

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 22 (2002)

Artikel: De l'Opéra à la Chapelle Royale : le Notus in Judaea de Jean-Baptiste Lully comme exemple d'une rhétorique de l'image sonore
Autor: Montagnier, Jean-Paul C.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835145>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

De l'Opéra à la Chapelle Royale : le *Notus in Judæa Deus* de Jean-Baptiste Lully comme exemple d'une rhétorique de l'image sonore

Jean-Paul C. Montagnier

Si les théoriciens du Grand Siècle s'accordent à regarder la musique comme un langage¹, celle-ci, et plus particulièrement l'instrumentale – c'est-à-dire dépourvue de toute parole – ne peut se comprendre *sui generis* : «La symphonie», considère Lecerf de La Viéville, «n'est que la partie la moins essentielle de la Musique : puisque la Musique n'est là que pour exprimer les discours & les sentimens de la Tragédie [l'opéra] : ce que la symphonie n'exprime point»². Cet assujettissement de la musique instrumentale à un texte, chanté ou non, est une évidence – une fatalité ? – qui sera reprise à l'envie par les auteurs du siècle suivant : pour Jean Terrasson, la musique instrumentale n'est faite que «pour l'oreille» ; pour l'abbé Pluche, «Le plus beau chant, quand il n'est qu'instrumental, devient presque nécessairement froid, puis ennuyeux ; parce qu'il n'exprime rien»³ ; quant à Fontenelle, il marqua son siècle en lançant sa fameuse boutade, «Sonate, que me veux-tu ?», publiant ainsi son agacement et son incompréhension à l'endroit de

Ce texte est une version développée d'une communication prononcée au 17^{ème} congrès de la Société Internationale de Musicologie, Louvain, 1^{er}-7 août 2002. Qu'il nous soit permis de remercier ici notre collègue Sabine Pedrazzini (Nancy) pour ses conseils et suggestions.

- 1 Marin Mersenne, dans son *Harmonie Universelle*, Paris, Cramoisy, 1636; reprint Paris, Éditions du CNRS, 1975, vol. 2, p. 365, affirme que les chants «doivent en quelque façon imiter les Harangues» en obéissant à une véritable syntaxe. Sur le problème général de la musique en tant que langue, cf. la dernière et excellente étude en date de Joseph P. Swain, *Musical Languages*, New York, London, W.W. Norton & Company, 1997. Cf. aussi l'ancienne étude de Jules Écorcheville, *De Lulli à Rameau, 1690-1730 : l'esthétique musicale*, Paris, Fortin & Cie, 1906 ; reprint Genève, Slatkine, 1970, pp. 87– 108.
- 2 Jean-Laurent Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Bruxelles, François Foppens, 1704, 2^{ème} éd. 1705 ; reprint Genève, Minkoff, 1972, partie I, p. 147.
- 3 Jean Terrasson, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, Paris, F. Fournier & A.-V. Coustelier, 1715, partie III, section 1, chapitre 1, article 6. Abbé Pluche, *Le Spectacle de la nature*, Paris, Veuve Estienne & Fils, 1746, vol. 7, pp. 114–115.

toutes ces sonates et autres concertos venus d'Italie⁴. En conséquence, la musique ne peut prétendre au statut de langue que si elle est accompagnée de paroles la rendant signifiante *ipso facto*.

Mais, si la musique vocale devient signifiante par le texte qu'elle véhicule, qu'en advient-il lorsque celui-ci est rédigé en une langue inconnue ? Bien que tardif (1757), le témoignage de Jacques Lacombe est à ce propos capital. En associant la musique vocale chantée en langue étrangère à une musique instrumentale dénuée de toute signification, il ne fait que les renvoyer dos-à-dos et annuler ce que l'une pourrait apporter à l'autre :

«Notre langue devroit bien y [au Concert Spirituel] être employée quelquefois ; elle feroit variété, elle plairoit même d'autant mieux, que les Auditeurs pourroient suivre sans gêne le sujet du Poëme, & juger plus sainement de la justesse de l'expression, que le Musicien a donnée aux paroles. En effet que l'on chante dans une langue inconnue ; c'est ne faire entendre aucune pensée, mais seulement des sons, & rien de plus. La Musique alors, quoiqu'exécutée par des voix, n'est pour l'Auditeur qu'une Sonate ou qu'un concerto, ne pouvant juger ni de l'expression des passions, ni de celle des sentiments ; enfin ne connoissant point le rapport qu'il y a entre le Poëme & le Chant»⁵.

Contrairement à toute attente, la musique religieuse en latin n'était pas plus aisément comprise par la majorité des auditeurs que la musique instrumentale proprement dite. Dès 1698, l'éditeur Ballard affirmait dans l'Avertissement aux *Élévations et motets* de Sébastien de Brossard que «plu-sieurs personnes & sur tout les Dames Religieuses, n'entendoient pas la Langue Latine [...] on a jugé à propos de joindre ici une Traduction la plus littérale qu'on a pû de ses six Motets». Cette dernière initiative recueillit tant d'applaudissements que l'éditeur royal récidiva en 1700 en imprimant en tête de volume la traduction des textes mis en musique dans le deuxième livre de motets d'André Campra⁶. De même, la connaissance du latin n'était pas le fait de tous les courtisans assistant auprès du Roi à sa messe basse quotidienne. (Louis XIV lui-même n'était pas un fort en thème.) Au cours de celle-ci, les musiciens de Sa Majesté chantaient notamment un psaume pour chœur, solistes et orchestre (le grand motet) et un texte néo-latin ou tiré des manuels de l'Église gallicane pour petit effectif (le petit motet).

4 La première source de cette apostrophe n'a pas encore été mise à jour. Elle était déjà célèbre à la mort de Fontenelle (1757). Cf. William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, 4^{ème} éd., New York, Londres, W.W. Norton & Company, 1983, p. 353, note 9.

5 Jacques Lacombe, *Le Spectacle des Beaux-arts*, Paris, Hardy, 1758, pp. 166–167.

6 Sébastien de Brossard, *Élévations et motets*, Paris, Ballard, 1698, «Avertissement», f° 2r. André Campra, *Motets a I. II. III. voix, et instruments et basse-continue. Livre second*, Paris, Ballard, 1700, «Avertissement», f° 2r.

Afin de permettre à Louis et aux membres de la Chapelle Royale de pénétrer au mieux le sens et la portée théologique des textes chantés, on avait pris l'habitude d'éditer tous les trimestres ou semestres leur explication en un recueil communément appelé le *Livre du Roi*⁷.

Comprendre les paroles chantées était donc une nécessité d'autant plus urgente que, dans le domaine du sacré, la musique liturgique avait pour rôle d'«instruire le peuple», de «le porter à Dieu» tout en «rempli[ssant] ces obligations de la maniere la plus convenable, c'est à dire 1° qu'elle doit aider à l'intelligence des paroles»⁸. Dans ce but, les compositeurs imaginèrent des solutions plus ou moins efficaces. Dans le cadre du grand motet, certains ont inséré dans leurs polyphonies des plains-chants connus de tous : le souvenir d'un timbre familier, associé à des paroles récitées depuis toujours, maintes fois traduites et commentées par le prêtre et/ou le confesseur – les quatre grandes antiennes à la Vierge, l'antienne d'introït «Requiem æternam», le *Magnificat*, etc. – était un bon moyen de retenir l'attention de l'auditeur et «de le rendre attentif»⁹. D'autres, comme Charpentier dans sa *Messe de minuit*, ont recherché le même effet à l'aide de noëls populaires séculaires. Jean-Baptiste Lully, lui, prit des chemins détournés, la tragédie en musique, dans laquelle il sut «charger de sens» certaines formules instrumentales en les associant à des situations dramatiques parfaitement identifiées grâce à un livret français immédiatement compréhensible.

7 Sur la messe du Roi, les psaumes qui y étaient chantés et les problèmes de la langue latine, cf. Jean-Paul C. Montagnier, «Le *Te Deum* en France à l'époque baroque : un emblème royal», *Revue de musicologie* 84/2 (1998), pp. 199–233 et «Chanter Dieu en la Chapelle Royale : le grand motet et ses supports littéraires», *Revue de musicologie* 86/2 (2000), pp. 217–263. Sur l'usage du latin et des problèmes de sens que cela générait, on consultera encore avec grand profit Monique Brulin, *Le Verbe et la voix. La manifestation vocale dans le culte en France au XVII^e siècle*, Paris, Beauchesne Éditeurs, 1998, pp. 28–29 et pp. 54–55.

8 Philippe-Joseph Caffiaux, «Dissertation sur la musique d'Eglise», in *Histoire de la musique* [1754], BnF, département des manuscrits, fr. 22536, f° 242v. C'est nous qui soulignons. Plus près de Lully, Jean le Gallois affirmait que «Les SS. Peres l'ont [la musique] aussi considerée comme un moyen tres-propre à donner & à entretenir la pieté. Ce qui a aussi porté l'Eglise a permettre que dans les Festes solemneles on celebrât l'Office divin en musique, afin d'y redoubler la devotion des Fideles. Et même elle y a introduit l'usage des Orgues & des autres instruments, comme le moyen du monde le plus propre pour exciter par leurs sons melodieux le zèle de ceux qui assistent aux ceremonies de la Religion», *Lettre de M^r le Gallois a Mademoiselle Regnault de Solier touchant la Musique*, Paris, Estienne Michallet, G. Quinet, 1680 ; reprint Genève, Minkoff, 1984, p. 28.

9 Caffiaux, «Dissertation sur la musique d'Eglise», f° 242v. Pour une étude détaillée de ce procédé, nous renvoyons à nos articles «Plainchant and its Use in French *Grands Motets*», *The Journal of Musicology* 16/1 (1998), pp. 110–135 et «Le *Te Deum* en France à l'époque baroque», pp. 217–227.

La tragédie lullyste et la mise en place des «images sonores»

Le père fondateur de l'opéra français sut dès sa première tragédie en musique – *Cadmus et Hermione*, 1673 – mettre au point un «système» musical et littéraire qu'il ne cessa de raffiner dans ses opéras suivants. Ce système repose sur au moins deux grands principes que le thuriféraire Lecerf de La Viéville commenta dans sa volumineuse *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* : la «meilleure expression» dans le récitatif et la formule stéréotypée dans l'accompagnement instrumental.

Le récitatif tout d'abord. Philippe Quinault «a donné cent fois à Lulli les mêmes sentimens & les mêmes termes à mettre en chant. Il n'est pas possible qu'il y ait cent manières de les y mettre également bonnes [...] Lully] avoit tâché de prendre la première fois la meilleure expression : s'il ne l'avoit pas attrapée, il la [sic] prise une autrefois, & puis il s'est servi ensuite des expressions les plus approchantes de la bonne»¹⁰. La Viéville développe longuement ce procédé d'associer à une idée et/ou un mot une tournure de chant spécifique et partant reconnaissable instantanément. De cette façon, et au cas où les mots proférés par l'interprète n'étaient pas correctement perçus – ce que Corneille dénonçait déjà en 1651 dans l'Argument à son *Andromède*¹¹ – leur support musical, plus ou moins identique à lui-même d'une situation dramatique à une autre similaire, permettait à l'auditeur de les «reconstituer» pour peu qu'il ait l'habitude de fréquenter l'Académie Royale de Musique ; c'est du moins ce qu'affirment Pierre-Michon Bourdelot et Pierre Bonnet dès 1715 : «Ne devineroit-on pas les paroles de ses [Lully] Recits, à entendre seulement les chants ?»¹² Certaines de ces formules étaient

10 Lecerf de La Viéville, *Comparaison*, partie I, p. 163. Pour une étude de l'esthétique développée par La Viéville, nous conseillons le texte d'Henry Prunières, «Lecerf de La Viéville et l'esthétique musicale classique au XVII^e siècle», *Bulletin français de la Société internationale de musique*, année 4, semestre 1, 1908, pp. 619–654.

11 Pierre Corneille, «Argument» d'*Andromède*, in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, 1984, collection «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 2, p. 447 : «je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent [son]t mal entendues des auditeurs».

12 Pierre-Michon Bourdelot et Pierre Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, Cochard, 1715 ; Amsterdam, Charles Le Cène, 1725; reprint, Graz, Akademische Druck, 1966, vol. 1, p. 303. Patricia M. Ranum, dans son excellente étude *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, New York, Pendragon, 2001, p. 373, commente : «Early in his career as an operatic composer, Lully settled upon a handful of basic speech melodies. [...] Throughout the Baroque period, these melodies continued to be employed quite consistently in both recitative and airs, becoming veritable melodic clichés that helped the audience recognize the informational or expressive content

déjà des *topoï* courants à l'époque : ainsi, l'idée d'éternité, de tranquillité ou de calme était rendue par des valeurs rythmiques longues ou des notes répétées (cf. plus bas, l'exemple n° 2).

L'accompagnement ensuite. Obéissant au principe Aristotélicien selon lequel la musique «est une imitation [qui doit] reproduire un objet avec assez d'exactitude pour que le public puisse apercevoir immédiatement le représenté à travers la représentation»¹³, Lully imagina – ou emprunta à ses compatriotes italiens Rossi et Cavalli¹⁴ – diverses formules instrumentales pour accompagner les situations dramatiques indispensables aux *scènes de divertissement* de tout opéra à succès¹⁵. Nous n'en retiendrons que quelques-unes pour notre propos, rassemblant dans la Table n° 1 les principales formules musicales que Lully sut imposer dans l'inconscient de ses auditeurs :

- la scène de Sommeil pendant laquelle le héros lit son avenir dans un songe prémonitoire ou devient la proie des dieux. Celle d'*Atys* (1676 ; III, 4), resta la plus célèbre jusqu'à la fin de l'Ancien Régime ; elle charma Madame de Sévigné¹⁶, et fut maintes fois imitées.
- la scène de cataclysme naturel, d'orage, de tremblement de terre et de tempête marine. La tempête d'*Alceste* (1674 ; I, 8) fut particulièrement prisée.

of a passage». Rappelons que ces «meilleures expressions» ont été magistralement, mais partiellement, inventoriées par Lionel de La Laurencie, *Lully*, Paris, Félix Alcan, 1911 ; reprint, Plan de la Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1977, pp. 174–223.

13 Georges Snyders, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1968, p. 17. Le concept d'*imitatio* et le monde plus général de l'*ut pictura poesis* sont trop vastes pour être approfondis dans le présent article. Nous renvoyons au superbe ouvrage de Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris, Flammarion, 1994, pour une approche du problème.

14 Pour une étude des emprunts que Lully fit à la musique italienne, cf. Jérôme de La Gorce, *Lully*, Paris, Fayard, 2002.

15 Pour une analyse détaillée de tous les procédés musicaux mis en œuvre dans ces pages de divertissements, nous renvoyons aux études suivantes : Caroline Wood, *Music and Drama in the Tragédies en musique, 1673–1715. Jean-Baptiste Lully and His Successors*, New York, Londres, Garland Publishing, Inc., 1996, pp. 315–346 ; Caroline Wood, «Orchestra and Spectacle in the *Tragédie en musique* 1673–1715 : Oracle, Sommeil and Tempête», *Proceedings of the Royal Musical Association* 108 (1981–1982), pp. 25–46 ; Jérôme de La Gorce, «Tempêtes et tremblements de terre dans l'opéra français sous le règne de Louis XIV», in *Le Mouvement en musique*, sous la direction d'Hervé Lacombe, Metz, Éditions Serpenoise, 1996, pp. 171–188.

16 Madame de Sévigné, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Roger Duchêne, Paris, Gallimard, 1974, collection «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 2, pp. 285–286 (lettre n° 506, datée du 6 mai 1676 à Madame de Grignan).

– la scène guerrière opposant deux armées en un ballet soutenu par des rythmes belliqueux, comme dans *Thésée* (1675 ; V, 8).

(En corollaire, nous ajouterons l'«ouverture à la française», à laquelle Lully donna une forme définitive. Ce morceau instrumental, le premier entendu dans l'opéra, a comme particularité d'encadrer un prologue envisagé comme discours épidictique à la gloire du Roi : d'elle-même, elle impose une atmosphère solennelle digne de la grandeur de la Cour.)

Table 1 : Vocabulaire de quelques «images sonores»

TOPOÏ	Moyens musicaux	Exemples
Sommeil	tempo lent, mouvements conjoints, notes liées par groupe de deux, alternance des cordes et des flûtes à bec, usage des sourdines, notes répétées et notes tenues	<i>Atys</i> , III, 4 <i>Armide</i> , II, 3-4
Tremblement de terre, tempête, orage	tempo rapide, mouvements continus de croches aux parties extrêmes de dessus et de basse, rythmes parfois incisifs.	<i>Alceste</i> , I, 8
Combat, tumulte	tempo (assez) vif, arpèges, rythmes dactyliques, polyphonie «confuse» à cause de brefs motifs proférés de manière décalée d'un pupitre à l'autre.	<i>Alceste</i> , II, 4 <i>Armide</i> , I, 1
Ouverture	<p>Lent : rythmes pointés, texture homorythmique, métrique binaire, «fusées» (motifs conjoints en notes rapides), accords dissonants (triton, accords de septième, etc.)</p> <p>Vif : écriture plutôt contrapuntique (surtout des échanges mélodiques entre les parties extrêmes de la polyphonie), métrique binaire ou ternaire.</p> <p>Lent (section non obligatoire) : comme ci-dessus.</p>	<i>Phaëton</i>

On comprendra que les formules instrumentales déployées au cours de ces scènes, afin de leur conférer une atmosphère – sinon une signification – *ad hoc* se «chargent de sens» dans l'opéra grâce au poème *en français*, au jeux de scènes, aux décors et aux costumes. Le génie de Lully et son succès extraordinaire firent que ces formules, une fois quittées la scène lyrique et débarrassées de leur environnement littéraire, embrassèrent une carrière autonome en passant de mains en mains. Par exemple, de nombreux effets entendus dans les *Quatre Saisons* d'Antonio Vivaldi proviennent directement des œuvres de Lully (l'orage du *Printemps* ; le tremblement provoqué par le froid de l'Hiver est directement décalqué du «chœur des Trembleurs» d'*Isis*). De même, *Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli* n'aurait jamais pu se concevoir autrement : François Couperin y use des formules lullystes – cette sonate en trio est une véritable anthologie – pour rendre signifiante une musique instrumentale et y narrer une saynète parfaitement compréhensible pour l'auditeur contemporain. En somme, et ce qui peut paraître paradoxal par rapport à ce que nous disions en début de ce travail, Lully a su mettre en place des *topoï* instrumentaux compris par tous. Il conféra à des formules instrumentales une signification précise : elles devinrent des «images sonores», des lieux communs. Il ne restait plus qu'à les utiliser pour qu'à leur tour elles puissent donner un sens à des poèmes rédigés en des «langues inconnues». Or, comme l'affirmera tardivement Charles Batteux, «les Cantiques des Prophètes, les Psaumes de David» sont de «vrais poèmes[.] Ce sont les plus parfaits»¹⁷. Autrement dit, pourquoi ne pas considérer les psaumes comme de véritables poèmes d'opéra ?

Déjà Lecerf de La Viéville, le seul auteur à proposer une véritable «poétique» complète de la musique religieuse française de la fin du XVII^e siècle, s'interrogeait sur la nécessité de puiser dans la tragédie en musique les «images musicales» qui pourraient convenir aux textes liturgiques :

«cette espece de Musique adressée aux Dieux, qu'il [Lully] a mise sur son Théâtre, comme les Sacrifices & les Invocations, nous presente des exemples admirables de l'observation exacte de nos règles. Qu'on les observe dans les Motets de nos Eglises aussi juste que lui [Lully] dans ses Opera, genre pour genre, on fera prier des chrétiens exquiem, & même l'Auditeur ne tombera point dans la faute que le severe saint Augustin déclare un péché, le chant ne le touchera point davantage que ce que l'on chantera. Le plaisir que fera le chant sera attaché, sera mêlé à celui que fera le Pseaume»¹⁸.

17 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1747), édition critique par J.-R. Mantion, Paris, Aux Amateurs de livre, 1989, p. 222.

18 La Viéville, «Discours sur la musique d'Eglise», in *Comparaison*, partie III, pp. 78–79. L'esthétique développée par l'auteur est remarquablement étudiée par Brulin, *Le Verbe et la voix*, pp. 343–372.

Et de poursuivre en donnant des exemples tirés de *Cadmus et Hermione* et de *Persée*, allant jusqu'à comparer le récit «Indigne que je suis des honneurs qu'on m'adresse» d'Atys (II, 4), au moment où le héros éponyme est «reconnu pour Pontife par son Peuple, [et] fait cette Procession Episcopale», à une «Oraison composée d'un Acte d'humilité & de bénédiction»¹⁹. À la lecture d'une telle profession de foi, il est certain que le théoricien, qui n'appréhendait guère les motets du Surintendant²⁰, ne connaissait pas le *Notus in Judæa Deus*, sinon il n'aurait pas manqué d'en louer les emprunts directs à l'art lyrique.

Le grand motet comme divertissement : le cas du Notus in Judæa Deus de Lully

Avant 1700, le psaume 75 n'a été «mis en grand motet» que par Jean-Baptiste Lully et Marc-Antoine Charpentier²¹, malgré son poème très favorable à la musique descriptive (cf. une traduction et le texte latin en annexe). Le psalmiste y «rend grâces à Dieu d'une insigne victoire remportée par le peuple du Seigneur sur les ennemis aux environs de Jérusalem ; et il loue le triomphe de la toute-puissance de Dieu, qui a miraculeusement éclaté dans cette occasion, en humiliant l'orgueil des idolâtres, qui se confiaient dans leur valeur, et dans le nombre de leurs soldats»²². Or, si l'on se souvient que l'identification de Sa Majesté au Roi-David était courante à l'époque et que Dieu, à en croire les sarcasmes de Madame de Sévigné, n'était qu'une «copie» de Louis, le contenu du psaume 75 a pu revêtir une connotation politique que Lully, en Surintendant de la Musique du Roi, se devait de faire chanter²³. À quelle victoire éclatante ce psaume peut-il faire référence sinon à la Révocation de l'Édit de Nantes (1685) ? Louis XIV ne montra-t'il pas par là sa volonté d'éradiquer les «ennemis aux environs» de sa Cour,

19 La Viéville, «Discours sur la musique d'Eglise», in *Comparaison*, partie III, p. 80.

20 *Ibid.*, p. 78. Curieusement, il en admirait le *Te Deum*, qui est pourtant loin d'être le motet le plus réussi de Lully.

21 Marc-Antoine Charpentier laisse deux versions : la seconde (H. 206), remontant à 1691 environ, n'est qu'un remaniement de la première (H. 179), composée vers 1681-1682.

22 Nous suivons la traduction (publiée en 1689) de Pierre Thomas du Fossé, continuateur de Louis-Isaac Lemaître de Sacy et reproduite dans *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, préface et textes d'introduction établis par Philippe Sellier, Paris, Robert Laffont, 1990, collection «Bouquins», p. 706. Cette victoire est probablement celle sur Sennachérib devant Jérusalem en 701 (2 R 19:35-36).

23 Madame de Sévigné, *Correspondance*, éd.cit., vol. 3, p. 202 (lettre n° 912 du 13 juin 1685 à Madame de Grignan). Pour ce problème, nous renvoyons à nos articles déjà cités : «Le *Te Deum* en France» et «Chanter Dieu en la Chapelle Royale».

«humiliant l'orgueil» de ces protestants souvent recrutés parmi la main d'œuvre la plus qualifiée du Royaume et parmi les plus éminents intellectuels ? Cette hypothèse gratuite – on ne connaît pas la date (assurément tardive) de composition du motet de Lully – demeure toutefois dans la logique de l'époque.

Comme le montre la Table n° 2, ce motet se divise en trois grandes parties équilibrées qui renvoient directement à trois moments clés d'un opéra : l'ouverture, le divertissement et le dénouement (ce que les italiens appellent le *Finale*)²⁴. Nous ne saurions trop insister sur ce concept du «grand motet envisagé comme divertissement», concept largement répandu dans ce genre musical inspiré par Louis XIV lui-même²⁵. Le découpage général de notre *Notus in Judæa Deus* obéit encore aux trois parties traditionnelles du discours : l'exorde dans laquelle sont abordées toutes les idées à venir (grandeur de Dieu, sa lutte contre les incrédules, sa demeure établie dans la paix), le discours proprement dit (le combat de Dieu contre ses ennemis), et la péroraison (Dieu est grand et seul juge) caractérisée par de nombreuses répétitions de texte. Par ailleurs, Lully y semble respectueux de l'*Énergie des modes* que son rival Charpentier dressa dans ses *Règles de composition* : afin de rendre la paix recouvrée après la victoire contre l'incrédule, le *Notus* est écrit en ré mineur, «Grave et dévot», ne visitant l'homonyme majeur, «Joyeux et très guerrier», que pour évoquer la colère divine contre les infidèles²⁶.

24 Pour la rédaction de cet article, nous avons suivi la partition établie par John Hajdu Heyer et publiée dans Jean-Baptiste Lully, *The Collected Works*, series IV, volume 5, New York, The Broude Trust, 1996.

25 La durée d'un grand motet (environ vingt minutes) est comparable à celle d'un acte d'opéra. De plus, tout concourt à penser qu'à compter du moment où Louis XIV, sous l'influence de la Maintenon, n'assista plus aux opéras (ca. 1683), le grand motet quotidien prit le relais de ce divertissement musical qu'il aimait profondément. Cf. notre «Chanter Dieu en la Chapelle Royale», p. 248.

26 *Règles de Composition par Monsieur Charpentier*, in Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988, p. 456.

Table 2 : Structure du *Notus in Judaea Deus* de Jean-Baptiste Lully

Nous suivons l'édition de John Hajdu Heyer publiée dans Jean-Baptiste Lully, *The Collected Works*, series IV, volume 5, New York, The Broude Trust, 1996, pp. 49–73.

Structure générale	Ouverture à la française?			Divertissement			Dénouement/Finale
<i>Topoï</i>	Combat (Lent?)			Sommeil	Combat	Tremblement	
Versets	1–2	3	4	Sommeil	Sommeil	de terre	(Morale)
Mesures	1–35	36–59	59–76	5	6–7	8	9–12
Effectifs	S-RT-Ch- RT	RB-Ch	RB	77–114	114–151	151–180	181–244
Métriques	C	6/8	2-C	S-Trio	S-RB-Ch	S-Trio-Ch	RT-RB-Duo-Ch
Tonalités principales	ré mineur			2	2-€	C	C-2-C-€
	Exorde 76 mesures			ré mineur	ré majeur	ré mineur	ré mineur
				Corps du discours			Péroraison
				104 mesures			64 mesures

Abréviations : Duo, duo de haute-contre et de taille ; Ch, chœur ; RB, récit de basse ; RT, récit de taille ; S, Symphonie ; Trio, trio de deux dessus et haute-contre.

Le motet de Lully s'ouvre par un portique imposant se démarquant plus ou moins de l'ouverture «à la française»²⁷. Comme l'ont montré de façon convaincante Patricia Howard puis Manuel Couvreur, «l'ouverture annonce la présence du roi dans la salle et dans le discours figuré du prologue», Lully ayant associé le rythme pointé saccadé de la première section lente à la personne royale²⁸. N'est-ce pas un bon moyen de faire entendre que ce Dieu de justice n'est autre que Sa Majesté ? Le cadre typique de cette ouverture d'opéra y est parfaitement perceptible : les versets 1 et 2, évoquant la grandeur de Son nom et la paix régnant en Sa demeure, en appellent à des rythmes pointés énoncés en une métrique binaire (et en un mouvement plutôt modéré ?) ; le verset 3, narrant Ses exploits pour mettre un terme à la guerre, est rendu par une écriture plus fluide – fondée sur des motifs arpégés et des rythmes incisifs propres aux joutes musicales (cf. exemple n° 1) – quelque peu contrapuntique en une métrique ternaire (et en un tempo plus rapide ?) ; le verset 4, enfin, restaure le caractère du début afin de rendre la «lumière admirable» des montagnes éternelles. Si le détail littéraire échappe au non latiniste – le courtisan pouvait se procurer une «explication», comme celle fournie dans les *Livres du Roi*, ou bien encore une traduction comme celle reproduite en annexe – , l'écriture musicale suggère au moins la grandeur inhérente à tout cérémonial de cour et laisse entendre qu'une puissance supérieure – divine et/ou royale – livre un victorieux combat.

Exemple 1 : Jean-Baptiste Lully, *Notus in Judæa Deus*, mes. 37–41 (instruments omis).

«Image sonore» du combat.

27 Nous empruntons à John Hajdu Heyer (éd.), *Notus in Judæa Deus*, in Jean-Baptiste Lully, *The Collected Works*, p. 160.

28 Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du prince*, Bruxelles, Marc Vokar Éditeur, 1992, p. 333 et p. 334. Cf. aussi Patricia Howard, *The Operas of Jean-Baptiste Lully*, Ph.D. dissertation, University of Surrey, 1974, pp. 143–144. Patricia M. Ranum, dans *The Harmonic Orator*, p. 252, arrive à la même conclusion : «Dotted notes are also frequently employed to evoke the majesty of a monarch or divinity».

Lully propose ensuite une succession d'images sonores que tout auditeur pouvait comprendre. Le sommeil des riches (verset 5) exploite un lieu commun devenu célèbre depuis le sommeil d'Atys : un environnement instrumental fait de lentes ondulations de notes conjointes dans une tessiture relativement aiguë, soutenues par des notes répétées dans le médium (cf. exemple 2a) ; des notes répétées et des tenues suggestives dans le chant pour rendre le mot «dormierunt» (cf. exemple n° 2b). Le caractère diaphane qui en résulte est, une fois encore, très évocateur et typé.

Exemple 2 : Jean-Baptiste Lully, *Notus in Judæa Deus*, (a) mes. 77-82 (TVln et QVln omises) ; (b) mes. 99-104. « Image sonore » du sommeil

(a)

(b)

L'alternance fortement dramatique entre la colère divine et l'assouvissement soudain des ennemis du Dieu de Jacob (versets 6 et 7) est transcrise d'une façon remarquablement sobre et efficace (cf. exemple 3). L'image précédente (notes répétées sur le mot «dormitaverunt») est enchâssée entre une ligne syllabique vigoureuse au contour irrégulier («Ab increpatione tua, Deus Jacob») et un élan ascensionnel conduisant à la cadence (l'incontournable *anabasis* sur «ascenderunt»). Fait suite une polyphonie désordonnée où les cinq parties réelles profèrent en tuilage un «Tu terribilis

es» énergique²⁹. La confusion qui en résulte est extrêmement éloquente, les syllabes du verset 7 n'étant pas unanimement énoncées simultanément par tous les pupitres du chœur : ce phénomène de brouillage sémantique est très rare dans les tragédies lyriques du Florentin et n'est généralement réservé qu'aux scènes de grande agitation. Voilà une preuve que le compositeur, anticipant sur la médiocre connaissance du latin qu'avaient ses auditeurs, préféra se reposer sur une image musicale qui leur était familière pour leur faire entendre le sens général du verset : le rythme dactylique et des notes martelées en un tempo allant pour signifier le tumulte provoqué par la menace du Très-Haut (cf. exemple 3b).

Exemple 3 : Jean-Baptiste Lully, *Notus in Judæa Deus*, (a) mes. 126–132 (D. uniquement) ; (b) mes. 138–140 (instruments omis). «Images sonores» du sommeil et du tumulte mêlées.

(a) Dessus du chœur

Ab in- cre - pa - ti - o - ne tu - a, De - us, De - us Ja - cob, dor - mi - ta -
ve - runt qui as-cen- de - - - runt e - quos.

(b)

e - quos. Tu ter - ri - bi - lis es, et quis re-sis - let ti - bi, et
e - quos. Tu ter - ri - bi - lis es, quis et re-sis - tet ti - bi.

29 Le chœur conclusif sur le verset 12 («Terribili...») exploite le même langage musical, mais de façon moins spectaculaire : de la fin du motet doit ressortir une morale apaisante, d'où se dégage la bienveillante toute-puissance de Dieu.

Le tremblement de terre du verset suivant (exemple n° 4), quant à lui, est matérialisé par une simple mais suffisante roulade nerveuse descendante (une traditionnelle *catabasis*) proférée par les dessus et les basses du chœur, en réponse au trio de voix aiguës venues du ciel («*De cælo auditum...*»).

Exemple 4 : Jean-Baptiste Lully, *Notus in Judæa Deus*, mes. 165–166 (D. uniquement).

«Image sonore» du tremblement de terre.



De ce bref échantillonnage, qu'une analyse plus fouillée (sortant du cadre de cet article) viendrait utilement compléter, il ressort que pour Lully le détail importe peu. Il lui faut peindre à grands traits, «exprimer le sens général des paroles de son Motet», car poursuit La Viéville,

«Il est constant que la plûpart des Pseaumes, des Cantiques, &c. ont une espece de dessein, une passion qui domine, & à laquelle tous les autres sentimens viennent aboutir : Je croirois que le Compositeur doit suivre principalement celle-là, & selon que les autres y ont plus ou moins de rapport, les faire plus ou moins sentir»³⁰.

Dans le cas du *Notus in Judæa Deus*, Lully s'est plus particulièrement intéressé aux «situations dramatiques» variées comparables à celles d'un divertissement d'opéra, dans lesquelles la grandeur, la justice et la magnanimité de Dieu (et de Louis XIV) sont exaltées. Les images sonores convoquées étaient suffisantes pour rendre perceptible ces qualités divines à quiconque fréquentait l'Académie Royale de Musique.

En guise de conclusion

Pour Quintilien, l'objectif de tout orateur est d'«Instruire, émouvoir et plaire»³¹. À l'évidence, le psalmiste ne s'embarrassa pas d'une telle règle, mais Lully, en artiste-rhétor du Grand Siècle, s'y plia avec aisance et maestria. Il articula son *Notus in Judæa Deus* selon les trois grandes sections du

30 La Viéville, «Discours sur la musique d'Eglise», in *Comparaison*, partie III, pp. 68–69.

31 Quintilianus, *De institutione oratoria*, III, 5, 2 : «Ut doceat, moveat, delectet».

discours (exorde, développement, péroraison) et imagina une méthode – profiter que les paroissiens de la Chapelle Royale étaient les mêmes gens qui applaudissaient à ses opéras – pour réutiliser dans son motet les «images sonores» qu'il sut imposer sur la scène lyrique, afin de faciliter la compréhension du texte davidique à ceux ignorant le latin. De la sorte, il réussit à lui conférer une réelle dimension narrative essentiellement fondée sur des moyens musicaux. Louis XIV, qui depuis 1683 environ ne fréquentait plus guère les spectacles mais assistait quotidiennement à une messe basse au cours de laquelle un grand motet était chanté, ne put qu'apprécier d'y retrouver les meilleurs ingrédients d'une tragédie lyrique revêtus d'un vernis plus noble et ainsi complaire – était-elle dupe ? – à la sévère morale de la Maintenon. (Louis se conformait à l'opinion de La Viéville citée plus haut : «Le plaisir que fera le chant sera attaché, sera mêlé à celui que fera le Pseaume».) Si cette «rhétorique de l'image sonore» dans le grand motet n'est (peut-être) pas totalement le fait de Lully, il n'en demeure pas moins le principal initiateur *en France* : dans sa mise en musique du psaume 75, Charpentier écrivit aussi un sommeil à *peine démarqué* de celui d'Atys et du motet ici étudié.

Après la mort du Florentin, ces éléments du langage seront développés et enrichis à l'envie tant dans le domaine de l'opéra que dans celui du grand motet. Ainsi, dans leur mise en musique du *Notus in Judæa Deus*, l'archevêque de Lyon, François-Paul de Neufville de Villeroy (vers 1720–1730), et André Campra (vers 1737) iront encore plus loin dans l'emploi de ces images sonores, cherchant à illustrer chaque détail du texte de David, devenu un livret d'opéra particulier, par un trait musical convenable et convenu, conférant à leur motet respectif une teneur plus adaptée à la salle de concert qu'au sanctuaire.

Annexe

1. Notus in Judæa Deus : in Israel magnum nomen ejus. 1. Dieu est connu dans la Judée : son nom est grand dans Israël.
2. Et factus est in pace locus ejus : et habitatio ejus in Sion. 2. Il s'est établi sa demeure dans la paix : et sa tente dans Sion.
3. Ibi confregit potentias arcuum : scutum, gladium, et bellum. 3. C'est là qu'il a brisé les arcs, les boucliers, les épées : et qu'il a fait cesser la guerre.
4. Illuminans tu mirabiliter a montibus æternis : turbati sunt omnes insipientes corde. 4. Vous nous faites luire une lumière admirable des montagnes éternelles : tous ceux qui ont le cœur insensé ont été troublés.
5. Dormierunt somnum suum : et nihil invenerunt omnes viri divitiarum in manibus suis. 5. Tous les riches ont dormi leur sommeil : et lorsqu'ils se sont éveillés, ils n'ont rien trouvé dans leurs mains.
6. Ab increpatione tua Deus Jacob : dormitaverunt qui ascenderunt equos. 6. Votre colère et vos menaces, Ô Dieu de Jacob : frappent d'assoupissement ceux qui étaient montés sur les chevaux.
7. Tu terribilis es, et quis resistet tibi : ex tunc ira tua. 7. Vous êtes terrible, et qui pourra vous résister ? Votre colère dure toujours.
8. De cælo auditum fecisti judicium : terra tremuit, et quievit. 8. Vous avez fait entendre du ciel le bruit de votre jugement : la terre a tremblé et demeure dans le silence.
9. Cum exurgeret in judicium Deus : ut salvos faceret omnes manusuetos terræ. 9. Lorsque Dieu s'est levé pour exercer son jugement : et pour sauver tous les doux, et tous les humbles de la terre.
10. Quoniam cogitatio hominis confitebitur tibi : et reliquæ cogitationis diem festum agent tibi. 10. Car la pensée de l'homme confessera votre gloire : et la mémoire continue qui lui en restera, vous louera comme dans un jour de fête.
11. Vovete, et reddite Domino Deo vestro : omnes qui in circuitu ejus affertis munera. 11. Faites des vœux, et rendez-les au Seigneur votre Dieu : vous tous qui êtes autour de lui, pour lui offrir des présents.
12. Terribili, et ei qui aufert spiritum principum : terribili apud reges terræ. 12. À ce Dieu terrible qui ôte la vie des princes : et qui se montre terrible à tous les rois de la terre.

D'après les *Motets & Elévarions pour la chapelle du Roy*, Paris, Christophe Ballard, 1703, pp. 123–124.

D'après les *Pseaumes de David, traduction nouvelle selon la Vulgate*, Paris, Pierre le Petit, 1666, pp. 197–199.

Résumé

L'objet de cet article est de montrer comment Jean-Baptiste Lully, le père fondateur de l'opéra français, sut : (1) imposer dans la mémoire collective des figures musicales pour «peindre» des situations dramatiques précises et «imiter» leur environnement sonore naturel (tempête, sommeil, tremblement de terre, sacrifice, combat, etc.). Au cours de cette première étape, la musique «pure», par nature non signifiante, se charge de sens ; (2) réutiliser ces figures dans ses œuvres religieuses pour rendre la langue latine plus immédiatement intelligible au Roi (qui ne connaissait guère le latin) et à sa Cour. Au cours de cette seconde phase, ces figures musicales «chargées de sens» dans l'opéra, confèrent à leur tour une dimension quasi narrative aux psaumes chantés quotidiennement à la gloire de Dieu et du Roi en sa Chapelle, voire à les doter d'une dimension dramatique et ainsi les «identifier» à un vulgaire livret d'opéra. Cette dernière étape apparaît vers 1683 et connaîtra de multiples développements au siècle suivant.