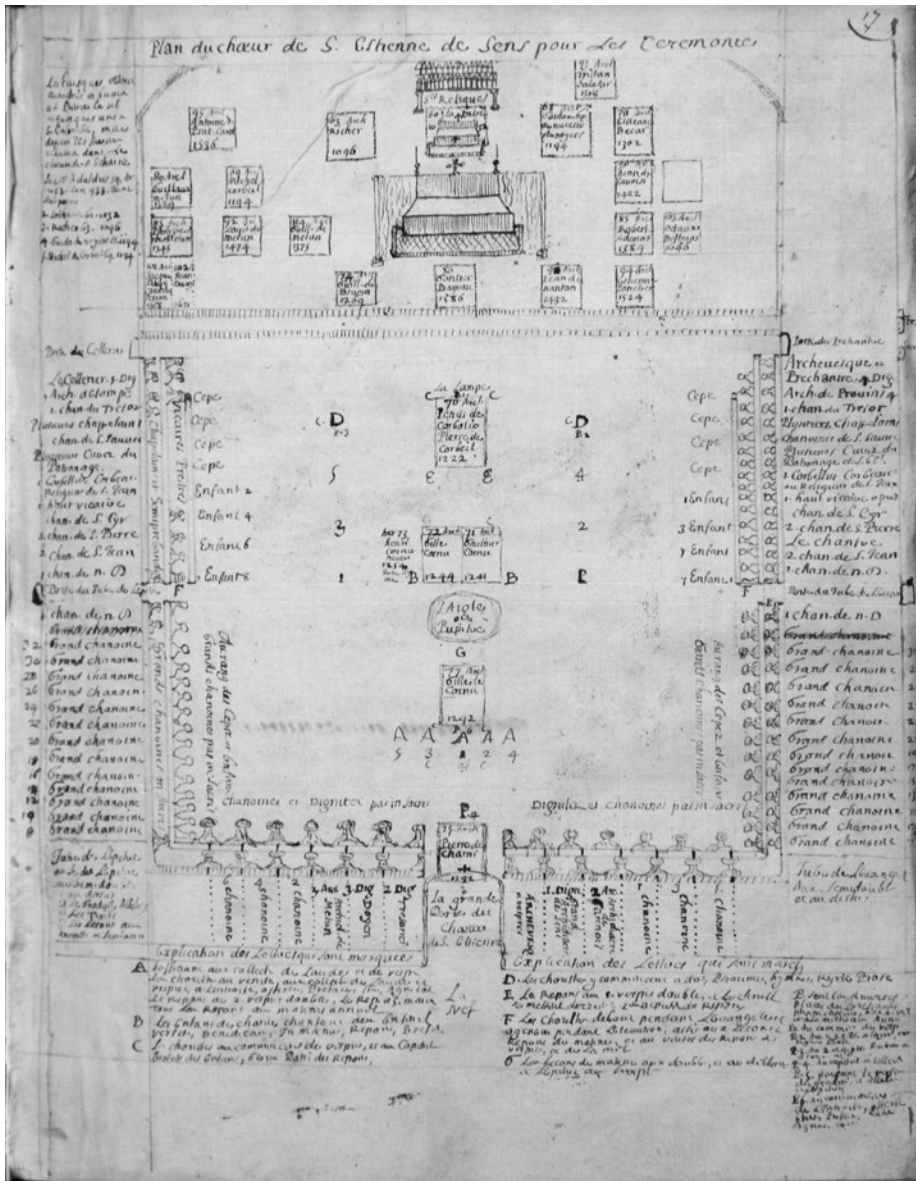
Charles Wild, *Le chœur de la cathédrale d'Amiens* (gravure aquarellée, c. 1826).

Encadré par les deux rangs de stalles (les chanoines au rang supérieur, le personnel du chapitre au rang inférieur), l'emplacement central est occupé par le grand lutrin autour duquel s'agencent, en une parfaite figure géométrique, quatre chantres en soutanes et surplis sans manches (attribut vestimentaire qui leur était propre), et deux officiers portant bonnets et bâtons. Tournés vers le lutrin, ces individus forment un « appareil » cohérent sans avoir besoin de se faire guider par un chef musical. Le chant est soutenu par deux serpents installés symétriquement ↔, auxquels sont adjoints deux chantres postés devant des lutrins secondaires sur lesquels les chanoines les plus proches – ne tenant aucun livre en main – pouvaient jeter un œil. Bien qu'avec des effectifs moins somptueux, les églises conventuelles obéissaient pour la plupart à la même configuration, avec pour caractéristique supplémentaire le passage à travers l'édifice de la *clôture*, cette frontière matérielle et statutaire qui rendait sensible et, parfois, problématique la cohabitation des religieux et des religieuses avec le monde extérieur.

En raison d'un point d'observation « subjectif » comme pour la précédente illustration ou d'un angle de vue trop large comme pour les gravures d'intérieurs d'église à l'époque moderne, il faut s'en remettre à de rarissimes plans dressés par des membres de chapitre pour mieux connaître la répartition détaillée de l'effectif pléthorique qui peuplait les chœurs des plus importantes cathédrales [17].

[17]

Plan du chœur de la cathédrale de Sens (1664) – Bibliothèque municipale de Sens, ms. 25, f. 17 (d'après Matthieu Lours, *L'Autre temps des cathédrales*, Paris, Picard, 2010, p. 55).



Ce relevé des places dans le chœur de la cathédrale de Sens au XVII^e siècle confirme plusieurs principes généralement partagés dans ce genre d'église : différenciation symbolique entre le haut chœur (« grands chanoines » dans les stalles supérieures les plus proches de la porte principale d'accès au chœur, chanoines de second rang en s'éloignant de la porte) et bas chœur (les « capez » [i.e. des « vicaires »] habillés de chapes] dans les stalles inférieures) associé aux enfants, ici au nombre de huit. À proximité du sanctuaire sur la droite est située la stalle de l'archevêque de Sens avec, à son niveau, les archidiacres du diocèse. Enfin, sur le dallage, le plan indique « l'aigle ou pupitre » environné d'autres lutrins autour desquels s'installent les chantres chargés du plain-chant et, dans les églises où on la pratique, de la musique.

Le cadre de cet ample dispositif choral fut conservé dans certaines cathédrales jusqu'à la fin du XIX^e siècle [18].

[18]

Chœur de la cathédrale de Rouen (détail de carte postale, avant 1884).

Malgré l'évolution des usages musicaux durant la période concordataire (marquée notamment par l'introduction de l'accompagnement harmonique du plain-chant et par l'apparition d'un nouveau répertoire de motets, ce qui avait motivé comme ici la construction d'orgues de chœur), cette photographie du chœur de la cathédrale de Rouen prise avant la destruction de son jubé du XVIII^e siècle révèle la persistance du lutrin central – celui-ci ayant la forme traditionnelle d'un aigle aux ailes ouvertes – et, en arrière-plan, d'un pupitre secondaire derrière lequel se devinent les tabourets des chantres. En plein avènement de nouvelles maîtrises inspirées par le modèle anglo-saxon du *choir* (d'où la multiplication de petits tabourets pour enfants au pied des stalles basses), l'environnement cantoral de l'Ancien Régime n'avait pas totalement disparu des églises françaises.

D'un édifice à l'autre, les variantes de taille et d'effectif musical n'empêchent pas de dégager des constantes dans l'agencement des acteurs du chant de l'office et de la messe : disposition en vis-à-vis pour l'antiphonie de la psalmodie (dans la nef pour les paroissiens, dans le chœur pour les clercs, les chantres attirés ou les notables paroissiaux) ; placement de plain-pied du lutrin central dans l'axe du chœur et tourné vers l'autel, sur lequel sont posés des livres de grand format (en priorité un graduel ou un antiphonaire) ; répartition de « postes » de chant secondaires faisant le lien entre ces deux niveaux. Au sein de cet espace hiérarchisé s'ordonnent les fonctions et les rôles que chaque officier doit assumer « en cérémonie » selon des mouvements et des attitudes observables par l'ensemble des présents ↪. Pour ce qui est du chant au lutrin, la position élevée des livres in-folio (au moins à hauteur de vue d'un adulte debout) est un autre invariant influençant la tenue, sinon la tonicité corporelle. Le maintien vertical du corps chantant s'accompagne de son lestage par l'habit traditionnel des chantres : la lourdeur des chapes équilibre l'élévation du port de tête du chantre et assure sa gravité corporelle, cette conformation étant propice à la stricte économie comportementale prônée par les théoriciens du plain-chant ↪.

L'église est également le cadre d'offices ou de messes fondés, c'est-à-dire programmés non par rapport au cursus liturgique défini par le statut de l'église et de son personnel (messe et offices principaux pour une paroisse ; office divin complet pour une église conventuelle ou capitulaire) mais pour accomplir les dernières volontés de clercs ou de laïcs dédiant une partie de leurs biens à la célébration de ces fondations. Celles-ci se déroulent sur ou autour des autels secondaires installés dans les chapelles latérales ou contre les piliers de l'église, en incluant au besoin la participation des chantres qui agissent alors dans un contexte moins rigoureusement codifié que pour les offices *in choro*.

Processions et stations

Dans l'église ou à l'extérieur de celle-ci, les chantres prennent part aux processions [19]. Ces déplacements collectifs du clergé éventuellement accompagné par les fidèles étaient soit périodiques (procession quotidienne avant la messe capitulaire, procession annuelle incluse dans le déroulement de telle solennité liturgique, la Fête-Dieu en particulier), soit exceptionnels à l'occasion d'événements militaires ou dynastiques heureux, d'appels à l'intercession des saints ou à la miséricorde divine en cas de péril.

[19]

Procession de première communion en Bretagne (début du XIX^e siècle) – collection privée (d'après Olivier Stanislas Perrin, Galerie bretonne ou Vie des Bretons de l'Armorique, Paris, Isidore Pesron, Audot, 1836, t. 1, p. 142).



Dans cette gravure anonyme, une procession de paroisse est en train de sortir d'une église le jour de la première communion. Une telle déambulation amène clercs et laïcs vers un autre lieu de culte ou de dévotion (une chapelle, une statue), à moins qu'elle leur fasse parcourir un circuit revenant *in fine* à son point de départ après plusieurs arrêts devant des oratoires éphémères. Bien qu'elle réunisse la totalité des membres de la communauté paroissiale, la procession se construit par segments nettement délimités. À la tête de celle-ci, des hommes entourent une statue de saint évêque (apparemment le patron du village) en portant

des cierges et, pour certains, en chantant (c'est le cas du personnage tourné vers la croix de procession). Puis vient un homme en tenue de clerc, peut-être le sacristain ou un maître d'école en raison de son surplis à manches courtes, qui dirige la progression des jeunes filles communiantes, visiblement silencieuses bien que l'une d'elles tienne un feuillet entre ses mains. Derrière elles sont rassemblés les chantres (ils sont quatre avec chapes et bonnets) qui tiennent en main des processionnaires, des livres portatifs appropriés au chant en cours de marche. Suit une foule d'hommes dont les plus proches (des laïcs, mais aussi un prêtre) utilisent également des processionnaires. Ils font ainsi corps avec les chantres, ceux-ci entonnant les pièces et maintenant l'allure du chant.

Les principales situations d'exécution du plain-chant qui viennent d'être évoquées sont qualifiables selon des critères fixes (nombre et disposition des chantres, livres utilisés...). Pourtant, ces images arrêtées ne doivent pas faire oublier que la prise de parole des chantres constituait une action qui, à la manière d'un morceau de puzzle, était autonome tout en ne prenant sens qu'à condition d'être harmonieusement jointe à l'ensemble d'une cérémonie. Transposée au monde actuel de la musique baroque « performée », cette propriété incite à ne pas considérer le plain-chant comme la simple ponctuation d'un programme de musique mais plutôt comme une contribution investie à la structuration de cette cérémonie culturelle qu'est le concert.



PARTIE II
DANS LES LIVRES

EMPLOIS ET GENRES DU CHANT DE L'ÉGLISE : UNE TYPOLOGIE DES POSSIBLES

Au premier regard, le contenu d'un graduel ou d'un antiphonaire peut dérouter : les traînées de notes se déroulent uniformément, environnées d'indications abrégées pour le moins allusives, le tout dans une mise en page parfois serrée pour raison d'économie. De plus, la relative stabilité de la notation du chant ecclésiastique aux XVII^e et XVIII^e siècles ne facilite pas le repérage des spécificités stylistiques de chaque pièce et le choix d'options d'interprétation adaptées. Par conséquent, pour installer un minimum de repères et stimuler la découverte par les interprètes des nombreuses sources désormais accessibles en bibliothèques ou en ligne, ce chapitre exposera la fonction et les caractéristiques des pièces qui étaient chantées dans le cadre des cérémonies de l'Église ⁴⁹.

Heures canoniales, messe et cérémonies *extra cursum canonicum*

L'office – autrement dit, le « service Divin qui se célèbre en public ⁵⁰ » – est structuré selon plusieurs échelles de temps (année, cycles liturgiques comme l'Avent ou le Carême, semaine du dimanche au samedi). La plus petite de ces unités d'organisation est la journée durant laquelle sont chantées les heures canoniales divisées en grandes heures (matines, laudes, vêpres) et petites heures (prime, tierce, sexte, none, complies), la messe étant célébrée le matin entre tierce et sexte. À l'époque moderne, tout ecclésiastique est astreint par état et, le cas échéant, en contrepartie des bénéfices qu'il touche, à réciter l'office en le lisant *privatim* ou en le chantant *in choro* en compagnie des membres du chapitre ou de l'ordre auquel il appartient ↪. Il en va de même pour la messe : chaque prêtre doit la célébrer en la disant (messe basse) ou en la chantant (messe haute) selon ses obligations et les circonstances. De ce fait, un bénéficiaire assidu ou un religieux scrupuleux pratiquait quotidiennement, en les lisant, en les écoutant ou en les chantant, l'ensemble des textes de l'office et de la messe [20], sur quoi venait se greffer, selon les usages, la récitation du « Petit office de la Vierge » ou d'autres offices votifs. Loin de présenter toutes les nuances existantes du *cursum* de l'office (qu'elles soient liées à des traditions ou à des occasions liturgiques particulières), le tableau synthétique ci-après pourra servir de grille de lecture des livres liturgiques.

49. Dans cet ordre d'idée, dom Jumilhac expose en ouverture de son traité une typologie tripartite que l'on retrouvera partiellement dans ce chapitre : « il est nécessaire de savoir que l'on ne traite icy principalement, que de la science pratique du chant Diatonique, soit Gregorien [= antienne et répons], soit Ambrosien [= hymnes], soit Rythmique ou Psalmodique [= psalmodie] » ; Jumilhac [1673], p. 21.

50. Furetière [1690], vol. 2, p. 775.

[20]

Cursus quotidien des heures canoniales et de la messe

grandes heures		petites heures		Messe		petites heures		grandes heures	petites heures
Matines	Laudes	Prime	Tierce	propre	ordinaire	Sexte	None	Vêpres ⁵¹	Complies
verset <i>Deus in adjutorium</i>	verset <i>Deus in adjutorium</i>	verset <i>Deus in adjutorium</i>	verset <i>Deus in adjutorium</i>	evt. antienne de procession		verset <i>Deus in adjutorium</i>	verset <i>Deus in adjutorium</i>	verset <i>Deus in adjutorium</i>	verset <i>Deus in adjutorium</i>
invitatoire - psaume XCIV <i>Venite</i>	antienne- psaume 1	hymne	hymne	Introït		hymne	hymne	antienne- psaume 1	antienne- psaumes 1 à 3
hymne	antienne- psaume 2	antienne- psaume	antienne- psaume		<i>Kyrie</i>	antienne- psaume	antienne- psaume	antienne- psaume 2	hymne
pour chaque Nocturne⁵² :	antienne- psaume 3	répons bref	répons bref		<i>Gloria</i>	répons bref	répons bref	antienne- psaume 3	répons bref
antienne- psaume 1	antienne- psaume 4			Graduel (ou Trait ou <i>Alleluia</i>)				antienne- psaume 4 ⁵³	antienne de <i>Nunc dimittis- Nunc dimittis</i>
antienne- psaume 2	antienne- psaume 5			<i>Alleluia</i> (ou Trait)				antienne- psaume 5	antienne à la Vierge
antienne- psaume 3				evt. Prose/ Séquence				evt. répons	
lecture I répons I	hymne				<i>Credo</i>			hymne	
lecture II répons II	antienne à <i>Benedictus- Benedictus</i>			Offertoire				antienne à <i>Magnificat- Magnificat</i>	
lecture III répons III								<i>Benedicamus Domino</i>	
après le(s) Nocturne(s) :					<i>Sanctus</i>				
evt. <i>Te Deum</i>				Communion	<i>Agnus Dei</i>				
					<i>Ite Missa est</i>				

n. b.: par souci de simplification, ce tableau ne comprend pas les versicules, capitules, oraisons et commémorations.

51. Les vêpres peuvent servir de « premières vêpres » pour une grande solennité prévue le lendemain.

52. Selon le rang de solennité du jour, l'office de Matines compte de un à trois, voire quatre Nocturnes propres.

53. Les vêpres et les laudes en milieu monastique ne comptent que quatre psaumes.

Aux livres contenant les textes de l'office (le bréviaire) et de la messe (le missel) correspondent ceux rassemblant les pièces chantées (l'antiphonaire pour l'office, le graduel pour la messe). Les chantres utilisaient encore d'autres livres réservés à un même type de pièces (le psautier, l'hymnaire, le prosaire...) ou pour des contingences spéciales (le processionnal). En dépit de la densité des informations contenues dans ces ouvrages, l'exécution du plain-chant dans des conditions historiques implique aussi de consulter les sources qui en délivraient les modalités pratiques (participation du chœur, nombre de chantres solistes, allures...) au premier rang desquelles les cérémoniaux⁵⁴ ↪. Plus on cherchera à s'approcher de la réalisation d'une action liturgique précise, plus il sera indispensable de croiser ces différents documents.

Hors du cursus des heures canoniales, diverses cérémonies étaient susceptibles de requérir l'intervention des chantres. Elles pouvaient revêtir des formes « liturgiques » (messes ou services fondés) et, en cela, prévoir le chant de pièces afférentes à ces dernières. D'autres cérémonies disposaient d'un agencement propre qui, sans forcément avoir donné lieu à une codification stricte, n'en était pas moins fixé par l'usage (Salut du Saint-Sacrement, station devant la Croix...); elles comportaient de ce fait le chant d'antiennes, de litanies voire de pièces distinctives.

Formes textuelles, formes chantées, formes réalisées

Trois plans formels permettent d'analyser le déroulement d'une pièce de plain-chant, celle-ci étant d'abord un texte tel qu'il apparaît dans le bréviaire ou dans le missel. Ce texte est ensuite chanté, mais pas forcément selon une lecture linéaire de sa première à sa dernière syllabe : il peut nécessiter des reprises et des retours partiels ou complets qui définissent sa forme chantée. Enfin, celle-ci est mise en relief par sa distribution entre plusieurs combinaisons de chanteurs (l'ensemble du chœur, les chantres au lutrin, un soliste...) constitutive de sa forme réalisée. Ces plans seront maintenant considérés dans l'examen des principaux genres liturgiques de l'office et de la messe.

L'Office

Psaume

La récitation des cent cinquante psaumes de David constitue un élément essentiel du déroulement de l'office. Le type de chant qui leur est assorti, la psalmodie [21], repose sur leur arrangement en versets, eux-mêmes divisés en demi-versets ou stiques.

[21] Organisation de la psalmodie antiphonique		
psaume		antiphonie
verset 1 [demi-verset * demi-verset]		chœur A
verset 2 [demi-verset * demi-verset]		chœur B
verset 3 [demi-verset * demi-verset]		chœur A
...		...
<i>Gloria Patri & Filio, * & Spiritui Sancto.</i>	= doxologie	chœur A (ou B)
<i>Sicut erat in principio & nunc & semper * & in sæcula sæculorum. Amen.</i>		chœur B (ou A)

La division du psaume en versets – auxquels on adjoint fréquemment une prière trinitaire, ou doxologie, valant deux versets (*Gloria Patri...* et *Sicut erat...*)⁵⁵ – est soulignée par l'antiphonie, c'est-à-dire par la répartition alternée de la psalmodie entre deux chœurs, à raison d'un verset par chœur à la fois⁵⁶. Le psaume est lui-même encadré par une antienne en plain-chant, cette courte pièce « qui [convient] au mystère de la Fête qu'on célèbre⁵⁷ » le précédant puis le prolongeant ↪.

54. Sur cette catégorie de livres liturgiques, voir Davy-Rigaux, Dompnier et Hurel [2009].

55. Celle-ci est fréquemment abrégée dans les textes sous la forme de son seul incipit (« Gloria. »). D'autre part, la terminaison mélodique de doxologie est parfois indiquée en inscrivant seulement les lettres *e u o u a e* correspondant aux voyelles du syntagme *seculorum. Amen*.

56. Chaque semaine, un côté du chœur entamait le chant de chaque psaume de l'office, l'autre côté ayant ce privilège la semaine suivante.

57. Furetière [1690], vol. 1, p. 112.

Chaque verset est psalmodié selon un enchaînement mélodique également valable pour les versets des cantiques bibliques (le *Benedictus* des laudes, le *Magnificat* des vêpres, le *Nunc Dimittis* des complies) : intonation (au premier verset seulement, ou à chaque verset pour les psalmodies solennelles) – récitation (éventuellement entrecoupée par une flexe si le verset est long) – médiation pour le premier demi-verset ; récitation – terminaison pour le second demi-verset ⁵⁸. En raison de l'importance de la psalmodie dans l'accomplissement de l'office, l'apprentissage de cet enchaînement est abordé par toutes les méthodes de plain-chant, y compris par les plus élémentaires comme celle du religieux cordelier Louis Paschal [22].

[22]

Louis Paschal, *Briefve instruction pour apprendre le plain-chant*, Paris, Chez Jean de La Caille, 1658, p. 20.



Commencement. Milieu. Fin.

Intonation. Mediation. Euouae.

Dixit Dominus Domino meo : sede à dextris meis.

Outre l'assimilation de cette structure, l'enseignement de la psalmodie reposait sur la mémorisation des huit tons ecclésiastiques usuels, chacun étant défini par une teneur (*la* pour le ton 1, *fa* pour le ton 2, *ut* pour le ton 3, *la* pour le ton 4, *ut* pour le ton 5, *la* pour le ton 6, *ré* pour le ton 7 et *ut* pour le ton 8) sur laquelle se récite le psaume, et des formules d'intonation, de médiation et de terminaison spécifiques. Ces dernières étaient transmises par des tables plus ou moins complexes présentes dans les antiphonaires [23] et en conclusion des bréviaires, tables par ailleurs reproduites et commentées dans les méthodes.

58. Sur cette structure mélodique, voir Hameline [2014], p. 103-106.

[23]

Guillaume-Gabriel Nivers, *Antiphonarium romanum... in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Augustini*, Paris, Chez l'Authent, 1687, p. cxxxj et cxxxij [extraits du directoire psalmodique].

CXXXj

LE CHANT DES PSEAUMES
selon les huit Tons de l'Eglise.

Avec toutes leurs diverses Terminaisons
& varietez syllabiques.

R E G L E S G E N E R A L E S.

1. Intonation ne se fait qu'au premier Verset de chaque Picaume de Vespres & du premier Picaume des Heures: tous les autres Versets se commencent tout droit, mesme le premier Verset aux semidoubles & feries.
2. La Mediation & la Terminaison se font par tout.
3. La premiere Terminaison se prend ordinairement aux Festes doubles, la seconde aux semidoubles, & la troisieme aux feries. Ce qui s'entend des Tons où il y en a trois, car pour ceux où il n'y en a que deux, on les varie à discretion.
4. La Terminaison des Heures aux Festes doubles, & semidoubles, se prend d'un degré plus bas que celle de Vespres.
5. Quand il y a de .x. ou plusieurs Antiennes à Vespres de même Ton, l'on varie la fin des Picaumes. Ce qui depend de la discretion des Chantres, lesquelles feries doivent toujours dire le premier Verset entier de chaque Picaume.
6. Pour faire la Mediation ou la Terminaison (dans les Tons où il faut d'abord monter pour la faire) l'on ne monte jamais sur la dernière syllabe d'un mot, ny sur aucune syllabe breve.
7. La dernière syllabe d'un mot qui precede un monosyllabe, est toujours breve pourveu que la penultième de ce mot soit longue, & non autrement.
8. Deux monosyllabes de suite sont longs.
9. Tous les mots de deux syllabes, même hebraïques, sont longs. Ces observations se connoîtront facilement par tous les Exemples, & de toutes les façons qui se puissent rencontrer, cy-après marquez dans tous les Tons.

r ij

CXXXij

I. T O N.

Insonation. *Mediation.* *Terminaison.* *Autre Insonation.*

Dixit Dominus Domino meo: sede à dextris meis. Confitebor,
Autres Terminaisons. *Fin Solemelle.*

seculorum a men. c. u. o. u. a. c. c. u. o. u. a. c. ante luciferum genui te. eripe me: locutus sum: pacem de te. es tu: & Filio: Deo Jacob. & Spiritui sancto. congregatio ne. luciferum genui te. testimonia tua. & aqua te. vivifica me. diligentibus te. ordinem Meichi-fedech. adjuva me. consolaberis me. cordis mei i iunt. & consolatus sum. meditatio mea est. mea est. vivificasti me. in seculum feculi. feculi.

I. T O N.

Dixit Dominus Domino meo: sede à dextris meis. Confitebor.
& Filio: natio ni: Sion: locutus sum: vivifica me: Domine: vanitatem: à me: Jerusalem: tenuit me:

L'antiphonaire d'où proviennent ces pages était destiné à des religieuses dont la maîtrise du latin était réputée plus incertaine que celle des religieux masculins: les indications accompagnant les pièces notées sont donc rédigées en français. Son directoire de psalmodie s'ouvre (page de gauche) sur une série de consignes générales, à commencer par celles concernant l'emploi des formules d'intonation, de médiation et de terminaison (points 1 à 5). La suite (points 6 à 9) traite de la distribution prosodique du texte à psalmodier, conformément au goût bien installé dans le monde ecclésiastique de la fin du XVII^e siècle pour une latinité chantante probe et expressive ↪. Il est ainsi question de la durée brève ou longue à accorder aux syllabes selon l'accentuation latine des mots, leur nombre de syllabes ou leur origine (pour les mots hébraïques). Ce directoire est ensuite organisé en huit sections, chacune dédiée à l'un des tons ecclésiastiques. Pour le 1^{er} ton (page de droite), la notation d'un verset complet (ligne 1) pose d'emblée la structure psalmique et ses repères: l'intonation allant à la teneur, la médiation, une barre marquant la respiration entre les deux stiques et la reprise de la teneur menant à la terminaison. La suite de cette table est d'une composition plus complexe. Nivers y présente des variantes de formules pour des mots particuliers (monosyllabes, mots à doubles accents [*congregatione*], termes hébraïques [*Melchisedech*]). On retiendra plus encore la pluralité des formules de terminaison (ligne 1: « Terminaison » sur *ré*; ligne 2: « Autres terminaisons » sur *sol* et sur *la*, « Fin solennelle » sur *ré*; lignes 3 à 5: « Diverses terminaisons » sur *fa*) que Nivers distingue en tenant compte du degré de solennité liturgique ou du besoin de varier les terminaisons lorsque plusieurs psaumes à la suite sont sur un même ton.

Dans les méthodes de plain-chant, les terminaisons de chaque ton font l'objet de substantiels développements: du choix de la bonne terminaison dépendait en effet la fluidité du déroulement de la psalmodie en vertu d'un principe ancestral reformulé par l'abbé Lebeuf [24] dans son *Traité*.

[24]

Jean Lebeuf, *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique*, Paris, Chez Cl. J. B. Hérissant et Jean Th. Hérissant, 1741, p. 183-185.

La terminaison est une modulation par laquelle on finit les versets d'un Pseaume ou d'un Cantique. Au sujet de quoi il y a trois choses à observer.

PREMIEREMENT, la terminaison ne se fait pas toujours sur la corde finale de son mode, mais souvent elle est arrêtée & suspendue sur une des cordes qui sont au dessus de cette corde finale, & quelquefois aussi la terminaison s'étend encore plus bas que la même corde finale. [...]

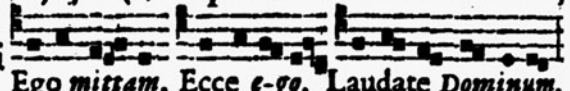
SECONDEMENT, il faut observer que la terminaison psalmodique dépend du commencement de l'Antienne qui y est liée: de sorte que dans chaque mode les terminaisons sont corrélatives à ces commencemens, comme on voit dans la Table ci-jointe.

TROISIEMEMENT, il est à remarquer que les inflexions de voix qui composent la terminaison, se font sur telle ou telle syllabe [de la fin du verset], plutôt ou plutôt tard, suivant la différence des mots qui finissent le verset [...].

[25]

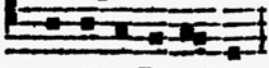
Lebeuf, *Traité historique et pratique...*, op. cit., p. 192 – deux terminaisons du 1^{er} ton (1D et J) en usage dans la liturgie parisienne.

Une Antienne du premier mode qui commence par *fa sol, (a)* & qui descend tout aussitôt, comme celles-ci



Ego missam. Ecce e-go. Laudate Dominum.
Patres nostri.

régit & gouverne la Pſalmodie qui est ainsi notée, & ainsi désignée :



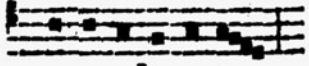
1. D.

Le commencement d'Antienne qui confiste en *ut re*, pourvû qu'il ne s'élève point aussitôt au *la*, par exemple :



Bethleem. Sicut terra. Repromissionem.
Quis ascendit. Ecce. Dominus.

gouverne la Pſalmodie :



J.

En résumé, le passage du dernier verset de la psalmodie au retour de l'antienne doit s'effectuer aisément, sans intervalle mélodique trop important et comme si la terminaison annonçait le début de l'antienne. Cette jonction est illustrée par Lebeuf dans son commentaire du directoire psalmodique du diocèse de Paris [25]. Pour le 1^{er} ton, la terminaison « 1D » s'achève par exemple sur *sol-fa-ré*, succession fournissant l'armature du commencement des antiennes qui lui correspondent. Quant à la terminaison « J », elle ne vise pas tant à devancer l'incipit de l'antienne qu'à conduire conjointement vers la note *ré*, laquelle est suivie par la cellule *ut-ré* ouvrant les antiennes auxquelles ce ton est affecté.

[26]

Antiphonaire parisien, Paris, Aux dépens des Libraires associés pour les Usages du Diocèse, 1736, première partie, p. 45.



Pf. 120. Levavi.
Ant. 8 G. Le-va-vi o-cu-los me-
os in montes : auxi-li-um meum à Domino.
Pf. 123. Nisi quia.
Ant. 1. a. Adju-torium nostrum in
nomine Domini, qui fe-cit cœlum & terram

Si les livres de chant anciens encore en usage dans les paroisses au XVII^e siècle ne mentionnaient pas systématiquement le mode des antiennes et les terminaisons psalmodiques à adopter (d'où l'application des théoriciens à détailler toutes les subtilités de la psalmodie), les antiphonaires publiés durant l'Ancien Régime facilitaient grandement la tâche de leurs utilisateurs. L'antiphonaire en petit format faisant suite au nouveau bréviaire de Paris (1736) [26] propose

ainsi tout ce qui est nécessaire à la psalmodie malgré un espace typographique restreint. Chaque antienne est précédée du numéro et de l'incipit du psaume qu'elle encadre, puis de la terminaison à employer indiquée selon un code (ici : 8G [8^e ton terminant sur *sol*] et 1a [1^{er} ton terminant sur *la*]) et notée. La commodité de cette présentation est encore accrue par l'emplacement de la terminaison notée : située avant le commencement de l'antienne, elle permet à l'œil d'anticiper le passage de la fin la doxologie (... *saeculorum. Amen.*) au premier mot de l'antienne.

En prévision de l'exécution d'un fragment d'office, il convient donc d'en chercher les antiennes, de relever le psaume que chacune introduit et le ton sur lequel il doit être chanté puis, si elle n'est pas directement donnée, d'aller chercher la terminaison adéquate dans une table psalmodique si possible en rapport avec l'antiphonaire consulté. L'adaptation du texte à son ton de psalmodie s'opère en calant les formules de médiation et de terminaison selon la découpe du verset en stiques et l'accentuation des mots situés à ses points d'articulation ↪.

Antienne

Abordant le chant ecclésiastique sous tous ses aspects (histoire, pratique, composition), le curé bourguignon Léonard Poisson donne dans son *Traité* (1750) des définitions complètes des principaux types de pièces de plain-chant, dont les antiennes [27].

[27]

Léonard Poisson, *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*, Paris, Chez Ph. N. Lottin & J. H. Butard, 1750, p. 116-117.

Nous entendons ici par Antienne, un texte qui se chante de suite par tout le Chœur réuni, suivant l'usage présent de l'Eglise, qui a donné ce nom à ces textes ainsi placés: au lieu qu'autrefois Antienne signifioit des chants alternatifs où les uns répondoient aux autres [...].

Une Antienne doit être d'un Chant plus simple ou moins chargé de notes qu'un Répons, sur-tout quand elle est jointe aux Pseaumes.

On peut un peu plus orner les Antiennes des Cantiques *Benedictus & Magnificat*, les Antiennes séparées de Psalmodie, les Antiennes de Procession, de Station.

D'après Poisson, le premier trait marquant de l'antienne réside dans son mode d'exécution à un chœur, contrastant en cela avec la psalmodie antiphonique à deux chœurs. Par ailleurs, l'antienne se reconnaît à sa relative simplicité mélodique même si les antiennes de cantique ou les antiennes indépendantes requièrent une conduite plus ornée.

Les textes d'antiennes empruntent au corpus psalmique et, plus rarement, à d'autres sources bibliques ou à la poésie liturgique médiévale. Mais, à la faveur de la réécriture des bréviaires diocésains français entre les années 1670 et la Révolution, les antiennes changèrent d'aspect en raison de la diversification des livres bibliques dont les liturgistes s'inspiraient et de l'allongement de leur format. Les citations néotestamentaires devinrent fréquentes, ce qui entraîna une complexification de la disposition littéraire des antiennes (alternance entre styles indirect/direct, locuteurs multiples).

[28]

Quinzaine de Pasque notée, à l'usage de Paris, Paris, Hérisant, 1739, p. 108, antienne des vêpres du lundi de la Semaine Sainte.

Ant.



ADjuto-rium nostrum. I. a.

Pseaume 123.

Nisi quia Dominus erat in nobis, dicat nunc Israel : * nisi quia Dominus erat in nobis ;

Cum exurgerent homines in nos, * fortè vivos deglutissent nos.

Cum irasceretur furor eorum in nos, * forsitan aqua absorbuisset nos.

Torrentem pertransivit anima nostra : * forsitan per-

transisset anima nostra aqua intolerabilem.

Benedictus Dominus, * qui non dedit nos in captivum dentibus eorum.


Anima nostra sicut passer erepta est * de laqueo venantium.

Laqueus contritus est, * & nos liberati sumus.

Adjutorium nostrum in nomine Domini, * qui fecit caelum & terram. Gloria.



ADjuto-rium nostrum in no-mine Do-mini,



qui fe-cit coe-lum & terram.

D'ordinaire, les antiennes sont chantées en association avec un psaume. Pour les fêtes de rangs inférieurs dans le rite romain, l'intonation seule précède le psaume et l'antienne complète est exécutée à la fin de celui-ci ; pour les fêtes plus solennelles, l'antienne est chantée entière avant et après le psaume. Néanmoins, dans de nombreux diocèses français dont Paris, l'usage était de ne jamais doubler l'antienne. Les livres les plus directifs dans leur notation, comme la *Quinzaine de Pasque* parisienne de 1739 [28], exposent pour chaque psaume l'intonation de l'antienne (*Adjutorium nostrum* avec une formule ornementale sur la dernière syllabe ↪), la terminaison psalmodique qui lui est appropriée (1a, c'est-à-dire la psalmodie du premier ton avec terminaison sur la note *la*), le texte du psaume et l'incipit de la doxologie conclusive (*Gloria*) puis l'antienne complète. Au final, une telle présentation reflète fidèlement la mise en œuvre de ce psaume selon les critères cérémoniels en vigueur dans les églises pour lesquelles ce livre avait été promulgué.

[29]

Antiphonaire parisien, op. cit., première partie, p. ccxlvj.

CHANTS de l'Alleluia.
à la fin des Antiennes.



1. Ton A. Alle-lu-ia. 1. Ton en D. Alle-lu-ia. 2. en A. Alle-lu-ia.

2. en D. Alle-lu-ia. 3. en E. Alle-lu-ia. 4. en A. Alle-lu-ia.

5. Allelu-ia. 6. Allelu-ia. 7. Allelu-ia. 8. Allelu-ia.

Le caractère modulable de l'antienne ne tient pas seulement à l'éventuelle autonomisation de son intonation. Elle peut être complétée par un *alleluia* durant le temps pascal (si l'antienne n'en est pas déjà dotée) [29] ou être solennisée par l'ajout d'une neume [30], « tirade de sons marquée par plusieurs notes que l'on met au bout d'une Antienne⁵⁹ », qui prolongeait le chant de la dernière syllabe du texte. Participant de l'adaptabilité de l'antienne au temps et à la solennité liturgiques, ces adjonctions connaissent de nombreuses variantes de détail selon les traditions liturgiques locales.

59. Lebeuf [1741], p. 239.

[30]

Antiphonaire parisien, op. cit., première partie, non paginé.

L E S N E U M E S.

1. Ton
en A. C
en D.

2.
en A.

2.
en D.

3.

4.
en E.

4.
en A.

5.
en C.

5.
en F.

6.
en C. C
en F.

7.

8.

Au genre de l'antienne appartiennent également des pièces chantées sans être conjointes à un psaume dans le cadre de commémorations, de dévotions particulières ou de circonstances exceptionnelles (par exemple, l'antienne mariale *Salve regina*).

Répons

Le répons est l'autre genre essentiel de l'office. Destiné à « répondre » aux lectures, il succède aux leçons des Nocturnes (grand répons ou répons prolix) ou aux capitules des petites heures (petit répons). Dans ces deux cas, il combine des fragments textuels dont l'enchaînement, ainsi que le résume Léonard Poisson, n'est pas linéaire [31].

[31]

L. Poisson, *Traité théorique et pratique...*, op. cit., p. 123.

Un Répons est un Texte qui a différentes parties: un texte suivi qui fait le corps du Répons, ensuite un autre texte qui fait le Verset, après lequel on reprend une partie du premier, ce qu'on appelle *Réclame*. Il a aussi souvent le v. *Gloria Patri*, ensuite duquel on reprend aussi la Réclame, ou on répète le texte du R.[épons] en entier: chaque Eglise selon ses usages.

Par conséquent, l'exécution complète d'un répons nécessite d'observer les repères donnés dans les livres notés [32] et d'aller chercher le ton du *Gloria Patri* dans une table souvent insérée à la fin des antiphonaires.

[32]

Antiphonaire parisien, op. cit., p. 20, répons bref pour l'office de none du dimanche.

Ry. br. du
6. en C.

Omnes viae meae * In conspectu
tuo, Domine. Omnes. Servavi
mandata tua * & testimonia tua
a * In. Gloria Patri. Omnes.

déroulement de la pièce :

intonation	<i>Omnes viae meae</i>
poursuite du répons	<i>In conspectu tuo, Domine.</i>
reprise du répons	<i>Omnes viae meae, in conspectu, Domine.</i>
verset	<i>Servavi mandata tua & testimonia tua.</i>
réclame	
(= reprise partielle du répons)	<i>In conspectu tuo, Domine.</i>
doxologie	<i>Gloria...</i>
	<i>Sicut erat...</i>
reprise du répons	<i>Omnes viae meae, in conspectu, Domine.</i>

Contrairement à l'antienne chantée entièrement par tous les « choristes » (c'est-à-dire ceux qui sont présents au chœur durant l'office), le répons fait alterner un effectif nombreux (pour le corps du répons et ses reprises) avec un ou plusieurs solistes (pour les intonations et le verset). Cette répartition rendait compte de la constitution de la pièce et reflétait l'organisation du groupe de clercs qui la chantait: en milieu capitulaire, les solistes étaient de plus en plus élevés dans la hiérarchie des ordres ecclésiastiques et du chapitre au fur et à mesure que se déroulaient les matines. Les préceptes extraits du cérémonial de la cathédrale de Sens [33], église reconnue au XVIII^e siècle pour avoir conservé d'anciens usages cantoraux, illustrent une telle pratique.

[33]

Cérémonial de l'Église Métropolitaine et Primatiale de Sens et du diocèse, Sens, De l'Imprimerie de P. H. Tarbé, 1769, p. 117 et 122, « Des Matines & Laudes des Fêtes annuelles & solennelles » [à 9 leçons].

14. Les répons se chantent à l'aigle entre la banquette par deux du Chœur revêtus de chapes. Les six premiers par des Clercs ou Chantres. S'il n'y a pas un nombre suffisant de Clercs ou de Chantres, les Enfants de Chœur chantent deux à deux le premier & le second répons des deux premiers Nocturnes. Le septième est chanté par deux Soudiacres; le huitième par deux Diacres, & le neuvième par deux Prêtres. Dans les Eglises où il n'y a pas d'Ecclésiastiques de tous ces différens Ordres, les Clercs chantent aussi les répons du III. Nocturne. [...]

DANS L'ÉGLISE MÉTROPOLITAINE [...]

37. Les répons se chantent en chapes, ainsi qu'il s'en suit. Les Vicaires & Chantres chantent deux à deux les six premiers. Deux des Chanoines de Sens à l'Autel de Notre-Dame chantent le septième: deux Chanoines Prébendés le huitième, & deux autres le neuvième, suivant qu'ils sont intabulés. Pendant que les Chanoines chantent ces répons, un Enfant de Chœur, tient le livre devant eux.

Le premier paragraphe décrit la distribution des solistes pour les répons de matines: sur les neuf que comptent les grandes fêtes, les six premiers répons sont entonnés par des chantres non ordonnés, puis les trois derniers par des chantres ayant reçu les ordres majeurs (sous-diaconat, diaconat, prêtrise). Il s'agit toutefois d'un dispositif adaptable aux églises insuffisamment pourvues en clercs pour le reproduire, c'est-à-dire la majorité d'entre elles. En revanche, le second paragraphe, s'il reprend le principe du précédent, est plus précis dans la désignation des protagonistes de cette action car il concerne expressément le clergé de la cathédrale de Sens. La progression ascendante des chantres commence par des membres du bas chœur (« vicaires & chantres ») puis des chanoines subalternes (ceux de l'Autel de Notre-Dame), pour finir par des chanoines de plein droit devant qui, par déférence, des enfants tiennent l'antiphonaire. Seul angle mort de ce texte: le chœur dont la participation au chant du corps des répons n'est pas spécifiée car elle n'oblige pas à désigner des individus selon leurs statuts.

Hymnes

Les hymnes se distinguent par la source et par la nature de leurs textes. Ceux-ci ont été écrits dès les premiers temps de l'Église à partir de formes inspirées par la poésie gréco-latine. Ces textes dont les premiers exemples remontent au moins à Hilaire de Poitiers (IV^e siècle) sont versifiés et de coupe strophique. Ils ne sont donc pas extraits littéralement des Écritures même s'ils peuvent en relater certains épisodes ou en reprendre des tournures.

Trouvant place à chaque office du cursus des heures, l'hymne est définie par la thématique liturgique de son texte et par le mètre poétique imprimant sa structure à chacune de ses strophes. Ce dernier aspect est particulièrement sensible aux XVII^e et XVIII^e siècles. L'inventaire analytique des vers (combinaisons de plusieurs pieds) et des mètres latins (combinaisons de plusieurs vers) était un exercice courant dans l'apprentissage du latin, ce qui inculquait à tout lettré dès ses années de formation les combinaisons de quantités des schémas poétiques classiques. La méthode de latin de Claude Lancelot [34] offre un aperçu de cette initiation: après l'évocation de son origine, le vers saphique est envisagé comme l'assemblage de cinq pieds puis en tant qu'élément de strophe. Sa césure et ses apparentements à d'autres vers concluent cette notice recourant à des citations d'auteurs au premier rang desquels Horace. Familiers des *Odes* de ce poète et, en général, des canons littéraires antiques, les ecclésiastiques ne pouvaient qu'être attentifs aux aspects techniques de la versification des hymnes et aux sonorités pré-musicales résultant de la scansion des vers.

Hormis le répertoire transmis depuis le Moyen Âge, le corpus des hymnes a été profondément renouvelé sous l'Ancien Régime à la faveur de la réforme des bréviaires diocésains. Ceux-ci contiennent de nouvelles hymnes composées selon l'esthétique du néo-latin (dont Jean-Baptiste Santeul était le représentant le plus éminent⁶⁰) soit pour remplacer des hymnes anciennes jugées défectueuses, soit pour varier les mètres rythmiques utilisés jusqu'alors, soit encore pour répondre à l'introduction de nouveaux offices. Cependant, la régularité métrique des hymnes n'était pas obligatoirement répercutée dans leurs mélodies. Toutes les hymnes médiévales ne se chantaient pas selon une mesure stricte et des formules rythmiques périodiques. De plus, lorsque des hymnes anciennes ou nouvelles adoptaient un modèle rythmique contraint, celui-ci ne correspondait pas forcément à la distribution des quantités du mètre latin.

60. Duron [1997b].

[34]

Claude Lancelot, *Nouvelle methode pour apprendre facilement la langue latine*, Paris, Chez Pierre Petit, 1667 (1^{re} éd. 1644), p. 853.

2. Des Vers Sapphiques.

Les vers Sapphiques ont esté inventez par *Sappho*, laquelle leur a donné son nom. Ils ont les mesmes pieds que les Phaleuques, mais autrement disposez : sçavoir vn Corée, vn Spondée, vn Dactyle, & puis deux Corées.

1 l 2 l 3 l 4 l 5

Crēscit īndūl-gēns sībī dīrūs h̄ydrōps. Hor.

Après trois Sapphiques on met d'ordinaire vn Adonien. Neanmoins il y a des Chœurs qui ont beaucoup plus de Sapphiques de suite.

Ils sont rudes s'ils n'ont vne Cefure après les deux premiers pieds. Quoy qu'il y en ait assez dans Horace qui ne l'ont pas.

Quam locus circumvolat & Cupido. lib. 1. Od. 2.

Phœbe Silvarūmque potens Diana. In Carm. secul.

Lenis Ilithya tuore matres:

Sive tu Lucina probas vocari,

Seu Genitalis.

Les Sapphiques & les Phaleuques peuvent estre facilement changez les vns aux autres, comme ce vers Spphique d'Horace,

Non eget Mauri jaculis nec arcu,

peut-estre changé en Phaleuque en transposant seulement les mots,

Non Mauri jaculis eget, nec arcu.

Et ce Phaleuque de Martial;

Nympharum pater amniūmque Rhene,

devient vn Sapphique en mettant;

Rhene nympharum pater amniūmque.

3. Des Alcaïques.

Les vers Alcaïques ont pris leur nom du Poète Alcée. Ils ont deux pieds & demy d'un iambique (ce qu'ils appellent *Penthemimerim Iambicam*) & deux Dactyles. D'où vient qu'au premier pied ils peuvent avoir vn iambe,

1 l 2 l l 3 l 4

Vidēs ut āl-tā stēt nīvē cāndīdūm Hor.

Quoy que pour l'ordinaire ils y ayent vn Spondée;

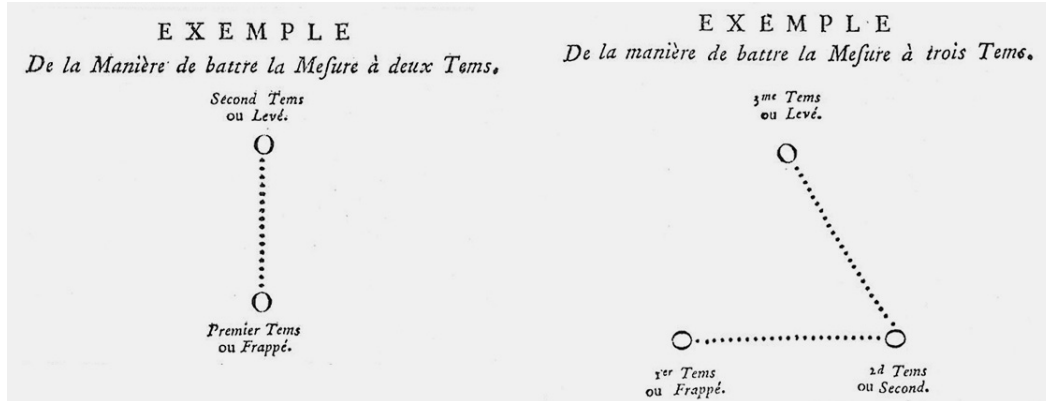
1 l 2 l l 3 l 4

Āndī-rē mā-gnōs jān vīdē-ōr dūcēs.

Si les hymnes non mesurées s'exécutaient sans battue, les hymnes mesurées étaient chantées selon une mesure fixe à deux ou trois temps [35].

[35]

Nicolas Oudoux, *Méthode nouvelle pour apprendre le plain-chant*, Paris, Chez Augustin-Martin Lottin, 1772, p. 35 et 39.



Après avoir montré la façon de les battre, Oudoux propose des exemples d'hymnes [36] dont la notation différencie « [les] demi-barres pour l'expression de la Mesure » et les barres entières « [qui] marquent la fin de chaque Vers » du mètre et appellent un repos « sans cependant interrompre la Mesure ⁶¹ ». L'exactitude de ces indications confirme qu'il existait une grande sensibilité à la configuration sonore propre à chaque mètre, et une attention réelle à sa perception au travers du chant.

[36]

Oudoux, *Méthode nouvelle...*, *op. cit.*, p. xj, xij, xij et xvj.

Hymne à deux temps « pour le mètre saphique »



transcription métrique



61. Oudoux [1772], p. xij.

Hymne à deux temps « pour le mètre alcaïque »



PRO-MISSA tel-lus, concipe gaudi-a:
Te fau-fa cœ-lo con-ci-li-at di-es:
Deus mi-naces ponit i-ras; Sancta tu-us
Me-di-a-tor in-trat.

transcription métrique

- ◡ - - - ◡ - ◡ -
- ◡ - - - ◡ - ◡ -
- ◡ - - ◡ - - -
- ◡ - ◡ - ◡ - - -

Hymne à trois temps « pour le mètre trochaïque »



URBS be-a-ta, ve-ra pa-cis Vi-fi-o,
Je-ru-fa-lem: Quanta furgit! cel-fa-fa-xis
Con-di-tur viventi-bus; Quæ po-li-vit,
hæc co-aptat Se-di-bus fu-is De-us.

transcription métrique

- ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ -
- ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ -
- ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ -

La Messe

L'ordinaire

L'ordinaire de la messe (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) rassemble des textes fixes chantés en tout temps excepté le *Gloria*, omis durant l'Avent et de la Septuagésime jusqu'à la Semaine sainte incluse. Même si ces pièces forment un cycle, elles sont tributaires de plusieurs genres : invocations pour le *Kyrie*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*; hymne pour le *Gloria*; enchaînement d'articles de foi pour le *Credo*. Par ailleurs, les graduels font figurer en conclusion des ordinaires la formule d'envoi chantée avant la bénédiction conclusive de la messe (*Ite missa est...* remplacé à certains moments de l'année par *Benedicamus Domino...*) et la prière pour le roi chantée en France lors de toute messe haute (*Domine salvum fac regem...*).

Un graduel comporte toujours une section dédiée aux ordinaires de messes, chacun étant assigné à un degré de solennité ou à une période liturgique. En dépit d'usages très variés d'une église à l'autre, le *Kyrie*, le *Gloria* et l'*Agnus Dei* sont chantés en antiphonie, avec l'orgue comme possible substitut d'une des parties du chœur → alors que le *Credo* et le *Sanctus* sont exécutés par le chœur entier. Autrement, les pièces de l'ordinaire à l'exception du *Credo* peuvent être chantées les jours les plus solennels en musique ou « sur le livre » →, c'est-à-dire en faisant improviser une ou deux voix sur le *cantus firmus* en plain-chant.

Le propre

La messe contient une part variable de textes chantés ayant trait à un thème du cycle annuel du temps (propre du temps), du cycle annuel des saints (propre et commun des saints) ou à un objet dévotionnel (messes votives)⁶². Regroupées sous l'intitulé de « propre de la messe », ces pièces sont assimilables aux principaux genres chantés de l'office. L'introït, l'offertoire et la communion sont des antiennes ayant perdu tout ou partie du psaume qu'elles encadraient. Cette autonomisation se traduit par l'usage de formules particulières de psalmodie et de doxologie pour l'introït et, pour ces trois catégories d'antiennes, par une conduite moins syllabique que celle des antiennes de l'office. Ces constats valables pour les chants anciens sont également de mise pour les propres de messe écrits au XVIII^e siècle : dans ses conseils aux compositeurs de plain-chant, Léonard Poisson explique que l'introït « doit avoir du grand & de la gravité », que l'offertoire « doit être très-solemnel » et que la communion « doit être composée comme un Antienne un peu chargée⁶³ ».

D'un autre côté, le graduel et l'alleluia – « les Pieces de la Messe qui peuvent le plus se ressembler⁶⁴ » – s'apparentent aux répons. Toujours selon Léonard Poisson, le graduel « est un vrai Répons qui a toujours son verset⁶⁵ » et dont les deux parties se chantent une seule fois (AB) ou en répétant le corps du répons après le verset (ABA). L'alleluia suit ce principe : son chant délimite une première partie, celle-ci étant poursuivie par un verset avant d'être reprise. Quant aux traits remplaçant l'alleluia durant le Carême, ils sont assimilables à « une Psalmodie [de plusieurs versets] traînée ou chargée de plusieurs notes⁶⁶ », ce qui explique l'allure formulaire de leurs mélodies.

Enfin, les séquences et les proses qui se chantent dans le prolongement de l'alleluia sont versifiées et strophiques comme des hymnes. Elles suivent donc un schéma métrique et rythmique constant parfois explicité par la notation, ainsi qu'il apparaît dans la version rythmée de la prose de la Pentecôte, *Veni Sancte Spiritus*, dans le graduel du diocèse de Bayeux (1750) [37]. Par contre, la mélodie des proses et des séquences n'est pas exactement strophique puisqu'elle change à la fin de chaque paire de strophes. Dans l'exemple ci-après, les strophes *Veni sancte Spiritus* et *Veni Pater* sont chantées sur le même air, un autre lui succédant pour les strophes *Consolator* et *In labore*.

Le répertoire des proses connut un développement remarquable sous l'Ancien Régime : alors que le missel romain n'en comprenait plus que quatre depuis sa réforme post-tridentine (*Victimae paschali laudes*, *Veni sancte Spiritus*, *Lauda Sion*, *Dies irae*⁶⁷), la préparation des missels néo-gallicans suscita l'écriture de proses nouvelles dont la pratique se perpétua bien après l'abandon de ces livres au XIX^e siècle⁶⁸.

62. Certains de ces textes variables ne concernent que le prêtre à l'autel et non pas les chantres. À ce titre, ils ne seront pas abordés dans le cours de ce chapitre.

63. Poisson [1750], p. 136, 146 et 147.

64. *Ibid.*, p. 136.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*, p. 142.

67. La séquence du *Stabat Mater* ne fut admise dans le missel romain qu'en 1727.

68. Thoraval [2017].

[37]

*Le Petit Graduel du diocèse de Bayeux, Caen,
Chez C. Le Baron et P. Chalopin, 1750, p. 317.*

P R O S E.

VENI sancte Spi-ri-tus, Et emit-te
coe-li-tus Lucis tu-æ ra-di-um. VENI
pater pau-perum; Veni, da-tor mu-
nerum; Veni, lumen cor-di-um. CON-
SOLATOR op-time, Dulcis hos-pes a-ni-
mæ, Dulce re-frige-ri-um. IN labore
requi-es, In æstu tem-pe-ri-es, In fle-

Les récitatifs liturgiques

La messe et l'office sont ponctués par des oraisons, bénédictions ou lectures assurées par le célébrant, par ses assistants (le diacre et le sous-diacre) ou par d'autres clercs. Ces interventions étaient chantées sur des tons sobres mais très caractéristiques, ce qui excluait de fait la voix parlée de l'office choral. Tout candidat aux ordres ecclésiastiques devant maîtriser ces tons, les méthodes destinées aux jeunes clercs les décrivent minutieusement [38] et quelques-uns (préfaces et *Pater noster* de la messe notamment) sont entièrement notés dans les livres liturgiques [39].

[38]

Rituel du chœur tres-util pour exercer les personnes qui apprennent le Plain-Chant, & pour celles qui veulent chanter l'Office Divin dans toute sa régularité, Paris, Chez Christophe Ballard, 1700, p. 6-7.

6	<i>Rituel du Chœur.</i>	7	
			
<p>ÿ. <i>Audivi vocem de cœlo dicentem mi-hi.</i> R. <i>Beati mortui qui in Domino moriuntur.</i></p>		<p><i>servorum tuorum, & miserere nobis</i></p>	
<p style="text-align: center;">Du PATER NOSTER, &c.</p>		<p><i>qui cum Patre & Spiritu sancto vivis</i></p>	
<p><i>Le Pater noster, &c. se dit tout bas entièrement, jusqu'à ces mots: Et ne nos inducas, &c. qui se chantent ainsi.</i></p>		<p><i>& regnas in sæcula sæculorum. R. Amen.</i></p>	
			
<p>ÿ. <i>Et ne nos inducas in tentationem.</i></p>		<p><i>Jube Domine benedicere. Benedictio-</i></p>	
			
<p>R. <i>Sed libera nos à malo.</i></p>		<p><i>perpetua benedicat, nos Pater æternus.</i></p>	
<p><i>Les Absolutions & Benedictions se chantent toujours tout droit, sans aucune élévation, ni inflexion de voix, excepté la dernière syllabe qui fait la conclusion d'icelles.</i></p>		<p><i>R. Amen.</i></p>	
<p style="text-align: center;">E X E M P L E.</p>		<p><i>C'est ainsi que se terminent toutes les Benedictions & Absolutions; & il est à propos seulement de remarquer, que si la penultième syllabe du mot qui fait la conclusion, est breve, il faut la baisser avec la dernière.</i></p>	
		<p style="text-align: right;">A iij</p>	
<p><i>Exaudi, Domine Jesu Christe, preces</i></p>			

[39]

Missale monasticum ad usum sacri ordinis Cluniacensis, Paris, Typis Petri Simon, 1733, p. 184.

184

✠

PRÆFATIONES CUM CANTU.

Sequens Præfatio dicitur in Dominicis & Festis Adventus, & in Vigilia Nativitatis Domini.

P Er omnia secula seculo-
 rum. *ꝛ.* Amen. *ꝥ.* Dominus vo-
 biscum. *ꝛ.* Et cum spiritu tuo.
ꝥ. Surfum corda. *ꝛ.* Habe-mus
 ad Dominum. *ꝥ.* Gratias a-
 ga-mus Domino Deo nostro.
ꝛ. Dignum & justum est. Verè
 dignum & justum est, æquum
 & salu-ta-re, nos tibi semper &
 ubique gratias agere, Domine

sancte, Pater omnipotens, æter-
 ne Deus, per Christum Domi-
 num nostrum : Cujus venerandæ
 Nativitatis ventura Solennitas
 ita nos, quæsumus tibi placitos
 reddat : ut per dignos pœniten-
 tiæ fructus parando in cordibus
 nostris viam eidem Domino
 homini-Deo, glorificet nos cùm
 venerit ad judicandum mani-
 festus,

UNE BRÈVE HISTOIRE STYLISTIQUE

Les dénominations *chant de l'Église* ou *chant grégorien* induisent une certaine unité des répertoires de plain-chant, ceux-ci étant de surcroît égalisés par des caractéristiques techniques (cadre modal), graphiques (large consensus autour de la notation carrée sur quatre lignes) et sonores (le chant ecclésiastique comme chant « uni »). Or, un regard attentif révèle rapidement la différence de leur ancienneté et la diversité de leur principe de constitution (conservation, réforme, composition), ce que ce chapitre cherchera à mettre en valeur au travers de cas représentatifs des catégories stylistiques de chant ecclésiastique en vigueur sous l'Ancien Régime ⁶⁹.

Le chant grégorien entre transmission et imitation

L'historiographie du XIX^e siècle a forgé un durable lieu commun : la presque totalité du plain-chant en usage à la fin du Moyen Âge en France aurait cédé le pas à des répertoires nouveaux ou, au moins, à des versions défigurées des mélodies anciennes. Divers indices viennent pourtant fragiliser cette affirmation. Tout d'abord, les archives paroissiales montrent qu'il arrivait que des chantres utilisassent encore des livres de chœur anciens dont les textes écrits en caractères gothiques étaient surmontés de notations pouvant remonter au XV^e siècle. Même si le plain-chant qu'ils contenaient était discrètement retouché par correction à même le livre ou par simple réaction orale ⁷⁰ ↪, ces supports s'apparentaient à un lien concret avec le passé du chant de l'Église.

Par ailleurs, tout chapitre séculier ou ordre religieux intégrait, au moins comme stéréotype discursif, l'impératif du maintien de ses usages. Pour certains de ces corps ecclésiastiques, cette ambition se traduisait par une préservation effective du contenu supposément originel de leurs livres. Du côté des réguliers, l'ordre cistercien profita de son organisation centralisée pour reconduire assez fidèlement dans ses imprimés modernes le chant hérité de la réforme menée par saint Bernard ⁷¹. Les chartreux poussèrent encore plus loin cette exigence, ce que les plain-chantistes considéraient comme une véritable spécificité. Selon Léonard Poisson, ces religieux « ont conservé la Liturgie telle qu'ils l'ont trouvée dans le tems de leur Institution ⁷² » quitte à devoir assumer de flagrants archaïsmes ⁷³. Poisson signale notamment l'indifférence des livres cartusiens au respect de l'accentuation latine dans le chant ↪, ce qui lui fait écrire que « excepté peut-être les seuls Chartreux, personne aujourd'hui n'est plus touché de la réponse attribuée à S. Grégoire : *Qu'il est indigne de la parole de Dieu de l'assujettir aux règles de la Grammaire* ⁷⁴ ».

La comparaison entre les livres imprimés pour cet ordre au XVI^e siècle et ceux du siècle suivant corrobore ce constat. Presque un siècle après le graduel chartreux de 1578 [40a], l'ordre fait imprimer à Lyon une nouvelle édition [40b] qui en reprend scrupuleusement la mélodie, y compris les notes répercutées sur les syllabes finales non accentuées (dans cet introït, les dernières syllabes des mots *humerum* ou *nomen*). Entre ces deux livres, les évolutions significatives de la notation concernent seulement deux aspects. Dans l'exemplaire du XVII^e siècle, les barres indiquent des périodes de souffle au lieu d'être placées entre chaque mot comme dans le livre précédent, et les semi-brèves descendantes de *climacus* sont uniformisées en brèves ↪. Une rénovation peut-être plus importante réside dans la typographie du texte : la substitution des caractères gothiques par les caractères romains atteste le passage de l'ère des imprimés liturgiques encore imprégnés par les habitudes de la copie manuscrite, à celle de l'impression « moderne ».

69. Cette histoire stylistique commence à être connue grâce à de récents travaux parmi lesquels ceux de Cécile Davy-Rigaux et, dans une perspective élargie à l'Europe moderne, ceux de Theodore C. Karp référencés dans la bibliographie.

70. Voir Bisaro [2017].

71. Voir Boschiero [2014].

72. Poisson [1750], p. 29.

73. Sur la transmission du chant cartusien, voir Devaux [1995].

74. Poisson [1750], p. 10.

[40]

Introït du jour de la Nativité du Seigneur

(a) *Graduale Ordinis Cartusienensis*, Paris, Ex Officina G. Chaudiere, 1578, f. xvj.


Ad matorem Missam. vj.

Ver natus est nobis & filius datus est nobis cuius imperium super humerum eius & vocabitur nomen eius magni consilij angelus. Psa. Cantate domino canticum novum.

(b) *Graduale... ad usum sacri Ordinis Cartusienensis*, Lyon, Ex officina Ioannis Gregoire, 1674, p. 30.


AD MISSAM MAIOREM.

& Salva-tor. Introitus.

Ver natus est nobis & filius datus est nobis cuius imperium super humerum eius & vocabitur nomen eius magni consilij Angelus. Psa.

Pendant que les chartreux chantaient sous le règne de Louis XIV avec des livres pérennisant leur chant séculaire, nombre de graduels et antiphonaires diffusés dans les églises séculières et régulières recélaient un chant qui, s'il ne rompait pas avec les modèles mélodiques anciens, en aménageait la prosodie. Le *Graduale romanum* publié par Nivers en 1697 [41] procède de cette volonté de réformer le chant grégorien à l'aune des exigences de la bienséance oratoire intrinsèque à l'âge de l'éloquence⁷⁵.

[41]

Guillaume-Gabriel Nivers, *Graduale romanum*, Paris, Ballard, 1697, p. 22-23.


Introitus.

U-er na-tus est no-bis, & Fi-li-us da-tus est no-bis: cuius impe-rium super hu-merum e-jus: & voca-bitur nomen e-jus, ma-gni con-si-lij An-gelus. Psa. Can-ta-te Do-mi-no can-ti-cum no-vum:

Outre l'aide procurée au chantre dans la conduite du texte par l'emploi de deux types de barre ↷, Nivers choisit de « perfectionner la prononciation plutôt que de la corrompre⁷⁶ » en allégeant les syllabes non accentuées par l'introduction de semi-brèves (les pénultièmes syllabes de *Filius*, *imperium*, *humerum*, *vocabitur*, *consilii* et *Angelus*), par le décalage de notes (autre répartition des syllabes de *Angelus* par rapport à la version chartreuse [40b]), et par le retranchement des notes répétées ou trop nombreuses sur des syllabes faibles. Au regard de la version chartreuse, celle de Nivers confère à la mélodie une souplesse d'énonciation et une civilité communicante généralement perçues au XVII^e siècle comme d'indispensables améliorations d'un chant altéré par sa traversée des siècles « gothiques ».

75. Sur ce concept, voir Fumaroli [2002].

76. Nivers [1683], p. 94.

De plus, Nivers estimait, à l'instar de la plupart des plain-chantistes, que la prolixité mélodique des pièces vocalisées (répons, graduels, versets d'alleluia) provoquait une « confusion de tant de Notes inutiles & superflues [...] mises & posées au hazard ⁷⁷ ». Dans sa *Dissertation sur le chant grégorien* (1683), Nivers se justifie en commentant des exemples extrêmes dont il compte les notes des mélismes les plus étirés [42]. Afin d'éradiquer ce qui lui apparaissait comme un barbarisme, il pratique dans son *Graduale* de 1697 la suppression des « notes inutiles » que le sur-chantre ⁷⁸ de la cathédrale de Besançon Jean Millet apprenait, à la même époque, à repérer pour mieux les biffer ou les effacer ⁷⁹ ↪.

[42]

Guillaume-Gabriel Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris, Aux dépens de l'Autheur, 1683, p. 74.

La famille des plains-chants se situant dans une relative continuité grégorienne ou se réclamant d'elle comprend enfin les répertoires composés suite à la réforme des bréviaires et missels diocésains ou monastiques entre les dernières décennies du XVII^e siècle et la Révolution. Dans ces livres, les antiennes ou les répons étaient conçus par contonisation scripturaire, c'est-à-dire par découpage et combinaison de fragments empruntés à la Bible: cette démarche aboutissait à la confection de textes plus longs qu'auparavant qui, de ce fait, ne pouvaient se prêter à un simple ajustement des mélodies anciennes. En plein siècle des Lumières, des plain-chantistes élaborèrent ainsi d'entiers graduels et antiphonaires en s'inspirant des caractéristiques essentielles du chant grégorien, tout en incluant dans leur méthode de composition le recours à des procédés figuratifs démarqués de la musique. Surtout motivé par la promulgation de nouveaux offices et propres de messes, cet élan atteignit les ordinaires de messe. À côté

de messes anciennes révisées, les graduels diocésains pouvaient proposer leur remplacement par des messes nouvellement composées, ce dont Henri Hardouin, maître de musique de la cathédrale de Reims, s'explique dans sa méthode [43a]. En l'espèce, le nouveau chant qu'il composa pour son diocèse comprenait des messes homogènes (un même ton pour chaque ordinaire, un *Credo* différent par messe) appelées à former le socle d'un répertoire commun à toutes les paroisses [43b].

[43]

(a) Henri Hardouin, *Méthode nouvelle, courte et facile pour apprendre le plain-chant*, Charleville, s. n., 1762, p. 40.

On a remarqué qu'entre toutes les Messes qu'on chante dans le Diocèse, il n'y en a pas une régulière: dans la même Messe, les KYRIE, GLORIA IN EXCELSIS & CREDO sont de différents Tons: la Messe des Anges, une des meilleures, n'a pas de CREDO. On a encore remarqué qu'elles ne sont point conformes, les Copistes y ayant ajouté ou en ayant retranché plus ou moins de Notes selon leur fantaisie.

Pour ramener toutes les églises du Diocèse à l'uniformité depuis si long-tems interrompûe, on a composé les Messes suivantes sur les huit Tons: on a tâché d'en rendre le Chant aisé, coulant & modulé: on y a évité la multitude des Notes plus embarrassante qu'agréable: on les trouvera assez longues si on en fait proportionner le Chant à la solennité des Fêtes. Ces Messes peuvent servir de Leçon aux Commencans.

77. *Ibid.*, p. 72.

78. Sur ce titre et les fonctions qui lui étaient afférentes à Besançon, voir Cohen [1968].

79. Millet [1666a], p. 42-46.

(b) *Id.*, p. 92.

M E S S E
DU VI. TON.
AUX DIMANCHES PENDANT L'ANNÉE.

K Y rie, e le i fon. iij.

Christe, e le i fon. iij. Ky-

rie, e le i fon. iij.

G Lo ri a in ex celsis De-

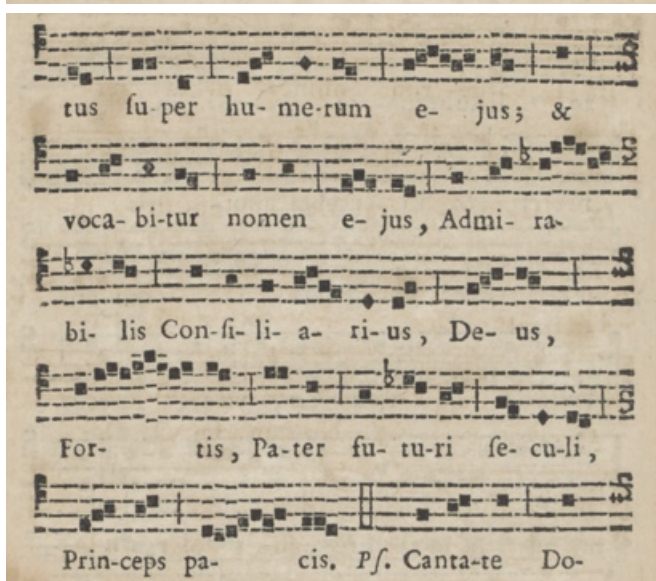
o. Et in ter ra pax homi ni-

bus bonæ vo luntatis. Laudamus

Le chant de la liturgie parisienne est l'emblème le plus connu de cette masse de plains-chants produits au XVIII^e siècle en adoptant une stylistique « grégorienne ». Après un nouveau bréviaire (1736), l'archevêque de Paris dota son diocèse d'un nouveau missel (1738) entraînant la composition d'un grand nombre de pièces dont cet introït pour la messe du jour de la Nativité [44a]. Plutôt que le texte usuel paraphrasant un verset d'Isaïe – texte ayant subsisté lors de la précédente réforme du missel parisien de 1685 –, les rédacteurs du missel de 1738 ont préféré la version littérale de la source biblique [44b], ce qui implique la substitution de mots (*Puer* > *Parvulus*), le remodelage de propositions entières et l'ajout de l'annonce prophétique des titres du Christ (*Admirabilis, Consiliarius, Deus...*).

[44]

(a) *Graduel de Paris, noté, pour les dimanches et les festes, Paris, Chez les Libraires associés aux usages du Diocèse, 1754, partie d'hiver, p. 57-58.*



(b)

texte du missel romain	traduction (d'après <i>Le Missel romain, latin-françois</i> , Paris, Chez Quillau Père & Fils, et Jean Desaint, 1722, vol. 1, p. 59-60)	texte du missel parisien (1738 - Isaïe 9-6)	traduction (d'après le <i>Missel de Paris</i> , Paris, Chez Jean Desaint, 1739, vol. 1, p. 64)
<i>Puer natus est nobis, Et Filius datus est nobis, Cujus imperium super humerum ejus, Et vocabitur nomen ejus, magni consilii Angelus</i>	Il nous est né un enfant, Et il nous a été donné un Fils, Qui portera sur son épaule la marque de son empire : Il sera appelé l'Ange du conseil céleste.	<i>Parvulus datus est nobis, Et Filius datus est nobis, Et factus est principatus super humerum ejus Et vocabitur nomen ejus Admirabilis, Consiliarius, Deus, Fortis, Pater futuri sæculi, Princeps pacis.</i>	Un petit Enfant nous est né, Et il nous a été donné un Fils, Qui portera sur son épaule la marque de son empire : Il sera appelé l'Admirable, le Conseiller, Dieu, le Fort, le Père du siècle futur, le Prince de la paix.

Compositeur du chant parisien, Jean Lebeuf conçut une version entièrement nouvelle de cette antienne, en ne conservant du *Puer natus est* que les deux sauts de quinte sur le mot d'intonation et le premier « et ». Pour le reste, il choisit le 1^{er} mode « [d']une gravité mâle & pompeuse » selon son confrère Léonard Poisson⁸⁰, puis développe une mélodie richement vocalisée tout en insérant des semi-brèves pour alléger certaines syllabes non accentuées (*Parvulus, Filius, datus, factus...*). Évitant de multiplier les cadences sur la finale *ré*, les longues phrases accordent un traitement figuré aux noms du Christ les plus

80. Poisson [1750], p. 152. Au contraire, le 7^e ton – celui du *Puer natus est* – est dépeint par le même auteur comme « propre aux grands sujets, aux grands mouvements, aux exclamations mâles, aux événements surprenans, étonnans, éclatans » (*ibid.*, p. 346), ce qui explique que Lebeuf ait pu le juger trop brillant pour le mystère de la Nativité.

éclatants (*Admirabilis, Fortis*) en exploitant le registre aigu du mode. De la sorte, Lebeuf répondait au principe qu'il s'était fixé quelques années plus tôt dans le *Mercur de France* [45] : si le plain-chant devait « exprime[r] la parole dans le chant » conformément à une théorie déjà développée au XVII^e siècle⁸¹, il convenait de le faire dans les limites caractéristiques du chant ecclésiastique.

[45]

Jean Lebeuf, « Lettre écrite de... en Brie, contenant quelques Remarques sur le Chant Ecclesiastique », *Mercur de France*, septembre 1725, p. 1195.

[...] il est de règle qu'on exprime la parole dans le chant, cela est à souhaiter; mais aussi il faut le faire d'une manière qui soit proportionnée à la modestie Ecclesiastique, qui soit naturelle, sans affectation extraordinaire. Il faut exprimer les paroles à peu près comme un homme feroit en parlant naturellement ou en gesticulant selon un certain instinct modéré de la nature, sans aller jusqu'à la minutie, sans tomber dans la puerilité. Le chant Ecclesiastique est comme un geste sonore qui doit aider à faire entrer dans l'esprit le sens des paroles, ou au moins ne pas empêcher qu'on ne le comprenne.

Liés à une même circonstance, les trois introïts précédents procèdent de rapports à l'histoire distincts: tradition écrite pour le premier, rénovation assumée pour le second, création par assimilation de traits stylistiques anciens pour le dernier. Ils forment pourtant un ensemble unifié par la volonté de maintenir sans modification substantielle « l'idée Grégorienne⁸² » dans le chant ecclésiastique.

Plains-chants adaptés⁸³

D'autres chants étaient marqués par une plus grande influence de leurs milieux de destination et, de fait, par une interprétation de cette « idée Grégorienne ». Il en va ainsi de plains-chants conçus pour des communautés féminines qui, conformément à leurs règles respectives, avaient à chanter tout ou partie de l'office sans pouvoir accomplir aisément ce devoir en raison de l'endurance et de la difficulté inhérentes à la pratique du plain-chant⁸⁴. De surcroît, ces congrégations étaient susceptibles d'assumer par vocation des fonctions éducatives ou caritatives incompatibles avec un séjour prolongé de leurs membres au chœur⁸⁵. Il fallait donc leur procurer des chants adaptés à leur rythme de vie ou à leurs capacités, sans que cela fût pour autant automatique: les cisterciennes de Port-Royal, par exemple, chantaient le plain-chant de la liturgie parisienne à laquelle elles étaient astreintes ↪.

La présentation des *Chants pour les religieuses bénédictines* (1664) délivre l'une des solutions trouvées pour accommoder le plain-chant en tenant compte des contraintes des communautés féminines, en particulier celles dont l'effectif était réduit [46].

[46]

Chants pour des religieuses bénédictines, Paris, Chez Robert Ballard, 1664, non paginé.

Pour leur donner le moyen de s'acquitter de ce devoir [du chant de l'Office], avec la décence et l'édification des assistants que N[otre] P[ère] S[aint] Benoist ordonne, on a dressé ce petit livre dans lequel elles trouveront ce qu'elles doivent chanter (quoi qu'il n'y ait point d'obligation de chanter tout ce qui y est) et qu'elles suivront ordinairement [...]. Il y a peu de Chants en ce Livre, parce qu'on a dessein qu'il serve à des Communautés, qui ne sont composées que d'un petit nombre de Religieuses: c'est pourquoi on n'a point noté les Antiennes, lesquelles seront Psalmodiées en ton droit, et pareillement les Introïts, Graduels, Offertoires, et Communions des Messes hautes, les jours pour lesquels il n'y en a point de notés, et ceux auxquels il plaira à la R[évérende] M[ère] A[bbesse] de l'ordonner: mais on chantera toujours en notes *Kyrie eleison. Gloria in excelsis. Credo. Sanctus. Agnus Dei*, et les proses.

Selon ce texte, l'aménagement du chant de l'office et de la messe s'opérait en psalmodiant *recto tono* des pièces habituellement exécutées en plain-chant. Mais, à un autre niveau d'intervention, le

81. Nivers [1683], p. 88-89.

82. *Ibid.*, p. 50.

83. La substitution de l'appellation courante « nouveaux plains-chants » par cette dénomination entend souligner l'accommodement que leurs auteurs ont recherché entre caractères du chant ecclésiastique et contingences de sa destination pratique.

84. Davy-Rigaux [2006], p. 195.

85. Pommereu [1673], vol. 1, p. 133.

répertoire en plain-chant pour les religieuses était recomposé selon différentes manières. La plus évidente revenait à abréger les mélodies, tel que cela apparaît dans le graduel composé pour les religieuses de l'abbaye bénédictine de Montmartre (1681). Dans ce livre, la mélodie de l'introït du jour de la Nativité [47] ne comprend jamais plus de deux notes par syllabe après avoir subi de nombreuses suppressions. Toutefois, ce remodelage conserve la trame ancienne de cette pièce (mode, notes d'arrêt en fin de phrase, orientation des segments mélodiques, quelques cellules comme la quinte initiale et celle sur *et*). L'introït *Puer natus est* se trouve comme ramené à ses éléments essentiels, suffisants à sa reconnaissance et à la préservation des caractéristiques génériques du chant de l'Église (égalité, simplicité, gravité).

[47]

Graduel romain-monastique de l'Abbaye royale de Mont-Martre, Ordre de S. Benoist, Paris, De l'Imprimerie de Louis Sevestre, 1681, p. 20-21.



Guillaume-Gabriel Nivers exploitera cette veine avec son *Graduale romano-monasticum* pour les religieuses augustines, livre qui connaîtra plusieurs réimpressions pour d'autres congrégations. Affiché dès la page de titre ⁸⁶, son projet est compris et validé par ses approbateurs officiels [48].

[48]

Guillaume-Gabriel Nivers, *Graduale romano-monasticum... in usum & gratiam Monialium Ordinis S. P. N. Augustini*, Paris, Typis Roberti Ballard, 1658, approbation de Jean-Baptiste de Contes et Alexandre Hodencq, non paginé.

Nous... Ayant veu & fait voir par plusieurs Personnes intelligentes en la Musique & au Plain-Chant de l'Eglise le Graduël & Antiphonaire, nottez par le Sieur Nivers, pour la commodité & soulagement des Religieuses qui sont obligées de chanter ledit Plain-Chant; Et ayant reconnu que dans la Melodie du Chant composé par ledit Sieur, il n'y a rien qui ne ressent la pieté & devotion, & que la brièveté & le retranchement de quantité de Nottes non nécessaires n'avoient rien osté de la gravité & bienséance que requiert le Service de Dieu: Avons permis & permettons audit Sieur de faire imprimer lesdits Graduël & Antiphonaire.

À ces religieuses tenues de chanter au chœur, Nivers procure « commodité & soulagement » par la concision de ses mélodies, ce qui raccourcit d'autant l'office quotidien et les rend moins éprouvantes du fait de la brièveté de leurs périodes. Aussi est-il reconnu dans un autre texte accompagnant ce graduel que « [cette] modulation succincte & proportionnée peut soulager

86. Le titre complet de l'ouvrage fait état de la méthode de réduction mélodique de Nivers (*Graduale... cuius modulatio concinnata, iusta ex iustis Intervallis Notarum quantitate & extensione moderata*).

beaucoup les voix des Religieuses⁸⁷ ». Les approbateurs – deux vicaires généraux de l’archevêque Jean-François Paul de Gondi, alors en exil – assimilent implicitement la production de Nivers au domaine du plain-chant et, explicitement cette fois, en soulignent les qualités de gravité et de bienséance conformes au service divin, ce qui revient à reconnaître dans ce chant les valeurs cardinales du chant de l’Église quelle que fût l’ampleur de l’intervention du musicien.

Dans ce graduel, Nivers ne se contente pas de cette méthode de réécriture : il peut aussi transformer substantiellement une pièce en adoucissant l’austérité, sinon la simplicité du plain-chant pour y introduire la fluidité et les agréments d’une vocalité « musicale » [49].

[49]

Guillaume-Gabriel Nivers, *Graduale romanum... in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Benedicti*, Paris, Chez l’Auteur, 1696, p. 15.



La version canonique de l’introït pour la Nativité, *Puer natus est*, transparait ici grâce au maintien de son mode et de la quinte de son intonation ; le segment *cujus imperium* entretient pareillement le souvenir de la leçon grégorienne. Par contre, les notes cadentielles, l’ornementation écrite (les ports-de-voix en semibreves précédés ou suivis par une liaison) et le cheminement mélodique procèdent du style musical que Nivers maîtrisait par ailleurs⁸⁸. Au final, le compo-

siteur opère un dosage entre *melos* grégorien et trame harmonique sous-jacente, entre prosodie accentuelle syllabique et juste vocalisation.

Le pragmatisme créatif et pieux qui domine les livres de chant pour les religieuses n’est pas le seul motif pour ce genre d’adaptation. Dans le cas des Oratoriens implantés à proximité du Louvre à partir de 1616, la volonté de « rendre plus dévots [les] gens de la Cour⁸⁹ » incita les membres de cette congrégation à se doter d’un chant qui non seulement fut reconnu – et critiqué par d’autres religieux – comme « particulier⁹⁰ », mais surtout qui tenait « et du [plain-] chant ordinaire et de la musique⁹¹ ». Codifié dans la *Brevis psalmodiae ratio* (1634) du père François Bourgoing, le répertoire des oratoriens opérait une sorte d’actualisation du chant de l’Église aux oreilles de ceux qu’il rebutait. Majoritairement syllabique, d’une prosodie finement ciselée et chanté par des prêtres conscients des subtilités du latin liturgique, ce chant atteint probablement le but qui lui avait été fixé puisque, aux dires de l’oratorien Richard Simon, ses prédécesseurs furent gratifiés du surnom de « Pères au beau chant⁹² », un chant qui – d’après un autre François Bourgoing, membre fondateur et futur supérieur de l’Oratoire – avait contribué à attirer une « foule incroyable de grand et petit monde⁹³ » à leurs offices.

Dans tous ces cas, depuis la stricte économie mélodique du chant des Visitandines⁹⁴ ↪ jusqu’aux élégantes réécritures de Nivers, ces chants adaptés partageaient avec le plain-chant habituel les mêmes objectifs éthiques et spirituels. La restriction de la projection mélodique des textes n’empêchait pas ces chants spécifiques de viser et, vraisemblablement, de provoquer l’édification de leurs exécutants comme de leurs auditeurs.

Plains-chants musicaux

Parfois assimilé aux répertoires constitutifs du groupe précédent, le plain-chant musical s’en distingue tout d’abord par sa vocation. Alors que les plains-chants adaptés concernaient

87. Nivers [1658] [approbation non paginée].

88. Voir ses *Motets... propres pour les religieuses*, Paris, Chez l’Auteur, 1689.

89. Simon [1730], vol. 2, p. 68.

90. *Ibid.*, p. 67.

91. Batterel [1902], vol. 3, p. 148.

92. Simon, *Lettres...*, *op. cit.*, p. 68.

93. *Mémoires* de François Bourgoing, cité dans Davy-Rigaux [2001], p. 416.

94. Voir Fabris [1997].

essentiellement les monastères féminins, la diffusion du plain-chant qualifié de « musical » fut plus large: si les *Messes* de Damance sont pour des religieuses lors de leur première édition (1687)⁹⁵, elles sont adressées à toutes les personnes « qui chantent l'office divin » pour leur deuxième édition augmentée en 1701. Pareillement, les *Cinq messes* de Du Mont (1669, qualifiées de « musicales » seulement depuis leur édition de 1701) sont « pour toutes sortes de religieux et religieuses » et la méthode de François de La Feillée au XVIII^e siècle contient des messes en plain-chant musical « à l'usages des Paroisses & des Communautés Religieuses ». De plus, si les livres de chant pour religieuses du XVII^e siècle ne circulèrent pas au-delà des milieux auxquels ils étaient destinés, des plains-chants musicaux comme la *Messe du 1^{er} ton* de Du Mont furent très rapidement reproduits, donnant naissance à d'innombrables avatars attestant leur intégration à la culture chantante des fidèles catholiques jusqu'à l'époque contemporaine⁹⁶. Enfin, ces plains-chants musicaux furent composés majoritairement pour l'ordinaire de la messe ou pour des pièces d'une certaine souplesse d'usage (motets, litanies...) et non pour la totalité de l'office⁹⁷.

Si les messes de Du Mont ne justifiaient que peu l'étiquette « musicale » qui leur fut accolée plus tard⁹⁸, celles qui suivirent empruntaient indéniablement à la musique, jusqu'à ne retenir du plain-chant que sa notation [50].

[50]
François de La Feillée, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie*, Poitiers-Paris, Chez Jean-Thomas Hérisant, 1754, p. 195-197. ◀

MESSE MUSICALE
du premier Ton.

Qui se chante alternativement en Musique ou Plain-chant figuré par un seul, & en Plain-chant uni par tout le Chœur.

Seul, lentement.

K Y-ri-e e-le-i-fon.

Ky-ri-e e-le-i-fon.

Ky-ri-e e-le-i-fon.

Ky-ri-e, Ky-ri-e e-le-i-fon.

Chœur, gravement.

Ky-ri-e e-

R ij

le-i-fon.

Seul, gai sans vitesse.

Chrif-te e-le-i-fon,

Chrif-te

e-le-i-fon, Chrif-te

Chrif-te, Chrif-te e-le-i-fon.

Chœur.

Chrif-te e-le-i-fon.

Seul, vite.

Ky-ri-e e-le-i-fon, Ky-ri-e

e-le-i-fon, e-le-i-fon,

Ky-ri-e e-le-i-fon, e-le-i-fon, e-

Lent.

le-i-fon.

Chœur.

Ky-ri-e e-

le-i-fon.

Dans cette messe extraite de sa méthode, La Feillée joue sur l'alternance entre « plain-chant figuré » (mesuré et noté avec les « figures » de la musique) et le « plain-chant uni », aspect le plus courant du chant ecclésiastique. L'ornementation étant un critère non discriminant entre les deux types de plain-chant (La Feillée use du tremblement dans l'un comme dans l'autre) ↪, leur contraste repose plutôt sur l'opposition entre chant mesuré/non mesuré, entre deux allures lentement/gravement, entre deux conduites de la mélodie discontinue/continue, ainsi que sur la faculté de répéter des mots ou des propositions dans le plain-chant musical pendant que le plain-chant uni énonce le texte linéairement⁹⁹.

95. Pareillement, le manuscrit F-Pn Musique Vm¹-395 contenant des messes en plain-chant musical de Campra, Du Mont et Lalouette fut copié probablement au début des années 1730 à destination d'un couvent de religieuses.

96. Sur ces messes, voir Hameline [1992].

97. Lorsqu'ils abordent l'office, les compositeurs de plain-chant musical traitent en priorité le *Magnificat*.

98. Il n'est pas exclu que, pour leur réédition de 1701, Christophe Ballard ait élargi aux messes de Du Mont la dénomination qui avait été introduite quelques années auparavant pour les messes de Damance (1687) et maintenue pour la reprise de ces mêmes messes chez Ballard à compter de 1701.

99. La Feillée ajoute à ces distinctions esthétiques l'opposition entre soliste (« Seul ») et chœurs (« Chœur »).

[51]

Principes pour apprendre le plain-chant, Avignon, Chez la Veuve Niel, 1758, p. 64-65, « Chant à l'Elevation du S. Sacrement ».



Chant à l'Elevation du S. Sacrement.

A- men, Amen.

Sans forcément disposer d'une notation aussi identifiable, des motets en plain-chant musical parsèment d'autres méthodes et livres de chant au XVIII^e siècle, à l'image d'un anonyme *Miserere Jesu Christe*, glose de l'hymne *Juste judex* insérée dans un manuel avignonnais compilé dans les années 1750 [51]. Bien que cette pièce soit notée avec les caractères typographiques du plain-chant, elle comprend des répétitions de mots (*semper, amen*) et des séquences mélodiques (*Tibi virtus sit perennis honorque perpetuus*) qui l'ancrent dans la catégorie du plain-chant musical. Dans cette optique, il faut discerner dans les semi-brèves de ce chant celles qui, syllabiques, servent la prosodie; d'autres qui équivalent à un agrément (le port-de-voix sur la première syllabe de *Pater*, le coulé de tierce sur la dernière syllabe de *unus Deus*); et celles qui paraissent marquer une accélération du débit vocalique (*Amen*).

De la sorte, le plain-chant musical donnait accès à la musique pour tout chantre – y compris pour ceux qui n'y étaient pas formés – et, partant, à un moyen supplémentaire de solennisation du culte divin. Il contribuait en outre à la propagation d'une *civilité* sonore de provenance urbaine, tout comme les églises paroissiales modestes pouvaient abriter des pièces de mobilier ou des œuvres picturales inspirées par un air du temps venu de la ville¹⁰⁰.

Les catégories de chant dont un tableau a été brossé dans ce chapitre se définissent, pour certaines, par des singularités techniques ou de notation; d'autres ne présentent aucune particularité visible à l'examen des livres qui les renferment. Il revient donc aux interprètes actuels de s'interroger non seulement sur ce qu'ils lisent mais encore sur l'environnement historique du chant avec lequel ils entendent renouer. Cette démarche revient à déterminer des « registres » de chant en fonction des contingences de chaque répertoire de plain-chant et des attentes auxquelles ils répondaient. En un sens, exécuter du chant ecclésiastique dans une perspective historicisée consiste à jouer le rôle d'un personnage dont le texte est déjà écrit mais dont il reste à définir le profil général, le caractère, le comportement et les intentions.



100. Voir Duhem [2009].

PARTIE III
AVEC LA VOIX

NOTER ET LIRE LE PLAIN-CHANT

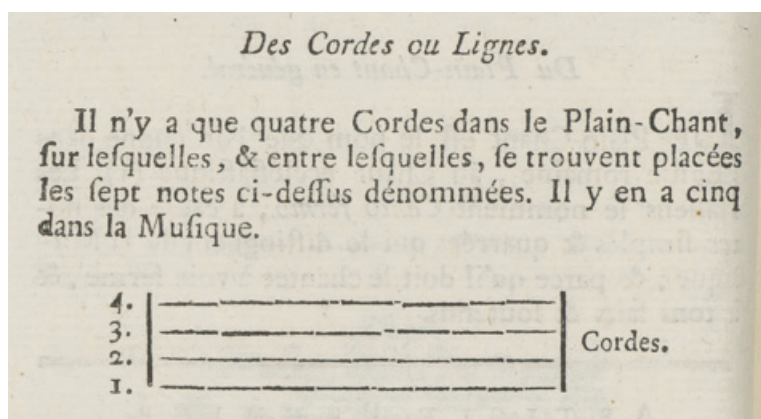
Au XIX^e siècle, l'étude de la notation du chant grégorien médiéval constituait un des exercices emblématiques de la musicologie alors naissante¹⁰¹. Or, à côté des neumes anciens d'apparence impénétrable, la notation du chant ecclésiastique de l'époque moderne semble limpide. Réduite à quelques signes sans différences fondamentales d'un livre à l'autre, elle se serait prêtée à une lecture objective là où les notations neumatiques avaient pour fonction de stimuler et soulager la mémoire des chantres. Il faut cependant relativiser cette idée reçue : les façons de noter le plain-chant sont plus variées qu'il n'y paraît et leur interprétation n'est jamais complètement évidente. Une autre forme de complexité réside dans l'existence d'une sorte de *capital coutumier* détenu par le clergé d'une église donnée, par ses chantres ou par tout individu sans considération de ses attaches collectives. En effet, de manière officielle (au travers notamment de textes normatifs comme les cérémoniaux) ou informelle (par le biais d'habitudes contractées lors de l'apprentissage ou assimilées à l'écoute du chant), des procédés d'interprétation de l'écrit accompagnaient sa lecture (variations d'allure ou de volume, insistance sur tel verset, dosage de l'ornementation...), lecture elle-même conditionnée par des modes de chant solidement incorporés. Bien plus difficile à cerner que pour le Moyen Âge¹⁰², le rôle de la mémoire à l'époque moderne dans la transmission des savoirs et dans l'application des connaissances pratiques – parmi lesquelles le chant – n'était pas sans conséquence sur le rapport du chantre aux données fixes de la notation musicale. De fait, au moment d'utiliser les sources du plain-chant des XVII^e et XVIII^e siècles, celles-ci ne devront pas être regardées comme le recueil exhaustif de consignes en attente de réalisation mais comme un point de départ à appréhender à l'aune de référents extérieurs.

Éléments de notation

Sous l'Ancien Régime, la plupart des livres de plain-chant, qu'ils soient imprimés, manuscrits ou confectionnés au pochoir¹⁰³, conservent la portée de quatre lignes et la notation carrée en vigueur à la fin du Moyen Âge. Ce type de portée distinguait le plain-chant de la musique (notée sur des portées de cinq lignes) et en renforçait l'autonomie par rapport à cette dernière, ce que souligne le curé normand Pierre-Nicolas Poisson dans sa *Nouvelle méthode* de 1789 [52].

[52]

Pierre-Nicolas Poisson, *Nouvelle Méthode pour apprendre le plain-chant*, Rouen, Chez Labbey, 1789, p. 38.



Cette portée est dessinée ou imprimée soit en noir soit, selon l'usage des copistes anciens, en rouge alors que la notation du chant, à de rares exceptions près, est noire. Les clefs employées pour situer les notes sur ces portées sont celles d'*ut* – les « clefs simples » selon Léonard Poisson – et celles de *fa* (plutôt sur la 3^e ligne), autrement appelées « clefs doubles » par le même auteur [53a]. Contrairement à leur rôle dans la notation musicale, ces clefs n'indiquent pas de hauteurs absolues ↔, pas non plus le registre d'une voix et, par conséquent, elles ne dénotent pas un effectif de chantres particulier : elles servent seule-

ment à poser le repère du demi-ton (*ut-si* ou *fa-mi*) sur la portée.

En cas d'extension mélodique vers l'aigu ou vers le grave de la portée, on opte le plus fréquemment pour le changement de clef (dans l'exemple [53b], entre *pusillanimes* et *confortamini*) précédé d'un guidon pour faciliter la transition de part et d'autre de la nouvelle clef, ou pour l'ajout de lignes supplémentaires (sans modification de la clef) [53c].

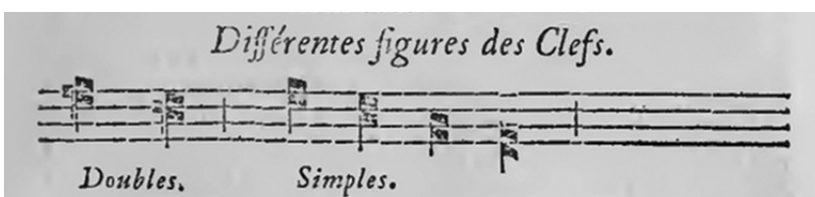
101. Haines [2001].

102. Busse Berger [2005].

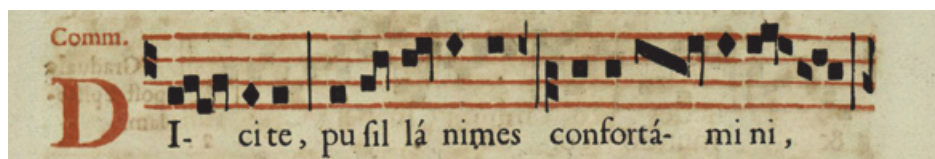
103. Kindel [2013].

[53]

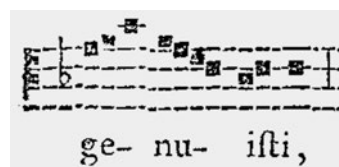
(a) Léonard Poisson, *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*, Paris, Chez Ph. Lottin et J. H. Butard, 1750, p. 51.



(b) *Graduale romanum*, Toulouse, Ex Typographia J. Guillemette, 1729, p. 9.



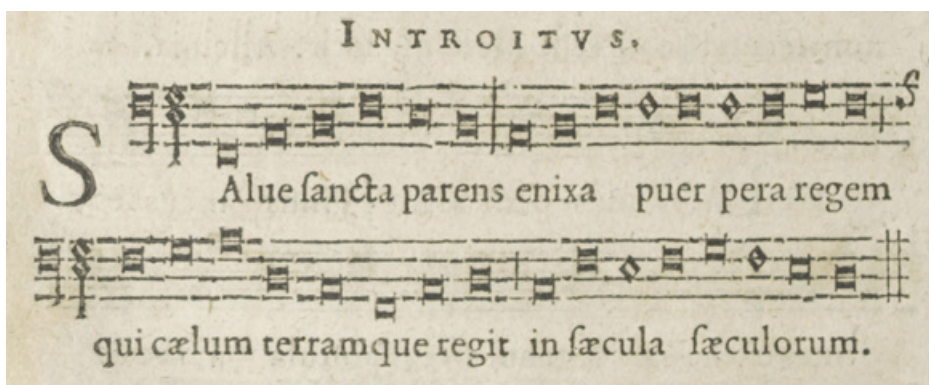
(c) *Antiphonaire parisien*, Paris, Aux dépens des libraires associés pour les Usages du Diocèse, 1736, t. 1, p. 25.



Pour autant, quelques sources se départent de ces conventions de notation. Parmi celles-ci se remarque le manuel de chant des oratoriens au début du XVII^e siècle [54]. S'il recourt aux portées de quatre lignes, sa notation blanche est en revanche atypique¹⁰⁴.

[54]

Brevis psalmodiae ratio, Paris, Ex Officina Petri Ballard, 1634, p. 246.



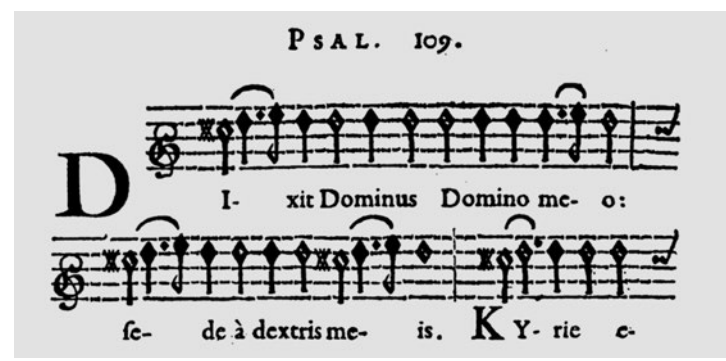
104. Pour la réédition de ce livre au XVIII^e siècle, cette singularité sera abandonnée au profit de la notation noire; voir *Directorium chori* [1753].

[55]

(a) Guillaume-Gabriel Nivers, Louis-Nicolas Clérambault, *Chants et Motets à l'usage des l'Eglise et Communauté des Dames de la Royale Maison de St Louis à St Cyr*, s. l., L. Huë, 1733, p. 181.



(b) *Chants de l'office des religieuses de la Visitation de Sainte Marie*, Paris, Par Pierre Ballard, 1637, p. 4.

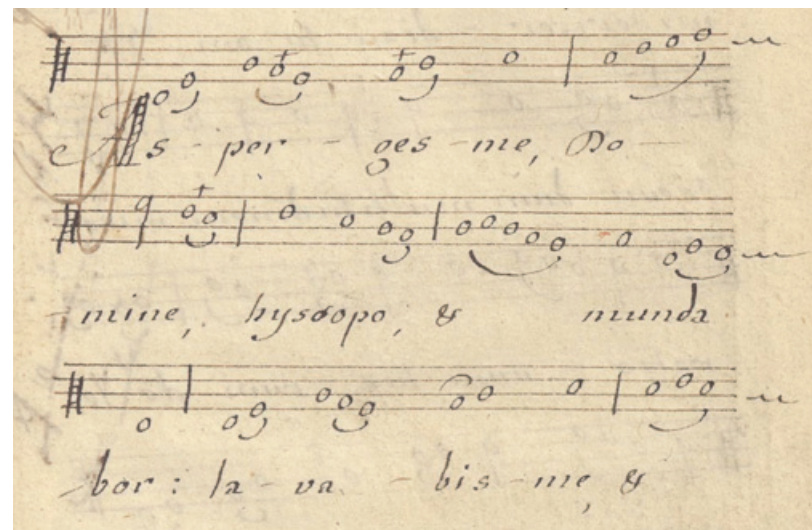


Dans un autre genre, certains livres conçus pour des communautés féminines proposent des notations appropriées à la culture des jeunes filles qui entraient au couvent après une éducation bourgeoise ou aristocratique accordant une place à la musique. En adoptant des figures de notes et des indications rythmiques rappelant la notation musicale (dans le premier exemple [55a], les notes caudées sont plus courtes que les autres, à l'inverse de la notation du plain-chant; dans le second emprunté au répertoire des Visitandines¹⁰⁵ [55b], les caractères de notation sont musicaux et disposés sur une portée à cinq lignes), les livres de chant qui leur étaient confiés recélaient un peu du bagage qu'elles avaient acquis avant le commencement de leur vie régulière, ce qui rendait leur usage plus accessible et les rapprochait des recueils de motets circulant dans les couvents¹⁰⁶.

[56]

antienne *Asperges me*

(a) [*Chants et motets pour Saint-Cyr*], F-Pn, Département de la Musique, Rés. 2272, non paginé.



Lorsqu'un manuscrit était réservé à l'usage personnel de son copiste (si celui-ci était premier chantre dans son église par exemple) ou s'il faisait fonction de brouillon voire de copie préalable à l'édition, la notation carrée noire cédait la place à une notation à notes rondes évidées sur portées de 4 lignes, plus compatible avec une graphie rapide. Le riche fonds de la Maison de Saint-Cyr permet d'observer la coexistence de cette notation pratique [56a] et de la notation imprimée habituelle [56b] au sein de cet établissement. Si ces deux versions de l'antienne *Asperges me* sont en étroite relation (mélodie et ornementation identiques, même arrangement sur les portées), le

105. Sur le chant de cette congrégation, voir Fabris [1997].

106. Voir la synthèse de Cécile Davy-Rigaux [2013a].

(b) Guillaume-Gabriel Nivers, *Offices divins a l'usage des dames & demoiselles etablies par sa majeste a Saint-Cyr*, Paris, s. n., 1686, p. 1.



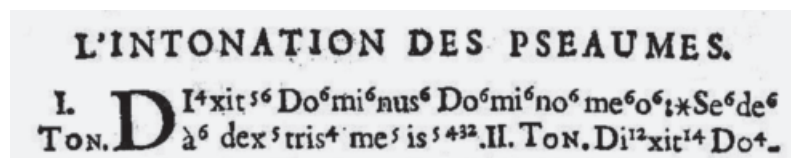
manuscrit se singularise par la normalisation de la longueur des barres verticales et par le groupement des notes vocalisées grâce à des liaisons, ce que l'imprimé ne permettait pas facilement.

[57]

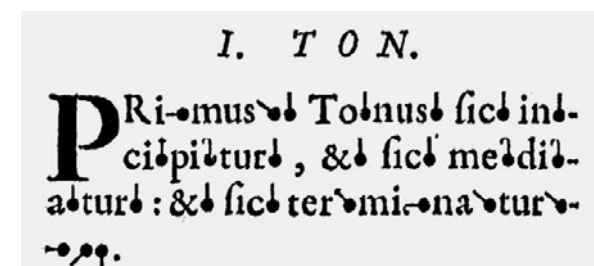
(a) *Nouvelle Methode tres-seure et tres-facile pour apprendre parfaitement le plein chant en fort peu de temps*, Paris, Chez Guillaume Desprez, 1683, p. 44.



(b) Jean-Jacques Souhaitty, *Essai du chant de l'Eglise par la nouvelle methode des nombres*, Paris, Chez Thomas Jolly & chez André Pralard, 1679, [p. 43].



(c) Jean-François Demoz de La Salle, *Methode de plein chant selon un nouveau système*, Paris, Chez G. F. Quillau Fils, 1728, p. 32.



Enfin, quelques notations iconoclastes et, de ce fait, marginales furent élaborées pour favoriser, selon leurs inventeurs, une large diffusion du chant ecclésiastique¹⁰⁷. La notation numérique conçue par le père franciscain Jean-Jacques Souhaitty dans les années 1670 assigne à chaque degré d'une même octave un numéro, ce qui permet de noter la psalmodie du premier ton (donnée ici dans une version due à Nivers [57a]) 4-5-6... pour *fa-sol-la*... [57b]. À la fin des années 1720, Jean-François Demoz de La Salle, prêtre du diocèse de Genève, ambitionna à nouveau de faire accepter une notation alternative qui, tout en reprenant des éléments de la notation traditionnelle (des têtes de note dotées de hampes), les disposait au-dessus ou dans le texte chanté en jouant sur l'orientation de la hampe pour signifier les hauteurs sonores. Dans l'exemple [57c], la hampe est placée horizontalement à gauche pour la note d'intonation (*fa*), puis atteint

la position verticale haute pour la corde de récitation (*la*) avant de tourner par paliers jusqu'à la position verticale basse à la fin de la terminaison (*re*).

Solmiser, solfier

La découverte de la portée et des notes n'était pas la première étape de l'apprentissage du chant tel qu'il était proposé aux clercs comme aux enfants fréquentant les petites écoles. Cet enseignement passait d'abord par l'assimilation du nom des notes selon le système hexacordal (*ut à la*) ou heptacordal (*ut à si*) par l'énonciation répétée des degrés de la Gamme. Cette échelle figure fréquem-

107. Voir Bisaro [2015].

ment en ouverture des méthodes afin de faciliter sa reproduction sur des feuilles à partir desquelles le maître inculquait aux élèves la routine de l'enchaînement des syllabes. Considéré par Jumilhac ou par Hardouin comme « l'Alphabet ¹⁰⁸ » du chant, le cycle des syllabes de la Gamme contribuait depuis Guido d'Arezzo à l'initiation musicale des écoliers ¹⁰⁹. Sa répétition était comparée à la mémorisation d'un savoir aussi élémentaire que l'ordre des jours de la semaine ¹¹⁰: de ce fait, elle apparaissait comme un exercice préalable à tout autre.

[58]

Louis Paschal, *Nouvelle instruction pour apprendre le plain chant*, Paris, Chez Robert J. B. de La Caille, 1682, p. 5.

GAMME OV TABLE DV PLAIN-CHANT.

E	b	mi	la
D	la	re	sol
C	sol	ut	fa
B	fa	b	mi
A	mi	la	re
G	re	sol	ut
F	ut	fa	
Les Voz	Voix de	Voix de	Voix de
	b, Mol.	Nat.	b. Qu.

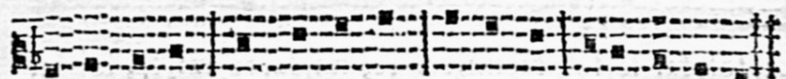
Si cette étape est presque unanimement préconisée, trois systèmes de désignation des hauteurs sont repérables d'un auteur à l'autre. Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, une poignée d'ouvrages pérennisent le système hexacordal nécessitant la maîtrise des nuances. Dans cette veine, lorsque La Caille sort en 1682 une nouvelle édition de la méthode que son atelier avait publié un quart de siècle plus tôt en 1658, il maintient la Gamme avec les trois hexacordes par bémol, par nature et par bécarré [58].

[59]

Paschal, *Nouvelle instruction...*, op. cit., p. 15.

Muances de b, Mol, en montant & en descendant.
Chap. 14. *Premiere Exemple.*

B. Mol, en montant au dessus de soy, fait Muance de son la, qu'il change au re de Nature, au degré de D, la, re, sol, en disant, fa, re, &c. Et en descendant on change le re en la, pour rentrer de Nature en b, Mol, d'où l'on étoit sorti en montant, comme vous voyez ici.



Re, mi, fa, sol. Re, mi, fa, sol. sol, fa, mi. la, sol, fa, mi, re.

Il revenait ensuite à l'élève de changer d'hexacorde dès qu'une phrase de plain-chant le réclamait. D'où l'insertion, dans les méthodes reposant sur ce système, d'exemples dont la notation musicale est doublée par la désignation des cordes selon les nuances [59].

Ce système réclamait des explications d'une rédaction complexe et, finalement, peu lisibles. Sa réputation de difficulté suscita une envie de simplification également constatable à la même époque dans le champ de la théorie musicale générale ¹¹¹. Un premier stade de modernisation consista à limiter le système

traditionnel à deux hexacordes (celui par bémol et celui par nature ¹¹²). D'autre part, l'introduction de la syllabe *si* pour chanter le degré au-dessus du *la* incita à ne plus proposer que deux échelles

108. Hardouin [1762], p. 1.

109. Jumilhac [1673], p. 30.

110. Voir par exemple la *Nouvelle methode* [1669], p. 7.

111. Meeüs [1999].

112. Macé [1664], f. 4^v.

sans nuances (gamme double [60a]) ou une seule (gamme simple [60b]) dotée d'un septième degré mobile prononcé *si* lorsqu'il est bécarre, *sa* ou *za* lorsqu'il est bémol.

[60]

(a) Jacques de Batencour, *Instruction méthodique pour l'école paroissiale*, Paris, Chez Pierre Trichard, 1669, p. 355.



(b) *Nouvelle méthode tres-facile pour apprendre le plain-chant dans la perfection*, Rouen, Chez Bonaventure Le Brun le jeune, 1685, p. 2.



Cette prise de distance envers l'héritage théorique médiéval ne provoqua pas de difficulté majeure : l'ancien système n'était revêtu que d'une faible charge symbolique ¹¹³ et Guido d'Arezzo passait même pour avoir institué la gamme unique ¹¹⁴.

Une fois l'enchaînement des noms de notes assimilé, les élèves mémorisaient des intervalles selon la technique – bien éprouvée pour l'apprentissage de la lecture – du b-a-BA [61].

[61]

Nouvelle Methode tres-seure et tres-facile..., op. cit., p. 19.



113. Bisaro [2015].

114. Voir Jumilhac [1673], p. 96-97.

[62]

Trois methodes faciles pour apprendre le plain-chant en peu de temps, Lyon, Chez Claude Bachelu, 1698, p. 18.



Sol, la. Tanquam sol, fa. Sponfus.

Imprégnés des formules ainsi répétées, les élèves apprenaient à joindre le texte à chanter aux notes déchiffrées [62] en même temps que les principes de la psalmodie. À partir de là, les apprentis chantres étaient censés pouvoir utiliser les livres de chant.

Ces stratégies de lecture et de nomination des notes n'avaient pas pour objectif de déterminer leurs hauteurs sonores de manière absolue. Le chant d'un office entier obéissait en effet au principe d'alignement sur une même hauteur des dominantes des pièces successives. Cette pratique est décrite par Nivers qui, peut-être en raison de ses collaborations fréquentes avec des communautés de religieuses, envisage plusieurs dominantes selon la tessiture des voix du chœur [63].

[63]

Guillaume-Gabriel Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris, Aux dépens de l'Auteur, 1683, p. 106.

Pour les Voix communes & ordinaires, on met la Dominante du Chœur en A [= *la*] de l'orgue [...].

Pour les Voix basses on met la Dominante en G [= *sol*] de l'Orgue.

Pour les Voix hautes on met la Dominante en B [= *sib*] de l'Orgue.

Pour les Voix des Religieuses on met la Dominante en C [= *ut*] ou mesme en D [= *re*] de leur Orgue, suivant la qualité des voix.

Ce « Ton ou Son [unique] pour toutes les Dominantes des différentes Pièces ¹¹⁵ » ancrerait le chant, quel que fût son mode, dans la zone la plus favorable de la tessiture des chantres. Pour parvenir à cela, il fallait cependant que le chant du chœur, notamment durant les psalmodies les plus longues, ne baissât pas au risque de faire chuter dangereusement la dominante. Divers moyens étaient employés pour parer ce risque : les intonateurs pouvaient relever la dominante au fur et à mesure que le chœur la perdait ; des chantres arpentaient le chœur en chantant afin de soutenir tant l'allure que l'intonation du chœur ; enfin, la doublure du chant par le serpent ↪ garantissait la stabilité de la dominante unique à laquelle le chant du chœur devait se conformer.

Figures de note

Après avoir appris à lire et à chanter les notes, il ne restait plus qu'à découvrir leurs durées. Si la différenciation entre les caractères de notation est parfois évaluée avec précision par les auteurs de traités, elle ne doit pas laisser penser que le plain-chant était assimilé à un chant rythmique. Exception faite des hymnes métriques ↪ et du plain-chant musical au XVIII^e siècle ↪, cette hiérarchisation des valeurs de durée avait pour fonction première l'allégement des syllabes non accentuées du latin, aspect essentiel du relèvement de la latinité chantante entamé depuis les origines de la Réforme catholique ↪. Néanmoins, si cette distinction des durées au regard de l'accent était acceptée sans exception pour la psalmodie, son application au corpus des répons et des antiennes soulevait des contestations dont Guillaume-Gabriel Nivers rendit compte dans sa *Dissertation* de 1683 en commençant par rappeler les motivations de cette opposition [64a].

[64]

(a) Nivers, *Dissertation...*, *op. cit.*, p. 91.

1. Objection

Ces Notes brèves que l'on a affecté de mettre presque à toutes les syllabes brèves, ne sont point dans l'origine du Plainchant. Et en effet, *planus*, c'est à dire plain, parce qu'il est fondé sur la raison d'égalité qui est plaine & unie ; Si vous ostez cette mesure d'égalité, en mettant des Notes longues & des Notes brèves, vous détruisez l'essence du Plain-chant : & ainsi toutes les Notes & les syllabes indifferemment longues & brèves, doivent estre égales sans observer aucune quantité de Grammaire.

115. Poisson [1750], p. 405.

(b) Nivers, *Dissertation...*, *op. cit.*, p. 93.

L'écriture sainte n'est pas faite pour le Chant ou après le Chant, mais le Chant est fait après & pour l'écriture sainte, & pour les paroles que l'Eglise nous met en la bouche pour chanter les loüanges de Dieu: Si ces paroles estant prononcées observent les Regles de la Grammaire, pourquoy le Chant en sera-t'il exempt?

Partisan de l'inégalité des durées dans le plain-chant (au contraire d'un Jumilhac adepte d'une égalité qu'il fait remonter à saint Grégoire ¹¹⁶), Nivers cherche à démontrer que celle-ci ne constitue pas une rupture de l'égalité de mesure qui définissait le plain-chant et qu'elle ne compromet pas la bienséance de la célébration du service divin. Mais sa première réponse [64b] révèle le fondement de son parti pris: la recherche d'une élocution correcte et soignée à laquelle le chant – tel que Nivers et la plupart des plain-chantistes le concevaient – devait s'astreindre.

[65]

Missale festinum ad usum capellae regiae Parisiensis,
F-Pn, Département des Manuscrits, Latin 8890,
f. XLVII.

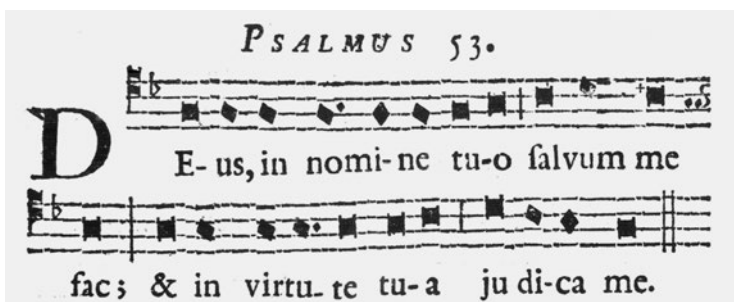


Mis à part les ordres veillant à la transmission continue de la leçon écrite de leurs sources anciennes (les chartreux ↪ ou, dans une moindre mesure, les cisterciens ↪), ce souci d'une prosodie soignée du latin se traduit dans les livres de chant par la généralisation de la notation à trois figures. Diffusée par les éditions successives du *Directorium chori* (1582) de Giovanni Guidetti, celle-ci apparaissait déjà dans les récitatifs de missels dès le début du XVI^e siècle. Dans un missel manuscrit de la Sainte-Chapelle de Paris copié entre 1500 et 1525 [65], les préfaces sont scandées en recourant à ces trois figures (note carrée pointée, note carrée, note losangée) auxquelles s'ajoute la formule liant deux notes carrées (*clivis* en descendant ou *pes* en montant). Dans le fragment reproduit ci-contre, le syntagme *gratias agere* est formé de proparoxytons (des mots dont l'accent tombe sur l'antépénultième syllabe: *gra-ti-as*, *a-ge-re*) et la détente des syllabes suivant l'accent est indiquée par l'insertion de notes losangées. L'empreinte des tons ecclésiastiques consacrés par l'usage prime cependant sur l'automatisme: ce récitatif ne transforme pas systématiquement les accents en allongements, puisque la syllabe faible *-as* reçoit une double note. En cela, il préserve une marge de souplesse mélodique dans la conduite active de la parole sacerdotale.

Ce système de notation des durées s'appuie sur la note carrée, qualifiée de « brève » en référence à la terminologie de la notation mensuraliste de la polyphonie, ou de « note commune » parce qu'elle est la plus fréquente. Celle-ci représente l'unité de temps à partir de laquelle sont définies les deux autres principales figures, la note losangée ou « semi-brève » et la note carrée caudée. À cette tripartition s'ajoute éventuellement une figure intermédiaire entre la commune et la semi-brève, la note « romboïde » en forme de losange penché (Lebeuf, Poisson, Oudoux, La Feillée); mais il arrive que le système soit ramené à deux valeurs seulement (Millet, Nivers). À ces figures peut être adjoint le point (Lebeuf) marquant un allongement de la dernière note d'une section ou d'une pièce.

116. Jumilhac [1673], p. 116.

[66]

(a) *Directorium chori sive Brevis psalmodiae ratio*, Paris, Typis Claudii Herissant, 1753, p. v.(b) *Id.*, p. 52.

La mesure des durées respectives de ces figures n'est pas identique dans toutes les méthodes [67]. Des ouvrages élémentaires, concentrés sur l'apprentissage de la lecture des notes et de la psalmodie, introduisent les deux valeurs brève/semi-brève sans même en donner la signification. Il est vraisemblable que l'accoutumance au latin liturgique était suffisante chez les élèves visés par ces méthodes pour qu'ils déduisent l'équivalence entre l'accentuation différenciée des syllabes latines et la longueur des notes lues ↪. Lorsque les auteurs abordent explicitement l'inégalité des durées, quelques-uns se contentent de la « suggestion d'un ordre de grandeur ¹¹⁷ », quand d'autres établissent un rapport arithmétique strict sur la base d'une battue du plain-chant à deux temps (à raison d'un temps par note carrée) qui, selon Léonard Poisson, « est celle qu'on emploie pour le pur Plain-chant ¹¹⁸ ». En revanche, la durée de chaque figure est toujours déterminée rigoureusement dès que la notation s'applique aux chants métriques (une partie des hymnes, les séquences et proses) alors que, pour la psalmodie, leur inégalité est « incommensurable ou irrationnelle ¹¹⁹ ».

Ce flottement entre souplesse et exactitude ne dépend pas de l'époque ni de la vocation des méthodes qui l'attestent. Il convient donc de prendre en considération cette situation indéfinie au moment de chanter, tout en ayant conscience que les indications les plus strictes visent surtout à la coordination du chant à plusieurs et qu'elles ne doivent pas donner lieu à une scansion mécanique du texte chanté, défaut condamné avec constance dans la littérature prescriptive ↪.













Si le plain-chant musical de La Feillée requiert un plus grand nombre de valeurs du fait de sa sophistication rythmique et ornementale, la combinaison la plus poussée pour du plain-chant non musical se trouve dans la seconde version du directoire du chant oratorien. Cette *Brevis Psalmodiae ratio* éditée en 1753 repose sur un système à six valeurs [66a] qui, s'il ne fit pas école, illustre pleinement la tentative, perceptible dès le commencement du XVII^e siècle, d'un guidage de l'énonciation du chant par le biais de la notation [66b].

117. Hameline [2014], p. 119.








118. Poisson [1750], p. 400.

119. Jumilhac [1673], p. 117 (voir également p. 118 sur le même thème).

[67] Durées des figures de la notation carrée

	caudée 	carrée 	romboïde 	losangée 	indications supplémentaires		
Millet (1666)	note simple (longue)			note médiocre 	note composée 		plusieurs notes médiocres ensemble en descendant après une note simple caudée  De us.
	pour les syllabes longues			pour les syllabes brèves	pour les syllabes longues		se chante comme des notes composées
Fornas (1672)	longue			note brève	note caudée dans les hymnes et proses		
	tenir un peu plus longtemps que pour les autres			pour observer la quantité dans le chant	plus longue que les autres		
Jumilhac (1673)		note quarrée (plain-chant)	romboïde (plain-chant)		[diverses ligatures assimilées à des successions de notes carrées]		
	double ou grande (chant métrique) 4 temps	longue (chant métrique) 2 temps		brève (chant métrique) 1 temps	punctuée (chant métrique)  3 temps	division de la brève (chant métrique)  ½ temps	
Nivers (1683)		longue		brève			
Lebeuf (1741)	note longue	note commune	note semi-brève	note brève	note commune (carrée) pointée 		
	sur laquelle la voix doit appuyer davantage	de moyenne longueur		qui se prononce la plus vite	marque une respiration	en fin de répons ou d'antienne : on reste sur la première note avec un léger tremblement	en fin de répons : on fait un petit tremblement sur la deuxième note

Durées des figures de la notation carrée

Poisson (1750)	longue	carrée, commune, simple	romboïde	losange ou brève			[séries de romboïdes ou de notes losangées en descendant]			
	sur laquelle la voix doit insister - 2 temps mais 1 temps et ½ si suivie par une brève		moins de valeur que la commune, un peu plus que la losange	½ temps	marque une respiration		se chantent comme des communes			
La Feillée (1754)	carrée à queue	carrée simple	romboïde	brève	longue note pointée	longue note	doubles notes carrées	demi-carrée à queue	demi-carrée sans queue	petites brèves
		allongée de moitié si elle précède une brève								
						8 brèves		3 brèves	2 brèves	
Hardouin (1762)	note à queue	simple	brève							
	vaut trois brèves	vaut deux brèves								
Oudoux (1774)	note à queue	note quarrée note commune	rhomboïde	losange						
	¾ de temps – en fin de pièce, marque le doublement de la pénultième et de la dernière note	1 temps	moins brève que la losange – forme 1 temps avec elle	¼ de temps						
Poisson (1789)	moyenne	longue		losange						
	¾ de temps	1 temps		½ temps (¼ de temps si précédée d'une moyenne)						

[68]

Philippe Fornas, *Nouvelle Methode pour apprendre le plain chant en fort peu de iours*, Lyon, Chez la Vefve de Pierre Muguet, 1657, p. 24.

Pour faint Estienne, premier martyr.

Sanc tus Io han nes, E

pif copus lachrima tus præ gau

di o be ne di xit G

En dépit de l'adoption générale de ce système de notation, la révision du chant ecclésiastique au XVII^e siècle ne gomme pas tout reste de notation médiévale. La descente de semi-brèves (*climacus*) s'observe encore ponctuellement, de même que les ligatures [68]. Pour autant, ces figures n'infléchissaient plus l'allure ou le phrasé du chant: recopiées à partir des livres anciens, elles étaient désormais cantonnées à un rôle d'« ornement ¹²⁰ » graphique facilitant le groupement des notes ¹²¹. Ces vestiges finiront par tomber en désuétude et disparaître de la notation du plain-chant au XVIII^e siècle.

Autre spécificité de la notation médiévale, les notes répétées sur une même syllabe (*neuma repercussa*) devinrent rares mais sans être totalement abandonnées. Par conséquent, les plain-chantistes les plus minutieux exposent différentes solutions pour les chanter selon leur contexte d'apparition ↪.

[69]

L. Poisson, *Traité théorique et pratique...*, op. cit., p. 400-402.

(a)

On trouve quelque fois sur une même corde & sur une même syllabe plusieurs notes qui font une durée de Chant sur cette syllabe & qui sont comme une *Tenue* dans la Musique, on doit alors, sans couper les sons, insister avec un petit tremblement sur ces mots autant que la mesure aura de *Frapés* & de *Levés*, & on ne doit point articuler les deux notes jointes ensembles sur la même corde sous lesquelles il n'y a qu'une syllabe, c'est une grossiereté dans le Chant.

(b)

Au sujet de ces notes l'une auprès de l'autre sur la même corde & sur la même syllabe; s'il n'y en a que deux, il faut observer que si la seconde étoit une reprise de Chant on doit les séparer en les articulant & en respirant après la première avant de chanter la seconde.

Exemple, dans le Répons de l'Ascension à Sens *Viri Galilai*, sur ce mot *veniet*.

Sic ve- (reprise) (reprise) ni-et.

(c)

A Sainte-Geneviève de Paris, les Chanoines Réguliers font ce qu'ils peuvent pour éviter les repos; s'ils chantent à deux, l'un continue pendant que l'autre respire. C'est une nouvelle & mauvaise méthode; les Anciens de cette Congrégation conviennent de la nouveauté.

120. *Ibid.*, p. 122.

121. *Ibid.*, p. 123.

Poisson – auteur le plus complet sur cette question – énonce pour principe commun l’application d’une technique d’exécution ancienne [69a] : lorsque ces notes répétées sont nombreuses, elles ne sont pas réattaquées mais discrètement soulignées par un tremblement. Inversement, « s’il n’y en a que deux » et « si la seconde étoit une reprise de chant », Poisson préfère séparer la note de sa répercussion et suggère d’en profiter pour relancer le chant [69b]. Le même Poisson rapporte – afin d’en déplorer l’introduction – le procédé consistant, pour plusieurs chantres, à se relayer de manière à ne jamais introduire de césure ou d’articulation dans le cours d’un mélisme et, *a fortiori*, entre des notes répercutées [69c].

Barres

Signalant dans les manuscrits médiévaux la fin d’une pièce ou la succession de versets chantés en antiphonie, les barres apparaissent de plus en plus fréquemment dans les livres de chant produits au cours du XVI^e siècle, jusqu’à délimiter chaque mot. Bien que l’origine de cette transformation ne soit pas totalement explicable, il n’est pas impossible que le ralentissement des allures de chant et une moindre mémorisation des offices aient joué un rôle dans la nécessité nouvelle d’un soutien graphique à la lecture des textes chantés. Jumilhac évoque une motivation supplémentaire pour la multiplication des barres : la laïcisation de la pratique du plain-chant dans les paroisses sans chantres professionnels ou sans clercs en nombre suffisant. Selon le mauriste, les barres de mots visent à « empêcher que les enfans, les villageois ou les autres personnes, (qui ignorans le latin ne laissent pas d’estre employez au chant dans plusieurs eglises) ne confondissent pas ensemble les différents mots du texte ¹²² », au moment en effet où se généralisait l’appel aux laïcs pour assurer des fonctions cantorales ¹²³.

Concernant la disposition des barres, les sources françaises du XVII^e siècle proposent une grande diversité de solutions, depuis des livres où elles ponctuent discrètement le déroulement des pièces [70a] jusqu’à ceux où les barres encadrent chaque mot [70b]. En outre, comme la répartition des syllabes sous la mélodie tendait à les éloigner les unes des autres, celles-ci devenaient l’unité de lecture pour les chantres les moins lettrés ou les moins habiles.

[70]

(a) *Graduale et antiphonale ad usum S. Ludovici domus regiae Versaliensis* (1684), F-Pn, Département des manuscrits, Latin 8828, p. 55.



(b) *Graduale romanum*, Paris, Apud Joannem de La Caille, 1666, p. 171.



Ces barres fréquentes et uniformes ne furent sans doute pas sans entraîner une moindre fluidité du chant et un suivi imparfait du texte. De surcroît, Nivers estimait que ces barres multiples « détruisent le grand bien & l’effet salutaire de leur Institution ; parce que les Chantres ne sachans plus où se reposer, les uns retardent & les autres avancent, ce qui cause les plus grands désordres

122. *Ibid.*, p. 109.

123. Voir les allusions récurrentes à ce phénomène dans Bourgoing [1641].

du Chant ¹²⁴ ». Certains éditeurs assouplirent donc le systématisme de la séparation des mots en jouant sur l'alternance entre barres entières et barres courtes. Les premières marquent les principales articulations syntaxiques du texte et s'accompagnent d'une respiration nette; les secondes s'intercalent entre les mots à l'intérieur d'une proposition. Pour le répertoire métrique des proses et hymnes, les barres suivent la structure versifiée du texte : les séparations diffèrent entre les fins de vers et les fins de strophe (barres courtes/longues ou barres longues/double-barres). Par ailleurs, les barres courtes sont susceptibles d'être positionnées sur plusieurs niveaux de la portée, orientant alors le suivi visuel de la mélodie.

[71]

Graduel romain-monastique de l'Abbaye royale de Mont-Martre, Ordre de S. Benoist, Paris, De l'Imprimerie de Louis Sevestre, 1681, p. 132.



Le graduel imprimé à l'usage de l'abbaye de Montmartre en 1681 associe ces possibilités [71]. Dans cette antienne de communion pour le 5^e Dimanche après Pâques, les grandes unités du texte sont séparées par des barres entières (*Cantate Domíno.../cantate.../ & benedicite.../bene.../de diem...*) qui servent aussi à isoler les occurrences du mot *alleluia*, marqueur du temps pascal. De plus, les barres courtes sont en haut ou en bas de la portée selon la position de la note d'attaque du mot qu'elles précèdent. Dans ce même exemple, la barre double distingue la fin de l'intonation de la pièce, ce qui épargne toute hésitation à la religieuse chargée d'entonner.

[72]

Nivers, *Dissertation...*, op. cit., p. 67.

Les 6. & 7. Caracteres, sont les deux barres, la grande & la petite, faites ainsi [diagramme] lesquelles sont instituées pour marquer [diagramme] l'endroit où tout le Chœur ensemble doit prendre haleine, & faire une petite pose à la petite barre, & une plus grande à la grande barre. Elles sont au Chant ce que sont les virgules aux paroles : c'est pourquoy toujours aux deux points & souvent aux virgules on met une grande barre pour marquer le Chant complet, répondant au sens parfait : & la petite barre sert aussi pour faire un moment respirer tout le Chœur ensemble, afin que pas un n'aille plus viste que les autres, & que l'uniformité du Chant soit gardée par tous & en tout avec une mesure égale.

Finalement, l'utilisation raisonnée des barres revient, ainsi que le décrit Nivers, à structurer le chant comme les signes de ponctuation le font pour le texte [72]. Même si cette équivalence paraît abusive puisque les unités qu'elles découpent ne forment pas toujours des périodes de phrase ¹²⁵, les barres différenciées amélioreraient vraisemblablement la restitution grammaticalement cohérente des paroles chantées et faciliteraient la coordination des voix lors des exécutions collectives.

Les plain-chantistes soucieux de l'influence des barres sur la lecture en usent plus parcimonieusement afin d'éviter de morceler le texte. Le chant des oratoriens ↪ [54] est ainsi organisé en segments de plusieurs mots par des barres courtes indiquant une articulation discrète (*morulam*) et des barres longues pour un vrai silence (*silentium & moram*). Les livres de chant révisés par Nivers recourent aussi à cette disposition suggestive des barres [73].

124. Nivers [1683], p. 68.

125. Voir le commentaire à ce sujet de Jumilhac [1673], p. 109-110.

[73]

(a) Guillaume-Gabriel Nivers, *Graduale romanum... in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Benedicti*, Paris, Chez l'Autheur, 1696, p. 22.

(b) Guillaume-Gabriel Nivers, *Graduale romanum*, Paris, Apud Christophorum Ballard, 1697, p. 34-35.

*Dum medium silentium tenerent omnia,
& nox in suo cursu medium iter haberet:
omnipotens sermo tuus Domine,
de caelis a regalibus sedibus venit.*

Tandis que tout était en silence,
et que la nuit était au milieu de son cours,
votre parole toute-puissante, Seigneur,
des cieus, depuis votre trône royal est
venue.

La première de ces versions de l'introït du dimanche dans l'Octave de la Nativité [73a] a été composée par Nivers pour le milieu régulier féminin. La seconde [73b], également due à ce musicien, reprend la trame de la mélodie ancienne de cette pièce en l'ajustant selon les principes prosodiques de la latinité « moderne » ↪. Quel que soit le contexte de son plain-chant (monastique dans la version [a], non spécifique dans la version [b]), Nivers découpe le texte en deux sections (*Dum... haberet / omnipotens... venit*) en insérant une barre entière à la césure. En revanche, la fonction du reste des grandes barres diffère: dans la version pour les religieuses, la respiration qu'elle induit souligne le figuralisme introductif (descente dans le grave du mode et arrêt sur *silentium*) et aide à l'attaque du segment mélodique suivant, partant vers l'aigu; dans la version de 1697, la grande barre paraît ne servir qu'à délimiter l'intonation. D'autre part, l'arrangement des petites barres forme des segments unissant un substantif et son article (*de caelis*), un substantif et son qualificatif (*a regalibus sedibus*) ou un pronom sujet et son verbe (*tenerent omnia*). Quant à la séparation de mots uniques,

elle est la conséquence d'une probable prise en compte par Nivers des contraintes physiologiques de la voix chantée: dans la version de 1697, le verbe *haberet* est isolé en fin de phrase faute de pouvoir le joindre dans un même souffle à *medium iter*.

Sans conférer de valeur absolue à ces barres qui, d'un livre à l'autre, n'ont pas bénéficié d'une attention égale, il n'en demeure pas moins important pour un chanteur d'en sonder l'éventuelle logique de placement de manière à, selon les termes de Léonard Poisson, « exprimer le sens & l'esprit du texte sacré ¹²⁶ ».

126. Poisson [1750], p. 12.

Altérations

Le bémol est employé dans le chant ecclésiastique pour abaisser la corde située entre *la* et *ut* et, plus rarement, celle entre *ré* et *fa*. Même s'il est très régulièrement présent dans les livres de plain-chant, les méthodes apprennent à l'utiliser en l'absence d'indication écrite.

[74]

François de La Feillée, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie*, Poitiers-Paris, Chez Jean-Thomas Hérisant, 1754, p. 18.

E X E M P L E S.

Pour ce faire, des « règles générales » et « l'oreille ¹²⁷ » guident le chantre dans les cas litigieux dont La Feillée donne un aperçu [74]. Selon la direction mélodique et l'ambitus de ces formules, le degré mobile est chanté soit *si* (bécarre), soit *za* (c'est-à-dire *sib*) ↪. Pareillement, l'annulation du bémol par le bécarre n'est pas automatiquement signalée ¹²⁸: l'ajout d'un bémol ne vaut tacitement que pour un mot ou pour un groupe de notes, il n'est pas utile de préciser où s'arrête l'effet de cette altération.

[75]

Jean Lebeuf, *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique*, Paris, Chez Cl. J. B. Hérisant et Jean Th. Hérisant, 1741, p. 211.

LA PREMIERE espèce de cinquième n'a qu'une seule terminaison. Voici comment pour représenter mieux l'*ut* final, cette Psalmodie eût dû être notée :

5. C.

Mais comme on n'est point accoutumé dans l'écriture du Chant Grégorien à voir la clef C. ou *ut* si bas, on la transporte plus haut, en y joignant un *b* mol qui en est censé inséparable, & qui la fait appeler par quelques-uns la clef de *sol*. La voici :

Le bémol peut également figurer à la clef soit comme résultat d'une double transposition du 5^e ton (sur *ut* puis à nouveau sur *fa* [75]), soit pour ne pas encombrer la notation avec les altérations accidentelles qui sont fréquentes dans le 5^e et, plus encore, dans le 6^e ton.

127. La Feillée [1754], p. 17.

128. On relève aussi dans quelques sources l'emploi du bécarre comme signe d'élévation d'un demi-ton d'une note naturelle; voir dans cet ouvrage la *Messe musicale du premier Ton* de La Feillée ↪.

[76]

Nivers, *Dissertation...*, *op. cit.*, p. 69.

Le dernier Caractere est le dièse fait ainsi X ou ainsi X, lequel sert pour adoucir la Note suivante, ou sur laquelle ou sous laquelle il est posé, Quoy que les dièses soient rarement marquez dans le Pleinchant, neantmoins la voix se porte assez naturellement où il en faut faire ; comme à la penultième Note d'*Ut queant laxis* ; à l'antepenultième d'*Exultet cœlum laudibus* ; & de presque tous les Versets de *Lauda Sion Salvatorem*, sur le fa qui precede les deux sol de la fin de chaque Verset ; & en plusieurs autres endroits du Pleinchant.

[77]

(a) Nivers, *Graduale romanum* (1696), *op. cit.*, p. 111.

Sequentia.
Lauda Si-on Salvatorem, lauda ducem & pasto-rem,
in hymnis & canticis. QUantum po-tes, tantum aude : quia

(b) Nivers, *Graduale romanum* (1697), *op. cit.*, p. 196.

Sequentia. L Auda Sion Salvatorem, lauda ducem
& Pastro-rem, in hymnis & canticis. QUantum potes,
tantum aude : quia major omni lau- de, nec laudare

[78]

Guillaume-Gabriel Nivers, *Graduale romanum... in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Benedicti*, Paris, Chez l'Authheur, 1696, p. 55.

Introitus.
D-omine, ne lon-ge facias, auxilium tuum
à me, ad de-fensio- nem me-am af-pice : libera me
de o-re leonis & à cor-nibus uni-cor-nium humi-li-
ta-tem me-am. Pf. De-us Deus meus, respice in me, quare

Plus caractéristique de l'époque moderne est l'introduction du dièse pour élever une note et, selon Nivers [76], pour adoucir celle qui lui succède. Il s'agit d'une altération non indispensable répondant à la *causa pulchritudinis* décrite de longue date par les théoriciens de la polyphonie¹²⁹. Ce rehaussement devait être courant en fin de phrase sur le degré immédiatement inférieur à la note cadentielle, ainsi que le montre la réécriture par Nivers de la séquence *Lauda Sion* [77a]. L'usage était en vigueur même sans dièse écrit : Nivers ne le note pas toujours pour sa propre adaptation du *Lauda Sion* d'après la mélodie traditionnelle [77b] alors qu'il le préconise justement pour cette pièce [76]. Par ailleurs, ces dièses ne concernaient pas que les fins de phrase, en particulier dans les répertoires préparés à l'intention des religieuses. Toutes les cordes essentielles d'un mode pouvaient être amenées par ce demi-ton tenant de l'inflexion harmonieuse et non de la dénaturation de l'échelle diatonique. Nivers ponctue sa version monastique de l'introït *Domine* (dimanche des Rameaux) [78] avec de telles altérations : dans cette pièce du IV^e mode, ce sont tour à tour le *sol* (*liberame*), le *fa* (*leonis*) et l'*ut* grave (*cornibus*) qui sont affectés d'un dièse.

129. Voir Routley [1985], p. 66-67.

Agréments et liaisons de phrasés

Attribut emblématique du *beau chant* français, l'ornementation fait partie du savoir-faire des chantres ↷. En matière de notation, le signe du tremblement ou cadence (+) est de loin le plus fréquent dans les sources tant imprimées que manuscrites. Réservés aux chants composés pour les religieuses et au plain-chant musical, les ports-de-voix apparaissent sous la forme de semi-brèves éventuellement liées à la note réelle et d'une taille réduite. Dans l'exposé des principes de son plain-chant musical, La Feillée fournit divers exemples de ces ornements [79a] auxquels il ajoute le signe de la « demi-cadence » (w), avant de les utiliser dans les messes complétant sa méthode [79b].

[79]

(a) La Feillée, *Méthode nouvelle...*, *op. cit.*, p. 114.

Premier exemple. Second exemple.
 Laudamus te. Bo-næ vo-lunta-tis.
 Troisième exemple.
 Cre-do, cre-do.
 Quatrième exemple.
 E- le-i-son.
 Cinquième exemple.
 Des-cen-dit de cœ-lis.
 Sixième exemple.
 Quo-mo-do se-det so-la-ci-vi-tas.

(b) La Feillée, *Méthode nouvelle...*, *op. cit.*, p. 233, « Messe du cinquième Ton, alternativement en Musique & en Plain-chant ».

Seul, lentement.
 K Y-ri-e e-le-i-son,
 Ky-ri-e e-le-i-son,

Tradition orale et traces d'usage

Scripta manent... Les écrits restent en dépit du temps qui s'écoule. Pourtant, la notation du plain-chant à l'époque moderne ne saurait être considérée, ainsi qu'elle le deviendra à partir de la fin du XIX^e siècle, comme le codage d'une vérité en attente de déchiffrement. Outre les infléchissements du chant en fonction de critères cérémoniels ↷, la notation était interprétée au gré de coutumes d'exécution forgées soit empiriquement par tout chantre, soit sous couvert de la mémorisation du chant imposée dans quelques églises du royaume. Hors de ce cas extrême, la plupart des fidèles étaient en mesure de reconnaître, de fredonner sinon de chanter les pièces les plus usuelles (ordinaires de messe, psaumes des vêpres du dimanche, motets régulièrement entendus comme le *O Salutaris...*), ce qui favorisait la distorsion des mélodies écrites.

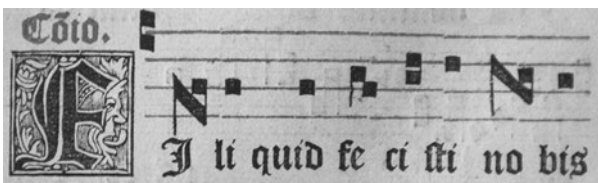
Il est possible de sonder les traces écrites de ces dérivations de la notation musicale grâce aux sources de plain-chant sur lesquelles des chantres sont intervenus. Par scrupule, par envie d'approprier le support noté à leur pratique ou par incompréhension, il n'est pas rare que ces derniers aient annoté le livre qu'ils détenaient ou qu'ils utilisaient régulièrement. Les informations ajoutées de la sorte (barres, signes d'ornementation, décalage des syllabes du texte...) éclairent le devenir d'ouvrages qui, une fois produits, servaient pendant des décennies sinon des siècles. D'autre part, ces interventions sur les mélodies écrites permettent de saisir les intérêts ou les difficultés qui, à un moment donné, déclenchent la réaction des chantres; elles incitent aussi à envisager sur la moyenne durée les transformations du *goût* en matière de chant ecclésiastique et à deviner ce que l'écrit recélait d'implicite. Autant de raisons pour être attentif lorsque l'on se retrouve face à un livre aussi

retouché que le rare exemplaire du *Graduale Cenomanense* (à l'usage du diocèse du Mans) qui servira maintenant de cas d'école ¹³⁰.

[80]

Graduale Cenomanense, Paris, Thielman Kerver, 1515.

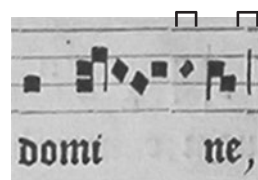
(a) exemplaire dans son état original



(b) exemplaire utilisé



(c) exemplaire utilisé



Après avoir été imprimé en 1515, cet ouvrage a servi au chant de générations successives de chantres au moins jusqu'à la fin des années 1720. Restauré à plusieurs reprises, ce graduel porte d'innombrables ajouts manuscrits dont la teneur est identifiable par comparaison avec un autre exemplaire, celui-ci immaculé, de ce même livre. Originellement [80a], sa notation est encore très proche de celle du plain-chant de la fin du Moyen Âge (notation carrée avec ligatures, quasi-absence de barres, indifférenciation des syllabes non accentuées). Pour ce même fragment, un usager de ce graduel au début du XVIII^e siècle a estimé nécessaire d'ajouter [80b] des accessoires facilitant sa « navigation » de lecteur (barres, guidon), le repérage de l'intonation par une grande barre et une formule ornementale courante à cet endroit (la « périélèse » ↪). Dans ce même exemplaire [80c], la ponctuation du texte chanté est complétée et sa prosodie modifiée afin de correspondre au principe de réduction des durées pour les syllabes non accentuées ↪. L'insertion manuscrite d'une semi-brève révèle ici que les chantres vocalisaient sur la syllabe *Do-* en repoussant la syllabe *mi-* jusque sous cette note unique et courte, conformément à sa faible accentuation.

Ces ajouts découlent de diverses causes mais ont tous une incidence sur la manière de chanter : lenteur accrue, ralentissement en fin d'intonation, renforcement de la voix sur la périélèse, changement de la « couleur » vocalique de certains mots... Or, il est plausible que ces opérations, ici manifestées par le livre, étaient effectuées sans avoir besoin de les consigner par écrit. À cet effet, Jean Millet propose, après avoir pointé dans son *Directoire du chant grégorien* la défektivité de la prosodie des livres anciens, une méthode pour les corriger [81] et, concrètement, pour rétablir la coordination entre accentuation du texte et durée des syllabes chantées.

130. Sur ce livre, voir Bisaro [2017].

[81]

Jean Millet, *Directoire du chant grégorien*, Lyon, Chez Jean Grégoire, 1666, p. 40.

De l'observation de la quantité dans le Chant.

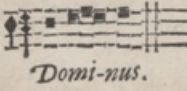
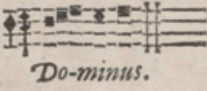
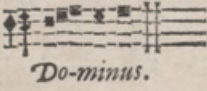
C H A P I T R E XXVII.

LEs vieux Liures dont on se sert dans ce Diocèse, qui sont pour la plupart nottés sont passés trois cens ans, m'obligent à faire ce Chapitre, la quantité de la diction Latine n'y estant nullement obseruée, comme elle l'est dans les liures de Plain-chant que l'on imprime aujourd'huy, dans lesquels il n'y a pas vne Note superflüe, dans l'obseruance ponctuelle que l'on y a faite de la quantité.

Dans les nostres il s'y rencontre à chaque page quelques fautes contre la quantité, comm' aussi beaucoup de Nottes inutiles, du retranchement desquelles ie vous parleray au Chapitre suivant.

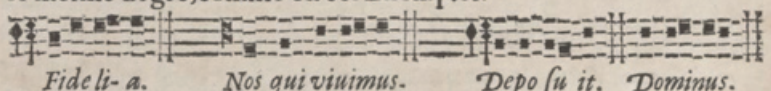
Pour apprendre donc à garder la quantité dans nos vieux Liures, il faut obseruer les Regles suiuanes.

I. Quand sur la syllabe qui doit estre brefue il y aura deux Nottes, ou dauantage, pour lors il faudra joindre toutes ces Nottes à la syllabe qui precede la brefue, à la reserue de la derniere.

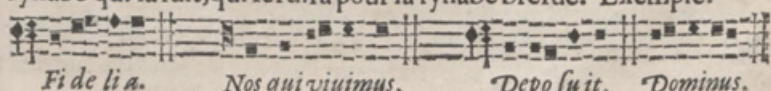
Exemple de la syllabe longue qui doit estre brefue.  il faut  dire  *Domi-nus.* *Do-minus.*

Vous voyez que joignant les deux premieres Nottes des trois qui sont soûs la syllabe *mi* du mot *Dominus*, à la syllabe *Do*, la quantité y est obseruée.

II. Lors que la syllabe brefue contient deux Nottes, & que la Note de la syllabe qui precede immédiatement la brefue, est sur le mesme degré, comme en ces Exemples.

 *Fide li-a.* *Nos qui uiuimus.* *Depo suit.* *Dominus.*

Pour lors il faut dire les deux Nottes de la syllabe brefue, sur la syllabe qui la precede, & adjoûter vne Note sur le degré de la syllabe qui la suit, qui seruira pour la syllabe brefue. Exemple.

 *Fi de li-a.* *Nos qui uiuimus.* *Depo suit.* *Dominus.*

Voilà pourquoi il ne sera pas superflu, en présence de toute notation de chant ecclésiastique, de s'interroger sur la part d'intervention qu'impliquait sa lecture, celle-ci étant toujours soumise à une finalité supérieure : l'acte de chant.



LA LATINITÉ CHANTANTE

Le plain-chant en usage en France sous l'Ancien Régime a fréquemment été décrit comme un des fruits de la Réforme catholique dans le domaine du culte ¹³¹. Il est vrai que, après une période de latence à la fin du XVI^e siècle, des ecclésiastiques, tant hommes que femmes, concrétisèrent à des échelles diverses les grands axes entérinés lors du concile de Trente (1545-1563) : régénération de l'appareil ecclésial et de ses ministres, amélioration de l'encadrement pastoral des laïcs, stratégie d'opposition aux confessions réformées et de conversion de leurs adeptes. Dans cette ample entreprise, le chant de l'Église fut un des moyens mis au service du redressement disciplinaire des clercs mais aussi de l'affirmation de la centralité du service divin dans la sphère civile comme dans la vie intérieure de tout individu. Ainsi, la parole rituelle et culturelle, qu'elle fût chantée ou parlée, devint le vecteur d'une « requalification en dignité juste et méritée ¹³² » du personnel clérical et des cérémonies dont il était garant.

Cependant, si les premières décennies du XVII^e siècle furent déterminantes à cet égard, c'est en amont que doivent être cherchés les ferments du mouvement de fond ayant atteint le plain-chant et, plus précisément, l'idée que l'on se faisait de sa fonction et de son exécution durant les actions culturelles. Dès la fin du XV^e siècle s'esquissent constats et recommandations qui, progressivement, conduiront à l'émergence dans les sources et, vraisemblablement, dans les habitudes des clercs et des chantres d'une conscience actualisée de la constitution grammaticale du latin et de ses répercussions sur la langue du culte. Hautement informative pour la restitution du chant de l'Église de l'époque moderne, cette *latinité chantante* ¹³³ forme l'objet de ce chapitre.

Réformer la langue, rénover le langage

Ce que l'on a rassemblé sous la notion complexe d'humanisme de la Renaissance prend racine dans la volonté de redonner aux sources du savoir leur intégrité originelle. Parmi ces sources figurait en premier lieu la Bible, texte sur lequel s'articulait au Moyen Âge toute production intellectuelle comme le moindre acte religieux. Et parce qu'elle estimait inopportunes et obscures les couches de glose et de commentaire accumulées depuis les temps patristiques, l'élite lettrée du monde ecclésiastique tenta, dès l'époque de la Bible de Gutenberg (1453-1455), de restaurer le « dit », en d'autres termes la forme textuelle « pure » des livres bibliques afin d'en libérer l'accès au sens ¹³⁴.

Parallèlement à cela, le « dire » – surtout en tant que communication publique – suscita une profonde reconsidération. Sous l'influence des écrits des rhétoriciens romains dont certains venaient d'être redécouverts (à l'instar de l'*Institutio oratoria* de Quintilien, exhumé en 1416), les humanistes ranimaient l'idéal de l'*homo loquens* en faisant de l'art de la parole « le principe unifiant de la culture ¹³⁵ ». Ce travail de rétablissement de l'efficacité du verbe se doubla d'une tentative de correction de l'ensemble des signes de présentation d'un individu à son entourage (attitude corporelle, comportement, maîtrise des sentiments, habillement...). Au cours de cette phase cruciale du *processus de civilisation* théorisé par Norbert Elias ¹³⁶, l'éthos du courtisan fut redéfini par Baldassare Castiglione dans son *Cortegiano* (1528), ouvrage appelé à une large diffusion dans toute l'Europe ¹³⁷. L'idéal du chevalier féodal laissait place à celui du prince dont l'allure aimable, la science profonde mais sans ostentation et le verbe éloquent devaient être les principales « armes » de persuasion.

C'est dans ce contexte que se multiplièrent les critiques convergentes sur le fonctionnement de l'Église, visée dans son centre, Rome, assimilé par les auteurs les plus acerbes à une nouvelle Babylone en perdition, comme dans son maillage de paroisses dont la desserte était minée par le relâchement des prêtres en charge d'âmes (absentéisme, vénalité, formation déficiente). Or, le service divin et, plus particulièrement, sa dimension « linguistique » n'étaient pas étrangers aux thèmes de prédilection des courants réformistes. Le latin parlé ou cantillé (lectures, oraisons, bénédictions, récitatif liturgique), psalmodié et chanté (plain-chant, musique) constituait une modalité active des sacrements et une composante médiatrice du culte en même temps que porteuse

131. Voir par exemple Launay [1993].

132. Bisaro et Hameline [2008], p. 74.

133. D'une grande efficacité évocatrice, cette formule était familière au père Jean-Yves Hameline; voir par exemple Hameline [2007].

134. Bisaro et Hameline [2008], p. 11. Pour un approfondissement de ce contexte, voir Bedouelle et Roussel [1989].

135. Fumaroli [2002], p. 42.

136. Elias [1973].

137. Burke [1995].

d'une partie de son sens. Qui plus est, cette langue contribuait par le biais du service divin à la diffusion de la Bible, alors au centre de l'attention des clercs humanistes : sa *performance* devait donc être à la hauteur des enjeux spirituels de son contenu. À ces ambitions pointues s'ajoutait l'évaluation de l'exercice du culte en tant qu'indice de vitalité et de régulation de l'appareil ecclésiastique. Les manquements aux principes d'implication, de correction et de bienséance dans l'accomplissement du service divin étaient effectivement perçus comme les marques d'une déféctuosité générale du monde clérical.

Pour ce sujet comme pour tant d'autres aspects de la vie religieuse, les avis d'Érasme sont représentatifs des tendances orientant les écrits des pré-réformateurs. Puisant dans les récits bibliques et chez les Pères de l'Église des témoignages sur les premiers chrétiens, Érasme discuta à plusieurs reprises l'opportunité et la forme souhaitable de la musique d'église. Pour des raisons éthiques aussi bien qu'historiques et pratiques, il concevait le chant monodique comme le véhicule naturel de la Parole au contraire de la musique, jugée artificielle sinon artificieuse. Dans cette optique, Érasme faisait du chant du *Pater noster* à la messe un modèle d'élocution claire et mélodieuse (*distincta modulataque pronuntiatio*¹³⁸) dans sa paraphrase de la première épître de saint Paul aux Corinthiens (1519), texte où il développe son rejet de la polyphonie et de ses acteurs – les chantres – au profit d'un idéal évangélique de communication chantée entre ministres du culte et fidèles. Par ailleurs, Érasme était soucieux de l'intégrité de l'*actio pronuntiandi* à laquelle il dédia son *De Recta latini graecique sermonis pronuntiatione* (1528), traité confirmant l'importance décisive qu'il accordait aux « choses de la langue et du verbe¹³⁹ » dans et hors l'église.

La nécessité de renouer avec une discipline verbale disparue (en tant qu'élément de la discipline ecclésiastique) devint un trait fondamental du réformisme religieux au sein de l'Église comme dans ses dissidences. Cet objectif ne développait en soi rien de nouveau : psalmodier avec conscience et probité était une exigence constante depuis les premiers textes régissant la vie des communautés régulières jusqu'aux conciles du xv^e siècle ↪. Dans cette lignée, celui de Bâle, en ses sessions de 1435, prescrivait que la psalmodie soit non précipitée (*non cursim ac festinanter sed asiaticam ac tractim*), articulée (*juncta ac clausa labia tenere non debent*), chantée avec révérence (*reverenter*) et ardeur intérieure (*alacriter*)¹⁴⁰. En revanche, la période s'ouvrant à la charnière du Moyen Âge et de l'époque moderne se singularise par la confluence de revendications ecclésiastiques et séculières en matière de bienséance verbale, par une riche théorisation de l'éloquence vivifiée par de nouvelles sources, et par une concentration, presque obsédante, sur la problématique de « [l']être de langage¹⁴¹ » individuel ou collectif. À partir de là, le latin chanté allait être défini et enseigné à l'aune de « l'expérience de la langue¹⁴² » qu'il favorisait pour ses praticiens comme pour ses auditeurs.

Une abondante littérature d'encadrement

Les indices de la mutation dont la genèse vient d'être sommairement rappelée sont nombreux. Au sortir du Moyen Âge s'opère un « déplacement général de la morphologie active du latin chanté vers la mise en valeur sonore de la syllabe accentuée¹⁴³ ». Affectant le latin de la liturgie catholique, cette évolution sera suffisamment profonde pour toucher les autres confessions chrétiennes au fur et à mesure de leur apparition au xvi^e siècle¹⁴⁴.

La littérature normative sur ce sujet est d'une grande variété. En se limitant à la pratique du chant – ce qui revient à délaissier le domaine encore plus vaste de la prononciation du latin à laquelle tout lettré était initié –, des évocations d'un examen des mélodies au regard de l'accent sont décelables dès la fin du xv^e siècle. Tout en n'étant pas enclin à une modification systématique du plain-chant dictée par l'accentuation, Jean Le Munerat (un ecclésiastique ayant participé à la préparation des premiers livres liturgiques imprimés pour le diocèse Paris) témoigne, dans son *De moderatione et concordia grammaticae et musicae* (1490)¹⁴⁵ de l'existence de cette tendance chez les ecclésiastiques de son temps [82].

138. Cité par Margolin [1965], p. 49.

139. Bisaro et Hameline [2008], p. 48.

140. Cité par Bisaro [à paraître-a].

141. Bisaro et Hameline [2008] p. 47.

142. *Id.*, p. 52.

143. Hameline [2014], p. 120.

144. Voir par exemple Kim [2008].

145. Harrán [1989].

[82]

Jean Le Munerat, *De moderatione et concordia grammaticae et musicae* (1490, original en latin).

Je commencerai par rechercher la vérité et apaiser la dispute, fréquente dans les églises, à propos du respect de la mesure ou de la quantité des syllabes. Certains en effet veulent que toute syllabe, qu'elle soit longue ou courte selon les règles de l'accentuation grammaticale ou de la prosodie tant dans un texte simple que dans un texte chanté en notes ou en neumes, soit prononcée selon sa mesure longue ou brève. Pour quiconque veut observer ceci, il faut détruire tous les graduels et les antiphonaires et en composer de nouveaux parce que, en plusieurs endroits de ceux-ci, de nombreuses notes sont affectées à des syllabes brèves et une seule [note] à des longues.

Par la suite, la recommandation d'une restitution de l'accent dans la psalmodie – doublée par le respect de ses pauses structurelles (entre les deux parties d'un même verset) et syntaxiques ↔ – se démultiplia sous diverses formes: écrits disciplinaires ou éducatifs à destination du clergé, préambules de livres d'église, accentuation soignée des textes imprimés dans les missels, psautiers ou bréviaires ↔, notation musicale des récitatifs liturgiques ↔. Cette dernière catégorie de sources est révélatrice de l'environnement dans lequel s'inscrit le triptyque d'adverbes *reverenter-distincte-devote* rappelé par le concile de Trente pour servir de norme à la psalmodie ↔. En quelques décennies, les préfaces notées des missels de l'imprimeur vénitien Giunta passent ainsi d'une totale neutralité graphique (exceptées les barres de repos entre segments textuels) [83a] à l'adoption d'une notation à trois valeurs [83b], probablement inspirée par le *Directorium chori* de Guidetti ↔. S'il est risqué de déduire que l'exemple le plus ancien donnait lieu à des récitatifs liturgiques platelement modulés, il est évident que les éditeurs du missel de 1624 ont cherché à transcrire les nuances d'une élocution relevée par les accents du latin oratoire, attentive à la construction grammaticale du texte et à l'importance respective de ses termes, tout en intégrant les formules mélodiques standardisées (chacune d'elles était associée à un type de ponctuation textuelle) élargissant aux articulations du texte le débit de son énonciation ↔. En somme, une telle notation instituait un cadrage vertueux de la cantillation compensant les repères coutumiers voire de potentiels gauchissements.

[83]

(a) *Missale romanum*, Venise, Giunta, 1564, f. 95, extrait de la Préface de la Nativité.

*Vere dignum et iustum est,
aequum & salutare,
nos tibi semper, et ubique gratias agere.*

(b) *Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum*, Venise, Giunta, 1624, p. 193, extrait de la Préface de la Nativité.

Il est véritablement digne et juste,
équitable et salutaire,
que nous te rendions grâce en tout temps et en tout lieu.

Si les documents éclairant la rénovation de la latinité chantante n'expriment pas en totalité la réalité des usages (sinon, pourquoi faudrait-il que les exhortations en faveur d'une prononciation du latin

probe et investie soient inlassablement répétées?), elles ne délimitent pas moins un idéal type dont la diffusion européenne atteste la constance et la transversalité de l'intérêt qui lui était porté.

Échelles d'application

Les aspects techniques de la latinité chantante de l'époque moderne peuvent être organisés selon des unités linguistiques de taille croissante : le phonème pour la prononciation, le mot pour l'accent, la proposition pour la fluctuation globale de l'énonciation. Choisie pour sa commodité didactique, la dissociation de ces échelles d'application ne doit pas faire oublier leur interdépendance. Par exemple, « la dynamique accentuelle « en discours » est liée à l'allure générale du débit ¹⁴⁶ ». Une fois ces éléments abordés séparément, il conviendra alors d'en assurer la synthèse, ce à quoi s'emploiera la dernière partie de ce chapitre consacrée à la psalmodie.

Prononciation

On entendra par « prononciation » la réalisation vocalique et consonantique des sons chantés ¹⁴⁷. Au fur et à mesure de la redécouverte de la musique ancienne au XX^e siècle, la prononciation est devenue un des marqueurs d'une certaine idée du latin « à l'ancienne » (roulements de *r*) et « à la française » (voyelles prononcées « naturellement » et non selon la prononciation romaine introduite en France au commencement du XX^e siècle ↔). Pourtant, la sonorité du latin n'est guère abordée dans les méthodes de plain-chant, tant la prononciation – à l'opposé de la diction – devait faire consensus à l'intérieur de tout groupe linguistique unifié (enfants initiés à la lecture latine dans les petites écoles, élèves des collèges travaillant les classiques sous la direction des régents...). Cette prononciation s'acquerrait par imitation des modèles adultes (le maître d'école, le prêtre à l'autel) mais aussi par des voies plus rationnelles. Des exercices comme les anonymes *Tables alphabétiques* (1704) [84] montrent qu'il était proposé aux élèves de répéter des séries de mots partageant une même caractéristique phonatoire (dans cet extrait, la prononciation *ci* de la syllabe *ti* devant une voyelle) afin d'en prendre l'habitude.

[84]

Tables alphabétiques ou méthode pour faire apprendre aux enfans le sens de ce qu'on lit, tant en Latin qu'en François, en même temps qu'on leur apprend à lire, Paris, Chez Jean Boudot, 1704, p. 17.

ti devant une voyelle, comme ci.
 Rátio, orátio, grátia, prudéntia, sapiéntia, féntio, fentiébam,
 féntiens, patiúntur, stúltior, stúltius, fórtior, fórtius, mœstítia,
 tristítia, justítia, grátia, gratiósus, prétium, pretiósus, pátiens,
 patiénter, patinétiá, ambítio, ambitiósus, propítius, siléntium.

En cette matière, il faut aller chercher des indications dans les méthodes de lecture qui, comme celle de Pierre Pipou-lain-Delaunay le jeune, un auteur ayant remporté un réel succès comme pédagogue, récapitulent les équivalences phonologiques entre français (c'est-à-dire le français de

l'honnête homme débarrassé de toute empreinte des parlers provinciaux) et latin [85]. S'ils dérogent à la subtilité exploratoire des linguistes du XVII^e siècle tels que Claude Lancelot, ces manuels facilitent l'accès aux principes essentiels de la prononciation : sonorité des lettres identique à celle qu'elles ont en français, et variabilité de la prononciation de certaines lettres selon leur contexte d'apparition ¹⁴⁸.

146. Hameline [2014], p. 123.

147. Pour un exposé synthétique de cette prononciation, voir Ranum [1991], p. 43-56.

148. *Ibid.*, p. 34.

[85]

Pierre Pipoulain-Delaunay, *Méthode pour apprendre à lire le François & le Latin*, Paris, 1741, p. 57-58.

CHAPITRE III.

Observation sur la lecture du Latin.

1^o. **I**L n'y a qu'un seul, *e*, en latin, qu'il faut prononcer comme l'*e* masculin françois; exemple, *Domine, patris, n. esse*, qu'on prononce comme dans ces mots françois, *piété, faculté*, &c. excepté lorsqu'il est devant une consonne, pour ne faire qu'une syllabe avec elle; alors il se prononce de même que l'*e* grave françois; comme dans ces mots, *examen, exceptio*, &c. Il faut lire ces mots comme s'il y avoit en françois, *examine, exceptio*, &c.

2^o. Pour bien prononcer le Latin, il faut faire parler généralement toutes les consonnes en les appuyant fortement, excepté la lettre, *n*, que l'on adoucit comme en François, lorsqu'elle est suivie d'une consonne, & qui ne doit former qu'un son avec la voyelle qui la précède. Exemple, *induco, intelligo, ante, nunc*, &c. Pour me rendre plus intelligible, il faut prononcer la première syllabe de ces mots d'une seule voix, & dire, *in*, sans former deux sons; il ne faut pas faire parler l'*i*, & le *n*, séparément; mais les prononcer ensemble, & comme dans ces mots François, *incurable, inconcevable*, &c.

On observera la même chose pour la lettre, *m*; exemple, *impono, impiger, amplector, implico*, & non pas, *ime-pono, ime-piger, ame-plector, ime-plico*, &c.

3^o. Les deux lettres, *es*, finissant un mot, se prononcent comme s'il y avoit, *esse*; exemple, *dicentes, arbores*, &c.

4^o. Les deux lettres, *em*, ou, *en*, se prononcent séparément, & comme s'il y avoit en François, *ème*, ou, *ène*. Exemple, *autem, innocentem*, &c.

5^o. L'*u*, faisant une syllabe avec les lettres, *m*, ou, *n*, se prononce comme l'*o*; exemple, on écrit, *punctum, exemplum*, & on prononce comme s'il y avoit, *ponctome, èximplome*; excepté, *nunc, tunc*, &c. où les lettres, *u*, & *n*, se prononcent comme le mot, *un*, qui est le premier des nombres François.

6^o. Les deux lettres, *em*, ou, *en*, font, *in*, en certains mots; comme en ceux-ci, *exemplum, innocentem*, &c. qu'on prononce comme s'il y avoit en François, *èximplome, ine-no-cintème*, &c.

7^o. Les deux lettres, *ch*, se prononcent comme la lettre, *h*.

58 De la Lecture du Latin.

On écrit, *charitas, Archangelum*, & on prononce comme s'il y avoit, *karitasse, Arkangelome*, &c.

8^o. Les deux lettres, *g*, & *n*, qui ensemble, font *gne*, en François, comme dans ces mots, *agneau, digne*; en latin forment deux sons séparés: ainsi, pour lire *agnus, dignus*, il faut prononcer comme s'il y avoit en François, *a-gue-nusse*, & *di-gue-nusse*, &c.

Quoique ces deux lettres, *gn*, se prononcent presque d'une seule voix, on ne laisse pas de faire sentir un peu chaque lettre séparément en lisant.

9^o. Le, *t*, suivi de plusieurs voyelles, suit la règle du François, & se prononce comme, *ce*, exemple, *gratia, altio, Latium*, &c. Il faut prononcer comme s'il y avoit en François, *gracia, accio, Lacione*, &c.

10^o. Les relatifs, *qui, que, quod*, & leurs composés, font quelquefois entendre l'*u*, après le, *q*; & d'autres fois ne le font point sentir, mais cette voyelle se prononce comme la voyelle, *o*, ou comme la conjonction, *ou*.

E X E M P L E.

On écrit, *qui, que, quod, quem, quibus, quam, quorum, quos, quas*.

On prononce, *cui, cue, code, cuème, cuibusse, couame, corome, cosse, couasse*, &c.

L'usage lèvera toutes ces difficultés.

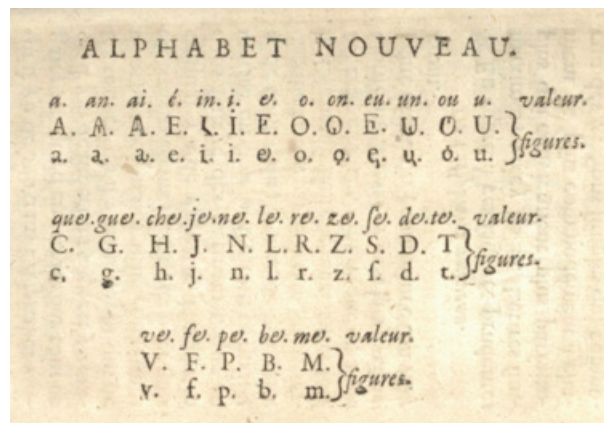
On n'a pas divisé des mots latins pour épeller, comme on a fait pour le François, attendu qu'on peut faire lire un enfant tout de suite dans le latin, & sans le faire épeller, lorsqu'il sçait lire le François, en lui faisant cependant les petites remarques nécessaires auparavant. On en est quitte pour lui aider beaucoup, en lui disant tout ce qui l'embarasse, pendant les premiers jours, après quoi il va de lui-même.

On peut aussi le faire épeller, dans les premiers commencemens, si on le juge à propos; on lui marquera soi-même les divisions des mots nécessaires, & de la manière qu'on l'a vu expliqué pour le François.

Ces indications sont à rapprocher des transcriptions phonétiques opérées par le religieux augustin Gillet-Vaudelin. Ambitionnant de simplifier l'accès à la lecture pour les couches sociales les moins alphabétisées, il mit au point un alphabet phonétique [86a] qu'il exploita pour transcrire la prononciation des prières mémorisées par les enfants dès leurs premiers apprentissages [86b].

[86]

(a) Gillet-Vaudelin, *Nouvelle maniere d'ecrire comme on parle en France*, Paris, Chez la Veuve de Jean Cot et Jean-Baptiste Lamesle, 1713, p. 4.



(c) prononciation « française »



(b) Gillet-Vaudelin, *Instructions cretiennes [sic] mises en ortographe naturelle, pour faciliter au peuple la lecture de la science du salut*, Paris, Chez Jean-Baptiste Lamesle, 1715, p. 24-25.

PAtar noſtar cui aꝛ in ſēlis : ſatifi-
 ſetur nom̄in tuom̄ : adveniat ra-
 gnom̄ tuom̄: Fiat volōtas tua ſicut in ſē-
 lo aꝛ in t̄arra: Pan̄im noſtrōm cotidia-
 nom̄ da nobiz odie : ac dimitte nobis
 debita noſtra , ſicut aꝛ nos dimitti-
 mus debitoribus noſtris : ac ne noꝛ
 iducaꝛ in t̄itationim̄ : ſed libera noꝛ
 a malo. Am̄n.

(d) prononciation « romaine »



*Pater noster, qui es in caelis
 sanctificetur nomen tuum
 adveniat regnum tuum
 fiat voluntas tua
 sicut in caelo et in terra.*

*Panem nostrum quotidianum
 da nobis hodie
 et dimitte nobis debita nostra
 sicut et nos dimittimus
 debitoribus nostris
 et ne nos inducas in tentationem
 sed libera nos a malo.*

Amen.

Parmi ces prières figuraient le *Pater noster*, récité quotidiennement et entendu lors des messes hautes. Sa prononciation selon Gillet-Vaudelin [86c] correspond aux tournures phonologiques du latin « à la française » tel qu'il fut en vigueur au moins jusqu'à l'orée du xx^e siècle¹⁴⁹.

La prononciation du latin d'église « à la française » ne représentait en aucun cas une opposition symbolique au pouvoir pontifical romain : elle provenait simplement du croisement entre langue vernaculaire des lettrés et latin liturgique, ainsi qu'on pouvait l'observer dans tout autre espace linguistique de l'Europe moderne¹⁵⁰. Au contraire, la prononciation fut investie à l'époque contemporaine d'une charge idéologique croissante, ce qui conduisit à l'instauration de la prononciation du latin d'église actuellement la plus commune [86d]. Le chant grégorien étant considéré sous le pontificat de Pie X (1903-1914) comme une expression de parfaite unité ecclésiale, la promulgation des livres de chant de l'édition vaticane – parée du plus haut degré de prescription – fut accompagnée par la mise en œuvre d'un style d'exécution unifié à partir de la méthode de chant « bénédictine ». Bien que jamais traitée sur un même pied que le texte musical, la prononciation fut intégrée à cette réforme en tant que facteur d'une complète « restauration » du chant grégorien. Activement discutée au sein du milieu grégorianiste dès les premières années du xx^e siècle après avoir été ponctuellement envisagée durant les décennies précédentes, l'adoption de la prononciation romaine en France connut un encouragement décisif sous la forme d'une lettre de Pie X à Mgr Dubois, alors archevêque de Bourges, en date du 10 juillet 1912. Dans cette missive bientôt rendue publique, le pape associait la prononciation au chant en cours, ce qui ne manqua

149. Pour une approche de cette continuité globale et de l'évolution de quelques phonèmes, voir Ranum [1991], p. 77-82.

150. Voir Duffin [1985]. Plus généralement, sur la culture latine dans l'Europe moderne, voir Waquet [1998].

pas d'aviver le zèle en la matière. Dès lors, la prononciation « romaine » devint une norme pratique pour les chantres comme pour les fidèles, non sans débats ou adaptations empiriques ¹⁵¹.

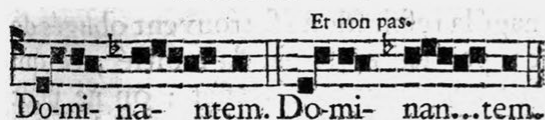
Le chant des voyelles nasalisées est la seule facette de cette prononciation ayant été abordée par un auteur de méthode de plain-chant sous l'Ancien Régime. Lorsqu'il s'agit de les vocaliser, La Feillée est partisan du report de la nasalisation [87]. Quant à sa discussion de l'identité phonique du *in*, elle rejoint les débats sur cette question dont l'article « Voyelle » de l'*Encyclopédie* donne un aperçu.

[87]

François de La Feillée, *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les regles du plain-chant et de la psalmodie*, Poitiers-Paris, Chez Jean-Thomas Hérisant, 1754 p. 77-78.

où elles se trouvent. Dans les syllabes où les voyelles sont suivies d'une N, lorsqu'il y a des liaisons, il ne faut point faire sentir le son de cette N que sur la dernière note, afin de ne pas paroître chanter du nez, mais il faut faire la liaison du chant dans l'articulation de la voyelle qui gouverne cette syllabe.

EXEMPLE.



Quoique ce mot soit écrit dans les Livres de cette dernière façon, il faut supposer qu'il l'est comme dans la première, & de même de toutes les autres voyelles qui précèdent immédiatement les M & les N, quand même il y en auroit deux de suite.

Il n'en est pas de la prononciation Latine comme de la Françoisé lorsqu'un mot commence par *in*, il ne faut pas dire *ain* comme font beaucoup de per-

sonnes; il y en a qui disent *aincipit* pour *incipit*, *ainvoco* pour *invoco*, *aintroibo* pour *introibo*, & beaucoup d'autres mots qui commencent de cette façon; lorsque c'est un mot qui se termine en *in* comme *fin*, *fuérin*, & autres simples ou composés, il est permis d'ouvrir l'i, & de dire *sain*, *fuérain*, mais non pas la syllabe, & encore moins le mot *in*.

Accentuation

L'accentuation a pour objet la différenciation dynamique des syllabes du texte latin et ne se confond pas avec la quantité syllabique (qui désigne la valeur fixe accordée à la syllabe en fonction de sa voyelle et de son environnement consonantique). Ces deux notions sont quelquefois rangées sous le seul vocable de *quantité* en distinguant alors, comme Nivers, « quantité de prononciation » (accent) et « quantité de grammaire ¹⁵² » (quantité syllabique) ¹⁵³. Il faut enfin définir une troisième acception de la quantité: pour la poésie versifiée, elle désigne la durée d'émission d'une syllabe selon les schémas fixes de la métrique gréco-latine. Toutefois, c'est bien la « quantité d'accent » qui intéressait au premier chef les plain-chantistes dans leur réécriture des mélodies anciennes ↪. Leur intervention la plus frappante réside dans le fréquent assujettissement à l'accentuation latine de la

151. Sur cet aspect de l'instauration du chant néo-grégorien, voir Corbier [à paraître].

152. Nivers [1683], p. 61.

153. L'ambiguïté entre accentuation et quantité est parfois entretenue par la conjonction de ces termes au sein d'une même proposition. Ainsi, Nivers estime dans un autre passage de sa *Dissertation* qu'il faut restituer dans le chant « la grace des accens de la quantité »; *ibid.*, p. 93.

« quantité des Notes ¹⁵⁴ », c'est-à-dire de la durée du chant de chaque syllabe, que celle-ci fût portée par une seule ou par plusieurs notes.

Dans le chant d'église entièrement noté (les répons et antiennes de l'office, les propres et ordinaires de messe, les récitatifs notés), la mise en valeur de l'accent fit partie des principes de réforme des mélodies au moins depuis la fin du XVI^e siècle ↪. L'allègement de syllabes faibles par insertion de semi-brèves ou le rééquilibrage des mélismes au profit des syllabes accentuées furent couramment appliqués, en particulier par Nivers qui explicita sa manière de faire la part entre quantité grammaticale et quantité de prononciation ¹⁵⁵ [88].

[88]

Guillaume-Gabriel Nivers, *Dissertation sur le chant gregorien*, Paris, Aux dépens de l'Auteur, 1683, p. 89-91.

1. La quantité de prononciation s'y doit garder [dans le chant] entierement, parce que le Chant doit perfectionner la prononciation, & non pas la corrompre.
2. La quantité de Grammaire s'y doit observer absolument pour toutes les penultiesmes dans les mots de plus de deux syllabes.
3. La quantité de Grammaire, dans les mots de plus de deux syllabes, s'y doit garder le plus qu'il est possible pour toutes les syllabes aussi qui ne sont point penultiesmes, pourveu qu'elle ne repugne pas à la décence du Chant, ny à la prononciation.
4. De deux syllabes brèves de quantité, dans un Polisyllabe, la premiere est ordinairement longue de prononciation : neantmoins si le Chant requiert autrement, l'on peut la faire aussi brève de prononciation.
5. Pareillement dans un mot de deux syllabes, dont la premiere est brève de quantité, elle est ordinairement longue de prononciation : mais le Compositeur pour la décence du Chant (si le cas y échet) peut la faire brève.
6. Dans un mot de deux ou plusieurs syllabes, la derniere est ordinairement longue : neantmoins si elle est brève de quantité, elle est arbitraire dans le Chant. Mais s'il suit un monosyllabe, (& non pas deux,) la diction qui le precede, pourveu qu'elle ait sa pénultième longue, (& non autrement,) peut avoir sa derniere syllabe brève dans le Chant, mesme quand elle seroit longue de quantité.
7. Toutes les dictions monosyllabes sont ordinairement longues dans le Pleinchant : neantmoins les brèves de quantité sont arbitraires.
8. Dans certaines Hymnes & Proses, où le Chant est composé d'une mesure réglée, les Notes longues répondant aux syllabes qui doivent estre longues de quantité suivant la Regle des Vers, & les Notes brèves aux syllabes qui doivent estre brèves; on n'y doit garder aucune quantité de Grammaire au préjudice du Chant, parce que c'est la faute du Poète, quand quelque Note longue échet à une syllabe brève, ou au contraire une Note brève a une syllabe longue.

Recomposé de la sorte, le chant noté répercutait lui-même la marque de l'accent sur la plus grande partie de l'énoncé latin. Il fallait en revanche faire preuve d'attention pour accentuer convenablement les textes non notés à réciter ou à psalmodier. Les habitudes à cet égard se prenaient dès l'école où, à l'instar de la formation des phonèmes du latin ↪, l'accentuation correcte était un attendu de la lecture oralisée y compris pour les enfants pauvres fréquentant les écoles de charité. Celles fondées par Charles Démia à Lyon disposaient d'un règlement complet qui encourageait les maîtres à veiller à ce que leurs élèves « gardent la Quantité, les Accens, &c. ¹⁵⁶ ». Cette exigence était encore plus sensible dans l'étude du latin à laquelle les futurs ecclésiastiques s'adonnaient ainsi qu'au stade de leur initiation au plain-chant et à la psalmodie.

Hormis leur mémorisation de l'accentuation de syntagmes récurrents, les chantres pouvaient s'appuyer sur les indications fournies dans les livres. L'accentuation était en effet précisée dans les ouvrages rudimentaires ↪ comme dans les bréviaires ↪ dont chaque mot de trois syllabes ou plus était surmonté d'un accent (les dissyllabes étant toujours accentués sur leur première syllabe). Cette aide était nécessaire notamment pour rappeler l'accentuation de mots échappant aux règles générales (mots hébraïques, enclitiques...).

154. *Ibid.*, p. 43.

155. Le distinguo entre accent et quantité est également développé par Jumilhac [1673], p. 193 et suivantes.

156. Démia [1685], p. 20.

Les méthodes de plain-chant font de la durée des syllabes chantées le facteur prépondérant de formation de l'accent, sans mobiliser le paramètre de l'intensité sonore. Pour cette raison, plusieurs plain-chantistes choisirent de noter intégralement des versets de psalme ↪ ou des récitatifs liturgiques ↪ dont les figures de note différenciées indiquent la durée de chaque syllabe. Néanmoins, ces exemples notés démontrent avec évidence que l'accent n'était pas observé uniformément et qu'il ne conditionnait pas à lui seul le débit du texte chanté. Celui-ci dépendait également de cellules mélodiques préformées (les intonation-médiation-terminaison de la psalmodie ↪, les tons de lecture ↪) dont l'intégration au flux chanté interrompait sa conduite strictement « parlante ».

[89]

Pierre-Nicolas Poisson, *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant*, Rouen, Chez Labbey, 1789, p. 172.

Parmi les formules notées par le curé normand Pierre-Nicolas Poisson dans sa *Nouvelle méthode* (1789), celle pour le verset *Deus in adiutorium* [89] illustre le dosage à trouver entre ces composantes oratoires et formelles. Cette version fait ressortir l'accent des mots *Domine, Gloria, Filio, Spiritui...* alors que d'autres syllabes accentuées sont traitées de façon neutre (*adjuvandum, sicut, erat, semper*). Au demeurant, il est peu probable que l'égalité de la notation de ces mots traduise une égalité parfaite de la longueur de leurs syllabes. Il serait ici concevable de vivifier l'énoncé soit en pressant un peu la conduite jusqu'au prochain accent, soit en soulignant discrètement le phrasé naturel d'un dissyllabe (—). Cette notation révèle aussi l'usage consistant à allonger les fins de versets tout en respectant l'accent: celui de *festina* et de *Amen* provoque non le raccourcissement de la syllabe suivante mais un appui prononcé sur la syllabe accentuée.

Segmentation syntaxique

Les questions soulevées par la conjonction des accents au sein d'une phrase amènent à l'examen du dernier niveau d'élaboration de la latinité chantante: la phrase et ses articulations internes. À une époque où la ponctuation tendait, en général, à réguler la lecture oralisée du latin comme du français, celle proposée dans les ouvrages liturgiques avait pour rôle de guider les chantres, pas tous aptes à analyser la syntaxe des textes qu'ils chantaient ou psalmodiaient. Cette assistance de la ponctuation était confortée par l'insertion dans les livres de chant de barres de longueurs inégales, délimitant chaque mot ou des groupes cohérents de mots ↪. Comparées par quelques auteurs aux signes de ponctuation, ces barres favorisaient la compréhension analytique, même sommaire, du latin d'église par ses praticiens.

[90]

P.-N. Poisson, *Nouvelle méthode...*, op. cit., p. 136.

Malgré cela, les méthodes de plain-chant mettent en garde contre les disjonctions de mots intempestives causées par la lecture insuffisamment informée de la notation musicale ou par l'application maladroite des formules de psalmodie sur les textes du bréviaire. Prêtre de paroisse, Pierre-Nicolas Poisson était bien placé pour entendre ses chantres et ses fidèles restituer avec plus ou moins de bonheur la psalmodie des vêpres, motif vraisemblable de son insistance dans sa *Nouvelle méthode* à condamner la séparation des mots indissociables (dans l'exemple [90], le substantif *dextris* et son article *meis*, ou le substantif *timor* et son complément *Domini*).

[91]

Estienne Drouaux, *Nouvelle methode pour apprendre le plain-chant*, Paris, Chez Jean Couterot, 1692, p. 143.

1. *Observation.* Quand la diction precedente finit par *a, e, i, o, u,* & que la diction suivante commence par l'une de ces cinq voyelles, l'on doit faire une espee de semi-pause entre ces deux dictions, & c'est ce que l'on peut voir par les exemples qui suivent :

*confrégit in die] ira sua reges.
conquassábit cápita] in terra multórum.*

Car la Psalmodie doit estre chantée & prononcée distinctement, c'est à dire, selon la force & la vailleur des Notes qui se rencontrent sur les *syllabes*.

Cette semi-pause dont je viens de parler, se fait par une certaine aspiration ou legere cessation de voix, sans prendre haleine, laquelle estant faite avec adresse, donnera une merveilleuse grace à la Psalmodie.

Toutefois, cette liaison raisonnée des mots n'empêchait pas d'introduire des silences d'articulation en cas d'apparemment phonique entre la fin d'un mot et le commencement du suivant. Intéressé par des points de technique vocale ignorés des plain-chantistes, le maître de musique Drouaux décrit ainsi des césures discrètes servant à articuler des voyelles successives appartenant à deux mots différents [91].

En 1648, le religieux mauriste Jacques Le Clerc dressa lui aussi une typologie des « fautes qu'on commet ordinairement dans la Psalmodie » [92]. Rédigé afin d'être présenté devant le chapitre de son ordre, ce document rapporte des incorrections qui pourraient bien avoir été commises par une large partie du monde ecclésiastique, alors en cours de sa réforme interne. Si, d'après Le Clerc, « on a remarqué que maintenant on psalmodie mieux dans les Monasteres de filles¹⁵⁷ », le bénédictin regrette la généralisation des défauts dont il dresse la liste. Affectant les trois niveaux de la prononciation, de l'accentuation et de la syntaxe, ces manquements forment un contre-modèle dont il est possible de s'inspirer pour le meilleur ou... pour le pire !

[92]

Dom Jacques Le Clerc, « Les fautes qu'on commet ordinairement dans la Psalmodie et dans le chant &c. », F-Pn, ms. fr. 20001, f. 41-42.

1° On manque souvent au commencement des Psalmes, et de leurs versets et cantiques en faisant l'accent sur la premiere syllabe du premier mot (c'est à dire en la faisant longue) qui sera de trois syllabes ou davantage, comme en commençant *Miserere mei Deus, Misericordias Domini, Confitebor tibi* [...] et ce en une infinité d'endroits, car il ne faut mettre aucun accent que la où il doit estre.

2° En mettant un accent sur un monosyllabe commençant un Psalme, ou un verset d'iceluy, comme *Ét secundum, Ét Spiritus, á lége autem* [...] en quoi on fait deux grosses fautes, l'une qu'on fait un accent sur un monosyllabe, ce qui [*sic*] ne faut pas faire régulièrement, et l'autre qui est en suite, savoir qu'ordinairement on ne fait point d'accent sur le mot qui suit qui est ou dissyllabe, ou davantage comme a lege [...]

3° En ne faisant point souvent aucun accent sur des mots dissyllabes comme *meus, tuus, suum, &c.* ce qui se fait ordinairement quand la premiere syllabe se termine par une voyelle, et se termine par une autre, et en d'autres rencontres car on dit souvent *Te Deum, testúm meum, animá mea* [...] en quoy on fait trois fautes car par ce moyen on met un accent sur la dernière syllabe d'un mot comme *testúm meum*. La 2^e qu'on ne met point d'accent sur le mot qui suit savoir *meum*, & ce en quoy on se trompe car il n'y a point de mot quel qu'il soit qui n'aye quelque accent, les uns un peu longs, & d'autres un peu plus brefs; la troisieme est que par ce moyen il semble qu'on ne fait qu'un seul mot par exemple de *testummeum* [...].

4° En faisant deux accents souvent sur un mesme mot comme *ádjuvándum, féstúna, Miserére* [...] car il ne faut jamais qu'un seul accent sur un mot fut-il de dix syllabes comme Constantinopolitanórumque &c., ce qui fait que la Psalmodie est languissante et ennuyeuse, et fastidieuse.

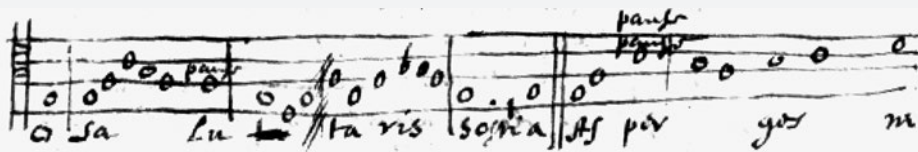
5° Quand on met un monosyllabe apres un pollisyllabe en posant l'accent sur la dernière syllabe du premier mot qui fait aussi que de deux mots on n'en fait qu'un comme quand on dict *Benedictá tu* [...], ce qui est grandement desagréable.

157. Dom Jacques Le Clerc, « Les fautes qu'on commet ordinairement dans la Psalmodie et dans le chant &c. », F-Pn, ms. fr. 20001, f. 42°.

6° Quand on fait de grandes queües sur les dernières syllabes, comme mea culpá, Benedictá [...] on manque souvent, mettant l'accent sur la vo[yelle] ce qui rend le tout penible.

7° En faisant une pause et s'arrêtant sur un mot ou il n'y a point de sens parfait comme quand on dit Et nunc et, faisant une pause apres le dernier et et puis apres on reprend semper [...].

8° En faisant souvent deux mots d'un seul comme en disant ou chantant Osalu - tarishostia, Asper - ges me faisant deux mots de salutaris et d'Asperges ce qui est fort commun et neantmoins si desagréable qu'on appelle cela un point de savetier, car il faut tenir pour regle generale qu'il ne faut jamais diviser ny couper un mot. Lorsqu'il est trop long ou qu'il y ayt quantité de notes dessus, il faut s'arrester a une note et prendre haleine et puis recommencer sur une autre note et partant si on ne peut chanter tout d'une haleine O Salutaris ny Asperges me il faut les chanter comme cy dessoubz.



Et ainsi des autres.

9° Quand on ne prononce pas toutes les lettres comme quand on dict Santo pour Sancto [...] car il faut prononcer toutes les lettres aussi bien que toutes ces syllabes. On dit aussi souvent Deus tout d'une syllabe comme si on disoit en françois Dieux.

10° En prononçant trois ou quatre mots d'une suite sans faire aucun accent comme Per Dominum nostrum Jesum Christum [...] qui fait qu'on ne prend point de plaisir a entendre tel chant, et telle prononciation.

11° Quand y ayant trois monosyllabes de suite, on fait le premier long comme en disant Ét ne nos, Ét nunc et, au lieu [de] dire Et né nos, Et núnc et, car il faut regulierement faire l'accent sur le second. Et quand il y a deux dissyllabes de suite comme Deus meus [...], il est suffisant de faire un accent un peu plus long sur le second mot comme Deus méus [...], et faire couler doucement le premier mot en mettant un petit accent sur le premier mot.

12° On manque souvent aux Enclitiques qui sont que, ne, ve car souvent on dict par exemple locórumque car quand ces enclitiques se rencontrent, il faut faire l'accent sur la syllabe qui precede l'enclitique et dire locorúmque.

13° On manque encore a ces mots Edoce me [...] car on dict [...] Erípe me au lieu de dire Éripe me [...].

14° En abbaissant notablement la voix a chaque psalme, et la faute vient de ce qu'on ne se souvient pas du ton et de la dominante, note qui a este prise au commencement du service divin, et qu'on ne conserve pas la voix et le ton en mesme estat.

15° On manque encore en disant par exemple sede a dextris, ne faisant qu'un mot de sede a.

16° Quand on fait de grands accents importuns et mechaniques a chaque mot avec de grandes queües comme quand on dit Vírgam virtútis túae emíttet dóminus éx Sión faisant les accents tous égaux et fort longs au lieu qu'il en faut de longs et de courts.

17° En enjambant souvent les mots les uns sur les autres pour avoyr plustost achevé la Psalmodie.

18° En ne prononçant pas bien les voyelles comme il faut sur les diphtongues car on prononce parfois les A comme les O, les O comme les A comme Daminus au lieu de Dominus [...]. On dict aussi souvent kum, kibus, karum, kis au lieu de quam, quibus, quarum, quis [...]. Le pays ou la nation aydent beaucoup à ces manquemens.

19° En ne prononçant pas les dernières lettres des mots ny quelquefois les dernières sillabes comme au lieu de virtus on dict virtú, sanctú au lieu de sanctus, & aussi de deux sillabes on n'en fait qu'une a ce mot cui n'en faisant qu'une sur ce [mot] au lieu de deux.

20. On dict aussi souvent perzequor au lieu de dire persequor car il ne faut pas prononcer la con[s]o[nne] S comme un Z si ce n'est qu'elle se trouve entre deux voyelles.

La sensibilité à l'intégrité syntaxique du latin ne valait pas qu'au moment de chanter: elle servait aussi de ligne directrice pour la composition du plain-chant. Léonard Poisson en donne une démonstration en corrigeant dans son *Traité* un répons de La Feillée qu'il jugeait défectueux [93].

[93]

Léonard Poisson, *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*, Paris, Chez Ph. N. Lottin & J. H. Butard, 1750, p. 159-160.

Répons défectueux, néanmoins donné pour modèle dans une Méthode imprimée à Poitiers, 1748.

M A- nus me-as ex-ten di in al- tum

* Et in- fi-pi-entiam e-jus lu- xi.

∅. Confidera-bam murum Jeru-falem diffi- pa- tum,

& portas ejus combuftas ig-ni. * Et.

Exemple de la même Piece réformée.

M A- nus me-as ex-ten- di in al- tum, * Et

in- spien- tiam e- jus lu- xi. ∅. Consi-

dera-bam murum Jeru-falem di- fipa- tum, & portas

ejus com- bu- ftas igni. * Et.

[r.] *Manus meas extendi in altum*Et *insipientiam ejus juxi.*[v.] *Considerabam murum Jerusalem*
dissiparum,& *portas ejus combustas igni.*

[r.] J'ai élevé mes mains vers le haut,

Et j'ai déploré mon ignorance.

[v.] J'ai observé les murailles renversées
de Jérusalem,

Dont les portes avaient été détruites par le feu.

Pour ce texte juxtaposant deux fragments de l'Ancien Testament (Ecclésiastique 51, 26; Néhémie 2, 13), Poisson préconise une correspondance exacte entre « sens fini » d'une proposition et repos sur une note forte du mode (ici, *ré, fa* ou *la* pour le 1^{er} mode). Dans la version originale de La Feillée, l'insistance sur le *la* dès le mot *extendi* forme un « repos très-parfait » interrompant trop tôt la phrase mélodique et faisant doublon avec la fin de phrase sur *altum*. Il en va de même pour la chute sur *ré* pour *ejus* et *considerabam* ou le maintien sur cette même note pour *Jerusalem* (qui donne l'impression d'un « repos parfait » avant la fin de la proposition). Au contraire, *dissiparum* s'arrête sur un *sol* alors que la période syntaxique s'achève, et paraît trop voisin de la nouvelle incise mélodique sur & *portas*. Fort de ces constats, Poisson ré-écrit complètement ce répons en modifiant les notes d'arrêt afin d'engager les chantres à faire entendre par le chant la syntaxe du texte.

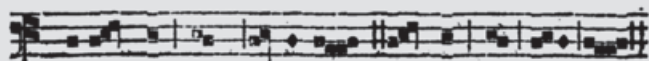
La détermination de cet auteur expérimenté – il avait écrit tout le chant du diocèse de Sens¹⁵⁸ – ne s'arrêtait pas aux pièces de composition récente puisqu'il examina sous le même angle des mélodies aussi consacrées par l'usage que les répons des assistants du célébrant lors de l'introduction au *Sanctus* de la messe [94].

158. Voir Bisaro [2011b], p. 180-183.

[94]

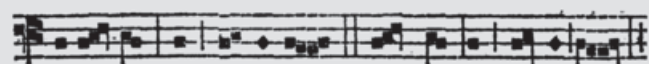
L. Poisson, *Traité théorique et pratique...*, *op. cit.*, p. 96.

On entend tous les jours, même dans les Eglises les plus célèbres, dire *Habemus ad*, & respirer avant *Dominum*; de même *Dignum* & puis, *justum est*. On dira peut-être que le peuple qui n'entend pas le latin, tombe dans ces fautes par défaut d'intelligence; cette raison n'est pas satisfaisante, car le Chant doit être composé de telle façon, que par l'arrangement de la note, le Chantre le plus médiocre, soit aussi-bien que le plus habile, forcé de prononcer correctement, & il n'est pas difficile d'y réussir; par exemple, au lieu de :



Habe-mus ad Dominum. Di-gnum & justum est.

Ne seroit-il pas aisé & mieux de chanter ainsi :



Habe-mus ad Dominum. Di-gnum & justum est.

Le poids de la note entraîne la voix comme malgré elle, & la fait prononcer correctement; au lieu qu'elle ne peut se soutenir sans effort sur le *mi* avant *ad* & avant &. (Cette réforme a été faite 1728, dans le Missel de Sens, par des cartons: on fit en même-tems plusieurs autres réformes de Chant dans les Préfaces, afin de n'en pas couper les différens sens des phrases.)

Le commentaire par Poisson des ajustements qu'il effectue confirme l'importance à ses yeux d'un chant bien construit: par le seul « arrangement de la note », celui-ci devait guider tout chantre, quelque que fût son niveau d'acclimatation au latin, vers une éloquente restitution du texte. Selon cette idée, la voix du chantre n'est plus que *porte-voix*, c'est-à-dire un résonateur qui, s'il confère de l'ampleur et des harmoniques au « message » sonore, ne saurait en altérer la forme et, *a fortiori*, la substance textuelle.

Plutôt que cette conception restrictive du rôle du chantre, la théorie de Poisson incite à retenir la nécessité, au moins dans la perspective d'une exécution « lettrée », d'une connaissance préalable des structures textuelles du chant, d'un repérage de leur assemblage plus ou moins heureux avec la mélodie et d'un éveil permanent des exécutants lors du chant même à la progression du lux verbo-mélodique.

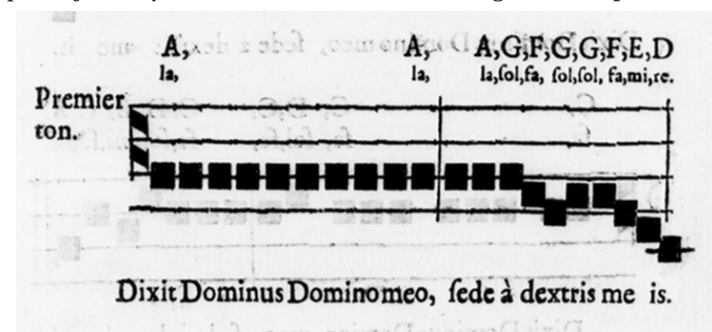
À propos de quelques psalmodies notées

D'autres indications concrètes sur l'élocution chantée du latin sont dispensées dans les méthodes de plain-chant au travers de leurs consignes relatives à la psalmodie. Plusieurs raisons concouraient à cela: d'une part, la psalmodie se prêtait particulièrement à l'incrustation de tics déformant l'organisation syntaxique du texte, défaut qu'il convenait de prévenir lors de l'apprentissage. De plus, la psalmodie n'était que rarement notée dans les livres de chant et non soumise au réglage de son allure selon une unité de durée stable ↪. Par conséquent, il fallait que des exemples notés vinssent stimuler l'apprenti-chantre, exemples dont la mise en série laisse entrevoir des nuances dans la manière de mener le chant d'une phrase latine ¹⁵⁹.

Publiée au commencement de la vogue des méthodes abrégées qui fleuriront durant la seconde moitié du XVII^e siècle, celle publiée en 1657 par Philippe Fornas, curé dans le Beaujolais, se distingue par son apparente insensibilité à la prosodie latine [95].

159. Les exemples ci-dessous sont tous donnés sur le verset *Dixit Dominus Domino meo, sede a dextris meis*, verset initial du psaume 109 qui constitue le premier des cinq psaumes des vêpres du dimanche. Il était à ce titre d'un usage très répandu.

[95]

Philippe Fornas, *Nouvelle Methode pour apprendre le plain chant en fort peu de jours*, Lyon, Chez la Veuve de Pierre Muguet, 1657, p. 15.

(a) version neutre



(b) version accentuée



Concentré sur les subtilités de la solmisation et sur l'exposé des tons ecclésiastiques, cet ouvrage propose des exemples psalmodiques recourant exclusivement à la note commune ou carrée. Hormis la barre à la médiation du verset, aucune indication ne vient aiguiller le lecteur, alors que les semi-brèves étaient techniquement à la portée de l'imprimeur de cette méthode¹⁶⁰. Il faut en déduire que la transcription des accents du texte dans le chant n'était pas indispensable aux yeux de Fornas soit parce que sa notation enregistrait des conduites vocales effectivement indifférentes à la tonicité du

latin [95a], soit parce que Fornas considérait comme évidente l'accentuation minimale – éventuellement gagnée par des désinences oxytoniques – à laquelle les utilisateurs de sa méthode étaient accoutumés [95b]¹⁶¹.

À la même époque, le religieux cordelier Louis Paschal emploie la semi-brève pour moduler la psalmodie en fonction de l'accentuation. Dans cet exemple [96], les formules d'intonation et de terminaison imposent d'inverser le rapport entre accents du texte et durées du chant sur *Dixit et meis*. En revanche, l'accentuation des mots *Dominus* et *Domino* est retranscrite par la notation, sans toutefois que cette inégalité des durées soit répercutée pour le syntagme *sede a dextris*, celui-ci étant égalisé.

[96]

Louis Paschal, *Briefve Instruction pour apprendre le plain-chant*, Paris, Chez Jean de La Caille, 1658, p. 20.

Ce partage entre restitution des accents du texte et emphases mélodiques propres à la dynamique du verset de psaume est encore plus visible dans les exemples donnés par Pierre-Nicolas Poisson [97a]. Adepté d'une insistance sur les formules de médiation et de terminaison, il la marque par des doubléments de durée sur *meo* et sur *Amen* qui n'ont pas pour vocation première d'accentuer une syllabe mais plutôt de souligner l'arrivée en fin de stique ou de verset. Ce même verset noté dans les *Principes pour apprendre le plain-chant* – une méthode plusieurs fois éditée à Avignon à partir du milieu du XVIII^e siècle – donne à voir un même dosage entre accentuation des termes chantés sur la corde de récitation du ton et débit « artificiel » sur la fin de verset [97b]. L'approche de celle-ci entraîne une égalisation suivie par une probable accélération sur la descente vers la finale, notée ici en semi-brèves.

160. Les pièces de plain-chant notées dans la *Nouvelle Methode* de Fornas comportent des semi-brèves non pour marquer l'allègement de syllabes mais sous l'aspect du *climacus*.

161. En revanche, dans son *Art du Plain-Chant* (1672) reposant sur la même typographie que sa précédente méthode, Fornas choisit d'introduire les semi-brèves dans ses exemples psalmodiques.

[97]

(a) P.-N. Poisson, *Nouvelle méthode...*, p. 79-80.



Intonation. Teneur. Méd. 2 syllabes.

Dixit Dominus Domino me-o.

Teneur. Terminaison, 4 syll.

fe-cu-lorum. A-men. d.
fede à dextris me-is.

(b) *Principes pour apprendre le plain-chant*, Avignon, Chez la Veuve Niel, 1758, p. 30.



Dixit Dominus Domino me o : *

fede à dextris me is. 2. à dextris

[98]

Nivers, *Dissertation...*, op. cit., p. 175.



Intonatio ; Trañus Notarum ; Mediatio ; Trañus ;

1. **D**ixit Dominus Domino meo : 2. Sede à

Terminatio. Varia Terminations.

dextris me-is. 3. Sede à dextrisme-is.

Les psalmodies notées par Nivers dans sa *Dissertation* (1683) sont plus relevées, notamment parce qu'elles fluidifient l'énonciation en pressant la poursuite du mot après la syllabe accentuée [98]. Pour *Dominus* et *Domino*, la notation ne suggère pas seulement l'allègement de la syllabe consécutive à l'accent (— ∪ —) mais la détente du reste du mot (— ∪ ∪). Inversement, l'approche de la terminaison (*a dextris*) s'opère en égalisant le débit, ce qui préserve la fonction signalétique de la formule conclusive verset après verset.

Le manuel de chant des oratoriens ↪ recèle les traces d'une prosodie encore plus sophistiquée combinant le respect de la structure psalmodique avec une intention quasi déclamatoire [99a]. Créé en s'inspirant du 2^e ton ecclésiastique, le ton de cet exemple se conforme à la coupe d'un verset: élargissement et repos à la médiation (*meo*), détente sur la terminaison (*meis*). Par contre, deux détails dénotent une conception très active – au sens rhétoricien du terme – de la psalmodie: premièrement, au lieu de joindre *Dominus* et *Domino* en un flux continu comme chez Nivers, ce verset marque un arrêt sur *Dominus* (« le Seigneur »), sujet éminent de la proposition que le complément *Domino meo* vient parachever. D'autre part, la parole divine au style direct [99b] implique un changement de registre d'élocution que le fort allongement sur *Sede* entend introduire.

[99]

(a) *Brevis psalmodiae ratio*, Paris, Ex Officina Petri Ballard, 1634, p. 42.(b) *Le Breviaire romain en latin et en françois*, Paris, Chez Denys Thierry, 1688, partie de printemps, p. 226.

P S E A U M E 109.

LE Seigneur a dit à mon Seigneur : **D**ixit Dñs Dño meo : *
Affeyez-vous à ma droite. **S**ede à dextris meis.

Quelques années après la *Brevis psalmodiae ratio*, François Bourgoing s'expliqua dans un projet plus général de réforme de la psalmodie ecclésiastique, le *David françois*, sur les motivations d'une telle prosodie. En plus des immuables appels à une élocution exacte et non précipitée, Bourgoing portait une attention particulière à la dynamisation de la psalmodie : selon lui, « les vocatifs, les impératifs, les démonstratifs, & les admiratifs ¹⁶² » étaient à introduire dans le flux du verset par « une certaine aspiration, ou légère cessation de voix ¹⁶³ » ; pareillement, « un certain port de voix, qui est merveilleusement délicat » servait à « mieux représenter le sens du texte ¹⁶⁴ ».

En résumé, la psalmodie chantée lui apparaissait comme une lecture oralisée des psaumes dont la juste prononciation devait s'accompagner d'une restitution fine des nuances syntaxiques et sémantiques de la phrase latine, une restitution dont les subtilités rappellent l'art raffiné des chanteurs de cour contemporains de Bourgoing. Celui-ci reconnaissait d'ailleurs que certaines de ses suggestions étaient réservées aux « personnes fort intelligentes, & qui ont le mouvement de la voix flexible & délicat ¹⁶⁵ ».

En définitive, ces méthodes révèlent une image de la psalmodie à la fois plurielle et unifiée par l'aspiration à une bienséance latine affectant la forme aussi bien que l'intention portant l'acte de chant. Au-delà, elles permettent de saisir combien la latinité chantante constituait un facteur de cohésion essentiel du plain-chant à l'époque moderne.



162. Bourgoing [1641], p. 158.

163. *Ibid.*, p. 157.164. *Ibid.*, p. 175.165. *Ibid.*, p. 157.

PARTIE IV
EN ACTION

LE CHANT EN CÉRÉMONIE

Autant que les détails d'une notation ou l'environnement historique et esthétique d'un répertoire particulier, le déroulement organisé des cérémonies liturgiques conditionne l'exécution du plain-chant. Dès le Moyen Âge, les *ordines* des églises séculières ou régulières complétaient la notation du chant en précisant des effectifs et des modes d'exécution spécifiques. À l'époque moderne, l'intérêt pour l'articulation entre la *forma modulationis* des mélodies (leur état fixé par la notation) et l'*actio canendi* (leur « mise en œuvre active ¹⁶⁶ » selon des données de lieu, d'allure, de réalisation musicale...) est accru par l'attention que l'on portait au *cérémonial*, corpus de principes régulant les manifestations de la vie publique ¹⁶⁷. Tant au sein des cours princières que des corps ecclésiastiques, tout fait cérémoniel (qu'il fût rituel ou pas) résultait, selon les mots du lexicographe Furetière, de « [l']assemblage de plusieurs actions, pompes, & manieres d'agir, qui servent à rendre une chose plus magnifique & plus solennelle ¹⁶⁸ ». La codification pointilleuse de ces actes était censée faciliter le déroulement des cérémonies, elles-mêmes soumises à un éthos que cette définition condense en deux idées : magnificence et solennité. Les règles du cérémonial se prêtaient aussi à une lecture sociale : chaque cérémonie se décomposait en une séquence d'actions coordonnées, attitrées – elles étaient effectuées par des individus adéquats –, plurielles – déplacements, prises de parole, gestes... – qui exprimaient la nature des rapports entre leurs participants.

Dans le cas des cérémonies ecclésiastiques, il faut encore prendre en compte leur rôle en tant que facteur d'intégrité et de décence du service divin. Respecter des préceptes cérémoniels revenait à donner une preuve d'obéissance à la tradition d'une compagnie ecclésiastique (dont la transmission du cérémonial à travers les siècles était un gage de stabilité) et à l'autorité chargée de son observance. Cette discipline atténuait également les conflits et scandales au sein d'un chapitre ou d'une communauté religieuse, structures virtuellement en proie à une tension endémique autour des questions de préséance et de répartition des fonctions. Enfin, les cérémonies rendaient le culte divin, toujours selon Furetière, « plus auguste & plus venerable ¹⁶⁹ », raison pour laquelle elles furent traitées par les apologistes catholiques dans leur contestation des thèses réformées comme un élément non dogmatique mais distinctif de la religion « véritable ».

À ces divers titres, et même si elle n'éteignait pas les incertitudes ou les oppositions quant aux déroulements du service divin ¹⁷⁰, la codification des cérémonies – délivrée principalement par les cérémoniaux ecclésiastiques – doit être intégrée au projet d'une exécution informée du plain-chant des XVII^e et XVIII^e siècles. Néanmoins, il serait difficile sinon illusoire de reconstituer le déroulement exact d'une cérémonie liturgique sous l'Ancien Régime. Les lieux ont disparu ou été profondément modifiés, la connaissance des détails cérémoniels implique le croisement entre des sources disparates et, plus encore, la compréhension de leurs significations entrelacées est devenue inaccessible. Par contre, il demeure possible de dégager de la littérature cérémonielle des procédés presque unanimement décrits, susceptibles de varier la conduite du chant et, par ce biais, de la vitaliser.

Allure du chant et volume vocal

Les journées du temps liturgique sont hiérarchisées par l'attribution à chacune d'un degré de solennité traduisant l'importance de son objet, selon qu'il s'agisse d'un épisode de la vie du Christ, d'un mystère de foi, d'un saint au rayonnement universel ou local... À l'époque moderne, les calendriers ecclésiastiques, s'ils partageaient un même fond, pouvaient différer dans le détail d'un diocèse, d'une ville voire d'une église à l'autre ¹⁷¹. Le cursus de ces calendriers faisait s'enchaîner à un rythme parfois serré des catégories de célébration et, par conséquent, des « formats » liturgiques distingués grâce à de multiples paramètres (nombre de ministres, couleur des vêtements, ampleur du luminaire...).

166. Hameline [2014], p. 7.

167. Cosandey [2004].

168. Furetière [1690], t. I, p. 416.

169. *Ibid.*

170. Voir par exemple Bisaro [à paraître-b].

171. Pour une introduction aux calendriers ecclésiastiques en vigueur sous l'Ancien Régime, voir D'Hour [2011].

[100]

Breviarium parisiense, Paris, Sumptibus suis ediderunt Bibliopolae Usuum Parisiense, 1736, pars hiemalis, non paginé.

Cyclus. Epaçt. *	Littera Dom. A	Cal. iv	Dies Mensis. 1	
xxix	b		2	CIRCUMCISIO DOMINI, Sol. min. Basilii magni Cæsariensis in Cappadocia Episc. & Eccl. Doct. Semiduplex. Obiit 1. Januar. an. 379.
xxviii	c	iii	3	GENOVEFÆ VIRGINIS, Duplex - majus, an. 512.
xxvij	d	Prid	4	Rigoberti Remensis Episcopi, Simplex : an. 743.
xxvj	e	Non.	5	Vigilia Epiphaniæ sine jejuniis, Simplex : cum commem. S. Simeonis Stylitæ Anachor. prope Antiochiam, c. an. 460.
25. xxv	f	viii	6	EPIPHANIA DOMINI, Sol. maj.
xxiv	g	vii	7	De Octava Epiphaniæ, Semid.
xxiii	A	vi	8	De Octava Epiphaniæ, Semid. cum com- mem. sancti Luciani Presb. & Mart. an. 290.

Dans le diocèse de Paris, le calendrier promulgué en 1736 [100] fait ainsi se succéder au début du mois de janvier (sans considération du temporal des dimanches) la fête de la Circoncision le 1^{er} janvier, de rang solennel mineur (*Sol. min.*) ; celles de saint Basile-le-Grand le 2, de rang semi-double (*Semiduplex*), de sainte Geneviève le 3, de rang double majeur (*Duplex-majus*), suivie par la fête simple (*simplex*) de saint Rigobert le 4 ; enfin, après sa vigile le 5 janvier, advient la fête de l'Épiphanie le 6 janvier, de rang solennel majeur (*Sol. maj.*). En moins d'une

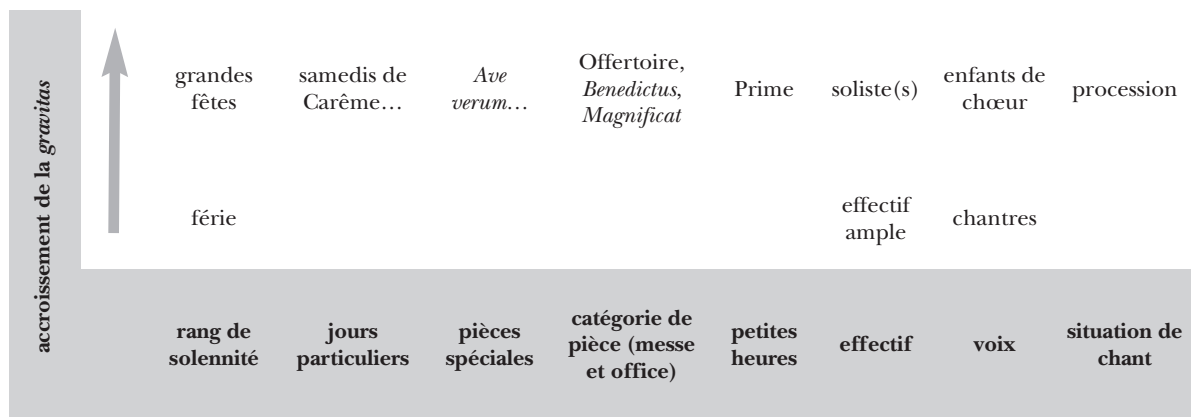
semaine, le clergé et les chantres astreints à ce calendrier avaient donc à chanter l'office selon cinq classes, en tenant compte de toutes les variantes que cela impliquait.

L'adaptation du chant aux degrés de solennité liturgique passait d'abord par la graduation de sa vitesse, et ce en vertu d'une règle simple : plus le degré était élevé, plus l'allure du chant était majestueuse. Fréquemment, les sources se bornent à rappeler cette nécessaire proportion en termes généraux. Il existe cependant une exception à ce laconisme : en 1776, les chanoines de la cathédrale d'Auxerre chargés d'une édition de leur graduel diocésain divulguèrent les allures pratiquées dans leur église en s'adonnant à une sorte d'évaluation métronomique [101a].

[101]

(a) *Antiphonier à l'usage du diocèse d'Auxerre, Auxerre, Chez F. Fournier, 1776, « Avertissement » (non paginé).*

Quant à la durée des sons, on ne peut pas déterminer celle qui dépend des circonstances. On sait assez que les Oraisons, les V[ersets] des Répons & généralement toutes les parties qui ne sont chantées que par un, ou deux ou quatre personnes doivent l'être plus posément que celles qui sont chantées en commun, parce qu'il faut se faire entendre distinctement de la multitude. On sait aussi que le chant solennel est plus lent que celui des Dimanches, & des Fêtes Semi-solennelles & doubles-majeures ; celui-ci beaucoup plus grave que celui des Doubles-mineurs & Semi-doubles, qui ne doit pas non plus être aussi courant que celui des Simples & des Fêtes, parce qu'outre la dignité des jours & des Offices, il faut s'écouter davantage, quand les Fidèles sont assemblés en grand nombre, afin de réunir autant qu'il est possible toutes les voix sur les mêmes notes, & d'éviter la confusion. Il y a même des parties de l'Office qu'on chante plus gravement que d'autres ; tels sont les Cantiques Evangéliques de Laudes [*Benedictus*] & de Vêpres [*Magnificat*] ; leurs Antiennes aux grandes Solemnités ; tout l'Office de Prime aux jours de Dimanches ; le R[épons] bref de Tierce *Da mihi intellectum* ; l'Offertoire ; les V[ersets] du Répons *Scribe visum* au premier Dimanche de l'Avent ; le V[erset] de l'Antienne de *Nunc dimittis*, aux Samedis du Carême ; la répétition du dernier répons de Matines, quand on ne chante pas *Tu Deum* ; le Trait *Usquequo* aux grandes Prières ; la Prose *Ave verum* ; certains Versets, comme *Ecce panis Angelorum* ; les R[épons] des Processions, & tout ce que chantent les Enfants de Chœur, surtout aux grandes Fêtes. On ne sauroit mieux faire sur ces objets de pratique & d'usage, que de se conformer à l'Eglise Cathédrale. On y prononce dans une minute 48 notes quarrées aux Messes des grandes Fêtes ; 60, aux R[épons] solennels, & aux Matines de Pâque & de la Pentecôte ; 72, aux Messes Semi-solennelles & à l'Offertoire des Dimanches & Doubles-majeurs ; 90, aux Messes des Dimanches & Doubles-majeurs, & à l'Offertoire des Doubles-mineurs & Demi-doubles ; 100, aux Messes Doubles-mineures & Semi-doubles, à l'Office des Grandes Fêtes, & à l'Offertoire des Simples & Fêtes ; 120, aux Messes des Simples, & Fêtes, & à l'Office des Dimanches, &c ; 180, aux Anniversaires, & à l'Office des Simples & Fêtes ; & 40 seulement à tout ce que chantent les Enfants de chœur, soit dans les grandes Fêtes, soit aux trois jours avant Pâques, soit aux Messes de stations ; au R[épons] *Da mihi intellectum* ; aux Hymnes, *O Redemptor* & *Inventor rutili*, à la Prose *Ave verum*, au Trait *Usquequo*, dans les grandes Prières, &c.

(b) Critères de la variabilité des allures du chant**(c) Évaluation des allures de chant à la cathédrale d'Auxerre (1776)**

nombre de notes carrées par minute	circonstances
40	chant des enfants de chœur aux « grandes fêtes », durant le <i>Triduum</i> , aux messes de station [et pour certaines pièces]
48	messes des « grandes fêtes »
60	répons solennels, matines de Pâques et de la Pentecôte
72	messes des semi-solennels / offertoires des dimanches et doubles-majeurs
90	messes des dimanches et doubles-majeurs / offertoires des doubles-mineurs et demi-doubles
100	messes des doubles-mineurs et demi-doubles / office des grandes fêtes / offertoires des simples et feries
120	messes des simples et feries / office du dimanche
180	anniversaires / office des simples et feries

D'après ce texte, la variation de l'allure dépend bien des rangs de solennité : « le chant solennel est plus lent que celui des Dimanches, & des Fêtes Semi-solennelles & doubles-majeures », qui est lui-même plus lent que celui du rang inférieur, etc. Mais d'autres variables étaient prises en compte dans cet échelonnement. Rassemblées en un schéma de synthèse [101b], elles s'avèrent liées à certaines pièces, configurations vocales ou situations de chant. Dans un deuxième temps, les auteurs de cet « Avertissement » préconisent, selon un antique précepte disciplinaire, d'imiter dans les paroisses les usages en vigueur à la cathédrale, ce pourquoi ils en estiment les vitesses de chant par décompte des notes communes (ou carrées) à la minute [101c].

L'éventail est particulièrement large puisque l'allure la plus rapide est plus de quatre fois supérieure à la plus lente. L'application de ces vitesses au chant de la cathédrale d'Auxerre rend ce contraste encore plus frappant [102] : les chantres de l'Ancien Régime – au moins les plus experts – pouvaient soutenir une lenteur extrême [102a] comme une vivacité surpassant celle ordinairement admise pour le « chant grégorien » du XX^e siècle [102g].

[102]

Allures données par l'*Antiphonaire d'Auxerre* (1776) appliquées au chant de la cathédrale d'Auxerre.

(a) Introit du jour de Pâques [solennel] (48 notes carrées à la minute) – *Graduale Sanctae Autissiodorensis Ecclesiae*, F-AU, 1739, p. 69-70. ◀

Go dormi- vi
& sopora- tus sum ; & e -
xurre- xi, quia Do- minus
susce- pit me: alle- lu- ia,
al- le- lu- ia. *pf.* Domine quid

(b) 2^e répons des matines de Pâques [solennel] (60 notes carrées à la minute) – *Antiphonier à l'usage des églises du diocèse d'Auxerre*, Auxerre, De l'Imprimerie de François Fournier, 1747, p. 173-174. ◀

ψ. Dóminus regnávít, decórem indútus est.
I. R. du 5. **E**- Rat aspe-ctus An- geli sicut
ful- gur, & vestimentum e- jus si-
cut nix; *Præ timo- re au- tem exter- riti sunt
custo- des, & facti sunt velut mor- tu- i;
al- lelu- ia, alle- lu- ia. ψ. Exurgat De-

(c) Introït de la Nativité de saint Jean-Baptiste [semi-solennel] (72 notes carrées à la minute) – *Graduale Sanctae Autissiodorensis Ecclesiae – Proprium et Commune Sanctorum*, F-AU, 1740, p. 61-62.



Introitus de 1.

IUes, Domine, spes me- a à ju-
ventu- te me- a: in te confirmatus sum ex u-
tero; de ventre matris me- æ tu es protector
me- us; in te canta- tio me- a semper. In

(d) Introït de l'octave de l'Épiphanie [double majeur] (90 notes carrées par minute) – *Graduale Autissiodorensis – Proprium de tempore*, F-AU, 1743, p. 57-58.



Vox Domini super a-quas; Deus majesta-
tis into- nuit, Dominus super aquas mul-tas.

(e) Introït de la messe de saint Antoine abbé [semi-double] (100 notes carrées par minute) – *Graduale Sanctae Autissiodorensis Ecclesiae – Proprium et Commune Sanctorum*, *op. cit.*, p. 181.

Legem statuit e-i Dominus in vi-a quàm
e- le- git: a- nima ejus in bonis demora- bi-
tur; & semen ejus heredita- bit te- rram.

(f) Introït pour la Saint-Éthère [simple] (120 notes carrées par minute) – *Graduale Sanctae Autissiodorensis Ecclesiae – Proprium et Commune Sanctorum*, op. cit., partie des communs, p. 26-27.



(g) 1^{er} répons du commun pour les Saintes Femmes (180 notes par minute) – *Antiphonier à l'usage des églises du diocèse d'Auxerre*, op. cit., p. xcviij-xcviij.

ment des fragments de prières usuelles d'une longueur croissante au fur et à mesure que l'on s'élève dans le classement des solennités [103].

[103]

Règlements généraux pour l'abbaye de Sept-Fons et pour le Val-des-Choux (1783) – dom Placide Vernet (éd.), Cisterciens au Val-des-Choux et à Sept-Fons (1762-1792), Paris, L'Harmattan, 2005, p. 49-50.

On distingue six sortes de pauses, et qui durent chacune respectivement le temps qu'il faut pour dire les paroles suivantes en observant de les prononcer ni trop vite, ni trop lentement, savoir 1^o *Ave*; 2^o *Ave Maria*; 3^o *Ave Maria, gratia*; 4^o *Ave Maria, gratia plena*; 5^o *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*; 6^o *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, Benedicta tu in mulieribus.*

Ce calibrage de la vitesse n'était pas sans incidence sur d'autres aspects du chant: sans que les cérémoniaux n'abordent ce sujet, il paraît vraisemblable que plus l'allure était élevée, moins la doublure du chant par le serpent était nécessaire et possible ↪. Il en allait de même pour l'ornementation ↪, délicate à introduire à partir d'un certain niveau de rapidité. La proportion entre brève et semi-brève devait pareillement évoluer ↪: si leurs durées proportionnelles 3/4 – 1/4 sont envisageables dans une allure lente ou modérée, elles deviennent inapplicables au-delà et doivent être abandonnées au profit des proportions 3/2 – 1/2.

Néanmoins, l'impact le plus fort de la vitesse du chant portait sur les césures et sur les respirations. Celles-ci étaient probablement corrélées à l'allure pour des raisons « mécaniques » (l'unité d'un texte chanté avec vélocité est malmenée par l'introduction de silences trop longs et trop nombreux) et symboliques: en s'allongeant proportionnellement à la lenteur du chant, le silence aux articulations du texte prenait part à la dilatation générale des critères sonores de la solennité. À ce titre, la pause séparant à la médiation les deux membres d'un verset de psaume était spécialement surveillée. Si des cérémoniaux se contentent d'indiquer que ces pauses « doivent être plus ou moins longues, selon la solennité des Fêtes ¹⁷² », d'autres suggèrent d'en fixer la durée en récitant mentale-

172. *Cérémonial Angers* [sd], p. 40.

La première pause, *Ave*, se garde au milieu des versets du petit office de la S^{te} Vierge et de celui des défunts [...]. Cette première pause se garde encore à la fin des versets des psaumes &c de l'office régulier, et de celui des défunts quand on le chante [...].

La seconde pause, *Ave Maria*, se garde à la médiane des cantiques *Benedictus* et *Magnificat* des offices de la S^{te} Vierge et des défunts. [...]

La troisième pause, *Ave Maria, gratia*, est en usage pour les médiantes de sexte et de none et des offices des défunts que l'on chante.

On garde la quatrième pause, *Ave Maria, gratia plena*, aux vigiles, matines et prime de tous les jours ; à tierce les jours ordinaires ; et aux vêpres des mêmes jours, à l'exception de celles où l'on ne dit point les commémorations communes.

La cinquième pause, *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*, s'observe aux vêpres des jours ordinaires, où l'on ne dit point les commémorations communes, à tierce des dimanches et fêtes de garde ; aux vêpres du dimanche où il y a les commémorations communes ; et au *Te Deum* des dimanches et fêtes de garde.

La sixième et dernière pause, *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, Benedicta tu in mulieribus*, s'observe aux complies tous les jours ; à tierce et aux vêpres des fêtes de sermon ; et aux vêpres des fêtes de garde, et des dimanches où l'on ne dit point les commémorations communes.

Comme les cantiques *Benedictus* et *Magnificat* se chantent plus posément et d'un ton plus élevé, que le reste de l'office, les pauses aussi s'y font plus longues à proportion ; et cela s'applique au *Te Deum* des plus grandes fêtes.

Plus marginalement, le volume sonore pouvait aussi participer à la structuration des offices. Sollicité par l'érudit oratorien Pierre Lebrun dans le cadre d'une enquête qu'il menait à propos des coutumes des églises capitulaires¹⁷³, un correspondant anonyme décrit les « Anciens rites de l'Eglise [cathédrale] de Béziers » parmi lesquels il évoque, en le situant dans un passé indéfini, celui-ci :

« [...] au quatre Dimanches de l'Avent, a la Vigile de Noel, et au trois messes dud. jour, a la feste de Pasques, et a celle de la Pentecoste, le chœur chantoit a voix basse l'introit et le verset du pseume, et on ne commençoit a chanter a voix haute qu'au Gloria Patri ; pour lors le celebrant sortoit de la sacristie processionnellement avec ses ministres. »¹⁷⁴

L'augmentation du volume sonore sert ici de signal de déclenchement de la procession marquant l'arrivée du célébrant dans le chœur.

Ornements cantoraux

Les circonstances cérémonielles avaient pour autre conséquence l'utilisation différenciée de formules ornementales que l'on qualifiera ici de « cantorales » pour les distinguer des agréments ↪, et pour mieux les rattacher aux connaissances et aux savoir-faire singuliers du chant ecclésiastique. Dans les diocèses du cœur du royaume (ceux de l'Île-de-France, de la Picardie, de la Bourgogne, du Berry, de la Touraine et de la Normandie¹⁷⁵), la plus fréquente de ces ornements est la cadence, autrement désignée sous le nom de périélèse. Cette modulation consiste en « l'addition d'une ou deux notes avant la dernière note qui précède [la fin d'une intonation]¹⁷⁶ » mais elle peut aussi être introduite en fin de phrase ou de section d'une pièce en forme de répons. Pour Léonard Poisson, sa fonction première est signalétique :

« Cette addition, qui marque un repos, est pour faire sentir, que celui ou ceux qui commencent cette Piece de Chant ne doivent pas poursuivre plus loin ; mais que c'est au Chœur à reprendre où ils se sont arrêtés, & poursuivre la Piece. »¹⁷⁷

La cadence contribue aussi à l'expression de la hiérarchie des degrés de solennité : les fêtes les plus hautes appelant une multiplication des périélèses ↪, leur chant s'en trouve étiré et la majesté de leurs cérémonies accrue. Au contraire, la sobriété de l'office des Morts nécessitait en certains lieux de s'en abstenir :

173. Sur cette enquête, voir Bisaro [2012].

174. F-Pn ms. latin 16803, f. 81 (c. 1714-1715).

175. Cette zone recouvre des diocèses bénéficiant, pour la plupart, d'une liturgie et d'un chant propres alors que le chant de la liturgie romaine, pratiquée plutôt dans le sud du royaume, était réputé exempt de cette catégorie d'ornementation ; Poisson [1750], p. 392.

176. Lebeuf [1741], p. 227.

177. Poisson [1750], p. 389.

« Dans quelques Eglises on ne fait aucune Cadence à l'Office des Morts, seulement on pese ou on insiste sur les notes sur lesquelles elle pourroient être faites, soit pour l'Intonation, soit pour terminer les versets de Répons. »¹⁷⁸

[104]

Léonard Poisson, *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*, Paris, Chez Ph. N. Lottin & J. H. Butard, 1750.

(a) périélèse par circonvolution (p. 389) – cas le plus fréquent

E X E M P L E S.

Pri-mo. Ju-ra-vi.
Pour faire la Cadence on ajoute
Pri-mo. Ju-ra-vi.

(b) périélèse par diatose ou intercidence (p. 390) – solution valable lorsque la dernière et la pénultième note de l'intonation sont séparées par un mouvement disjoint

E X E M P L E S.

Viderunt. Sunt. If-ra-el. Sci- mus. Hi.
Viderunt. Sunt. Ifra-el. Sci- mus. Hi.

(c) périélèse par duplication (p. 392) – à employer sur les dernières syllabes vocalisées par mouvement conjoint ascendant

E X E M P L E S.

Sunt, Efa-ü. Omni-a, Non, dormitabit,
Sunt. Efa-ü. Omni-a. Non dormitabit.

Si elles étaient souvent notées aux intonations ↔, les périélèses pouvaient être ajoutées par les chantres au cours de pièces qui devaient être solennisées. Il convenait donc d'en connaître les conditions de réalisation, celles-ci étant suffisamment nombreuses pour faire l'objet de développements dans les traités de Jean Lebeuf et de Léonard Poisson. Le premier exposa clairement des principes généraux¹⁷⁹ mais leur adjoignit de substantielles tables d'exemples, ce qui poussa le second à simplifier les critères de la cadence d'intonation [104].

L'intervention ornementale des chantres sur la notation conduisait aussi à nourrir les mélodies, et non plus seulement leurs intonations ou leurs conclusions. Les ecclésiastiques parisiens connaissaient cette technique sous le nom de « machicotage », pratique qui était l'apanage des chantres-machicots attachés au bas-chœur de Notre-Dame. Les processionnaires parisiens imprimés sous les archevêques Noailles et Vintimille¹⁸⁰ contiennent une rare transcription de cet embellissement [105].

178. *Ibid.*, p. 393.

179. Lebeuf [1741], p. 226-239.

180. Le premier signalement de ces sources est dû à Hameline [2014], p. 188.

[105]

Processionale parisiense, Paris, Apud Ludovicum Josse, 1697, p. 79-81 – hymne *Pange lingua* pour le Vendredi saint.

Duo Subdiaconi in Albis, stantes ante Crucem, cantant Hymnum:

Chorus sic cantat sine macicotatico:

Alors que la seconde version est chantée *sine macicotatico* (sans machicotage) par l'ensemble des membres du chœur, la première est confiée à deux clercs dont le chant ajoute à la version initiale de la pièce une périélèse finale (*vicerit*), souligne les fins de phrases par allongement (*trophaeum*, *nobilem*, *orbis*) et comble des intervalles disjoints (*super Crucis*, *triumphum*, *qualiter*, *immolatus*) par ajouts de notes. Le procédé semble guidé par la volonté d'accroître la vocalisation de la pièce et de mettre en valeur ses points d'articulation.

Bien identifiées à Paris en raison de la présence de chantres spécialisés, ces formules d'enrichissement mélodique étaient connues au-delà de la capitale. Considérant que la version originale du *Sanctus* de la Messe du 1^{er} ton de Du Mont est trop simple, Pierre-Nicolas Poisson en donne un nouvel état, faisant lui aussi le lien entre solennité et profusion mélodique. Sa réécriture de la section *Pleni sunt...* [106] recourt, comme dans le machicotage, à l'interpolation de notes de passage et à la broderie conjointe pour doter cette mélodie d'un appareil approprié aux fêtes de rang élevé.

[106]

Pierre-Nicolas Poisson, *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant*, Rouen, Chez Labbey, 1789, p. 193.

(a) version originale



P L E N I S U N T

de la Messe de M. Dumont.

Chant trop simple pour les Fêtes solemnelles.

P Le-ni funt cœ-li & ter-ra glo-ri-â tu- â :
ho-fanna in ex-cel- fis.

(b) version ornée



Même Chant ; mais orné.

Ple- ni funt cœ- li & ter- ra , glo- ri- â
tu- â : ho- fan- na in excel- fis.

Enfin, l'enrichissement du chant passait par l'ajout de la neume ↪ à la fin des antiennes les jours de grande fête, ou par le ralentissement subit d'un verset ou d'un syntagme dans le cours d'une pièce. Il en allait ainsi pour les paroles *Et homo factus est* (ou pour le verset complet *Et incarnatus est...*) du *Credo* de la messe. Les rubriques de missel prévoient un agenouillement durant ce verset, et les cérémoniaux amplifiaient cette règle en entourant le changement de posture du célébrant à ces mots de déplacements, tel qu'il apparaît dans le cérémonial de Besançon (1682) [107].

[107]

Ceremonial du diocese de Besançon, Besançon, Chez Louis Rigoine, 1682, p. 95.

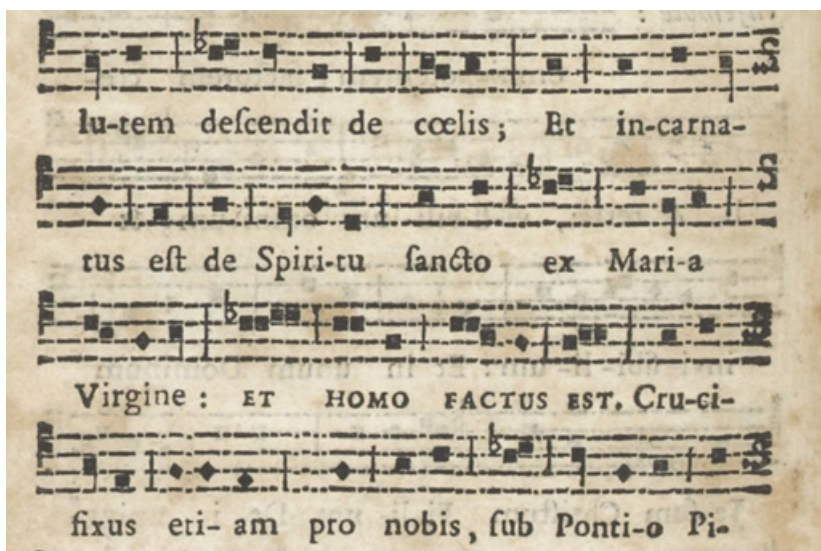
Au verset *Et incarnatus est*, ils [deux ministres] font comme luy [le célébrant] genuflexion d'un seul genou, sans s'appuyer néanmoins sur l'Autel, ce qu'ils observent toujours en semblables rencontres. [...]

S'ils sont assis quand on chante au Chœur *Et incarnatus est*, ils se découvrent & s'inclinent médiocrement sans se lever, si ce n'est aux trois Messes de Noël, & à celle de la Feste de l'Annonciation, auxquelles ils vont se mettre à genoux sur le degré de l'Autel le plus proche de leurs sieges s'inclinans comme l'on vient de dire; s'ils sont encor à l'Autel ils font inclination de teste à la Croix dès qu'on chante *Descendit de coelis*, puis descendent sur le degré & se mettent à genoux sur le bord du marchepied s'inclinant au susdit Verset *Et incarnatus est*; ensuite ils se levent, & s'ils ne doivent pas s'asseoir, ils remontent sur le marchepied, font inclination à la Croix & demeurent debout.

Le chant prenait part au déploiement de ce type de scène cérémonielle par le biais de son ralentissement que certaines notations transcrivent en doublant ou triplant les valeurs de durée [108a], à moins qu'elles ne l'insinuent par l'emploi de capitales sur les paroles à ralentir [108b]. Ce soulignement du verset *Et incarnatus est* se retrouvait dans la musique figurée par le biais d'un allongement des valeurs de la polyphonie et, souvent, de sa réduction à une écriture homorythmique [108c].

[108]

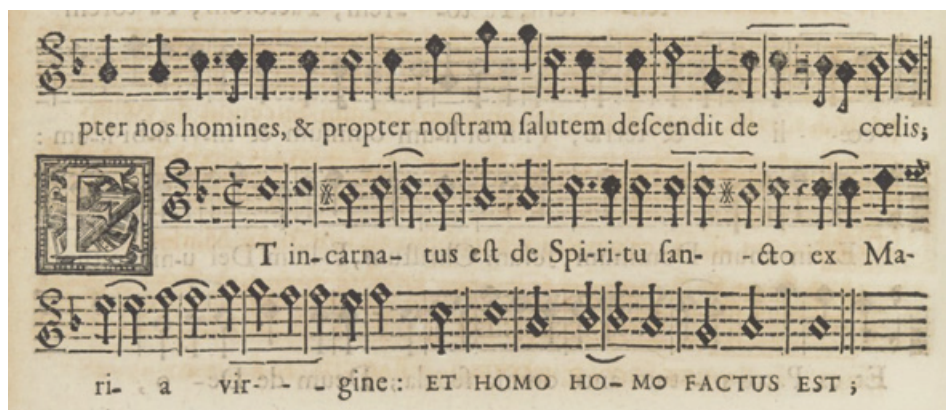
(a) *Graduel de Paris, noté, pour les dimanches et les festes, Paris, Chez les Libraires associés aux Usages du Diocèse, 1754, partie d'été, p. 432.*



(b) *Graduale et antiphonale ad usum S. Ludovici domus regiae Versaliensis (1684), F-Pn, Département des Manuscrits, Latin 8828, p. 123.*



(c) François Cosset, *Missa quatuor vocibus... Cantate Domino*, Paris, Typis Joannis-Baptistae-Christophori Ballard, 1744, p. 12 (partie de superius).



Effectifs

Une variable cérémonielle supplémentaire résidait dans la distribution du chant entre les différents acteurs d'une liturgie chorale. La variété des intervenants était déjà inhérente au découpage des répons ↪ ou à celui de la psalmodie antiphonique dont les antiennes pouvaient être chantées par des solistes ↪, ce qui contrastait avec la psalmodie assurée par le chœur complet. Or, la fluctuation de l'effectif chantant était également tributaire des rangs de fête ainsi que l'attestent les cérémoniaux diocésains, parmi lesquels celui publié à Metz en 1697 [109a].

[109]

(a) *Ceremonial de l'Eglise cathedrale de Metz, Metz, Chez la Veuve de François Bouchard, 1697, p. 65.*

Des Psaumes & Antiennes [de vêpres]

Aux jours de Feries, Fêtes simples, semidoubles, & Dimanches ordinaires où l'on fait l'Office du Dimanche, les trois premier[e]s Antiennes se commencent par les Enfants de Chœur, & les autres par les Chantres, comme il a été dit aux Matines. [...]

Aux Fêtes doubles, ou autres jours que l'Office se fait double, il y a toujours deux Souchantres revêtus de Chappes qui régissent le Chœur. Les trois premieres Antiennes sont commencées par les Enfants de Chœur: la quatrième par un Chantre: la dernière par un Chanoine du côté du Chœur [qui entame la psalmodie], à qui elle est annoncée par le premier Souchantre. [...]

Aux Fêtes solennelles, les deux premieres Antiennes se commencent par les Enfants de Chœur; & les trois dernieres s'annoncent aux Chanoines par les Souchantres, la troisième & cinquième du côté droit, la quatrième du côté gauche du Chœur, en commençant par les moins anciens, & continuant en remontant.

(b) *Succession des intonateurs de vêpres selon le Ceremonial de l'Eglise cathedrale de Metz (1697)*

	antienne 1	antienne 2	antienne 3	antienne 4	antienne 5
féries, simples, semi-doubles	enfants	enfants	enfants	chantre	chantre
doubles	enfants	enfants	enfants	chantre	chanoine
solennels	enfants	enfants	chanoine	chanoine (plus ancien)	chanoine (encore plus ancien)

Selon ce document représentatif des usages d'un grand chapitre cathédral, le déroulement d'un office de vêpres s'opère selon une logique textuelle (1^{er} psaume, 2^e psaume... jusqu'au *Magnificat*) et statutaire: les antiennes sont graduellement entonnées par des individus dont la position dans l'organisation du chapitre est croissante. Et l'amplitude de cette progression augmente en proportion du rang liturgique de la fête. Le tableau de synthèse [109b] laisse voir la place peu à peu acquise par les intonateurs chanoines par rapport aux chantres du bas-chœur ↪ et aux enfants de chœur. Ces détails apparemment sans effets musicaux modifiaient cependant l'enveloppe sonore de l'office: plus le degré de fête était élevé, plus le « son » de ces intonations était gagné par les voix graves et mûres, et allongé par la procédure de l'annonce de ces intonations aux chanoines qui en avaient la charge.

L'autre fluctuation de l'effectif tient à son élargissement en fonction du rang de solennité. Décrit par l'abbé Lebeuf dans son *Traité* [110a], le cérémonial du chant de l'invitatoire des matines dans la liturgie parisienne ↪ use de ce paramètre en combinaison avec plusieurs autres.

[110]

(a) Jean Lebeuf, *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique*, Paris, Chez Cl. J. B. Hérissant et Jean Th. Hérissant, 1741, p. 279-280.*De l'Invitatoire, & du Pseaume Venite.*

Dans les Fêtes doubles & au dessus les Choristes chantent l'Invitatoire en entier avant le Pseaume *Venite*, & font une périélèse à la fin. Le Chœur répète le même Invitatoire aussi en entier, sans faire de périélèse. Ensuite les Choristes chantent le Pseaume *Venite*: & après chacun des versets de ce Pseaume, le Chœur répète l'Invitatoire en entier; mais après le *Gloria Patri*, on ne répète que la dernière moitié de l'Invitatoire, en reprenant à l'endroit marqué d'une étoile. Après quoi les Choristes reprennent le commencement de l'Invitatoire, & l'entonnent avec cadence; puis le Chœur le continue & le finit.

Aux Fêtes Semidoubles on fait ainsi pour l'Invitatoire. Un des Chantres, ou bien deux, chantent la moitié de l'Invitatoire, & font une cadence à la fin de cette moitié; le Chœur continue le reste. Ensuite après le premier *✠* du Pseaume il répète l'Invitatoire en entier: après les autres versets, le Chœur ne chante que la dernière moitié, si ce n'est après le *Gloria Patri*, qu'il le chante encore en entier.

Aux Fêtes simples, on suit le même usage. A ces Semidoubles dans l'Eglise Métropolitaine l'Invitatoire & le *Venite* sont chantés par deux, & ailleurs par un seul; mais aux Fêtes Simples l'Invitatoire aussi-bien que le *Venite* ne sont chantés que par un seul Ecclésiastique qui est debout à la place de Chœur, & tourné vers l'Autel.

Au tems Pascal, on ajoute *Alleluia* au bout de l'Invitatoire, sur le même Chant (ou approchant) qu'il se chante à la fin des Antiennes dans le même tems; & cela selon le mode de l'Invitatoire: quoique pour la ressemblance de la partie conclusive avec le tout, il paroisse que lorsque le corps de l'Invitatoire est chargé de beaucoup de notes, il seroit mieux que l'*Alleluia* en fût aussi chargé à proportion.

(b) Chant de l'invitatoire des matines dans la liturgie parisienne

	fêtes semi-doubles	fêtes doubles et au-dessus
invitatoire	entonné jusqu'à la moitié par 1 ou 2 choristes; continué par le chœur	chanté entier par les choristes avec périélèse
reprise de l'invitatoire	/	entière par le chœur sans périélèse
psaume <i>Venite</i>	par deux choristes	par les choristes
reprises de l'invitatoire pendant le psaume	par le chœur entière après le premier verset seconde moitié après chaque autre verset	par le chœur entière après chaque verset
doxologie		
reprise de l'invitatoire	entière par le chœur	seconde moitié [par le chœur]
seconde reprise de l'invitatoire	/	reprise complète par les choristes avec périélèse continuation par le chœur

Entre ces deux façons de chanter l'invitatoire des matines [110b], le nombre d'intonateurs et de psalmistes augmente (1 ou 2 chantres sont remplacés par tous les « choristes », c'est-à-dire un groupe de chantres du bas-chœur). Les autres critères de différenciation sont l'addition des répétitions partielles ou intégrales de sections de l'invitatoire dans la version la plus solennelle de cette pièce et, toujours pour celle-ci, l'insertion de périélèses ↷. À cet égard, ces mises en œuvre contrastées de l'invitatoire des matines du dimanche dans la liturgie parisienne [111] résument efficacement une partie des variables cérémonielles du plain-chant.

[111]

Antiphonaire parisien, Paris, Aux dépens des Libraires associés pour les Usages du Diocèse, 1736, deuxième partie, p. 1-3.

Invit. du 2.

D O-mi-num qui fe- cit nos, * Ve-ni-
te, a-do-re-mus. *Pf. 94.* Ve-ni-te, e-xul-te-
mus Domino, ju-bi-le-mus De-o fa-lu-ta-ri
nostro, præ-oc-cu-pemus faci-em e-jus in
confessi-o-ne, & in psalmis ju-bi-le-mus
Le Chœur répète, Dominum, &c. comme ci-dessus.
e- i. * A

Quo-niam Deus magnus Dominus, & Rex
magnus su-per omnes deos: quoniam non
re-pellet Dominus plebem su-am; quia
in manu e-jus sunt omnes fi-nes terræ,

& al-ti-rudi-nes monti-um i-pse conf-
Le Chœur répète,
pi-cit. Ve-ni-te, a-do-re-mus.
Quoniam i-psius est mare, & i-pse fe-cit
il-lud, & a-ridam fundaverunt manus ejus:
veni-te a-doremus, & procidamus ante Deum:
ploremus coram Domino qui fe-cit nos, quia
i-pse est Dominus De-us noster; nos autem
populus ejus, & o-ves pascuæ e-jus.
Le Ch. répète,
Ve-ni-te, a-do-re-mus. *Hodi-e fi*

(a) version pour les semi-doubles



(b) version pour les doubles et au-dessus



Agréments

Indépendamment de ces considérations cérémonielles, les chantres recouraient aux agréments, autrement dit aux « ornements » caractéristiques de la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁸¹. Toutefois, l'association de ces agréments au plain-chant ne faisait pas l'unanimité chez les théoriciens. En 1762, le maître de musique rémois Henri Hardouin affiche une opinion catégorique :

« Il ne faut faire aucuns tremblemens ou cadences; il faut sur-tout prononcer, observer exactement les points & virgules; ce qui forme une espèce de repos, donne de la grâce au Chant, & fait mieux sentir la Modulation & le sens des paroles. »¹⁸²

Quelques années auparavant, François de La Feillée avait développé un avis plus nuancé :

« Il ne faut point faire de cadence, autrement [dit] de tremblement, lorsqu'on chante en Chœur, c'est-à-dire, tous ensemble, mais lorsqu'un seul chante une pièce, il lui est permis de chanter le plus proprement qu'il peut, & d'orner sa voix, sans trop d'affectation: il y en a qui affectent de

181. Pour cette raison, les agréments de la musique française ont fait l'objet d'une attention particulière durant sa redécouverte par les musiciens, depuis Borrel [1914] jusqu'à Geoffroy-Dechaume [1964].

182. Hardouin [1762], p. 31.

trembler sur le Si & sur le Mi, c'est un mauvais principe que des Maîtres enseignent fort mal-à-propos; le chant ne devient plus plain ni battu lorsqu'il est figuré par une cadence ou tremblement. [...]

Nous avons dit ailleurs que le Plain-chant devoit être plain, uni & battu à l'égard des Répons, Antiennes & autres pieces; mais les *Hymnes*, les *Proses*, les *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* & *Agnus* ne se battent pas, & sont chantés avec plus d'ornement dans la voix. »¹⁸³

Les réticences de La Feillée ne tiennent pas à une appartenance ontologique des agréments à la musique. Selon cet auteur, ils risquent avant tout de troubler le caractère « uni & battu » du plain-chant et, on peut le supposer, de contrarier les valeurs esthétiques induites par ce caractère (simplicité, gravité, majesté). Il en circonscrit donc l'usage à la voix seule ou à certaines pièces d'ensemble (hymnes et ordinaires de messe), recoupant en cela la position de Léonard Poisson :

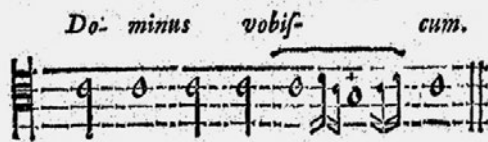
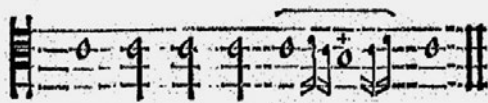
« Quoiqu'il soit quelquefois gracieux de faire de legers tremblemens, il faut les faire les plus simples qu'il est possible, & les rendre très-rares: il ne convient guere de faire de tremblemens qu'aux voix qui chantent seules. On doit aussi regarder comme un défaut de fredonner les notes, comme certains qui gâtent toute la noblesse & la gravité du Chant par ces fredonnemens ridicules qui ne montent & descendent que par ricochets, supposent des demies notes & souvent encore moins dans les différens degrés de la voix pour suivre le Chant dont ils ne font, pour ainsi dire, qu'un badinage, s'imaginant qu'ils donnent de l'agrément au Chant qu'ils défigurent, au lieu de parcourir les notes d'une maniere non gênée, douce, gracieuse & sans effort. »¹⁸⁴

Les préventions de Nivers exprimées dans sa *Dissertation* (1683) [112] ont une origine plus identifiée. Amalgamant agréments et « nouveautez profanes », Nivers les rattache à la musique, ce qui les relègue au rang d'une déviance coupable à laquelle échappent les ports-de-voix s'ils résultent d'une intention saine (« naturellement & sans affectation »).

[112]

Guillaume-Gabriel, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris, Aux dépens de l'Auther, 1683, p. 52-53.

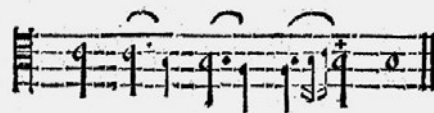
Cette maniere de chanter autrement qu'il est noté, se fait ordinairement par ceux qui veulent fredonner sur le Pleinchant (ce qui est insupportable, particulièrement à l'Autel) parce que non seulement ils ne gardent pas la bien-seance & la gravité que requiert le Service divin, mais encore ils détruisent l'essence du Pleinchant, qui doit estre simple & uny. Comme font ceux qui en chantant l'Evangile, ont toujours le mesme fredon à tous les points, sans en oublier un seul, ainsi,



Et plusieurs autres choses semblables, ou passages, qui ne sont point du Pleinchant.

Cette maniere illicite se remarque encore plus précisément, quand on employe à la Preface des manieres de chanter qui ne sont propres qu'aux plus fines pieces de Musique, & seulement à quelques endroits, & tres-rares: comme certains

accens, certaines langueurs, que l'on ne peut pas noter, & qui ne se peuvent exprimer qu'en chantant; neantmoins qui se marquent ainsi quelquefois dans la Note de Musique.



Et d'autres manieres semblables, & peu convenables à la gravité Ecclesiastique. C'est apparemment de ces nouveautez profanes de voix dont parle l'Apostre, & qu'il faut éviter, *Devitans profanas & adtims vocum navitates.*

Ce n'est pas qu'on ne puisse fort bien faire quelques ports de voix, pourveu que cela se fasse naturellement & sans affectation; & quelques dièses en Cadence, lesquels sont mesme nécessaires, comme à la penultième Note de l'Hymne de S. Jean, & en plusieurs endroits où la voix se porte naturellement, & que l'on fait mesme sans y penser. Mais de faire des passages & fredons au Pleinchant, des tirades ou roulades, des doubles cadences ou des simples avec affectation; Toutes ces manieres sont indignes du Chant Gregorien.

183. La Feillée [1754], p. 69-70 et 81.

184. Poisson [1750], p. 402-403.

Pour autant, plusieurs indices incitent à penser que ces limites n'étaient pas généralement admises. D'une part, le goût musical était suffisamment assimilé par les religieuses pour que Nivers usât couramment du tremblement et du port-de-voix dans les chants qu'il leur préparait ↪. De l'autre, la culture musicale des chœurs gagés dans les églises capitulaires ainsi que leur participation aux exécutions de musique figurée (voire à des concerts donnés dans un contexte non ecclésiastique) les mettaient en position d'adapter au plain-chant le lexique ornemental du chant musical¹⁸⁵. Cette polyvalence pouvait même concerner des ecclésiastiques à l'image de Jean Millet, clerc musicien devenu sur-chantre de la cathédrale de Besançon avant d'obtenir un canonicat de plein droit dans cette église¹⁸⁶. Or, Millet était aussi un bon connaisseur des techniques de l'air de cour: la même année que son *Directoire du chant grégorien* (1666), il fit publier *La belle methode ou l'art de chanter*¹⁸⁷ [113], ouvrage consignant, à la manière de Bacilly, les multiples agréments destinés à l'embellissement du chant.

[113]

Jean Millet, *La belle methode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Chez Jean Gregoire, 1666, p. 11.

POrtemêts de voix des Interualles de Mu-
sique, tant des simples que des compo-
sés; dans lesquels l'on voit l'harmonieux
melange del'Auant-son, du Reste du son,
& dela Roulade.

Des Interualles simples.

Premierement cōme il faut entonner vt, re,
mi, fa, sol, la.

Exemple del'Auant-son sur le mesme de-
gré que celui de la notte principale.



vt, re, mi, fa, sol, la, la, sol, fa, mi, re, vt.

Exemple de l'Auant-son pris sur le degré
de la notte qui precede.



vt, re, mi, fa, sol, la, la, sol, fa, mi, re, vt.

Enfin, de nombreuses sources témoignent d'un recours, à l'occasion massif, aux agréments dans le plain-chant. Les livres imprimés courants abondent en tremblements ornant les fins de phrase ↪. Mais il faut des manuscrits comme cette copie au pochoir (1807) de la Messe du 1^{er} ton de Du Mont produite à Paris [114] pour révéler la palette complète des agréments servant aux chœurs, agréments auxquels s'ajoutent des ralentissements d'emphase (*Adoramus te, suscipe*) ↪. La comparaison de cette source avec une version plus habituelle de la même pièce [115] fait prendre conscience du pouvoir de transformation d'une telle ornementation. Grâce à elle et à une prosodie ciselée, la plus célèbre des messes de Du Mont pouvait passer de l'aspect du plain-chant pur à celui d'un plain-chant presque musical ↪. Au demeurant, il ne faudrait pas adopter l'abondance ornementale comme règle: si tant est que les biffures portées par cette copie soient anciennes, elles signifient alors qu'un de ses utilisateurs avait opté pour une exécution plus sobre de cette messe.

185. Sur la typologie des agréments français, voir Doussot [2007].

186. À propos de ce parcours rappelant celui de Sébastien de Brossard, voir Cohen [1968].

187. Sur ce traité, voir Cohen [1969].

[114]

Messe de M. Dumont du I. en D, manuscrit au pochoir, Paris, Ch. Berthot, 1807, collection privée.

GLo-ri-a in excelsis De-o,
Et in terra pax hominibus bonæ
 volunta-tis. **L**audamus te. **B**e-
 nedicimus te. **A**do-ramus te.
Glori-fica-mus te. **G**rati-as agi-
 mus tibi propter magnam glori-

am tu-am. **D**omine De-us, rex
 cœlestis, De-us Pater omnipotens.
Domine Fi-li uni-ge-nite, Je-su
 Christe. **D**omine De-us, Agnus De-
 i, Fi-li-us Patris. **Q**ui tollis pec-
 cata mundi, miserere no-bis. **Q**ui
 tollis peccata mundi, suscipe de-

precati-onem nostram. **Q**ui se-
 des ad dexteram Patris, miserere
 nobis. **Q**uoni-am tu solus sanctus;
Tu solus Dominus; **T**u sô-lus
 Altissimus, Je-su Christe. **C**um
 sancto Spi-ritu, in glori-a De-i Pa-
 tris. **A**-
 men.

[115]

Graduale romanum, Grenoble, Apud Petrum Faure, 1730, p. lxxvj-lxxvij.

G Ló- ri-a in ex-célfis De-o. Et in ter-ra pax ho-mí-
 nibus bonæ vo-lun-tá-tis. Laudámus te. Benedíci-mus te.
 Ado-rá-mus te. Glori-fi-cá-mus te. Gráti-as á-gimus
 ti-bi propter magnam glóriam tu-am. Dómine De-us Rex
 coe-léftis, De-us Pa-ter om-nípotens. Dómi-ne Fi-li u-ni-gé-
 ni-te JESU CHRISTE. Dómine Deus Agnus Dei Fili-us
 Pa-tris. Qui tollis peccá-ta mun-di : mi-se-ré-re no-bis.
 Qui tollis peccá-ta mundi : súfci-pe depre-ca-ti-ónem no-stram.
 Qui fe-des ad déxteram Pa-tris: mi-se-ré-re no-bis. Quóniam
 tu so-lus fan-ctus. Tu so-lus Dó-minus. Tu so-lus Altíf-fi-mus
 JE-SU CHRISTE. Cum fan-cto Spí-ri-tu in glóri-a De-i
 Pa-tris. A- a- men. *I. ton.*

À défaut de posséder immédiatement tous les aspects du métier de chantre sous l'Ancien Régime, il reste possible de renouer au moins avec une de ses qualités essentielles: la capacité à équilibrer fondamentaux stylistiques du chant de l'Église et conscience de la variabilité de son environnement cérémoniel, sans oublier une pointe d'esprit d'initiative. C'est à cette condition que s'éloignera l'écueil de l'anachronisme interprétatif et que, *in fine*, la voix cantonale pourra résonner avec crédibilité.



AUTOUR DU PLAIN-CHANT

Les chantres au lutrin ne sont pas isolés vocalement. Entourés par l'ensemble des clercs siégeant au chœur ↷, ils évoluent à proximité des musiciens gagés au service du chapitre (ces deux groupes pouvant être plus ou moins confondus) et sont soutenus par les joueurs de serpent postés non loin ↷. Sur une tribune en fond de nef ou de transept (à moins que son instrument ne soit sur le jubé), l'organiste contribue également au déroulement des cérémonies. Pour saisir toutes les variantes d'exécution du plain-chant à l'époque moderne, il est donc indispensable de connaître la diversité des acteurs musicaux du service divin et les incidences de ce dispositif sur le chant.

Mis à part le pragmatisme motivant l'accompagnement des voix par le serpent ↷, l'emploi des moyens musicaux abordés dans ce chapitre obéit au principe de la graduation, à l'instar des procédés décrits dans le chapitre précédent ↷. Pour se limiter à un exemple, la principale source cérémonielle parisienne du XVII^e siècle, le *Caeremoniale* dressé par Martin Sonnet [116] décrit différentes combinaisons entre plain-chant, faux-bourdon, musique vocale et orgue. Plus on descend dans la hiérarchie des solennités, moins ces pratiques périphériques sont présentes. Et lorsque le plancher de sobriété musicale est atteint avec les semi-doubles [116d] puisque seul le plain-chant est prévu à ce niveau, c'est par l'accélération de la psalmodie que se distingue le degré le plus bas, celui des simples [116e].

[116]

Martin Sonnet, *Caeremoniale Parisiense*, Paris, Sumptibus Auctoris, 1662 (original en latin).

(a) premières vêpres pour les fêtes de rang annuel et solennel de 1^{re} classe (p. 64)

6. Les psaumes sont chantés très lentement [*gravissime*] en plain-chant ou chant grégorien, ainsi qu'ils sont notés dans l'Antiphonaire parisien. Dans les églises où la musique est d'usage, certains psaumes, l'hymne et le *Magnificat* sont chantés en musique ou, comme on dit, en faux-bourdon, à savoir le premier, le troisième et le cinquième [psaume], le cantique du *Magnificat*, tandis que l'hymne, les antiennes [de psaume] et le répons sont chantés en contrepoint [= chant sur le livre].

7. Les orgues jouent à trois antiennes, soit la première, la troisième et la cinquième, et aussi au répons, à l'hymne, au *Magnificat* et à son antienne, et à la station. Elles pourront aussi jouer au cinquième psaume, surtout aux secondes vêpres.

(b) premières vêpres pour les fêtes de rang solennel de seconde classe majeure et mineure (p. 76-77)

5. Aux fêtes de seconde classe majeure seulement, on chante gravement en musique ou, comme on dit, en faux-bourdon ou en contrepoint l'hymne et le cantique *Magnificat* si possible dans les églises où la musique est d'usage, et tout le reste en plain-chant. [...]

9. Les orgues jouent aux trois antiennes, au répons, à l'hymne, au *Magnificat* et pour son antienne, et à la station.

(c) premières vêpres pour les fêtes de rang double majeur et mineur, et pour les dimanches (p. 78-79)

5. Elles sont chantées gravement, sans musique, et le *Magnificat*, comme on dit, en faux-bourdon si possible dans les églises où la musique est d'usage, surtout les dimanches et fêtes doubles majeures célébrées en présence des fidèles [...]

8. On ne joue pas les orgues.

(d) premières vêpres pour les fêtes de rang semi-double et pour les octaves en semi-double (p. 80)

5. Elles sont chantées légèrement [*leviter*] en plain-chant. [...]

8. On ne joue pas les orgues.

(e) premières vêpres pour les fêtes, les fêtes de rang simple et les octave en simple (p. 81)

5. Elles sont chantées avec allant [*levius*] en plain-chant.

8. On ne joue pas les orgues.

Dans l'optique d'une exécution historique du chant ecclésiastique des XVII^e et XVIII^e siècles, il faut déduire de ces différentes associations plusieurs idées fortes. Premièrement, la possibilité d'articuler le plain-chant avec ses trois extensions musicales (faux-bourdon, chant sur le livre, musique figurée) et de lui substituer des interventions de l'orgue. Ensuite, l'existence d'un grand nombre de

situations contrastées, depuis l'office entièrement en plain-chant jusqu'à celui largement gagné par la musique. Enfin, la coordination entre tous les paramètres cérémoniels : l'organisation de l'environnement musical du plain-chant va de pair avec le calibrage de son allure, de son ornementation et de ses effectifs.

Faux-bourdon

D'origine fort ancienne ¹⁸⁸, le faux-bourdon est, selon Sébastien de Brossard, une « Musique simple de *Notte* contre *Notte* sur laquelle on chante souvent les *Pseaumes* & les *Cantiques* de l'Office Divin ¹⁸⁹ ». Cette définition est vérifiable aussi bien techniquement (le faux-bourdon tient effectivement du contrepoint homorythmique ¹⁹⁰) que liturgiquement : dans les églises dotées de corps de musique, le faux-bourdon servait essentiellement au chant des psaumes, du *Magnificat*, du *Benedictus* et du *Nunc dimittis* ¹⁹¹. C'est pourquoi la forme la plus courante de faux-bourdon revient à traiter en contrepoint simple les huit tons psalmodiques usuels (d'ordinaire confiés à la voix de taille) contrairement au *falso bordone* italien qui s'en détachait fréquemment ¹⁹². Les tons étaient cependant simplifiés pour servir plus aisément de *cantus firmus* : dans un faux-bourdon, ils apparaissent sans intonation et leur terminaison est abrégée ↪.

[117]
Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, Chez Sébastien Cramoisy, 1636, Livre Quatriesme, p. 248.

DESSVS.
10' 12 10' 12 15 12 17' 15 10 17 12 15 12 8 10 15

HAVTECONTRE.
8 10' 6' 5 10' 10 13' 12 8 12 8 10 5 5 8 15

TAILLE.
5 8 3' 3 5 8 10' 10 5 8 3 5 3' 5 5 8

BASSE.

Mi se ri cor di as Do mi ni in æ ternum cantabo.

Évoqué dans les descriptions de services liturgiques ou de processions ainsi que dans les contrats d'engagement de maîtres de musique au sortir de la Renaissance, le faux-bourdon concourrait à l'identité sonore des cérémonies ecclésiastiques. Paradoxalement, le terme de faux-bourdon est quasiment absent des traités de plain-chant au XVII^e siècle et rarement mentionné dans les sources musicales théoriques ¹⁹³. Même dans sa monumentale *Harmonie universelle*, Marin Mersenne ne l'utilise que pour qualifier une mise en contrepoint simple « en maniere de Fauxbourdon ¹⁹⁴ » des paroles *Misericordias Domini* par Eustache du Caurroy [117], tout en relevant que « [le faux-bourdon] a coutume de plaire davantage dans les Eglises, et [...] a plus de puissance sur les Auditeurs, que les pieces de Contrepoint figuré ¹⁹⁵ ».

188. Voir Scott [1971] et Korte [2008]. Les racines du faux-bourdon remontent encore plus loin que la fin du Moyen Âge : les *organa* parallèles tels que ceux contenus dans le *Musica enchiriadis* reposaient déjà sur le principe de résonance harmonique de la monodie ; voir Bertold [2002].

188. Brossard [1703], « Falso-Bordone ».

190. Antoine Parran confirme cette proximité entre faux-bourdon et contrepoint simple : « Il [Le contrepoint] se divise en simple et composé : le simple est celui auquel l'on se sert simplement de notes égales, note contre note, sans variété de figures, comme l'on void en nos Fauxbourdons. » ; Parran [1639], p. 82.

191. Pour une approche de son histoire en France, voir Canguilhem [2011], p. 181-199, et Kauffman [2009]. Selon un aperçu qui mériterait approfondissement, ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que le faux-bourdon semble gagner l'ordinaire de la messe, jusqu'alors peu concerné par cette technique.

192. Bradshaw [1969].

193. Sur la rareté d'emploi du terme « faux-bourdon », voir Canguilhem [2011], p. 184-187.

190. Mersenne [1636], Livre Quatriesme, p. 247.

195. *Ibid.*, p. 272.

À la même époque, c'est par le biais de recueils de musique imprimés que le faux-bourdon est diffusé ¹⁹⁶, exceptés de rares processionnaires comme celui des Frères mineurs publié à Paris en 1629 [118]. Malgré son recours à la notation caractéristique du chant de l'Église (portées de quatre lignes, double coloration noir-rouge) et sa finalité cérémonielle (le chant lors des processions d'un ordre conventuel), cette source ne rompt pas avec les racines musicales du faux-bourdon : c'est bien à la manière d'un livre de chœur polyphonique que les quatre voix sont présentées.

[118]

Processionale romanum ad usum Fratrum Minorum, Paris, Apud Carolum Rouilliard, 1629, p. 310-311.

The image displays four staves of musical notation, each representing a different voice part: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. Each staff begins with a large red initial 'S' and contains two lines of music. The lyrics are written below the staves. The lyrics for all parts are: "Tabat mater dolorosa, Iuxta crucem lacrimosa, Dú pendeat filius." The notation uses square neumes on a four-line red staff with black and red ink.

Ces indices éditoriaux corroborent le fait que le faux-bourdon était avant tout l'apanage des églises dont les clercs étaient formés à la musique ou qui employaient des musiciens. Ceci explique que le cérémonial parisien de Martin Sonnet [116] fasse le lien entre le chant en faux-bourdon et la présence d'un corps de musique. Toutefois, le XVIII^e siècle marque l'ouverture d'une phase de diversification de cette pratique, cette évolution étant attestée par l'insertion de faux-bourdons – le plus souvent notés en partition au lieu des parties séparées qui dominaient jusqu'alors – dans des livres de chant communément répandus (paroissiens, manuels de plain-chant, livres d'office...) et dans les traités de plain-chant. Selon un processus similaire à l'implantation croissante du serpent dans les paroisses à la fin de l'Ancien Régime ↪, l'usage du faux-bourdon fut élargi aux églises pas forcément dotées d'un personnel approprié, et ce grâce à des ajustements répondant à leurs besoins spécifiques.

La variante la plus abordable du faux-bourdon réside dans les formules à deux voix que l'on trouve chez Hardouin, Oudoux et Pierre-Nicolas Poisson [119]. S'éloignant des fondements contrapuntiques du faux-bourdon, cette texture est en adéquation avec la conception harmonique exposée par Oudoux dans sa méthode :

« [...] les Faux-Bourdons ne sont autre chose qu'une Psalmodie accompagnée d'une Basse, & autres parties qui peuvent y être jointes » ¹⁹⁷

196. Voir par exemple, les *Octo cantica Virginis matris* de Bournonville (1612) et les *Cantiques spirituels* de Charles de Courbes (1622). Pour une liste plus complète, se référer à la bibliographie dressée par l'équipe du projet FABRICA, <http://blogs.univ-tlse2.fr/fabrica/files/2012/11/Faux-bourdons-franc%CC%A7ais-Sources-blog.pdf> (consultation le 14 juin 2017).

197. Oudoux [1772], p. lj.

N'excluant pas des effectifs plus amples, cette définition présente le faux-bourdon à deux voix comme un socle comparable à celui formé, en musique, par le dessus et la basse (le terme « accompagnement » associé à celui de « basse » renvoyant d'ailleurs au lexique de la basse continue). Ces faux-bourdons à deux voix procédaient d'une adaptation à l'aisance musicale incertaine des chantres de paroisse ou à la tessiture habituellement grave de leurs voix, adaptation explicitée par Pierre-Nicolas Poisson :

« On entend par Faux-Bourdon le Chant de la Psalmodie accompagné par basses & par dessus. Mais il n'y a qu'à la Cathédrale, & dans quelques grandes Eglises où il y a musique, que l'on puisse trouver des voix propres & exercées au Chant des dessus. C'est pourquoi l'on n'a inséré ici que les parties du Chant de la Psalmodie, & celles des basses pour l'accompagner. »¹⁹⁸

Les basses des faux-bourdons de Hardouin et Oudoux [119a-b] – des musiciens de cathédrale – sont presque identiques (nonobstant la transposition sur *fa*# opérée par Oudoux), probablement parce qu'ils partageaient les mêmes règles d'écriture. En revanche, le curé Pierre-Nicolas Poisson ne disposait que de sa culture livresque et de sa maîtrise empirique des usages qu'il observait autour de lui, ce que reflète sa version du faux-bourdon de *Magnificat* pour le 2^e ton [119c]. Les deux voix démarrent prudemment sur un unisson (*basse et chant sur le fa*) pour conforter l'intonation des chantres paroissiaux non professionnels¹⁹⁹. D'autres détails trahissent la méconnaissance de Poisson des principes de l'écriture à deux parties (4^{te} à vide, 5^{tes} consécutives), celle-ci conduisant à un étonnant mélange entre enchaînements conventionnels et sonorités insolites.

[119]

(a) Henri Hardouin, *Méthode nouvelle, courte et facile pour apprendre le plain-chant*, Charleville, s. n., 1762, p. 20.

(b) Oudoux, *Méthode nouvelle pour apprendre le plain-chant*, Paris, Chez Augustin-Martin Lotin, 1772, p. lvj.



198. Poisson [1789], p. 139.

199. « Afin de descendre justement à la quinte du Chant, pour la teneur des versets, l'on a fait partir la basse de la première note du Chant. » ; *ibid.*, p. 140.

(c) Pierre-Nicolas Poisson, *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant*, Rouen, Chez Labbey, 1789, p. 142-143.

Chant. Et e-xulta-vit spi-ri-tus me-us;

Basse. Et exul-ta-vit spi-ri-tus me-us;

Chant. in De-o fa-lu-ta-ri me-o. d.

Basse. in De-o fa-lu-ta-ri me-o. d.

[120]

Office de l'Église, noté pour les festes et dimanches, à l'usage des Laïcs, Paris, Aux dépens des Libraires associés, 1760, partie 1, p. cxxvj, 1760.

Enfans de Chœur. Et e-xultavit spi-ritus meus, in

Le Peup.e. Et e-xultavit spiri-tus meus, in

Le Chœur. Et e-xultavit spi-ritus me-us, in

De-o fa-lu-ta-ri me-o.

De-o fa-lu-ta-ri me-o.

De-o fa-lu-ta-ri me-o.

enfants permet d'obtenir une texture à quatre voix [121] dans la lignée des faux-bourbons savants du XVII^e siècle. Sa logique de constitution n'en est pas moins différente: les formules

Le faux-bourdon à basse et chant se prêtant à l'addition de voix supplémentaires, il se retrouve décliné à trois voix dans les livres portatifs publiés suite à la promulgation du nouveau bréviaire de Paris en 1736. L'*Office de l'Église... à l'usage des Laïcs* parisien contient ainsi un faux-bourdon pour tous les tons psalmodiques (sauf pour le 4^e, délaissé en raison de la difficulté à lui associer « de bons accords²⁰⁰ ») et en attribue le *cantus* aux fidèles [120].

Dans ce verset du 2^e ton transposé sur *sol*, la basse, proche de celles de Hardouin et Oudoux, est affectée au « chœur », c'est-à-dire aux chantres à côté desquels sont positionnés les enfants de chœur, chargés pour leur part de la voix supérieure. Assignée aux fidèles (« le peuple »), la psalmodie est susceptible d'être chantée par des voix d'hommes ou par des voix de femmes: elle peut donc sonner à deux octaves différentes comme, d'ailleurs, la voix des enfants de chœur. De fait, selon la composition du groupe des fidèles comme de celui des enfants, la sonorité de ce faux-bourdon à trois parties était malléable et potentiellement plus complexe que sa notation.

Enfin, le dédoublement des voix pour les

200. Poisson [1750], p. 89.

contrapunctiques éprouvées au moins depuis le *De preceptis artis musicae* de Guilielmus Monachus à la fin du xv^e siècle sont remplacées par un enrichissement progressif à partir du couple « protoharmonique » chant-basse.

[121]

Faux-bourdon à l'usage de l'église paroissiale de Saint-Jean de Troyes, Troyes, Chez la Veuve Gobelet, s. d. [c. 1780], p. 5.



Les psalmodies en faux-bourdon s'appliquaient soit à des psaumes entiers (notamment pour les psaumes pénitentiels exécutés dans un contexte funèbre), soit en dialogue avec la psalmodie monodique ou avec l'orgue ↔. Dans ces deux cas, le faux-bourdon nécessitait d'être transposé en vertu de la règle d'alignement des dominantes ↔ ou de l'alternance avec l'orgue. Un dernier mode d'utilisation du faux-bourdon consistait à amplifier la répétition d'un chant déjà entendu, comme il apparaît dans le chapitre du cérémonial d'Angers dédié aux messes doubles :

« [...] deux Enfants de Chœur chantent sur le pont [= le jubé] *Domine, Salvum &c.* tous les autres Enfants étans placez derriere sur deux lignes, le Chœur le repete en faux bourdon. »²⁰¹

Outre les faux-bourçons psalmodiques, les livres de chant renferment des mises en faux-bourdon d'hymnes, de litanies, de la prière pour le Roi (*Domine salvum...*) et de motets eucharistiques ou liés à des moments forts de l'année liturgique (Avent-Nativité, Carême-Pâques). Si ces pièces peuvent être écrites autour d'un chant préexistant, d'autres sont des compositions originales qui, pour certaines, connaîtront une large propagation. Parmi celles-ci, l'anonyme *O Salutaris* à deux voix (le *bassus* étant situé sous la partie de dessus) glissé dans les *Cantus diversi* imprimés à Toulouse en 1745 [122a] intégra le répertoire et, vraisemblablement, la mémoire des chantres des paroisses languedociennes sous l'Ancien Régime au point d'être encore inscrit dans les livres de leurs successeurs à l'extrême fin du xix^e siècle [122b].

201. *Cérémonial Angers* [sd], p. 167.

[122]

(a) *Cantus diversi pro dominicis, festis et feriis per annum, ex Graduali romano*, Toulouse, Apud Gaspardi Henault, 1745, p. 227.

Loco Antiphona O Salutaris, supranotata pag. 123. Præcinatur in infra.

O Sa-lu-ta-ris Ho-sti-a!

Quæ cœ-li pan-dis o-sti-um,

Bel-la premunt ho-sti-li-a,

Da ro-bur, fer au-xi-li-um.

Bassus.

Quæ cœ-li pan-dis o-sti-um,

Bel-la premunt ho-sti-li-a,

(b) « Chants divers pour le Salut du Saint-Sacrement », *Manuel des Chantres ou Recueil des chants les plus usuels dans le diocèse de Toulouse*, Toulouse, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, [1894], p. 163.

2^e chant.

O sa-lu-ta-ris hos-ti-a,
U-ni, tri-noque Do-mi-no

S.
Quæ Cœ-li pandis os-ti-um, Bel-la premunt

D.
Quæ Cœ-li pandis os-ti-um, Bel-la premunt

H.
Quæ Cœ-li pandis os-ti-um, Bel-la premunt

B.
Quæ Cœ-li pandis os-ti-um, Bel-la premunt

Sit sempi-terna glo-ri-a, qui vi-tam si-

Chant sur le livre

Technique d'improvisation vocale sur *cantus firmus*, le chant sur le livre prenait prioritairement appui sur les mélodies des antiphones, des répons et des hymnes. Ce savoir-faire transmis au sein du milieu professionnel des musiciens d'église n'a donné lieu qu'à de rares et tardives théorisations à l'époque moderne : quelques pages d'un traité inachevé dans les papiers de Sébastien de Brossard, les méthodes manuscrites de Bernard Jumentier et les traités « du contrepoint simple » publiés par Louis-Joseph Marchand et Henri Madin, deux musiciens issus du monde capitulaire²⁰². Cette faible visibilité du chant sur le livre dans les sources didactiques contraste avec les traces de sa pratique extensive dans les églises capitulaires en France. Ainsi, les contrats d'engagement de maîtres de musique spécifiaient que le chant sur le livre devait être appris aux enfants de chœur et les cérémoniaux lui accordaient une place conséquente. Encore vivace au début du XIX^e siècle, le chant sur le livre disparut progressivement, et ce pour plusieurs raisons : hormis l'interruption de son enseignement consécutive à la dissolution des chapitres en 1790, l'essentialisation de la musique écrite – qu'elle fût parée des atours de la modernité ou d'une ancienneté désormais vénérable – porta un coup à la respectabilité de l'improvisation sur le livre²⁰³.

Le chant sur le livre constitue à lui seul un sujet de recherche ayant récemment suscité synthèses et rééditions de traités²⁰⁴. Ses principes ne pouvant être détaillés en quelques lignes, le lecteur intéressé les découvrira par ailleurs avant de s'adonner à l'exigeant entraînement qui, seul, peut conduire à la maîtrise de cette forme d'improvisation. À titre d'approche, deux questions seulement seront ici abordées : le résultat musical visé par le chant sur le livre et son incorporation au cérémonial général du chant.

Les exemples avec texte donnés par Marchand et Madin ont en commun d'être écrits à deux ou trois voix, la première de ces textures étant sans doute la plus usuelle. Dans tous les cas, le *cantus* figure à la basse (en notation de plain-chant sur la portée inférieure chez Marchand [123a] et en

202. Marchand [1739], Madin [1742].

203. Sur cette évolution, voir Philippe Canguilhem [2016], « Introduction ».

204. Voir Janin [2014], Canguilhem [2013], Montagnier [1995] et Montagnier [2004].

notation musicale sur la portée supérieure chez Madin [123b]), chanté en valeurs strictement égales quel que soit son genre (l'introît *Gaudeamus* ou la dernière strophe de la séquence *Lauda Sion*) par plusieurs chœurs doublés par le serpent ↪. La mélodie de plain-chant supporte un contrepoint improvisé par un chantre peu ou prou selon des principes équivalents à ceux du contrepoint écrit; le résultat obtenu mêle différentes espèces jusqu'au contrepoint imitatif. Deux manières se dégagent de ces modèles. Chez Marchand, la battue lente du plain-chant favorise l'emploi d'un contrepoint diminué, l'introduction de mélismes (*celebrantes, solemnitate*) et, finalement, l'instauration d'une rythmique souple. S'il conçoit ses exemples à trois voix selon les mêmes procédés, Madin suggère pour celui à deux voix un contrepoint proportionné à une battue rapide du plain-chant. Le chantre improvisateur ne peut alors que « faire Note pour Note, et avoir recours à la syncope ²⁰⁵ », les diminutions devenant impraticables. En contrepartie, les imitations entre *cantus firmus* et ligne superposée sont plus nombreuses: assez librement, la voix improvisée anticipe l'incipit mélodique de chaque verset de la strophe (*Tu qui...*, *Qui nos...*, *Tuos ibi...*, *Coheredes...*, *Fac sanctorum...*).

[123]

(a) Louis-Joseph Marchand, *Traité du contrepoint simple, ou Chant sur le livre, Bar-le-Duc, Chez Richard Briflot, 1739, p. 45-46.*

The image displays two systems of musical notation, each consisting of two staves. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The first system includes the lyrics: "Gaudeamus in Domino", "Gaudeamus omnes in Domino", "Domino Gaudeamus omnes", and "Domini diem Festum". The second system includes: "in Domino diem Festum celebrantes", "celebrantes sub honore Sanctorum", "no re Sanctorum", and "omnium de quorum solemnitate". The notation features various note values and rests, with some notes connected by slurs, indicating a complex rhythmic structure.

205. Madin [1742], p. 25.

(b) Henri Madin, *Traité du contrepoint simple ou chant sur le livre*, Paris, Au Mont Parnasse, 1742, p. 26.

Tu qui cuncta scis et vales: Qui nos pascis hic mor-tá-les, Tuos ibi commensáles, Coheredes et soda-les, Tuos ibi commensáles, Coheredes et sodales Fac sanctó-rum cí-vi-um. Fac sanctorum civium. Fac sanctorum civium.

Dans le cours de l'office ou de la messe, le chant sur le livre est requis soit pour des pièces entières, soit pour des fragments. Les vêpres du jour de Pâques à Angers (se distinguant par la reprise du graduel, de l'alleluia et de la prose extraits de la messe) illustrent chacune de ces possibilités [124].

[124]

Ceremonial de l'Eglise d'Angers, Château-Gontier, Chez Joseph Gentil, s. d., « Du jour de Pâques », p. 279-280.

On chante les trois Antiennes des Vêpres & celle de *Magnificat* sur le Livre, le premier & le troisième Pseaume en fauxbourdon à trois Chœurs. Les deux Maires-Chapelains Ailes du Chantre après avoir annoncé l'Alleluia à deux Dignitez, montent au Jubé pendant le troisième Pseaume de Vêpres, ils entonnent après l'Antienne le Répons *Haec dies*, le Chantre repete l'intonation, le Chœur²⁰⁶ le continuë sur le Livre: les deux Maires-Chapelains chantent le Verset, le Chœur le dernier mot sur le Livre; les Maires-Chapelains repètent l'intonation, le Chœur le continue sur le Livre, les deux Dignitez entonnent l'Alleluia, le Chantre le repete, le Chœur en finit la Neume sur le Livre. Les Dignitez chantent le Verset dont le dernier mot est chanté sur le Livre par le Chœur; les Dignitez repètent l'Alleluia, l'orgue joue incontinent le premier Verset de la Prose, la Musique chante le second & ainsi à l'alternative.

Durant cet épisode, le chant sur le livre rehausse l'exécution des antiennes de vêpres (à l'exclusion de leurs intonations). Pour le reste, le recours au chant sur le livre est plus sporadique car il dépend du découpage du répons-graduel *Haec Dies* et de l'alleluia ↪. L'exécution monodique « par le chœur » des sections qui lui reviennent habituellement (corps du répons, dernier mot du verset, reprise du répons, etc.) est remplacée par l'improvisation sur le livre, quitte à ce que celle-ci n'affecte qu'un seul mot (ici, le dernier du verset). Si l'on ajoute à cela l'alternance entre orgue et musique figurée pour la prose, il apparaît que le chant sur le livre prenait part à la segmentation raisonnée du chant de l'office lors des circonstances les plus solennelles.

206. Contrairement à l'usage courant, le « chœur » ne désigne pas ici la totalité des individus présents dans le chœur de la cathédrale, mais plutôt le groupe des chantres à même de pratiquer le chant sur le livre. C'est la raison pour laquelle ce même cérémonial d'Angers contient des formulations comme « le Chœur chante en musique » (*id.*, p. 143) alors que tous les membres du chœur capitulaire n'étaient pas musiciens.

L'alternance avec l'orgue et la musique

Autre composante sonore de l'office, la musique figurée de l'orgue et des chantres-musiciens dialogue, comme le faux-bourdon, avec des versets et des strophes chantées par le chœur ou bien, comme l'improvisation polyphonique, se substitue au plain-chant pour des sections d'une antienne ou d'un répons. Deux conditions régissent le recours à ces moyens propres aux églises capitulaires, conventuelles et aux plus importantes paroisses : leur juste insertion dans la continuité chantée de l'office et, au plan technique, le choix d'une tonalité convenant au chœur.

Pour ce qui concerne le premier point, les cérémoniaux fourmillent de détails sur les moments de l'office requérant le jeu de l'orgue ou la musique figurée. Il faut cependant noter qu'à de rares exceptions près, ces sources demeurent discrètes sur les répertoires ou sur les styles attendus²⁰⁷. Lorsque l'emploi de l'orgue est évoqué, les auteurs de cérémoniaux se contentent de réitérer ou de paraphraser le décret du concile de Trente sur la musique²⁰⁸, à l'image du *Rituel français pour les religieuses de l'Ordre de Cîteaux* préconisant d'éviter à l'orgue « les airs lascifs & profanes²⁰⁹ ». Si quelques textes plus fouillés abordent l'inclusion d'un *cantus firmus* dans les interventions de l'orgue ↪, c'est surtout aux détails de leur programmation que la littérature prescriptive est consacrée.

À l'instar de la musique figurée, l'orgue était un attribut des fêtes gratifiées d'un rang élevé ; il contribuait aussi au déploiement de la pompe ecclésiastique lors des circonstances exceptionnelles qui amenaient dans les églises de hautes personnalités (souverains, légats, invités prestigieux), spécialement pour y entendre chanter le *Te Deum*²¹⁰. Néanmoins, l'observance du calendrier liturgique qui régissait le jeu de l'orgue pouvait être assouplie, ce que laisse entendre Martin Sonnet, auteur singulièrement prolige en la matière [125]. D'après ce membre du clergé de la cathédrale parisienne au commencement du règne de Louis XIV, la participation de l'orgue pouvait être étendue au-delà des limites prévues selon que les fidèles assistaient ou non à une cérémonie, ou encore en fonction de l'intérêt du chapitre en faveur de l'instrument et du financement qui en découlait.

[125]

Sonnet, *Caeremoniale...*, *op. cit.*, p. 535 (original en latin).

On joue les orgues pour toutes les fêtes annuelles et solennelles de première et de seconde classe, et pour les fêtes doubles de deuxième classe. De même pour quelques fêtes doubles majeures, particulièrement pour les fêtes [célébrées] en présence du peuple. On les joue aussi les dimanches de l'année, notamment si l'organiste reçoit une rétribution suffisante de l'église. On les joue encore chaque fois qu'il arrive que quelque office solennel votif soit célébré pour une raison importante.

De ce fait, les organistes étaient tenus de jouer à la messe, aux vêpres et aux matines des fêtes les plus solennelles, mais aussi pour certains dimanches (à Paris, généralement le premier du mois) et pour des circonstances régulières (des fondations) ou exceptionnelles, ce qu'indiquaient les contrats comme celui de l'organiste de Saint-Jean-en-Grève à Paris en 1737 [126].

[126]

Engagement d'Edme Vaudry comme organiste de la paroisse de Saint-Jean-en-Grève, Paris (1737) – transcrit par Norbert Dufourcq, *Le Livre de l'orgue français*, t. I « Les sources », Paris, Éditions A. & J. Picard, 1971, p. 553.

[Vaudry touchera] l'orgue de lad. église aux jours et heures ordinaires et accoutumées en lad[ite] paroisse et pour tous les autres offices ordinaires et extraordinaires qui pourront arriver par la suite, tant pour fondations faites ou à faire que pour *Te Deum* ou autres offices qui seront indiqués pour réjouissances publiques et d'assister par luy et de toucher l'orgue à tous les offices généralement ou l'accompagnement de l'orgue est nécessaire lorsqu'il y aura musique en lad. paroisse, le tout ainsy qu'il est enoncé en l'état qui en a été fait [...].

207. À cet égard, il faut souligner l'exceptionnelle richesse du contrat d'engagement de l'organiste de la cathédrale de Troyes en 1630 transcrit par Dufourcq [1971-1982], t. V « Miscellanea », p. 37-41.

208. « [Les évêques] banniront des églises les musiques où se mêle, soit dans l'orgue soit dans le chant, quelque chose de lascif et d'impur [ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur] ; aussi bien que les actions séculières, les conversations vaines et profanes, les promenades, les bruits, les clameurs, afin que la maison de Dieu puisse en vérité paraître et être dite maison de prière. » ; Alberigo [1994] ; trad. d'après celle proposée sous la dir. de A. Duval, B. Lauret, H. Legrand, J. Moingt et B. Sesboué, t. II-2, p. 1498.

209. *Rituel français* [1715], p. 38.

210. Bisaro [2010b].

Le principal mode d'association de l'orgue au chant est l'alternance ²¹¹ : assimilé à une moitié du chœur, l'orgue joue un verset ou une strophe sur deux pour les cantiques (le *Te Deum*, le *Benedictus* des laudes, le *Magnificat* des vêpres, le *Nunc dimittis* des complies) et les hymnes, ainsi que pour les pièces de l'ordinaire de la messe (*Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Ite missa est* ²¹²) ou de son propre (la prose). L'usage majoritaire voulait que l'orgue se substitue au chant à partir du premier verset, le cas échéant après l'intonation du célébrant pour le *Gloria* de la messe ou d'un chantre pour les cantiques de l'office, puis qu'il poursuive en jouant à la place du chant les strophes ou les versets impairs. En réponse à ces principes, les livres d'orgue diffusés sous l'Ancien Régime proposent soit des cycles dédiés à une alternance particulière (messe, *Magnificat*, hymnes), soit des séries de pièces classées par tons dans lesquelles l'organiste puisait selon le chant avec lequel il devait alterner ²¹³.

Toutefois, ces recueils de versets ne laissent découvrir qu'une partie du métier de l'organiste. En sus de l'antiphonie, l'orgue devait remplacer les voix pour tout ou partie des pièces en forme de répons (les répons de l'office, le graduel ou l'*alleluia* de la messe) de même que pour les antiennes ↪. Si l'alternance par verset ne posait pas de grande difficulté de réalisation, le découpage entre orgue et chœur était plus enchevêtré, qu'il s'agisse du déroulement des répons, tel que le décrit Léonard Poisson [127] ou de la reprise de l'antienne après le psaume ↪ (sinon de la neume seulement ↪) qu'il partageait éventuellement avec le chœur.

[127]

Léonard Poisson, *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*, Paris, Chez Ph. N. Lottin & J. H. Butard, 1750, p. 124-125.

Dans les Eglises où il est d'usage de faire chanter les Répons, partie pour l'Orgue, partie par le Chœur, il faut en faire le partage suivant le sens du texte, & non toujours à la Réclame, pour éviter les inconvénients dont on vient de parler, & pour cela, il faudroit dans les Livres de Chant, marquer ces différentes parties du Chœur ou de l'Orgue par quelque figure, pour l'uniformité, comme on fait pour les Réclames après les Versets. Après le V[erset] & le *Gloria Patri*, l'orgue peut & doit reprendre seulement les Réclames où elles sont marquées, cela n'a aucun inconvénient, parce que ces Réclames ont toujours, ou doivent avoir un sens parfait.

Ces diverses modalités d'intervention de l'orgue se retrouvent mêlées dans la synthèse publiée en 1662 par Martin Sonnet pour servir aux églises parisiennes [128].

[128]

Sonnet, *Caeremoniale...*, *op. cit.*, p. 536-537 (original en latin).

À la messe, on joue [les orgues] au *Kyrie eleison*, au *Gloria in excelsis*, pour la répétition de l'*Alleluia* avec sa vocalise [*pneumate*] et à la dernière vocalise d'*alleluia* avant l'Évangile et à la prose. De l'offertoire jusqu'à la Préface, et quand il y a un sermon, un prône ou quelque discours public, le son de l'orgue devra cesser à son commencement, et on jouera l'orgue après le sermon jusqu'à la Préface. [L'orgue joue encore] au *Sanctus* et au *Benedictus*, après l'élévation du Saint-Sacrement jusqu'à l'oraison dominicale [= le *Pater noster*], à l'*Agnus Dei* et pour le *Deo gratias* après *Ite missa est*. [...] L'orgue n'est pas joué pour le Symbole *Credo* qui est chanté vocalement [*voce est cantandum*].

Aux vêpres, on joue l'orgue pour la première, la troisième et la cinquième Antienne, de même qu'au répons, à l'hymne, au cantique *Magnificat* et pour la première partie de son antienne, et aussi pour le dernier *Benedicamus Domino* ainsi qu'il est indiqué à la fin de l'Antiphonaire parisien. L'orgue est également joué lors de la station, quand elle a lieu, pour le répons, la [reprise de la] prose, l'antienne et pour tout ce qui se chante à la station, et si pour le *Deo gratias* du premier *Benedicamus* dans le chœur on ne le joue pas, l'orgue joue pour le dernier [*Benedicamus*] à la fin de la station, pendant que le clergé se tient dans le chœur.

211. Ce volume n'ayant pas l'orgue pour objet principal, les autres types d'intervention de l'instrument dans le cours de l'office et, surtout, de la messe (offertoire, élévation...) ne seront pas abordés. Pour une synthèse sur le jeu de l'orgue sous l'Ancien Régime, voir Ponsford [2011].

212. Selon la coutume de nombreuses cathédrales françaises, le *Credo* n'était pas dialogué avec l'orgue (voire pas dialogué du tout) afin que chaque parole de cette confession de la foi soit prononcée par l'ensemble des membres du chapitre.

213. Voir Higginbottom [1976], Van Wye [1980] et Van Wye [1994].

Aux complies juste avant le cantique évangélique *Nunc dimittis*, on joue l'orgue aux fêtes annuelles et solennelles de première et de deuxième classe à l'hymne, au cantique *Nunc dimittis* et à la première partie de son antienne, puis pour l'antienne à la Vierge qui est chantée à la fin selon le temps [liturgique].

Quant aux matines, on joue l'orgue à l'invitatoire, à l'hymne, aux troisième, sixième et neuvième antiennes et, pareillement, aux troisième, sixième et neuvième répons, puis au cantique *Te Deum laudamus*.

Aux laudes, l'orgue est joué comme aux vêpres ainsi qu'il est noté plus haut.

Suivant ce texte représentatif d'habitudes bien répandues, l'instrument peut être chargé seul de la « sonorisation » de séquences cérémonielles non chantées (ici, l'offertoire et le moment séparant l'élévation de la fin du Canon). Mais le rôle essentiel de l'orgue revient à produire un « chant instrumental » sans paroles, raison pour laquelle Sonnet doit préciser que le *Credo* de la messe exécuté sans l'orgue est un « chant vocal ». Sonnet dresse par la suite une liste des versets pour lesquels l'orgue est réclamé avec, parfois, obligation de citer le plain-chant « sans diminution, modification ou corruption ²¹⁴ » en *cantus firmus* de basse ou de taille au pédalier, à moins de le transformer en sujet de fugue comme chez Nicolas de Grigny par exemple. Cette nécessité d'insérer le plain-chant dans la trame d'une improvisation explique pourquoi on conservait à la tribune de l'orgue un livre contenant les mélodies notées en clefs graves à partir desquelles les organistes devaient répondre au chœur en improvisant [129].

[129]

(a) *Chants d'église pour le couvent des Augustines de Vitry, F-Pn, Département de la Musique, RES VMA 1071 (1), p. 10.*

10 pre repons des lecons

hodie nobis

gaudet exercitius

suite le chœur reprend gloria patris et l'orgue reprend hodie jusqu'au # du cœur

glaudio in excelsis reprene gaudet sur l'orgue

214. Sonnet [1662], p. 538 (« sine minutione aut mutatione vel corruptione »). Dans la section suivante, Sonnet détaille les versets pour lesquels l'orgue est appelé à jouer « graviter, suaviter, dulciter & modulate » (*id.*, p. 538-539).

(b) *Antiphonarium juxta Breviarium romanum, Lyon, Sumptibus societatis, 1699, p. 15.*

Le livre d'orgue du couvent des Augustines de Vitré [129a] témoigne des conditions de l'improvisation sur *cantus firmus*. Pour ce « 1^{er} repons » des Matines de la Nativité du Seigneur, la mélodie du répons *Hodie nobis coelorum* est notée en rondes uniformes sur une portée musicale à cinq lignes en clef de *fa*, l'organiste la jouant à la main gauche ou au pédalier sur une trompette tout en lui adjoignant un contrepoint plus ou moins élaboré sur le plein-jeu. L'exécution du répons n'était pas entièrement destinée à l'orgue: une fois l'intonation passée (son terme étant signifié par une double barre), la mélodie notée à l'intention de l'organiste se poursuit jusqu'à un repos sur *fa* correspondant au texte *dignatus est*. À partir de là, l'orgue se tait et les voix du chœur poursuivent la première partie du corps du répons (*ut hominem...*) [129b]. La deuxième (*Gaudet exercitus*) était intégralement assumée par l'instrument avant que, conformément aux indications inscrites après et sous la troisième ligne, le chœur ne chante le verset (*Gloria in excelsis...*) précédant la reprise partielle du corps du répons par l'orgue, la doxologie (*Gloria Patri...*) par les voix puis la reprise intégrale du corps du répons par l'orgue et par les voix.

L'échange entre l'organiste et les chantres est à l'origine d'une mise au point faite par plusieurs traités de chant ecclésiastique. Il fallait en effet que les chantres n'entonnent pas une pièce dialoguée avec l'orgue sur n'importe quelle hauteur: si l'adoption d'une dominante uniforme pour tout un office prévalait lorsque le chœur le chantait seul ⇨, ce précepte aurait contraint les organistes à improviser dans des tons incompatibles avec le tempérament de leurs instruments. Lorsque l'orgue alternait avec le chœur, il était donc indispensable de transposer les modes en dérogeant au principe du strict alignement des dominantes²¹⁵. À cet effet, les tables de transpositions incluses dans les traités ou dans les recueils pour orgue tels que le premier livre de Guillaume-Gabriel Nivers (1665) détaillent les solutions convenant aux instruments comme aux chantres [130a]. Tant pour les « voix hautes » (celles des religieuses pour qui Nivers avait composé plusieurs livres de plain-chant ⇨) que pour les « voix basses » masculines, ces transpositions varient les dominantes en tenant compte des tonalités praticables sur l'orgue, tout en les maintenant dans une même tessiture afin de ne pas étendre outre mesure l'ambitus vocal du chant de l'office [130b].

215. Sur l'origine de ces transpositions et leur incidence dans le champ de la théorie musicale, voir Powers [1998].

[130]

(a) Guillaume-Gabriel Nivers, *Livre d'Orgue contenant cent pieces de tous les tons de l'Eglise*, Paris, Chez l'Authheur et R. Ballard, 1665, non paginé.

Tables des 8 Tons de l'Eglise, au naturel et transposés

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 hautes telles que sont celles des Religieuses en faueur desquelles il faut transposer ; et choisir le ton conuenable à la portée des Voix.

<i>Les Tons ordinaires pour les Voix basses</i>		<i>Les Tons ordinaires pour les Voix hautes</i>	
<i>Le 1. en D la re sol</i>	<i>page 1</i>	<i>Le 1. en G re sol ut par b</i>	<i>page 12</i>
<i>Le 2. et Le 3. en G re sol ut, par b</i>	<i>12</i>	<i>Le 2. et Le 3. en A mi la re</i>	<i>22</i>
<i>Le 4. en E mi la</i>	<i>30</i>	<i>Le 4. en C sol ut fa par b, a la dominante</i>	<i>72</i>
<i>Le 5. en C sol ut fa</i>	<i>38</i>	<i>Le 5. en fut fa</i>	<i>46</i>
<i>Le 6. en fut fa</i>	<i>46</i>	<i>Le 6. en G re sol ut par b</i>	<i>88</i>
<i>Le 7. en D la re sol, diésé</i>	<i>54</i>	<i>Le 7. en fut fa</i>	<i>46</i>
<i>Le 8. en fut fa</i>	<i>46</i>	<i>Le 8. en G re sol ut</i>	<i>63</i>
<i>Les Tons extraordinaires pour les Voix basses</i>		<i>Les Tons extraordinaires pour les Voix hautes</i>	
<i>Du 1. en C sol ut fa</i>	<i>page 72</i>	<i>Du 1. en D la re sol</i>	<i>page 1</i>
<i>Du 1. ou du 2. en E mi la</i>	<i>80</i>	<i>Du 1. en E mi la</i>	<i>80</i>
<i>Du 3. en A mi la re</i>	<i>22</i>	<i>Du 2. en G re sol ut</i>	<i>12</i>
<i>Du 5. en D la re sol</i>	<i>54</i>	<i>Du 4. en E mi la</i>	<i>30</i>
<i>Du 6. en G re sol ut</i>	<i>88</i>	<i>Du 5. en C sol ut fa</i>	<i>38</i>
<i>Du 6. en A mi la re</i>	<i>96</i>	<i>Du 5. en D la re sol</i>	<i>54</i>
<i>Du 8. en G re sol ut</i>	<i>63</i>	<i>Du 6. en A mi la re</i>	<i>96</i>

Par le moyen de ces Tables on voit que ce Livre contient douze sortes de Tons, lesquels peuvent estre tous séparés et séparément distribués, pour la commodité de ceux qui ne les veulent pas tous, mais seulement une partie.

(b)

<i>indications de Nivers</i>	<i>finale de l'orgue</i>	<i>tierce du ton</i>	<i>ton de psalmodie associé</i>	<i>dominante effective pour le chœur</i>
tons ordinaires pour les voix basses				
<i>D la re sol</i>	ré	m	1	la
<i>G re sol ut, par b</i>	sol	m	2, 3	sib
<i>E mi la</i>	mi	m	4	la
<i>C sol ut fa</i>	do	M	5	sol
<i>F ut fa</i>	fa	M	6	la
<i>D la re sol, diésé</i>	ré	M	7	la
<i>F ut fa</i>	fa	M	8	sib
tons ordinaires pour les voix hautes				
<i>G re sol ut, par b</i>	sol	m	1	ré
<i>A mi la re</i>	la	m	2, 3	ut
<i>C sol ut fa par b, a la dominante</i>	sol	m	4	ut
<i>F ut fa</i>	fa	M	5	ut
<i>C sol ut par bécarre</i>	sol	M	6	si
<i>F ut fa</i>	fa	M	7	ut
<i>G re sol ut</i>	sol	M	8	ut

La recherche du ton le mieux ajusté incombait quelquefois à l'organiste : lorsqu'il débutait l'alternance en remplaçant le chant du premier verset, les chantres n'avaient qu'à se caler sur la finale pour laquelle il avait opté. L'enchaînement entre la reprise de l'antienne après un psaume (le plus souvent dévolue à l'orgue) et l'intonation de l'antienne suivante assurée par le chœur était plus délicat : dans ce cas, la responsabilité du choix de la transposition revenait aux chantres. C'est pourquoi Nivers explore dans sa *Dissertation* toutes les variantes de cette situation en posant pour principe que la finale de l'orgue équivaut à la finale du mode dans lequel il est censé jouer (ce qui sert de repère pour le chœur), sauf pour un nombre appréciable d'exceptions [131a].

[131]

(a) Guillaume-Gabriel Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris, Aux dépens de l'Auteur, 1683, p. 111-112.

Mais dans les Eglises où l'on a l'usage des Orgues au Service divin, c'est une Regle de nécessité absoluë que l'Orgue doit donner le Ton de tout ce qui se chante au Chœur après l'Orgue. [...] C'est pourquoy les Chantres sans se mettre en peine des Regles, doivent seulement prendre garde à la finale de l'Orgue, (& non pas plutôt, car c'est encore une des principales causes du discord & de l'erreur que de chercher le ton pendant que l'Orgue jouë,) & sur cette finale de l'Orgue, qui doit estre toujours la finale de l'Antienne qu'il faut entonner, régler à proportion la premiere Note de cette Antienne. Par exemple, je veux commencer la seconde Antienne [des vêpres] du S. Sacrement, *Miserator Dominus*, j'attend (sans faire aucune reflection) la finale de l'Orgue qui jouë la [reprise de la] premiere Antienne [*Sacerdos*] du Ton de cette seconde Antienne, laquelle est du 2. [;] je m'arreste seulement à cette finale de l'Orgue qui est le re du 2. Ton, & je prens une Quarte plus bas le la par où commence cette seconde Antienne; & ainsi des autres. Il faut pourtant observer que le 3. Ton sur l'Orgue finit toujours en la, entre sa finale [= *mi*] & sa Dominante [= *ut*]: ainsi l'on doit prendre garde à cette observation pour regler la premiere Note de l'Antienne de ce Ton qu'il faut chanter après l'Orgue.

Remarquez encore pour la perfection du Chant que l'Orgue doit finir par la Note mesme qui est la premiere de l'Antienne qu'il faut chanter après l'Orgue, dans certaines occasions; sçavoir quand l'Antienne du 1. ou du 2. Ton commence par fa: quand l'Antienne du 3. Ton commence par sol: quant l'Antienne du 4. Ton commence par ut, ou re, ou fa: & quand l'Antienne du 7. ou du 8. Ton commence par ut. Dans ces huit occurrences l'Orgue finit par la premiere Note qu'il faut chanter, & non par la finale de l'Antienne.

(b) *Antiphonarium juxta Breviarium romanum*, *op. cit.*, p. 124, antiennes des vêpres pour la fête du Saint-Sacrement.



La récitation au chœur du verset « chanté » concomitamment par l'orgue était également susceptible de troubler la succession entre voix et instrument. Cette coutume résultait des ambiguïtés du statut du jeu de l'orgue, maintes fois débattues et jamais totalement dissipées. Si l'instrument faisait entendre pour certains versets la mélodie du plain-chant, leurs paroles disparaissaient de fait. D'où de multiples questions (les religieux astreints à la récitation de l'office pouvaient-ils se passer de prononcer ou d'entendre ces paroles? devait-on les lire silencieusement sur son bréviaire ou les prononcer à voix basse? ne valait-il mieux pas s'associer au jeu de l'orgue en intériorisant le sens du verset?...) qui donnèrent naissance à une casuistique élaborée²¹⁶ préconisant notamment l'énonciation par un membre du chœur et à voix audible du verset joué à l'orgue [132].

216. Voir Collet [1752].

[132]

Rituel françois pour les religieuses de l'ordre de Cisteaux, Paris, Chez Denis Mariette, 1715, p. 39-40.

Quand on touche l'Orgue pour les Hymnes, le *Te Deum*, les Cantiques de *Benedictus* & de *Magnificat*, & pour toutes les Antiennes de l'Office, la Chantre étant debout dans son stal [*sic*] prononcera d'un ton de voix mediocre & intelligible ce que le Chœur devoit chanter, ou bien les deux ensembles étant debout, placées au milieu du Chœur; afin que tout l'Office Divin soit prononcé, & qu'il ne puisse arriver aucune méprise ou confusion en reprenant les Versets que les Chœurs doivent chanter [après l'orgue].

Ainsi que Nivers put le constater durant sa carrière d'organiste [133], cette récitation n'atteignait pas toujours son objectif en perturbant le chœur plutôt qu'en le régulant, surtout lorsqu'elle se faisait *recto tono* avec un volume vocal mal proportionné.

[133]

Nivers, Dissertation..., op. cit., p. 113-114.

Mais une des causes les plus essentielles de tous les discords qui arrivent tous les jours au Chœur, & mesme actuellement pendant que l'on joue l'Orgue, c'est lorsque l'on recite au Chœur (ou plutôt que l'on crie de toute sa force) les paroles du verset que l'Orgue joue. C'est la source & la cause inévitable de ce que bien souvent l'on ne peut pas reprendre au Chœur le ton juste après l'Orgue, laquelle est interrompue dans le mélange de ses Consonances par la pointe aiguë de cette Dominante dissonante & perpetuelle, que les Organistes mesme entendent quelquefois plus que leurs Orgues. Cependant l'on ne croiroit jamais la verité de cet abus, & l'importance qu'il y a de le corriger, si nous n'en estions convaincus par l'experience, & par la force de nos Regles. Pour y remedier deux choses sont à observer: la premiere, que celui qui recite & prononce les paroles du Verset que l'Orgue joue, ait toujours dans l'esprit qu'il suffit que le Chœur seul les entende; la seconde, qu'il est tres-important de ne pas toujours garder la Dominante du Chœur dans le ton du Recit de ces paroles, parce qu'il y a des Tons où cette Dominante est tout à fait dissonante & contraire à l'harmonie juste & proportionnées de leurs Consonances. Cest pourquoy l'on doit sçavoir que c'est tantost la Dominante, & tantost la finale du Ton que l'on chante, qu'il faut observer dans le ton du Recit des paroles prononcées au Chœur.

En dépit des difficultés qui lui étaient inhérentes, l'alternance entre le plain-chant et l'orgue était une caractéristique forte de la célébration du service divin sous l'Ancien Régime. Tandis qu'elle ne disparut pas – loin s'en faut – au XIX^e siècle, de nouvelles compétences furent reconnues à l'instrument (accompagnement du chant, habillage concertant de la liturgie)²¹⁷, lui-même étant dédoublé dans les principales églises (orgue de chœur, orgue de tribune). C'est dans ces conditions que le jeu de l'orgue, marqueur de solennité utilisé auparavant de manière réfléchie sinon parcimonieuse²¹⁸, intégra le décor sonore permanent des cérémonies ecclésiastiques.

L'accompagnement au serpent

Au commencement de la Révolution, des gravures représentaient allégoriquement les trois États du royaume: le Tiers-État jouant du violon, la Noblesse tenant un hautbois et le Clergé un serpent. Dans l'imaginaire collectif, le rapport de ce dernier instrument au culte ne faisait aucun doute, et ce malgré son introduction assez récente. Quel que soit le mystère entourant son invention, le serpent semble en effet avoir été admis comme instrument d'accompagnement du plain-chant en France durant la seconde moitié du XVI^e siècle, peut-être dans l'entourage de l'évêque d'Auxerre Jacques Amyot²¹⁹.

Le serpent disposait de qualités faisant de lui le soutien naturel de la voix des chantres: ses sons étaient modulables en volume et en intonation²²⁰, l'instrument se prêtait facilement à la transposition et son jeu était relativement accessible à des enfants de chœur ou à des chantres pas forcément musiciens. De surcroît, des études récentes ont prouvé que son profil acoustique

217. Voir Ochse [1994].

218. Au cours de son périple musical en France, Charles Burney nota ainsi que « *little use is made of the organ in France, even on those days when it is most employed* » (« peu d'usage est fait de l'orgue en France, même les jours où on l'emploie le plus »); Burney [1773], p. 12.

219. Cette hypothèse a été récemment discutée par Auzeil [2013].

220. Davy-Rigaux [2013b], p. 89.

complétait parfaitement celui des voix masculines graves ²²¹. Par conséquent, le serpent devint l'instrument indissociable du plain-chant dans les églises capitulaires avant d'être plus largement adopté à compter de la fin du XVIII^e siècle ²²².

Son emploi premier était de doubler les voix pendant l'exécution du plain-chant ²²³. Le recours au serpent ne dépendait pas du nombre de chanteurs ²²⁴ pas plus que des circonstances liturgiques, les sources cérémonielles n'y faisant jamais allusion. Présent au chœur (parfois doublement avec un serpentiste de chaque côté ↪) mais aussi pour les processions, le serpent jouait la mélodie chantée en simplifiant sa prosodie comme le montre Oudoux [134] ou en la reproduisant exactement tel que le préconise un des professeurs de serpent du Conservatoire, Alexandre Hardy, dans sa méthode publiée au début du XIX^e siècle ²²⁵.

[134]

Oudoux, *Méthode...*, op. cit., p. 32.

E X E M P L E

D'une Note Brève qu'on doit supprimer en jouant, parce qu'elle est accompagnée d'autres Notes dans le même Espace, & qu'elle est inutile à la Modulation.

Pour les Voix.

Pour les Instrumens.



For- ti- ter.

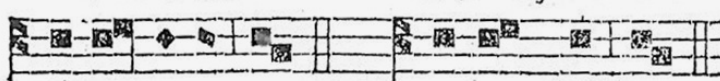
For- titer.

E X E M P L E,

Lorsqu'il se trouve deux Brèves de suite, & qu'on ne doit faire entendre que la seconde.

Pour les Voix.

Pour les Instrumens.



Circumdedit me.

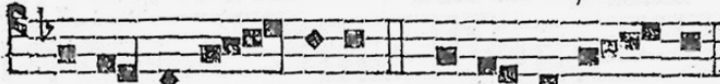
Circumdedit me.

E X E M P L E,

Lorsque la Brève est isolée, & qu'elle devient essentielle à la Modulation.

Pour les Voix.

Pour les Instrumens.



Mi-se- ri-cor- di-a. ; Mi-se- ri-cor- dia.

Lorsqu'il double les voix, le serpent se conforme aux transpositions liées soit à l'alternance entre plain-chant et orgue ↪, soit à la recherche d'une tessiture adaptée aux chœurs ↪. Mis à part le chant monodique, le serpent jouait la basse des faux-bourdon (et non le *cantus* chanté par une des

221. Hostiou et Le Conte [2013].

222. Davy-Rigaux [2013b], p. 98-100.

223. De même que pour les précédentes sections de ce chapitre, il ne s'agira pas ici de détailler le jeu du serpent mais seulement d'envisager les conditions de ses interventions au service du chant. Pour la technique même de l'instrument, cf. notamment Métoyen [2002].

224. Davy-Rigaux [2013b], p. 87.

225. *Ibid.*, p. 92.

voix intermédiaires) ↔ et le *cantus firmus* des pièces exécutées en chant sur le livre. Enfin, il était ponctuellement appelé à se joindre aux basses instrumentales du corps de musique ²²⁶.

[135]

Jean-Baptiste Métoyen, *Ouvrage complet pour l'éducation du serpent*,
F-Pn, Département de la Musique, ms. 10 227.

(a) p. 113-114



(b) p. 110

Il faut aussi relever que les deux principales méthodes connues pour le XVIII^e siècle (celle de Métoyen, resté manuscrite, et celle d'Imbert publiée en 1780) indiquent que le serpent pouvait jouer une basse « harmonique » sous le plain-chant [135a]. Pour autant, cette fonction, réduite d'après Métoyen aux chants « susceptibles d'une basse d'accompagnement pour un bon serpent », semble être restée marginale au regard de l'utilisation de l'instrument comme doublure des voix.

Ces mêmes sources font état de la possibilité pour le serpent de « se livrer à quelques variations agréablement faites ²²⁷ » surtout si un deuxième serpent double strictement le plain-chant en même temps [135b]. Ces diminutions favorisèrent la réputation de quelques virtuoses du serpent au XVIII^e siècle, tout en s'attirant les critiques de ceux qui voyaient dans cette émancipation de l'instrument une faute de goût ²²⁸.

Les moyens musicaux qui étaient adjoints au plain-chant lors de la célébration du service divin forment une marqueterie dont la variété séduit autant que sa complexité peut désorienter. Mais si l'on entend retrouver le véritable sens de cette pluralité et toute son éloquence auprès des auditeurs, il convient de se débarrasser dans un premier temps de l'emprise des détails pour privilégier un projet global et ordonné à partir duquel définir des solutions précises. En somme, il ne sera jamais vain de s'interroger, comme le faisaient les clercs chargés de la rédaction des cérémoniaux, sur la finalité des diverses actions musicales à notre disposition et sur la pertinence de leur combinaison avant de se mettre à chanter.



226. Voir Duron [2013].

227. Jean-Baptiste Métoyen, cité par Davy-Rigaux [2013b], p. 94.

228. *Ibid.*, p. 95.

CONCLUSION

1946 : Georges Rouquier tourne *Farrebique*, film balançant entre fiction du réel et documentaire scénarisé, tourné en Aveyron avec, comme acteurs de leurs propres vies, les habitants de la commune rouergate de Goutrens ²²⁹. Selon la vision poétisée qu'en donne le réalisateur, leurs existences sont scandées par le rythme lent des saisons ou par celui, plus resserré, de rendez-vous villageois tels que la messe dominicale. C'est ainsi que le spectateur découvre les paroissiens en leur église [136].

[136]

Georges Rouquier, *Farrebique* (1946) – extrait

Dans le chœur aux sobres stalles, sans tenue cléricale mais visiblement endimanché, un homme fixe avec aplomb un livre de chœur posé sur un lutrin. Et de sa voix patinée par les années, il entonne le *Kyrie* de la messe du 6^e ton d'Henry Du Mont [137]. À sa suite, les hommes du village, regroupés d'un côté de la nef, poursuivent le chant. La diversité de leurs attitudes (certains paraissent attentifs, un d'eux consulte un livre tenu en mains, d'autres semblent guidés par la mémoire sinon par la routine) n'altère ni la force ni la cohésion de leurs voix. Imprégnés du moindre tic ornemental du soliste, ils forment un collectif qui, messe après messe, n'a pas pour vocation de faire naître un moment singulier mais, tant s'en faut, de reproduire une situation dont les clefs

d'effectuation ont été léguées par les anciens et par des figures d'autorité agrégées à la communauté (le curé, le maître d'école). Au terme de cette chaîne de transmission et sous le regard empathique de Rouquier, une parcelle de catholicisme rural résonne de mélodies ayant accompagné sa réforme à partir du XVII^e siècle et, plus encore, de la voix traditionnelle de ses chantres.

[137]

Henry Du Mont, *Cinq messes en plain-chant musical*, Paris, Chez Christophe Ballard, 1701 (1^{re} éd. 1669), p. 27.

Au moment même de la « nouvelle bataille d'Hernani ²³⁰ » provoquée par ce film novateur autant qu'archaïsant, Norbert Dufourcq saluait l'inauguration de l'orgue *historique* Clicquot-Gonzalez de Saint-Merry autour duquel la schola des Pères Lazaristes allait s'essayer au plain-chant d'Ancien Régime quelques années plus tard ↪. En somme, pendant que Dufourcq et son entourage édifiaient le monument

de la « musique classique française », Georges Rouquier en captait une ramification lointaine et toujours vivante.

Ceci revient à constater que, dans la France d'après-guerre – celle du *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen (1949) –, deux phénomènes touchant des groupes sociaux disjoints se superposaient :

229. Sur le réalisateur de ce film, voir Auzel [2002].

230. Jean Painlevé, « Une nouvelle bataille d'Hernani, le film qui ne sera pas montré à Cannes : *Farrebique* », *Les Étoiles*, 24 septembre 1946, cité par Christophe Pique, « Georges Rouquier le fabuliste », *Le Court Métrage français de 1945 à 1968* (2), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 284, note 2.

la pratique plus ou moins résiduelle du chant de l'Église tel qu'il fut rénové durant la période post-tridentine ²³¹, et les premières tentatives de reconstitution savante de ce même chant ²³². Cette configuration ne conduisit pas, au rebours de ce qui se passa dans une certaine mesure en Italie ou en Corse ²³³, à une connaissance mutuelle ²³⁴. Au contraire, l'écart entre la vocalité d'église coutumière – continue à défaut d'avoir été immuable – et ses représentations culturelles grandit, ce processus s'étant achevé par la quasi-extinction de la première ²³⁵.

C'est ici, en ce lieu apparemment dégagé de tout héritage, que les ambitions artistiques de la musique ancienne ont nourri les aspirations à *chanter comme*, à tenter de traverser ce qui sépare *eux* et *nous*. Cependant, la médiation entre les usages passés du chant ecclésiastique et ses pratiques présentes est d'une nature différente au regard de la plupart des autres disciplines musicales associées à la musique « baroque ». Les images et la voix du chantre de Goutrons en témoignent: plutôt que tendre vers des mondes inaccessibles, retrouver l'intensité humaine et la richesse sonore du chant de lutrin peut rapprocher d'une réalité encore tangible ou presque. D'où la perspective double de la restitution du plain-chant auquel cet ouvrage a été dédié, celle-ci tenant à la fois d'une archéologie et d'une généalogie musicales.

Personne ne s'y trompera: le travail historique ne ramène pas à la vie les voix disparues. Mais il faut espérer qu'il contribuera à donner *de la vie* à d'autres qui, pour des raisons parfois peu raisonnables, tenteront de renouer le fil.



231. Au moment de la captation de ces images, les dispositifs musicaux paroissiaux avaient subi de nombreuses reconfigurations depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. En l'absence de vue d'ensemble, il reste donc très difficile d'évaluer l'ampleur des persistances des traditions cantorales au siècle suivant.

232. Cette dualité ne saurait être réduite à une tension entre l'intérieur et l'extérieur de la sphère religieuse. En effet, celle-ci était affectée par les difficultés causées par l'historicisation de la musique d'église. Au sein d'une abondante bibliographie sur ce sujet, voir Hameline [1977], Ellis [2005] et (pour un aperçu sur les années d'après-guerre) Bisaro [2014].

233. Voir notamment Arcangeli [1988] et Pérès [1996].

234. Seules les enquêtes anthropologiques de Jacques Cheyronnaud contribuèrent à l'étude des vestiges d'usages cantoraux dans la France de l'Ouest; voir Cheyronnaud [1984]. Le dialogue qu'il institua dans ses travaux entre histoire du chant ecclésiastique et tradition orale tardive de ce même chant a été prolongé dans Cheyronnaud et Pérès [2001].

235. Significativement, le film tourné par Georges Rouquier presque quatre décennies plus tard sur les mêmes lieux, *Biquefarre* (1983), comprend une scène à l'église désormais exempte de chant. Pour une comparaison entre les deux volets de ce diptyque, voir Gilcher [2006].

BIBLIOGRAPHIE

Sources

Manuscrits

- Chants d'église pour le couvent des Augustines de Vitré*, F-Pn, Département de la Musique, RES VMA 1071 (1).
[*Chants et motets pour Saint-Cyr*], F-Pn, Département de la Musique, Rés. 2272.
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53048837m>]
- Graduale Autissiodorensis – Proprium de tempore*, F-AU, 1743.
- Graduale et antiphonale ad usum S. Ludovici domus regiae Versaliensis*, F-Pn, Département des Manuscrits, Latin 8828, 1684.
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550073187>]
- Graduale Sanctae Autissiodorensis Ecclesiae*, F-AU, 1739.
- Graduale Sanctae Autissiodorensis Ecclesiae – Proprium et Commune Sanctorum*, F-AU, 1740.
- Messe de M. Dumont du I. en D*, manuscrit au pochoir, Paris, Ch. Berthot, 1807, collection privée.
- Missale festivum ad usum capellae regiae Parisiensis*, F-Pn, Département des Manuscrits, Latin 8890.
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9066101k>]

Imprimés

- Antiphonaire parisien [1736]**
Antiphonaire parisien, Paris, Aux dépens des Libraires associés pour les Usages du Diocèse, 1736, 6 vol.
[<https://books.google.fr/books?id=e-B-NLUIUZMC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>]
- Antiphonarium [1699]**
Antiphonarium juxta Breviarium romanum, Lyon, Sumpibus societatis, 1699.
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85295486>]
- Antiphonier Auxerre [1747]**
Antiphonier à l'usage des églises du diocèse d'Auxerre, Auxerre, De l'Imprimerie de François Fournier, 1747.
- Batencour [1669]**
Batencour, Jacques (de), *Instruction méthodique pour l'école paroissiale*, Paris, Chez Pierre Trichard, 1669.
- Batterel [1902]**
Batterel, Louis (Ingold, éd.), *Mémoires domestiques pour servir à l'histoire de l'Oratoire*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1902, 5 vol.
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65605817>]
- Bourgoing [1641]**
Bourgoing, François, *Le David françois ou Traicté de la Sainte Psalmodie*, Paris, Chez Sébastien Huré, 1641.
- Brevis psalmodiae [1634]**
Brevis psalmodiae ratio, Paris, Ex Officina Petri Ballard, 1634. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11663659>]
- Brossard [1703]**
Brossard, Sébastien (de), *Dictionnaire de musique*, Paris, Chez Christophe Ballard, 1703.
[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q>]
- Burney [1773]**
Burney, Charles, *The Present State of Music in France and Italy*, Londres, T. Becket, J. Robson, G. Robinson, 1773 (2^e éd.).
[<https://books.google.fr/books?id=x0QJAAAAQAAJ&hl=fr&pg=PP9#v=onepage&q&f=false>]
- Cantus diversi [1745]**
Cantus diversi pro dominicis, festis et feriis per annum, ex Graduali romano, Toulouse, Apud Gaspardi Henault, 1745.
[<http://tolosana.univ-toulouse.fr/notice/083072063>]
- Cérémonial Metz [1697]**
Ceremonial de l'Eglise cathedrale de Metz, Metz, Chez la Veuve de François Bouchard, 1697.
[<https://books.google.fr/books?id=qkKRRFWp4oMC&hl=fr&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>]
- Cérémonial Angers [sd]**
Ceremonial de l'Eglise d'Angers, Château-Gontier, Chez Joseph Gentil, s. d.
[https://books.google.fr/books?id=r_FeAAAaAAJ&hl=fr&pg=PP9#v=onepage&q&f=false]
- Cérémonial Sens [1769]**
Cérémonial de l'Eglise Métropolitaine et Primatiale de Sens et du diocèse, Sens, De l'Imprimerie de P. H. Tarbé, 1769.
[<https://books.google.fr/books?id=3D5y8jXRjOYC&hl=fr&pg=PR1#v=onepage&q&f=false>]
- Cérémonial Besançon [1682]**
Ceremonial du diocèse de Besançon, Besançon, Chez Louis Rigoine, 1682.
[<https://books.google.fr/books?id=SEvAiDVi7UoC&hl=fr&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>]

Colbert de Croissy [1702]

Colbert de Croissy, Charles-Joachim (par ordre de), *Instructions générales en forme de catéchisme*, Paris, Chez Augustin Leguerrier, 1702, 4 vol. [<https://books.google.fr/books?id=t2X-zlh1zm8C&hl=fr&pg=PR1#v=onepage&q&f=false>]

Collet [1752]

Collet, Pierre, *Examen et résolutions des principales difficultés qui se rencontrent dans la célébration des SS. Mystères*, Paris, Chez De Bure l'aîné, 1752. [https://books.google.fr/books?id=mmX1_LYC4D0C&hl=fr&pg=PP9#v=onepage&q&f=false]

Cosset [1744]

Cosset, François, *Missa quatuor vocibus... Cantate Domino*, Paris, Typis Joannis-Baptistae-Christophori Ballard, 1744. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500174n>]

Démia [1685]

Démia, Charles, *Reglemens pour les ecoles de la Ville & Diocese de Lyon*, Lyon, Aux dépens du Bureau des Ecoles, s. d. [1685]. [https://books.google.fr/books?id=jx9Q2_eTeGQC&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false]

Demoz de La Salle [1728]

Demoz de La Salle, Jean-François, *Methode de plein chant selon un nouveau système*, Paris, Chez G. F. Quillau Fils, 1728. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5817605h>]

Directorium chori [1753]

Directorium chori sive Brevis psalmodiae ratio, Paris, Typis Claudii Herissant, 1753. [<https://books.google.fr/books?id=iDXwOdkUYfEC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>]

Drouaux [1692]

Drouaux, Estienne, *Nouvelle methode pour apprendre le plain-chant*, Paris, Chez Jean Couterot, 1692. [<https://books.google.fr/books?id=MzIPDLzUpScC&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>]

Du Mont [1701]

Du Mont, Henry, *Cinq messes en plein-chant musical*, Paris, Chez Christophe Ballard, 1701 (1^{re} éd. 1669). [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059803g>]

Faux-bourdon [1780]

Faux-bourdon à l'usage de l'église paroissiale de Saint-Jean de Troyes, Troyes, Chez la Veuve Gobelet, s. d. [c. 1780].

Fornas [1672]

Fornas, Philippe, *L'art du plain-chant*, Lyon, Chez Michel Mayer, 1672. [<https://books.google.fr/books?id=X0PxuHvJrFYC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>]

Fornas [1657]

Fornas, Philippe, *Nouvelle Methode pour apprendre le plain chant en fort peu de iours*, Lyon, Chez la Vefve de Pierre Muguet, 1657.

Furetière [1690]

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, Chez Arnout & Reinier Leers, 1690.

Graduel [1754]

Graduel de Paris, noté, pour les dimanches et les festes, Paris, Chez les Libraires associés aux usages du Diocèse, 1754, 2 vol. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529547s>]

Graduale [1674]

Graduale... ad usum sacri Ordinis Cartusiensis, Lyon, Ex officina Ioannis Gregoire, 1674. [<https://books.google.fr/books?id=hLPFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl#v=onepage&q&f=false>]

Graduale [1578]

Graduale Ordinis Cartusiensis, Paris, Ex Officina G. Chaudiere, 1578. [<https://books.google.fr/books?id=FWtFAAAAcAAJ&hl=fr&pg=PT14#v=onepage&q&f=false>]

Graduale [1666]

Graduale romanum, Paris, Apud Joannem de La Caille, 1666. [https://books.google.fr/books?id=Lr-u4_i6e2EC&printsec=frontcover&dq#v=onepage&q&f=false]

Graduale [1729]

Graduale romanum, Toulouse, Ex Typographia J. Guillemette, 1729. [<http://tolosana.univ-toulouse.fr/notice/171152697>]

Graduel [1681]

Graduel romain-monastique de l'Abbaye royale de Mont-Martre, Ordre de S. Benoist, Paris, De l'Imprimerie de Louis Sevestre, 1681. [<https://books.google.fr/books?id=kaMUMmnflPsC&hl=fr&pg=PP3#v=onepage&q&f=false>]

Hardouin [1762]

Hardouin, Henri, *Méthode nouvelle, courte et facile pour apprendre le plain-chant*, Charleville, s. n., 1762.

Jumilhac [1673]

Jumilhac, Pierre-Benoît, *La Science et la Pratique du Plain-chant*, Paris, Chez Louis Bilaine, 1673. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1042625s>]

La Feillée [1754]

La Feillée, François (de), *Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les regles du plain-chant et de la psalmodie*, Poitiers-Paris, Chez Jean-Thomas Hérisant, 1754 (2^e éd.). [<https://books.google.fr/books?id=7jVDAAAAcAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>]

Lancelot [1667]

Lancelot, Claude, *Nouvelle methode pour apprendre facilement la langue latine*, Paris, Chez Pierre Petit, 1667 (1^{re} éd. 1644).
[\[https://books.google.fr/books?id=hqN1Q2peOZoC&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false\]](https://books.google.fr/books?id=hqN1Q2peOZoC&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false)

Lebeuf [1741]

Lebeuf, Jean, *Traité historique et pratique du chant ecclésiastique*, Paris, Chez Cl. J. B. Hérisant et Jean Th. Hérisant, 1741.
[\[https://archive.org/details/traithistorique00lebe\]](https://archive.org/details/traithistorique00lebe)

Macé [1664]

Macé, Denis, *Reigles tres-faciles pour apprendre en peu de temps le Plein-Chant*, Paris, Par Robert Ballard, 1664.

Madin [1742]

Madin, Henri, *Traité du contrepoint simple ou chant sur le livre*, Paris, Au Mont Parnasse, 1742.

Manuel des chantres [1894]

Manuel des Chantres ou Recueil des chants les plus usuels dans le diocèse de Toulouse, Toulouse, Imprimerie et Librairie Édouard Privat, [1894].

Marchand [1739]

Marchand, Louis-Joseph, *Traité du contrepoint simple, ou Chant sur le livre*, Bar-le-Duc, Chez Richard Briflot, 1739.
[\[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57101647\]](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57101647)

Mersenne [1636]

Mersenne, Marin, *Harmonie universelle*, Paris, Chez Sébastien Cramoisy, 1636-1637, 2 vol.
[\[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v?rk=42918;4\]](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v?rk=42918;4)

Métoyen [2002]

Métoyen, Jean-Baptiste, *Ouvrage complet pour l'éducation du serpent*, éd. B. Sluchin, Paris, Éditions musicales européennes, 2002.

Millet [1666a]

Millet, Jean, *Directoire du chant grégorien*, Lyon, Chez Jean Gregoire, 1666.
[\[https://books.google.fr/books?id=7jVDAAAACAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false\]](https://books.google.fr/books?id=7jVDAAAACAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false)

Millet [1666b]

Millet, Jean, *La belle methode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Chez Jean Gregoire, 1666.

Missale monasticum [1733]

Missale monasticum ad usum sacri ordinis Chuniacensis, Paris, Typis Petri Simon, 1733.
[\[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403736\]](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10403736)

Missel romain [1722]

Le Missel romain, latin-françois, Paris, Chez Quillau Père & Fils, et Jean Desaint, 1722, 4 vol.
[\[https://books.google.fr/books?id=yCzaLMqYjAC&hl=fr&pg=PR1#v=onepage&q&f=false\]](https://books.google.fr/books?id=yCzaLMqYjAC&hl=fr&pg=PR1#v=onepage&q&f=false)

Nivers [1658]

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Graduale romano-monasticum... in usum & gratiam Monialium Ordinis S. P. N. Augustini*, Paris, Typis Roberti Ballard, 1658.
[\[https://books.google.fr/books?id=ZAMQ80jdjvC&printsec=frontcover&dq#v=onepage&q&f=false\]](https://books.google.fr/books?id=ZAMQ80jdjvC&printsec=frontcover&dq#v=onepage&q&f=false)

Nivers [1665]

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Livre d'Orgue contenant cent pieces de tous les tons de l'Eglise*, Paris, Chez l'Authheur et R. Ballard, 1665. [\[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010057c\]](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010057c)

Nivers [1683]

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Dissertation sur le chant grégorien*, Paris, Aux dépens de l'Authheur, 1683.
[\[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818156d\]](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818156d)

Nivers [1686]

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Offices divins à l'usage des dames & demoiselles établies par sa majesté à Saint-Cyr*, Paris, s. n., 1686.
[\[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530592588\]](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530592588)

Nivers [1687]

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Antiphonarium romanum... in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Augustini*, Paris, Chez l'Authheur, 1687. [\[https://books.google.fr/books?id=AtknxOhLMNYC&printsec=frontcover&dq\]](https://books.google.fr/books?id=AtknxOhLMNYC&printsec=frontcover&dq)

Nivers [1696]

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Graduale romanum... in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Benedicti*, Paris, Chez l'Authheur, 1696. [\[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53048830g\]](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53048830g)

Nivers [1697]

Nivers, Guillaume-Gabriel, *Graduale romanum*, Paris, Apud Christophorum Ballard, 1697.

Nivers et Clérambault [1733]

Nivers, Guillaume-Gabriel, Louis-Nicolas Clérambault, *Chants et Motets à l'usage des l'Eglise et Communauté des Dames de la Royale Maison de S^t Louis a S^t Cyr*, s. l., L. Huë, 1733. [\[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059257t\]](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059257t)

Nouvelle methode [1669]

Nouvelle methode tres seure et tres facile pour apprendre parfaitement le plein chant en fort peu de temps, Paris, Chez Charles Savreux, 1669. [\[http://archive.org/details/VM164RES\]](http://archive.org/details/VM164RES)

Nouvelle methode [1683]

Nouvelle methode tres seure et tres facile pour apprendre parfaitement le plein chant en fort peu de temps, Paris, Chez Guillaume Desprez, 1683. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855787s>]

Nouvelle méthode [1685]

Nouvelle méthode tres-facile pour apprendre le plein-chant dans la perfection, Rouen, Chez Bonaventure Le Brun le jeune, 1685.

Odoux [1772]

Oudoux, Nicolas, *Méthode nouvelle pour apprendre le plain-chant*, Paris, Chez Augustin-Martin Lotin, 1772.

[https://books.google.fr/books?id=_v0UEOrEyT8C&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false]

Office de l'Église [1760]

Office de l'Église, noté pour les festes et dimanches, à l'usage des Laïcs, Paris, Aux dépens des Libraires associés, 1760, 7 vol.

[<https://books.google.fr/books?id=fxkxAppHTEQC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>]

Parran [1639]

Parran, Antoine, *Traité de la musique théorique et pratique*, Paris, Par Pierre Ballard, 1639.

[<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040308m>]

Paschal [1658]

Paschal, Louis, *Briefve instruction pour apprendre le plain-chant*, Paris, Chez Jean de La Caille, 1658.

Paschal [1682]

Paschal, *Nouvelle instruction pour apprendre le plain chant*, Paris, Chez Robert J. B. de La Caille, 1682 (nouvelle édition de Paschal, 1658). [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8405907>]

Petit Graduel [1750]

Le Petit Graduel du diocèse de Bayeux, Caen, Chez C. Le Baron et P. Chalopin, 1750.

[<https://books.google.fr/books?id=SogZa40wAI8C&printsec=frontcover&dq#v=onepage&q&f=false>]

Poisson [1750]

Poisson, Léonard, *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien*, Paris, Chez Ph. N. Lottin & J. H. Butard, 1750.

[<https://archive.org/details/traithoriqu00pois>]

Poisson [1789]

Poisson, Pierre-Nicolas, *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant*, Rouen, Chez Labbey, 1789.

[gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8557147]

Pommereu [1673]

Pommereu, Augustine (de), *Les Chroniques de l'Ordre des Ursulines*, Paris, Chez Jean Henault, 1673, 2 vol.

Principes pour apprendre [1758]

Principes pour apprendre le plain-chant, Avignon, Chez la Veuve Niel, 1758.

[https://archive.org/details/bub_gb_hPLAWYntOEYC]

Processionale parisiense [1697]

Processionale parisiense, Paris, Apud Ludovicum Josse, 1697.

[<https://books.google.fr/books?id=kC1dVuVAu1UC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>]

Quinzaine de Pâque [1739]

Quinzaine de Pâque notée, à l'usage de Paris, Paris, Hérissant, 1739.

Rituel du chœur [1700]

Rituel du chœur tres-util pour exercer les personnes qui apprennent le Plain-Chant, & pour celles qui veulent chanter l'Office Divin dans toute sa régularité, Paris, Chez Christophe Ballard, 1700.

Rituel françois [1715]

Rituel françois pour les religieuses de l'ordre de Cisteaux, Paris, Chez Denis Mariette, 1715.

[<https://books.google.fr/books?id=tOgtwAUGC4C&hl=fr&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>]

Sainte-Anne [1652]

Sainte-Anne, Alexis (de), *Méthode du chant ecclésiastique*, Paris, Ballard, 1652.

Sainte-Catherine [1669]

Sainte-Catherine, Pierre (de), *Ceremonial monastique des religieuses de l'abbaye royale de Montmartre les Paris*, Paris, De l'Imprimerie de Barthelemy Vitre & Marin Vitre, 1669.

[<https://books.google.fr/books?id=VLb8WWG-jaIC&hl=fr&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>]

Simon [1730]

Simon, Richard (Bruzen La Martinière, éd.), *Lettres choisies de M. Simon*, Amsterdam, Chez Pierre Mortier, 1730, 4 vol.

[<https://books.google.fr/books?id=BSFo6BaZ0BAC&printsec=frontcover&dq#v=onepage&q&f=false>]

Sonnet [1662]

Sonnet, Martin, *Caeremoniale Parisiense*, Paris, Sumptibus Auctoris, 1662.

[https://books.google.fr/books?id=ddigv_8ONA8C&hl=fr&pg=PR4#v=onepage&q&f=false]

Souhaitty [1679]

Souhaitty, Jean-Jacques, *Essai du chant de l'Église par la nouvelle methode des nombres*, Paris, Chez Thomas Jolly & chez André Pralard, 1679.

Trois methodes faciles [1698]

Trois methodes faciles pour apprendre le plein-chant en peu de temps, Lyon, Chez Claude Bachelu, 1698.

[<https://books.google.fr/books?id=b69g5RW2K0UC&dq=onepage&hl=fr&pg=PR77#v=onepage&q&cf=false>]

Villette [1622]

Villette, Claude, *Les raisons de l'office et cérémonies qui se font en l'Eglise Catholique, Apostolique & Romaine*, Rouen, Chez Manassez de Préaulx, 1622 (1^{re} éd. 1611)

Travaux

Alberigo [1994]

Alberigo, Giuseppe (éd.), *Les Conciles œcuméniques – Les décrets, Trente à Vatican II*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994.

Arcangeli [1988]

Arcangeli, Pier Giuseppe (éd.), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Florence, Leo S. Olschki, 1988.

Auzel [2002]

Auzel, Dominique, *Georges Rouquier. De Farrebique à Biquefarre*, [Paris], Cahiers du cinéma, 2002.

Auzeil [2013]

Auzeil, François, « Les origines du serpent en France : nouvelles perspectives », *Musique, images, instruments – Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, XIV (2013), p. 54-63.

Bedouelle et Roussel [1989]

Bedouelle, Guy, Bernard Roussel (éd.), *Le temps des Réformes et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989.

Bergeron [1998]

Bergeron, Katherine, *Decadents enchantments – the revival of gregorian chant at Solesmes*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Berkold [2002]

Berkold, Christian, « Die Ausdifferenzierung des Organums in *Liber enchiridiadis de musica* », *Gedenkschrift für Walter Pass*, éd. M. Czernin, Tutzing, Hans Schneider, 2002, p. 283-306.

Bisaro [2006]

Bisaro, Xavier, *Une Nation de fidèles – L'Église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle*, Turnhout, Brepols Publishers, 2006.

Bisaro [2010a]

Bisaro, Xavier, *Chanter toujours – Plain-chant et religion villageoise dans la France moderne (XVI^e-XIX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Bisaro [2010b]

Bisaro, Xavier, « Musique de l'un, musique des autres : les cérémonies royales en milieu capitulaire (France, XVI^e siècle – début du XVII^e siècle) », *Annali di Storia moderna e contemporanea*, XVI (2010), p. 411-424.

Bisaro [2011a]

Bisaro, Xavier, « Du chant de l'histoire à l'histoire du chant : un parcours millénaire », *Études grégoriennes*, XXXVIII (2011), p. 105-119.

Bisaro [2011b]

Bisaro, Xavier, *L'abbé Lebeuf, prêtre de l'histoire*, Turnhout, Brepols Publishers, 2011.

Bisaro [2012]

Bisaro, Xavier, *Le Passé présent : une enquête liturgique dans la France du début du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2012.

Bisaro [2014]

Bisaro, Xavier, « Dialectiques du culte et de la culture : un siècle de congrès de musique sacrée à Paris (1860-1957) », *Revue de musicologie*, C/2 (2014), p. 379-404.

Bisaro [2015]

Bisaro, Xavier, « Une Tradition en chantier : les méthodes de plain-chant 'nouvelles et faciles' sous l'Ancien Régime », *Acta musicologica*, 2015, LXXXVII/1 (2015), p. 1-29.

Bisaro [2017]

Bisaro, Xavier, « L'invitation au voyage : à propos de deux exemplaires du *Graduale Cenomanense (1515)* », *La circulation de la musique et des musiciens d'église (France, XVI^e-XVIII^e siècle)*, éd. X. Bisaro, G. Clément, F. Thoraval, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 83-102.

Bisaro [à paraître-a]

Bisaro, Xavier, « D'un concile l'autre : aux sources des prescriptions musicales du concile de Trente », actes du congrès *The Council of Trent : Reform and Controversy in Europe and Beyond, 1545-1700* (Leuven, 2013), à paraître.

Bisaro [à paraître-b]

Bisaro, Xavier, « Un cérémonial indicible : les *Te Deum* royaux dans *Le Cérémonial français (1649)* », actes du colloque *Les langages du culte*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, à paraître.

Bisaro et Campos [2014]

Bisaro, Xavier, Rémy Campos (éd.), *La musique ancienne entre historiens et musiciens, XIX^e-XX^e siècles*, Genève, Droz, Haute École de Musique, 2014.

Bisaro et Hameline [2008]

Bisaro, Xavier, Jean-Yves Hameline, *Ars musica et naissance d'une chrétienté moderne - histoire musicale des réformes religieuses de la fin du Concile de Trente à la fin du XVII^e siècle*, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2008.

Borrel [1914]

Borrel, Eugène, *Contribution à l'interprétation de la musique française au XVIII^e siècle*, Paris, Au Bureau d'édition de la Schola, 1914.

Boschiero [2014]

Boschiero, Marie-Luce, *Le chant dans les monastères cisterciens de l'Europe francophone (1521-1903): enquête sur les livres de chœur imprimés et manuscrits*, thèse de doctorat, Université François-Rabelais, Tours, 2014, 2 vol.

Brulin [1998]

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

Bradshaw [1969]

Bradshaw, Murray C., *The history of the falsobordone from its origins to 1750*, PhD, University of Chicago, 1969.

Burke [1995]

Burke, Peter, *The fortunes of the « Courtier »: the European reception of Castiglione's « Cortegiano »*, Cambridge, Polity Press, 1995.

Busse Berger [2005]

Busse Berger, Anna-Maria, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, University of California Press, 2005.

Canguilhem [2011]

Canguilhem, Philippe, « Pratique et contexte du faux-bourdon et du chant sur le livre en France (XVI^e-XIX^e siècles) », *Études grégoriennes*, XXXVIII (2011), p. 181-199.

Canguilhem [2013]

Canguilhem, Philippe (éd.), *Chanter sur le livre à la Renaissance: les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout, Brepols, 2013.

Canguilhem [2016]

Canguilhem, Philippe, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Cheyronnaud [1984]

Cheyronnaud, Jacques, *Le lutrin d'église et ses chantres au village (XIX^e – XX^e siècles) – approche d'un service public musical*, thèse de doctorat, EHESS, 1984.

Cheyronnaud et Pérès [2001]

Cheyronnaud, Jacques, Marcel Pérès, *Les voix du plain-chant*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

Claussen [2005]

Claussen, Martin A., *The reform of the Frankish church: Chrodegang of Metz and the « Regula canonicorum » in the eighth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Cohen [1968]

Cohen, Albert, « Jean Millet 'de Montgesoye' (1618-1684) », *Recherches sur la musique française classique*, VIII (1968), p. 15-23.

Cohen [1969]

Cohen, Albert, « L'Art de bien chanter (1666) of Jean Millet », *Musical Quarterly*, LV/2 (1969), p. 170-179.

Combe [1969]

Combe, Pierre (dom), *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1969.

Corbier [à paraître]

Corbier, Christophe, « La prononciation du latin dans le chant liturgique en France: enjeux politiques et esthétiques (1880-1914) », actes du colloque *Musique et pratiques religieuses en France au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

Cosandey [2004]

Cosandey, Fanny, « L'insoutenable légèreté du rang », *Dire et vivre l'ordre social en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004, p. 169-189.

Curti [1999]

Curti, Danilo, Marco Gozzi, Giulio Cattin (éd.), *Il canto piano nell'era della stampa*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1999

Davy-Rigaux [2001]

Davy-Rigaux, Cécile, « L'Oratoire, Port-Royal et la réforme du chant des offices », *Port-Royal et l'Oratoire*, Paris, Bibliothèque Mazarine, 2001, p. 413-432.

Davy-Rigaux [2002]

Davy-Rigaux, Cécile, « Dom Pierre-Benoît de Jumilhac, promoteur et gardien de la science du chant de l'Église », *Revue Mabillon*, LXXIV (2002), p. 89-105.

Davy-Rigaux [2004]

Davy-Rigaux, Cécile, *Guillaume-Gabriel Nivers : un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

Davy-Rigaux [2006]

Davy-Rigaux, Cécile, « Plaisir musical et élévation de l'âme dans les nouveaux chants ecclésiastiques », *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*, éd. Th. Favier, M. Couvreur, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 191-208.

Davy-Rigaux [2008]

Davy-Rigaux, Cécile, « La messe en plain-chant du 'deffunt Monsieur de Lalande' (ms. F-Pn Vm1. 395) : réflexion sur l'autorité reconnue aux musiciens dans le domaine du plain-chant en France entre 1650 et 1750 », *Lalande et ses contemporains, Hommage à Marcelle Benoit*, éd. L. Sawkins, Paris, Éditions des Abbesses, 2008, p. 195-214.

Davy-Rigaux [2009]

Davy-Rigaux, Cécile, Bernard Dompnier et Daniel-Odon Hurel (éd.), *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne : une littérature de codification des rites liturgiques*, Turnhout, Brepols, 2009.

Davy-Rigaux [2011]

Davy-Rigaux, Cécile, « Les messes en plain-chant musical en France à l'époque moderne », *Études grégoriennes*, XXXVIII (2011), p. 201-231.

Davy-Rigaux [2013a]

Davy-Rigaux, Cécile, « Plains-chants et motets pour les religieuses dans la France catholique des XVII^e et XVIII^e siècles », *Musique, femmes et interdits*, éd. A. Tauzin, Ambronay, Ambronay Éditions, 2013, p. 35-53.

Davy-Rigaux [2013b]

Davy-Rigaux, Cécile, « "Jouer le plain-chant" : le serpent à l'unisson de la voix des chantes dans la France d'Ancien Régime », *Musique, images, instruments – Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, XIV (2013), p. 85-101.

Delumeau et Cottret [2010]

Delumeau, Jean, Monique Cottret, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010 (1^{re} éd. 1971).

Demollière [2004]

Demollière, Christian-Jacques (éd.), *L'art du chantré carolingien : découvrir l'esthétique première du chant grégorien*, Metz, Édition Serpenoise, 2004.

Devaux [1995]

Devaux, Augustin, « Les Chartreux et les mélodies de leur graduel », *Cantus planus. Papers read at the Congress of the Study Group « Cantus planus » of the International Musicological Society*, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, 1995, p. 225-250.

D'Hour [2011]

D'Hour, Thomas, « Les calendriers liturgiques diocésains dans la France post-tridentine : évolution et transformations », *Sanctorum*, VIII-IX (2011-2012), p. 53-73.

Doussot [2007]

Doussot, Joëlle-Elmyre, *Vocabulaire de l'ornementation baroque*, Paris, Minerve, 2007.

Duron [1997a]

Duron, Jean (éd.), *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, Paris-Versailles, Éditions Klincksieck-Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997.

Duron [1997b]

Duron, Jean, « Les « Paroles de musique » : quelques réflexions sur la poésie religieuse néo-latine en France sous le règne de Louis XIV », dans **Duron [1997a]**, p. 125-184.

Duron [2013]

Duron, Jean, « Le serpent dans le motet français : une simple affaire de couleur sonore ? », *Musique, images, instruments – Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, XIV (2013), p. 125-136.

Duffin [1985]

Duffin, Ross W., « National pronunciations of latin, ca. 1490-1600 », *The Journal of Musicology*, IV/2 (1985-1986), p. 217-226.

Dufourcq [1941]

Dufourcq, Norbert, *La Musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain. Les instruments, les artistes et les œuvres, les formes et les styles*, Paris, Librairie Floury, 1941.

Dufourcq [1954]

Dufourcq, Norbert, *Nicolas Lebègue (1631-1702) : organiste de la chapelle royale, organiste de Saint-Merry de Paris*, Paris, A. et J. Picard et C^{ie}, 1954.

Dufourcq [1958]

Dufourcq, Norbert, *Au temps de Nicolas Lebègue : une messe avec orgue à Saint-Merry*, [La Pierre-qui-Vire], [Les Presses monastiques], 1958.

Dufourcq [1971]

Dufourcq, Norbert, *Le Livre de l'orgue français*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1971-1982, 5 vol.

Duhem [2009]

Duhem, Sophie (éd.), *L'art au village: la production artistique des paroisses rurales (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Elias [1973]

Elias, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973 (éd. originale 1939).

Ellis [2005]

Ellis, Katharine, *Interpreting the musical past: early music in nineteenth-century France*, New York, Oxford University Press, 2005.

Ellis [2013]

Ellis, Katharine, *The politics of plain-chant in fin-de-siècle France*, Farnham, Ashgate, 2013.

Fabris [1997]

Fabris, Dinko, « Le chant de trois notes: une tradition musicale du XVII^e siècle chez les sœurs de l'ordre de la Visitation de Marie », dans **Duron [1997a]**, p. 265-283.

Fumaroli [2002]

Fumaroli, Marc, *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et « res literaria », de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002 (1^{re} éd. 1980).

Geoffroy-Dechaume [1964]

Geoffroy-Dechaume, Antoine, *Les Secrets de la musique ancienne, recherches sur l'interprétation, XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fasquelle, 1964.

Gilcher [2006]

Gilcher, William, « From Georges Rouquier's Farrebique to Biquefarre – the rhetoric of poetics and the poetic of rhetoric », *Representing the rural: space, place, and identity in films about the land*, éd. C. Fowler et G. Helfield, Detroit, Wayne State University Press, 2006, p. 167-179.

Gozzi et Luisi [2005]

Gozzi, Marco, Francesco Luisi (éd.), *Il canto fratto: l'altro gregoriano*, Rome, Torre d'Orfeo, 2005.

Green [2001]

Green, Eugène, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

Griselle [1910]

Griselle, Eugène, « Port-Royal en 1679. Relation du temps », *Revue d'histoire de l'Église de France*, I/1 (1910), p. 56-81.

Haines [2001]

Haines, John, « Généalogies musicologiques. Aux origines d'une science de la musique vers 1900 », *Acta Musicologica*, LXXIII/ 1 (2001), p. 21-44.

Hameline [1977]

Hameline, Jean-Yves, « Le son de l'histoire: musique et chant dans la Restauration catholique (XIX^e siècle) », *La Maison-Dieu*, n° 131 (1977), p. 5-47.

Hameline [1992]

Hameline, Jean-Yves, « Les Messes de Henry du Mont », *Le concert des muses: promenade musicale dans le baroque français*, éd. J. Lionnet, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, 1992, p. 69-82.

Hameline [1997]

Hameline, Jean-Yves, « Le plain-chant dans la pratique ecclésiastique aux lendemains du Concile de Trente et des réformes post-conciliaires », dans **Duron [1997a]**, p. 13-30.

Hameline [2006]

Hameline, Jean-Yves, « Musique d'église en France à l'époque de la fondation et de l'essor de la Schola: utopie et réalités », *Vincent d'Indy et son temps*, éd. M. Schwartz, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 245-254.

Hameline [2007]

Hameline, Jean-Yves, « Chanter Dieu sous Louis XIV », *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, éd. J. Duron, Wavre, Éditions Mardaga, 2007, p. 25-49.

Hameline [2014]

Hameline, Jean-Yves, *Leçons de Ténèbres*, Ambronay, Ambronay Éditions, 2014.

Harper [1991]

Harper, John, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

Harrán [1989]

Harrán, Don, *In defense of music: the case for music as argued by a singer and scholar of the late fifteenth century*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

Higginbottom [1976]

Higginbottom, Edward, « French classical organ music and the liturgy », *Proceedings of the Royal Musical Association*, CIII (1976), p. 19-40.

Hostiou et Le Conte [2013]

Hostiou, Volny, Sandy Le Conte, « La « voix » du serpent : étude des complémentarités de timbre entre chanteur et serpent », *Musique, images, instruments – Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, XIV (2013), p. 138-140.

Janin [2014]

Janin, Barnabé, *Chanter sur le livre : manuel pratique d'improvisation polyphonique de la Renaissance, XV^e et XVI^e siècles*, Lyon, Symétrie, 2014 (1^{re} éd. 2012).

Karp [2003]

Karp, Theodore C., « On the transmission of the Mass Proper after 1590 », *The past in the present*, éd. L. Dobszay, Budapest, Liszt Ferenc Zenemvészeti Egyetem, 2003, p. 309-328.

Karp [2005a]

Karp, Theodore C., *An introduction to the post-Tridentine Mass Proper*, Middleton, American Institute of Musicology, 2005, 2 vol.

Karp [2005b]

Karp, Theodore C., « Chants for the post-Tridentine Mass Proper », *Plainsong and medieval music*, XIV/2 (2005), p. 183-197.

Kauffman [2009]

Kauffman, Deborah A., « Fauxbourdon in the seventeenth and eighteenth centuries: "Le secours d'une douce harmonie" », *Music & letters*, XC/1 (2009), p. 68-93.

Kellman, Fallows et Tusler [1985]

Kellman, Herbert, David Fallows, Robert Tusler, « Workshop II. The performing ensembles in Josquin's sacred music », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, XXXV/1-2 (1985), p. 32-66.

Kim [2008]

Kim, Hyun-Ah, *Humanism and the reform of sacred music in early modern England – John Merbecke the Orator and The Booke of Common Praier Noted (1550)*, Aldershot, Ashgate, 2008.

Kindel [2013]

Kindel, Eric, « A reconstruction of stencilling based on the description by Gilles Filleau des Billettes », *Typography papers 9*, éd. E. Kindel et P. Luna, Londres, Hyphen Press, 2013, p. 28-65.

Korte [2008]

Korte, Oliver, « Antoine Brumel and Guilielmus Monachus: Falsobordone in practice and theory », *Musiktheorie im Kontext* (coll. Musik und. Neue Folge, n° 9), Berlin, Weidler, 2008, p. 247-259.

Launay [1993]

Launay, Denise, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck-Publications de la Société française de musicologie, 1993.

Lebrun [1988]

Lebrun, François (éd.), *Histoire religieuse de la France – Du christianisme flamboyant à l'aube des Lumières (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Seuil, 1988.

Leclant, Vauchez et Hurel [2010]

Leclant, Jean, André Vauchez et Daniel-Odon Hurel (éd.), *Dom Jean Mabillon figure majeure de l'Europe des lettres*, Paris, Académie des inscriptions et belles-lettres, 2010.

Lours [2010]

Lours, Matthieu, *L'autre temps des cathédrales – du Concile de Trente à la Révolution française*, Paris, Picard, 2010.

Mâitre [1995]

Mâitre, Claire, *La réforme cistercienne du plain-chant : étude d'un traité théorique*, Brecht, Cîteaux Commentarii cistercienses, 1995.

Margolin [1965]

Margolin, Jean-Claude, *Érasme et la musique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1965.

Mariolle [1997]

Mariolle, Bénédicte, « Bibliographie des ouvrages théoriques traitant du plain-chant (1582-1789) », dans **Duron [1997a]**, p. 285-356.

Meeùs [1999]

Meeùs, Nicolas *et al.*, « La "Gamme double française" et la méthode du "si" », *Musurgia*, VI (1999), p. 29-44.

Montagnier [1995]

Montagnier, Jean-Paul C., « Le chant sur le livre au 18^e siècle : les traités de Louis-Joseph Marchand et Henry Madin », *Revue de musicologie*, LXXXI/1 (1995), p. 37-63.

Montagnier [2004]

Montagnier, Jean-Paul C., *Louis-Joseph Marchand, Henry Madin, Traités du contrepoint simple : facsimilés des exemplaires 8° C2 186 (1739) et Vm8 535 (1742) de la Bibliothèque Nationale de France*, Paris, Société française de musicologie, 2004.

Nys [1959]

Nys, Carl (de), « Une nouvelle collection de disques : Les Archives sonores de la musique sacrée », *Actes du troisième Congrès international de musique sacrée – Paris, 1^{er}-8 juillet 1957*, s. l., s. n., 1959, p. 656-658.

Ochse [1994]

Ochse, Orpha, *Organists and organ playing in nineteenth-century France and Belgium*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Pérès [1996]

Pérès, Marcel (éd.), *Le chant religieux corse: état, comparaisons, perspectives*, Paris, Créaphis, 1996.

Pérouas [1964]

Pérouas, Louis, *Le Diocèse de La Rochelle de 1648 à 1724 – sociologie et pastorale*, Paris, SEVPEN, 1964.

Ponsford [2011]

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

Powers [1998]

Powers, Harold S., « From psalmody to tonality », *Tonal structures in early music*, éd. C. Collins Judd, New York, Garland, 1998, p. 275-340.

Ranum [1991]

Ranum, Patricia M., *Méthode de la prononciation latine dite vulgaire ou à la française: petite méthode à l'usage des chanteurs et des récitants d'après le manuscrit de Dom Jacques Le Clerc*, Paris, Actes Sud, 1991.

Routley [1985]

Routley, Nicholas, « A practical guide to 'musica ficta' », *Early Music*, XIII/1 (1985), p. 59-71.

Saint-Arroman [1983]

Saint-Arroman, Jean, *L'interprétation de la musique française*, Paris, Honoré Champion, 1983.

Scott [1971]

Scott, Ann B., « The beginnings of fauxbourdon: a new interprétation », *Journal of the American Musicological Society*, XXIV (1971), p. 345-363.

Thoraval [2017]

Thoraval, Fañch, « Poésie liturgique néo-latine et réseaux cléricaux au début du XVIII^e siècle: le prosaire de Cambrai, BnF, Rés. Vma 1376-1377 », éd. X. Bisaro, G. Clément, F. Thoraval, *La circulation de la musique et des musiciens d'église (France, XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 37-67.

Van Wye [1980]

Van Wye, Benjamin, « Ritual use of the organ in France », *Journal of the American Musicological Society*, XXXIII/2 (1980), p. 287-325.

Van Wye [1994]

Van Wye, Benjamin, « Organ music in the Mass of the Parisian rite (1750-1850) », *L'Orgue*, n° 229 (1994), p. 11-20.

Vendrix [1993]

Vendrix, Philippe, *Aux origines d'une discipline historique: la musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993.

Vernet [2005]

Vernet, Placide (dom), *Cisterciens au Val-des-Choux et à Sept-Fons (1762-1792)*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Verschaeve [1998]

Verschaeve, Michel, *Le traité de chant et mise en scène baroques*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 1998.

Waquet [1998]

Waquet, Françoise, *Le latin ou l'empire d'un signe (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1998.

Weber [1984]

Weber, William, « The contemporaneity of eighteenth-century musical taste », *The Musical Quarterly*, LXX/2 (1984), p. 175-194.

Ressources électroniques

Cantus Scholarum – le chant scolaire à l'époque moderne [<https://www.cantus-scholarum.univ-tours.fr>]

Contrapunctus: inventer en polyphonie à la Renaissance [<http://ricercar.cesr.univ-tours.fr/contrepoint/index.html>]

Le Réseau Musefrem – Musiques d'Église en France à l'époque moderne
[<http://iremus.huma-num.fr/musefrem/le-reseau-musefrem>]

Musefrem – Base de données prosopographiques des musiciens d'Église en 1790 [<http://philidor.cmbv.fr/Publications/Bases-prosopographiques/MUSEFREM-Base-de-donnees-prosopographique-des-musiciens-d-Eglise-en-1790>]

Sequentia – un outil de recherche pour l'étude du plain-chant et de la liturgie à l'époque moderne [<http://sequentia.huma-num.fr/>]

GLOSSAIRE

Antiphonaire :	livre recelant les textes de la liturgie des heures chantés en plain-chant
Antiphonie :	exécution d'un chant reposant sur l'alternance entre deux groupes de voix
Bréviaire :	livre contenant l'ensemble des textes constitutifs des différents offices de la liturgie des heures
Cérémonial :	recueil des règles déterminant le déroulement des cérémonies religieuses
Capitulaire :	qui se rapporte à un chapitre de chanoines ou de religieux
Chape :	manteau long porté par les ecclésiastiques ou par les chantes laïcs participant au service divin
Diacre/sous-diacre :	clerc ayant reçu l'ordre du diaconat/sous-diaconat, le plus souvent en préalable à la prêtrise ; désigne également la fonction des assistants du célébrant lors d'une messe solennelle
Dissyllabe :	mot composé de deux syllabes
Ecclésiologique :	qui a rapport avec la théologie de l'Église
Élévation :	moment de la messe au cours duquel le prêtre élève l'hostie et le calice après la consécration
Enclitique :	mot latin doté d'une particule finale ayant une fonction adverbiale ou conjonctive
Flexe :	repos intermédiaire en cours de demi-verset
Graduel :	livre rassemblant les chants exécutés durant la messe
Hexacorde :	série de six syllabes (<i>ut, ré, mi, fa, sol, la</i>) servant, depuis Guido d'Arezzo (XI ^e siècle), à nommer les hauteurs musicales
Intonation :	début d'un chant souvent exécuté par un soliste ou un petit groupe de chantes ; se dit aussi de la formule par laquelle débute le premier verset d'une psalmodie
Médiation :	en psalmodie, formule marquant la fin de la première partie d'un verset
Missel :	livre réunissant les textes dits par le prêtre au cours de la messe
Musique figurée :	musique reposant sur des « figures » rythmiques diversifiées et, à ce titre, opposable au plain-chant
Oraison :	invocation collective prononcée par le célébrant au cours de la messe ou de l'office
Paroxyton :	mot dont l'avant-dernière syllabe porte l'accent tonique
Patristique :	relatif aux Pères de l'Église ou à l'époque à laquelle ils vécurent
Périélèse :	formule ornementale écrite ou ajoutée par les chantes, fréquemment en fin d'intonation
Proparoxyton :	mot dont l'antépénultième syllabe porte l'accent tonique
Prosodie :	paramètres de durée et d'accentuation conditionnant l'oralisation déclamée ou musicale d'un texte
Psautier :	ouvrage dans lequel les psaumes sont disposés en vue de leur lecture ou de leur chant
Régulier :	qualifie un clerc faisant vœu de suivre les préceptes de vie d'un ordre religieux
Rubriques :	consignes de réalisation des actions liturgiques (dont les chants et les lectures)
Séculier :	se dit d'un clerc vivant « dans le siècle » et, à ce titre, non soumis à une règle monastique
Substantif :	mot ou ensemble de mots désignant un être, une chose ou un concept
Terminaison :	en psalmodie, formule sur laquelle s'achève le chant d'un verset

INDEX DES DOCUMENTS ET DES EXEMPLES

<i>Antiphonaire parisien</i> (1736) [26], [29], [30], [32], [53c], [111]	34, 36, 37, 59, 109
<i>Antiphonier à l'usage des églises du diocèse d'Auxerre</i> (1747) [102b, g]	99, 101
<i>Antiphonier à l'usage du diocèse d'Auxerre</i> (1776) [101a]	97
<i>Antiphonarium juxta Breviarium romanum</i> (1699) [129b], [131b]	126, 128
Batencour, Jacques de, <i>Instruction méthodique pour l'école paroissiale</i> (1669) [60a]	63
<i>Le Bréviaire romain en latin et en françois</i> (1688) [99b]	93
<i>Breviarium Lexoviense</i> (1750) [12b]	20
<i>Breviarium parisiense</i> (1736) [100]	97
<i>Brevis psalmodiae ratio</i> (1634) [54], [99a]	59
<i>Cantus diversi pro dominicis, festis et feriis per annum, ex Graduali romano</i> (1745) [122a]	120
<i>Ceremonial de l'Église cathédrale de Metz</i> (1697) [109a]	107
<i>Ceremonial de l'Église d'Angers</i> (s. d.) [124]	122
<i>Cérémonial de l'Église Métropolitaine et Primatiale de Sens et du diocèse</i> (1769) [33]	38
<i>Ceremonial du diocèse de Besançon</i> (1682) [107]	105
Chant de l'invitatoire des matines dans la liturgie parisienne [110b]	108
<i>Chants d'église pour le couvent des Augustines de Vitré</i> [129a]	125
<i>Chants de l'office des religieuses de la Visitation de Sainte Marie</i> (1637) [55b]	60
<i>Chants et motets pour Saint-Cyr</i> (s. d.) [56a]	60
<i>Chants pour des religieuses bénédictines</i> (1664) [46]	52
<i>Chœur de la cathédrale de Rouen</i> (avant 1884) [18]	25
Colbert de Croissy, Charles-Joachim (par ordre de), <i>Instructions générales en forme de catéchisme</i> (1702) [2]	11
Comblat, Vincent, <i>Lettre intéressante du P. Vincent Comblat... sur le monastère de Port-Royal</i> (1679) [9]	18
<i>Conferences ecclésiastiques du diocèse de La Rochelle</i> (1676) [4]	13
Cosset, François, <i>Missa quatuor vocibus... Cantate Domino</i> (1744) [108c]	106
Critères de la variabilité des allures du chant [101b]	98
Cursus quotidien des heures canoniales et de la messe [20]	29
Demoz de La Salle, Jean-François, <i>Méthode de plein chant selon un nouveau système</i> (1728) [57c]	61
<i>Directorium chori sive Brevis psalmodiae ratio</i> (1753) [66]	66
Drouaux, Estienne, <i>Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant</i> (1692) [91]	87
Du Mont, Henry, <i>Cinq messes en plain-chant musical</i> (1701) [137]	132
Durées des figures de la notation carrée [67]	67
Engagement d'Edme Vaudry comme organiste de la paroisse de Saint-Jean-en-Grève, Paris (1737) [126]	123
Évaluation des allures de chant à la cathédrale d'Auxerre (1776) [101c]	98
<i>Faux-bourdon à l'usage de l'église paroissiale de Saint-Jean de Troyes</i> (c. 1780) [121]	119
Fornas, Philippe, <i>Nouvelle Méthode pour apprendre le plain chant en fort peu de iours</i> (1657) [68], [95]	69, 91
Gillet-Vaudelin, <i>Nouvelle manière d'écrire comme on parle en France</i> (1713) [86a]	83
Gillet-Vaudelin, <i>Instructions cretiennes [sic] mises en ortografe naturelle, pour faciliter au peuple la lecture de la science du salut</i> (1715) [86b]	83
<i>Graduale... ad usum sacri Ordinis Cartusienis</i> (1674) [40b]	48
<i>Graduale Autissiodorensis – Proprium de tempore</i> (1743) [102d, f]	100, 101
<i>Graduale Cenomanense</i> (1515) [80]	76
<i>Graduale et antiphonale ad usum S. Ludovici domus regiae Versaliensis</i> (1684) [70a], [108b]	70, 106
<i>Graduale Ordinis Cartusienis</i> (1578) [40a]	48
<i>Graduale romanum</i> (1666) [70b]	70
<i>Graduale romanum</i> (1729) [53b]	59

<i>Graduale romanum</i> (1730) [115]	113
<i>Graduale Sanctae Autissiodorensis Ecclesiae</i> (1739) [102a]	99
<i>Graduale Sanctae Autissiodorensis Ecclesiae – Proprium et Commune Sanctorum</i> (1740) [102c, e]	100
<i>Graduel de Paris, noté, pour les dimanches et les festes</i> (1754) [44], [108a]	51
<i>Graduel romain-monastique de l'Abbaye royale de Mont-Martre, Ordre de S. Benoist</i> (1681) [47], [71]	52
Hardouin, Henri, <i>Méthode nouvelle, courte et facile pour apprendre le plain-chant</i> (1762) [43], [119a]	49-50, 115
Jumilhac, Pierre-Benoît de, <i>La Science et la Pratique du Plain-chant</i> (1673) [3]	12
La Feillée, François de, <i>Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les regles du plain-chant et de la psalmodie</i> (1754) [12a], [13], [14], [50], [74], [79], [87]	20, 21, 55, 73, 75, 84
Lancelot, Claude, <i>Nouvelle methode pour apprendre facilement la langue latine</i> (1667) [34]	40
Lebeuf, Jean, « Lettre escrete de... en Brie, contenant quelques Remarques sur le Chant Ecclesiastique », <i>Mercure de France</i> (1725) [45]	52
Lebeuf, Jean, <i>Traité historique et pratique du chant ecclésiastique</i> (1741) [24], [25], [75], [110a]	33, 34, 73, 108
Le Clerc, Dom Jacques, « Les fautes qu'on commet ordinairement dans la Psalmodie et dans le chant &c. » (1648) [92]	87
Le Munerat, Jean, <i>De moderatione et concordia grammaticae et musicae</i> (1490) [82]	80
Madin, Henri, <i>Traité du contrepoint simple ou chant sur le livre</i> (1742) [123b]	122
<i>Manuel des Chantres ou Recueil des chants les plus usuels dans le diocèse de Toulouse</i> (1894) [122b]	120
Marchand, Louis-Joseph, <i>Traité du contrepoint simple, ou Chant sur le livre</i> (1739) [123a]	121
Marlet, Jean-Henri, <i>Le Lutrin de village</i> (c. 1817) [15]	22
Mersenne, Marin, <i>Harmonie universelle</i> (1636) [117]	115
<i>Messe de M. Dumont du I. en D</i> (1807) [114]	112
Métoyen, Jean-Baptiste, <i>Ouvrage complet pour l'éducation du serpent</i> (s. d.) [135]	131
Millet, Jean, <i>Directoire du chant grégorien</i> (1666) [81]	77
Millet, Jean, <i>La belle methode ou l'art de bien chanter</i> (1666) [113]	111
<i>Missale festivum ad usum capellae regiae Parisiensis</i> (XVI ^e siècle) [65]	65
<i>Missale monasticum ad usum sacri ordinis Cluniacensis</i> (1733) [39]	46
<i>Missale romanum</i> (1564) [83a]	80
<i>Missale romanum ex decreto sacrosancti concilii Tridentini restitutum</i> (1624) [83b]	80
Nivers, Guillaume-Gabriel, <i>Antiphonarium romanum... in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Augustini</i> (1687) [23]	32
Nivers, Guillaume-Gabriel, <i>Dissertation sur le chant grégorien</i> (1683) [6], [42], [63], [64], [72], [76], [88], [98], [112], [131], [133]	15, 49, 64, 65, 71, 74, 85, 92, 110, 128, 129
Nivers, Guillaume-Gabriel, <i>Graduale romanum</i> (1697) [41], [73b], [77b]	48, 72, 74
Nivers, Guillaume-Gabriel, <i>Graduale romano-monasticum... in usum & gratiam Monialium Ordinis S. P. N. Augustini</i> (1658) [48]	53
Nivers, Guillaume-Gabriel, <i>Graduale romanum... in usum & gratiam Monialium Ordinis Sancti Benedicti</i> (1696) [49], [73a], [77a], [78]	54, 72, 74
Nivers, Guillaume-Gabriel, <i>Livre d'Orgue contenant cent pieces de tous les tons de l'Eglise</i> (1665) [130]	127
Nivers, Guillaume-Gabriel, <i>Offices divins a l'usage des dames & demoiselles etablies par sa majeste a Saint-Cyr</i> (1686) [56b]	61
Nivers, Guillaume-Gabriel, Clérambault, Louis-Nicolas, <i>Chants et Motets a l'usage des l'Eglise et Communauté des Dames de la Royale Maison de St Louis a St Cyr</i> (1733) [55a]	60
<i>Nouvelle methode tres-facile pour apprendre le plein-chant dans la perfection</i> (1685) [60b], [61]	63
<i>Nouvelle methode tres-seure et tres-facile pour apprendre parfaitement le plein chant en fort peu de temps</i> (1669) [8a]	17
<i>Nouvelle Methode tres-seure et tres-facile pour apprendre parfaitement le plein chant en fort peu de temps</i> (1683) [57a]	61
<i>Office de l'Eglise, noté pour les festes et dimanches, à l'usage des Laïcs</i> (1760) [120]	118
Olier, Jean-Jacques, <i>Lettres spirituelles</i> (1672) [1]	10
Organisation de la psalmodie antiphonique [21]	30
Oudoux, Nicolas, <i>Méthode nouvelle pour apprendre le plain-chant</i> (1772) [8b], [10], [35], [36], [119b], [134]	18, 19, 41, 117, 130

Paschal, Louis, <i>Briefve instruction pour apprendre le plain-chant</i> (1658) [22], [96]	31, 91
Paschal, Louis, <i>Nouvelle instruction pour apprendre le plain chant</i> (1682) [58], [59]	62
<i>Le Petit Graduel du diocèse de Bayeux</i> (1750) [37]	44
Pipoulain-Delaunay, Pierre, <i>Méthode pour apprendre à lire le François & le Latin</i> (1741) [85]	82
<i>Plan du choeur de la cathédrale de Sens</i> (1664) [17]	24
Poisson, Léonard, <i>Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien</i> (1750) [27], [31], [32], [53a], [69], [93], [94], [94], [104], [127]	35, 37, 38, 59, 69, 89, 90, 103, 124
Poisson, Pierre-Nicolas, <i>Nouvelle Méthode pour apprendre le plain-chant</i> (1789) [52], [89], [90], [97a], [106], [119c]	58, 86, 92, 105, 118
<i>Principes pour apprendre le plain-chant</i> (1758) [51], [97b]	56, 92
<i>Processionale parisiense</i> (1697) [105]	104
<i>Processionale romanum ad usum Fratrum Minorum</i> (1629) [118]	116
<i>Procession de première communion en Bretagne</i> (début du XIX ^e siècle) [19]	26
<i>Quinzaine de Pasque notée, à l'usage de Paris</i> (1739) [28]	36
<i>Règlements généraux pour l'abbaye de Sept-Fons et pour le Val-des-Choux</i> (1783) [103]	101
<i>Rituel du chœur tres-util pour exercer les personnes qui apprennent le Plain-Chant, & pour celles qui veulent chanter l'Office Divin dans toute sa régularité</i> (1700) [38]	45
<i>Rituel françois pour les religieuses de l'ordre de Cîteaux</i> (1715) [132]	129
Rouquier, Georges, <i>Farrebique</i> (1946) [136]	132
Rousseau, Jean-Jacques, <i>Dictionnaire de musique</i> (1768) [7]	16
Sainte-Catherine, Dom Pierre de, <i>Ceremonial monastique des religieuses de l'abbaye royale de Montmartre les Paris</i> (1676) [5]	14
Sonnet, Martin, <i>Caeremoniale Parisiense</i> (1662) [116], [125], [128]	114, 123, 124
Souhaitty, Jean-Jacques, <i>Essai du chant de l'Eglise par la nouvelle methode des nombres</i> (1679) [57b]	61
Succession des intonateurs de vêpres selon le <i>Ceremonial de l'Eglise cathedrale de Metz</i> (1697) [109b]	107
<i>Tables alphabétiques ou méthode pour faire apprendre aux enfans le sens de ce qu'on lit, tant en Latin qu'en François, en même temps qu'on leur apprend à lire</i> (1704) [84]	81
<i>Trois methodes faciles pour apprendre le plein-chant en peu de temps</i> (1698) [62]	64
Vert, Claude de, <i>Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'Eglise</i> (1708) [11]	19
Wild, Charles, <i>Le chœur de la cathédrale d'Amiens</i> (c. 1826) [16]	23

INDEX DES NOMS CITÉS

ALAIN, Jehan (1911-1940)	3	GUTENBERG, Johannes (c. 1400-1468)	78
AMYOT, Jacques (1513-1593)	129	HAMELINE, Jean-Yves (père, 1931-2013)	4, 78n
AUGUSTIN (saint)	11	HARDOUIN, Henri (1727-1808)	49, 62, 68, 109, 116-118
BACILLY, Bertrand (de, 1621-1690)	111	HARDY, Alexandre	130
BALLARD, Christophe (1641-1715)	55n	HENRI IV	5
BATENCOUR, Jacques (de)	63	HILAIRE DE POITIERS	39
BEAUVILLIERS, Marie (de, 1574-1667)	14	HODENCQ, Alexandre	53
BERNARD (saint)	12, 15, 47	HORACE (Quintus Horatius Flaccus dit, 65 avt. JC-8)	39
BIHAN, Jean (abbé)	3	IMBERT	131
BONNET-BOURDELOT, Jacques (1644-1724)	12	JUMENTIER, Bernard (1749-1829)	120
BORREL, Eugène (1876-1962)	109n	JUMILHAC, Pierre-Benoît (de, 1611-1682)	6, 12n, 28n, 62, 63n, 65, 66n, 67, 70, 71n, 85n
BONNET, Pierre (1610-1684)	12n	LA CAILLE, Robert (de)	62
BOURGOING, François (supérieur de l'Oratoire, 1585-1662)	54	LA FEILLÉE, François (de)	20, 21, 55, 65, 66, 68, 73, 75, 84, 89, 109, 110
BOURGOING, François	10,n 54, 70n, 93	LALOUETTE, Jean-François (1651-1728)	55n
BROSSARD, Sébastien (de, 1655-1730)	111n, 115, 120	LANCELOT, Claude (v. 1615-1695)	39, 40, 81
BURNEY, Charles (1726-1814)	129	LAUNAY, Denise (1906-1993)	4, 78n
CAMPRA, André (1660-1744)	55n	LE CLERC, Jacques (dom)	10n, 87
CASTIGLIONE, Baldassare (1478-1529)	78	LE MUNERAT, Jean (1445?-1510?)	79, 80
CHAPUIS, Michel	4	LEBÈGUE, Nicolas (1631-1702)	3, 7
CHARLEMAGNE	12, 15	LEBEUF, Jean (abbé, 1687-1760)	6, 10n, 33, 34, 36n, 51, 52, 65, 67, 73, 102n, 103, 107, 108
CHEYRONNAUD, Jacques	133n	LEBRUN, Pierre (père, 1661-1729)	100
CHRODEGANG (712?-766)	17	LOUIS LE DÉBONNAIRE	15
COLBERT DE CROISSY, Charles-Joachim (Mgr, 1667-1738)	11	LOUIS XIV	3, 48, 123
COMBLAT, Vincent	18, 19	MADIN, Henri (1698-1748)	120, 121
CONTES, Jean-Baptiste (de)	53	MARCHAND, Louis-Joseph (1692-1774)	120, 121
COURBES, Charles (de)	116n	MARIOLLE, Bénédicte	6
DAMANCE, Paul (père, seconde moitié du XVII ^e siècle)	55	MARLET, Jean-Henri (1771-1847)	22
DÉMIA, Charles (abbé, 1637-1689)	85	MERSENNE, Marin (1588-1648)	115
DEMOZ DE LA SALLE, Jean-François	61	MESSIAEN, Olivier (1908-1992)	132
DROUAUX, ÉTIENNE (seconde moitié du XVII ^e siècle)	87	MÉTOYEN, Jean-Baptiste (1733-1822)	130n, 131
DUBOIS, Louis-Ernest (Mgr, 1856-1929)	83	MILLET, Jean (1618-1684)	6, 49, 65, 67, 76, 77, 111
DUFOURCQ, Norbert (1904-1990)	3, 132	NIVERS, Guillaume-Gabriel (c. 1632-1714)	5, 6, 10n, 12, 14n, 15, 32, 33, 48, 49, 52n, 53, 54, 60, 61, 64, 65, 67, 70-72, 74, 84, 85, 92, 110, 111, 126-129
DU MONT, Henry (1610-1684)	55, 104, 111, 112, 132	NOAILLES, Louis-Antoine (Mgr de, 1651-1729)	103
ELIAS, Norbert (1897-1990)	78	OLIER, Jean-Jacques (1608-1657)	10, 11
ÉRASME (Desiderius Erasmus, 1469-1536)	14, 79	OUDOUX, Nicolas (1735-1810)	17-19, 41, 65, 68, 116-118, 130
FORNAS, Philippe (abbé)	67, 69, 90, 91	PARRAN Antoine (1587-1650)	115n
FUMAROLI, Marc	48n, 78n	PASCHAL, Louis (père, c. 1606-1649)	31, 62, 91
FURETIÈRE, Antoine (1619-1688)	18, 28n, 30n, 96	PAUL (saint)	79
GEOFFROY-DECHAUME, Antoine (1905-2000)	107n	PÉPIN LE BREF	15
GILLET-VAUDELIN	82, 83	PIE X (1835-1914)	83
GIUNTA (famille)	80	PIERRONT, Noëlie (1899-1988)	3
GONDI, Jean-François Paul (Mgr de, 1613-1679)	54		
GRÉGOIRE-LE-GRAND (saint)	11, 47, 65		
GRIGNY, Nicolas (de, 1672-1703)	125		
GUIDETTI, Giovanni (1530-1592)	65, 80		
GUIDO D'AREZZO (c. 991-ap. 1033)	12, 62, 63		
GUILIELMUS MONACHUS (XV ^e siècle)	117		

PIPOULAIN-DELAUNAY, Pierre (le jeune, ?-1767)	81, 82
POISSON, Léonard (1695?-1753)	6, 21, 35, 37, 43, 47, 51, 58, 59, 64n, 65, 66, 68-70, 72, 89, 90, 102, 103, 110, 118n, 124
POISSON, Pierre-Nicolas (abbé, 1727-1809)	58, 68, 84, 86, 91, 92, 104, 105, 116-118
QUINTILIEN, Marcus Fabius Quintilianus dit, 30/35- c. 94	78
ROUQUIER, Georges (1909-1989)	132, 133n
ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712-1778)	15, 16
SAINTE-ARROMAN, Jean	4
SAINTE-ANNE, Alexis (de)	10n
SAINTE-CATHERINE, Pierre (de)	14
SANTEUL, Jean-Baptiste (1630-1697)	39
SIMON, Richard (père, 1638-1712)	54
SONNET, Martin	114, 116, 123-125
SOUHAITTY, Jean-Jacques (père, seconde moitié du XVII ^e siècle)	61
TITELOUZE, Jehan (1563?-1633)	3
VERT, Claude (de, 1645-1708)	19
VILLETTE, Claude (chanoine)	11
VINTIMILLE, Charles-Gaspard-Guillaume (Mgr de, 1655-1746)	103
WILD, Charles	22, 23
ZARLINO, Gioseffo (1517-1590)	17

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	
De l'invention à la stabilisation d'un objet	3
Repenser le guide pratique	4
De quelques précautions d'usage	5
Plan de l'ouvrage	6
Sources et exemples sonores	6
Remerciements	8
Abréviations	8
Partie I – En société	
<i>Images et fonctions du chant ecclésiastique dans la France moderne</i>	
Le plain-chant comme chant de l'Église	10
Une histoire entre mythographie et érudition	11
Chanter: un devoir d'état	12
Une réforme continue	14
<i>La voix du chantre</i>	
Timbre et pose de voix: entre pratique et éthique vocale	17
Souffle et respiration	19
Les lieux du plain-chant	21
<i>Églises</i>	22
<i>Processions et stations</i>	26
Partie II – Dans les livres	
<i>Emplois et genres du chant de l'Église: une typologie des possibles</i>	
Heures canoniales, messe et cérémonies <i>extra cursum canonicum</i>	28
Formes textuelles, formes chantées, formes réalisées	30
<i>L'Office</i>	30
<i>Psaume</i>	30
<i>Antienne</i>	34
<i>Répons</i>	37
<i>Hymnes</i>	39
<i>La Messe</i>	42
<i>L'ordinaire</i>	42
<i>Le propre</i>	43
<i>Les récitatifs liturgiques</i>	44
<i>Une brève histoire stylistique</i>	
Le chant grégorien entre transmission et imitation	47
Plains-chants adaptés	52
Plains-chants musicaux	54
Partie III – Avec la voix	
<i>Noter et lire le plain-chant</i>	
Éléments de notation	58
Solmiser, solfier	61
Figures de note	64
<i>Barres</i>	70
<i>Altérations</i>	73

<i>Agréments et liaisons de phrases</i>	75
<i>Tradition orale et traces d'usage</i>	75
<i>La latinité chantante</i>	
Réformer la langue, rénover le langage	78
Une abondante littérature d'encadrement	79
Échelles d'application	81
<i>Prononciation</i>	81
<i>Accentuation</i>	84
<i>Segmentation syntaxique</i>	86
À propos de quelques psalmodies notées	90
Partie IV – En action	
<i>Le chant en cérémonie</i>	
Allure du chant et volume vocal	96
Ornements cantorales	102
Effectifs	107
Agréments	109
<i>Autour du plain-chant</i>	
Faux-bourdon	115
Chant sur le livre	120
L'alternance avec l'orgue et la musique	123
L'accompagnement au serpent	129
<i>Conclusion</i>	132
<i>Bibliographie</i>	
Sources	134
Travaux	138
<i>Glossaire</i>	144
<i>Index des documents et exemples</i>	145
<i>Index des noms cités</i>	148
<i>Table des matières</i>	150

