

## Nicolas Lebègue et le temps du baroque dans l'Aisne

Né à Laon en 1631 et mort à Paris le 6 juillet 1702, organiste de la chapelle royale, Nicolas Lebègue représente l'une des plus importantes figures musicales de la période baroque attachées à l'Aisne, du moins si l'on veut bien considérer historiquement cette esthétique comme un basculement et un développement de la musique s'exprimant de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle à 1750 environ, soit à peu près des origines de l'opéra jusqu'à la mort de Bach.

Autant dire, dès ce préambule, qu'il ne s'agit pas des décennies les plus musicalement représentatives du territoire de l'Aisne, en Picardie, qui s'illustre de façon bien plus significative dans des temps antérieurs. Il faut en effet rappeler ici comment le Moyen Age, puis les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, sont redevables à des artistes issus de cette terre ou de contrées immédiatement voisines, dessinant la géographie essentielle de processus de création de premier plan.

Cela n'affaiblit pas pour autant le talent de Lebègue dont la carrière prend son essor en pleine gloire du Roi-Soleil, et dont certains contemporains œuvrant plus obscurément dans l'Aisne démontrent que la musique baroque ne constitue pas une exclusivité versaillaise. Grâce à eux, et autour de Lebègue à qui ces lignes sont essentiellement consacrées, il est pourtant loisible de souligner les décalages de style entre la Cour et la province dans la mise en œuvre plus ou moins avérée des nouvelles techniques.

La référence à quelques musiciens de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui ont eu à connaître de ce département, élargit d'autre part la perspective vers des horizons situés bien au-delà du baroque.

On ne peut enfin s'acquitter d'une évocation de ce style dans l'Aisne sans faire allusion, même marginalement, aux icônes littéraires que représentent Racine et La Fontaine, respectivement natifs de La Ferté-Milon et de Château-Thierry, dont l'œuvre sollicite souvent les musiciens.

### Du Moyen Age à l'école franco-flamande

Deux grandes périodes lointaines voient s'exprimer, sur le futur territoire de l'Aisne et de la Picardie, certains des artistes et des mouvements esthétiques les plus importants de l'histoire de la musique occidentale.

Le Moyen Age d'une part, et les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles d'autre part, laissent encore ici des empreintes patrimoniales non seulement identifiables, mais encore de première importance. Faut-il rappeler la conservation, à la Bibliothèque de Laon, des manuscrits et du précieux Graduel 239, dont l'origine se situe aux



Buffet d'orgue de la cathédrale Notre-Dame de Laon. Cl. C. Carême.

IX<sup>e</sup> ou X<sup>e</sup> siècles, connus et utilisés par les médiévistes du monde entier en raison des richesses de leur écriture neumatique ?

Le Soissonnais est aussi une terre imprégnée du souvenir d'artistes comme le trouvère Gautier de Coinci (ca 1177-1236), prieur à Vic-sur-Aisne en 1214, puis grand prieur à Saint-Médard de Soissons de 1233 à sa mort. Issu de la noblesse soissonnaise, familier des milieux intellectuels parisiens, il laisse deux livres de *Miracles de Notre-Dame*, un ensemble de huit mille vers dont se nourrissent certains des *Cantigas de Santa Maria* d'Alfonso X «El Sabio». C'est à Coucy-le-Château que Guy de Thourotte, châtelain de Coucy, est gouverneur entre 1170 et 1203, année de sa mort lors de la quatrième croisade. Très prisé pendant toute la période courtoise, il fait partie avec Grace Brûlé et Conon de Béthune, de la première génération des trouvères. Son œuvre comprend une quinzaine de chansons authentifiées avec certitude.

Deux siècles, ceux de l'*Ars Antiqua* puis de l'*Ars Nova*, séparent encore ces épisodes de l'orée de l'école franco-flamande qui, à partir du début du XV<sup>e</sup> siècle, se développe en réaction, comme le plus souvent aux périodes de fractures esthétiques, contre les extravagances complexes de l'*Ars Nova*. Pour le musicologue Jacques Chailley, cette école « désigne l'ensemble des musiciens qui naquirent du début du XV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle sur toute la plaine qui va approximativement de Saint-Quentin à Amsterdam »<sup>1</sup>.

Josquin Desprez compte parmi les plus illustres représentants de ce courant et naquit vers 1440 dans le Vermandois, sur cette plaine saint-quentinoise. Peut-être chantre à la collégiale de Saint-Quentin, mort vers 1521 à Condé-sur-

1. Jacques Chailley, *Cours d'histoire de la musique*, Paris, Leduc, 1967, p. 63.

Escaut, ayant séjourné en Italie où tous les grands musiciens flamands entretiennent des relations avec la chapelle papale, il laisse une multitude de messes, de motets et de chansons. Certains de ses prédécesseurs ou contemporains s'illustrent également dans l'Aisne, à l'instar de Nicolas Grenon (1375-1456), maître de chant des enfants à Laon, d'Antoine Brumel, chanoine à Laon vers 1497, ou encore de Loiset Compère (1440-1518), peut-être originaire de Saint-Quentin où il fut enfant de chœur. Aux marches de l'Aisne, les personnalités de Claude Le jeune (1530-1600) à Valenciennes, ou de Roland de Lassus (1532-1594) à Mons, doivent aussi être évoquées pour dire combien ce territoire, dans sa large acception, pèse dans l'histoire musicale en amont du baroque.

## Transitions

Encore qu'il faille comme toujours relativiser la notion de passage radical d'une esthétique à une autre. Du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, la transition est naturellement progressive entre le style polyphonique rigoureux et complexe des Franco-Flamands et les nouvelles techniques baroques d'expressivité et de traduction sonore des affects, appuyées sur le principe de la basse continue.

Certains musiciens se situent à la charnière de ces mouvements, tels Jean de Bournonville (Noyon ca 1585-Paris 1632) ou son élève Artus Aux Cousteaux (1590-ca 1656). Le premier est directeur de la collégiale de Saint-Quentin quand paraissent en 1612 ses *Octo cantica Virginis*. Il s'y révèle justement fidèle à la polyphonie traditionnelle et à son austérité, quand ses psaumes harmonisés simplement et même parfois en faux-bourdon se soumettent à des procédés rythmiques proches des idées humanistes en cours. Il est également en poste à Amiens de 1619 à 1631, puis nommé à la Sainte-Chapelle à Paris au début de 1632, cinq mois avant sa mort.

Probablement originaire d'Amiens, Aux Cousteaux est l'élève de Bournonville à la maîtrise de Saint-Quentin, avant d'être haute-contre à la chapelle de Louis XIII qu'il quitte pour la cathédrale de Noyon. Son œuvre s'inscrit totalement dans la perspective polyphonique des périodes précédentes, notamment dans ses productions religieuses proches du style de Du Caurroy, originaire de Beauvais.

## Soissons au cœur du Grand Siècle

En plein cœur du Grand Siècle, et donc du baroque pourrait-on dire, deux maîtres de chapelle de la cathédrale de Soissons, également prêtres et chanoines, illustrent cette progressive évolution esthétique qui conduit de la polyphonie franco-flamande au style baroque. Ils témoignent aussi de toute la distance séparant Paris de la province dans l'adhésion plus ou moins marquée à la modernité.

Charles d'Helper, mort en 1661, et Jean Colin, disparu vers 1694, laissent des œuvres qui font encore la part belle à certains archaïsmes, en une sorte d'hé-

sitation à embrasser les nouveaux procédés qu'exporte en particulier la musique italienne. Le musicologue Marcel Pousse évoque la tentation d'un «enracinement dans la tradition qui a fait ses preuves esthétiques, religieuses et vocales, et qu'on ne peut bousculer totalement sous peine de heurter les sensibilités, le sens du sacré, les fidèles, les chanteurs et le collège des chanoines»<sup>2</sup>. D'Helper compose huit messes de quatre à six voix, dont la première est publiée en 1653, ainsi que des vêpres, des hymnes et des motets. Sa spécialité est le genre de la messe *a capella* qui demeure en vogue en France jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Son contrepoint sévère ne peut renier ses sources, mais ne constitue pas un obstacle à l'édition de ces œuvres par Ballard, ni à leur réimpression jusqu'en 1729 ! Brossard rapporte que ces messes font encore vers 1724 «les délices des gens de bon goût»<sup>3</sup>. Le *Requiem* si traditionnel de d'Helper connaît en particulier une faveur exceptionnelle après son édition en 1656. On le chante notamment encore à des obsèques solennelles soixante-trois ans plus tard, tandis qu'il est entendu en la basilique de Saint-Denis le 25 juillet 1774 lors du service célébré pour le repos de l'âme de Louis XV. Il est cependant à peu près certain qu'en ces périodes tardives, l'antique contrepoint avait été «modernisé» par l'adjonction de parties instrumentales et d'une basse continue.

Le *Requiem* de Jean Colin est pour sa part l'unique messe de ce compositeur qui nous soit parvenue. Datant de 1688, trente ans après celui de d'Helper, il affiche une écriture plus démonstrative tout en témoignant de son attachement au passé, à l'instar des innombrables musiciens qui œuvrent à l'époque dans les cathédrales et églises de France. Davantage qu'un retard sur les «progrès» esthétiques parisiens, il faut distinguer dans ces pages le témoignage de répertoires locaux se référant à «toutes les techniques musicales du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, utilisées en concomitance»<sup>4</sup>. Il est établi que Jean Colin a souhaité être recruté à la cathédrale de Laon en 1694 et que le chapitre de Soissons l'a alors sommé de restituer les copies de tout ce qu'il avait composé pendant son service.

Cet épisode se situe à peu d'années près au moment où Nicolas Lebègue s'attache à la construction d'un nouvel orgue dans cette cathédrale de Laon.

## Nicolas Lebègue

C'est en effet aujourd'hui sur la tribune occidentale de cet édifice que subsiste le témoignage le plus objectif de la présence de Lebègue dans sa ville natale. Si la partie instrumentale de l'orgue qui s'y trouve procède de l'esthétique romantique<sup>5</sup>, en raison de sa reconstruction par le facteur Henri-Didier d'Epinal en

2. Marcel Pousse, in CD *Missa pro Defunctis*, Calliope, CAL 9891, 1993.

3. L. Decobert, dans *Dictionnaire de la musique en France*, dir. M. Benoit, Paris, Fayard, 1992, p. 341.

4. M. Pousse, *art. cit.*

5. Jean-Michel Verneiges, «Les orgues de la cathédrale de Laon», *Laon, une acropole à la française*, Cahiers du patrimoine n° 40, Amiens, DRAC de Picardie, 1995, p. 363.

1899, le buffet classique est bien celui qui avait été soumis à l'expertise de l'organiste du roi au moment de son édification. Dès 1697, celui-ci offre ses services aux maîtres de fabrique de la cathédrale «pour la construction d'un grand orgue en cette église». Il précise qu'il a «envoyé un mémoire instructif de ce qui est à faire tant pour le choix d'un habile facteur que pour ménager les dépenses qu'il conviendrait de faire»<sup>6</sup>.

Le Père Ricard, religieux prémontré et prieur de Saint-Nicolas-de-Vertus en Champagne, est chargé de cette réalisation dont le dessin «sera envoyé à Le Becq (Lebègue), organiste à Paris, pour avoir son sentiment»<sup>7</sup>. À la fin de l'été 1700, le maître procède en compagnie du facteur Fégrantin à la réception des travaux de Ricard, qu'il juge favorablement «tant pour l'harmonie que pour la facture des tuyaux, à l'exception de quelques petits défauts qui ont été corrigés sur le champ»<sup>8</sup>. L'instrument est alors représentatif de l'esthétique classique française dont Lebègue est l'un des plus importants promoteurs, aux côtés de musiciens aujourd'hui plus reconnus comme François Couperin ou Nicolas de Grigny, ce génial Rémois qui fut son élève, ou encore tel Guillaume Gabriel Nivers, partageant avec Lebègue (mais aussi Thomelin et Buterne) le service de la tribune royale à Versailles, service partagé en quatre quartiers.

Nicolas Lebègue est le fils d'Antoine Lebègue, meunier de l'abbaye des Prémontrés de Saint-Martin, et de Marie Le Nain, parente des peintres. Comme si la minoterie s'avérait en ce temps pourvoyeuse de génies musicaux, à l'instar du contemporain Lully, de même extraction. Le jeune Lebègue arrive à Paris dans les années 1650, tandis que son oncle violoniste, et parfait homonyme, est nommé vers 1661 «maître joueur d'instrument en la ville de Paris». Nicolas accède en 1664 à la tribune de l'orgue de Saint-Merry, puis il est nommé sur concours en 1678 à la chapelle royale de Versailles, choisi avec ses trois collègues parmi «les plus habiles maistres de France». Disparu en 1702, il est inhumé à l'église Saint-Merry où son épitaphe mentionne «le corps d'honorable homme Nicolas Le Bègue, natif de la ville de Laon, vivant organiste de la Chapelle du Roy et de cette église qu'il a desservie pendant plus de quarante années, avec autant d'édification que d'estime». Son œuvre consiste en trois livres d'orgue, deux livres de clavecin et un livre de motets pour voix et basse continue.

L'art français de l'orgue que Lebègue illustre avec brio est alors spécifique et se distingue de l'évolution observable au même moment en Allemagne, avec Bach et ses prédecesseurs, pour deux raisons principales : à l'écriture polyphonique s'oppose ici d'une part la stabilisation d'un langage concentré sur la couleur et les timbres de l'orgue, quand les genres profanes influencent d'autre part la musique religieuse à travers l'air de cour, la danse, les récits ou la suite de clavecin. Le nom de Lebègue s'attache de façon exemplaire à ces deux tendances.

6. Arch. dép. Aisne, G 1875, fol. 145 v. Délibérations du chapitre cathédral.

7. Arch. dép. Aisne, G 1875, fol. 141 v. et 149 v.

8. Arch. dép. Aisne, G 1876, fol. 122 .

Ses trois livres d'orgue en attestent, de surcroît en un temps qui est celui de l'âge d'or de la musique française. La création de l'Académie de danse (1661), la réorganisation de la Chapelle du roi (1663) et la fondation de l'Académie de musique et de poésie (1669) en ont posé les bases. Le premier livre paraît en 1676, l'année même de la tragédie lyrique de Lully *Atys*. Lebègue y déploie huit suites de versets encadrées par un prélude et un plein-jeu, au fil desquels alternent duos, récits, échos, dialogues, fugues graves et basses. Ces pièces courtes, dévolues au service liturgique, empruntent à un double arsenal : celui du monde grégorien qui imprègne la musique religieuse, mais aussi celui de l'opéra et de la danse dont l'univers est si indissociable de leur royal protecteur. Lebègue se révèle dans ce livre en véritable organisateur de la suite française pour orgue, en favorisant son unité par le biais de thèmes communs à plusieurs mouvements. Il confirme et développe en outre le principe de la basse de trompette qui met en relief de façon spectaculaire ce timbre caractéristique.

Il tire cependant l'un de ses titres de gloire des pièces en taille, consistant à accompagner par un jeu doux, comme un chanteur, une ligne mélodique s'exprimant avec une couleur particulière dans le registre de ténor. Le cromorne ou la tierce en taille, mais aussi le trio à deux dessus et basse, ou des récits qu'il faut jouer «en imitant la manière de chanter», sont autant de pages à travers lesquelles Lebègue se distingue. La mélodie de la tierce et du cromorne en taille est à son avis «la plus belle et la plus considérable de l'orgue».

Cette notion coloriste ne doit pourtant pas être confondue avec un souci décoratif superficiel. Elle procède plutôt d'une véritable rhétorique de timbre qui résulte d'une double transposition : celle de la musique vocale traduisant le sens du texte et celle de la musique instrumentale imitant la vocalité. Le timbre n'est plus la parure mais la raison d'être et nécessite, dans la préface du premier livre, un «Petit avis tant pour le mélange des jeux que pour le mouvement du toucher sur chaque espèce de pièces».

S'il renoue en 1678 avec les usages liturgiques plus traditionnels dans son deuxième livre, avec un ordinaire de la messe fécondé par la thématique grégorienne, Lebègue atteint l'apogée de sa carrière avec le troisième livre de 1685. D'une grande disparité de genres, il réunit dix offertoires, huit élévations, qui sont les premières à l'orgue, mais aussi quatre symphonies et dix noëls variés qui prennent aussi une place singulière dans le panthéon organistique français. Les variations sur des noëls populaires, dont Nicolas Gigault développe le principe juste avant Lebègue, confirment l'assaut des tribunes par le monde profane et préfigurent la disparition progressive de la notion de livre d'orgue. Ce troisième livre de Lebègue manifeste cependant encore le souci d'une musique d'église non asservie au plain-chant, à quelques exceptions près, et ouverte aux innovations formelles et stylistiques. Celles-ci sont naturellement influencées par les années d'apogée de la tragédie lyrique de Lully, comme du Grand Motet versaillais.

## **Laon à la croisée des chemins**

C'est ainsi qu'il est possible de dire que Laon s'est trouvée d'une certaine manière en prise directe avec l'essor de l'orgue classique français dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, tant sur le plan musical qu'instrumental, car le facteur d'orgue Crespin Carlier (ca 1560-1636), également originaire de Laon, qui œuvre à Soissons et à Saint-Quentin avant que Titelouze ne le sollicite à Rouen, appartient en effet à cette lignée d'artisans responsables de la conception et de la stabilisation de l'orgue français si typique, dont on voit comment Lebègue le sert. Et par l'intermédiaire de ce dernier, c'est avec tous les musiciens forgeant à Paris et à Versailles les caractéristiques d'une apothéose de la musique française que Laon est en contact.

Un autre artiste important favorise ces échanges. Pierre du Mage, né à Beauvais en 1674 et mort à Laon en 1751, est un élève du grand Louis Marchand, après avoir étudié avec son père, titulaire de l'orgue de la cathédrale de Beauvais. Il occupe la tribune de la basilique de Saint-Quentin, où il dit lui-même toucher un orgue « sans contredit l'un des plus grands, des plus somptueux et des plus parfaits instruments du monde »<sup>9</sup>, conçu dans les années 1700 par Robert Clicquot, d'après les plans de Lebègue, et par Jean Berain pour le monumental buffet encore visible aujourd'hui. Il est ensuite organiste à la cathédrale de Laon de 1710 à 1719 et sa réputation est telle qu'il participe à la réception de l'orgue reconstruit de Notre-Dame de Paris en 1733, malgré l'interruption de ses activités musicales en 1719 pour des raisons inconnues. Son premier livre d'orgue, de 1708, est le seul qui nous soit parvenu, le second de 1712 ayant disparu. Il contient une suite du premier ton d'un lyrisme très personnel, dédiée à « Messieurs les vénérables doyens chanoines et chapitre de l'église royale de Saint-Quentin ».

Gilles Cantagrel souligne l'intérêt nouveau d'une musique qui, contrairement à celle du liturgiste Grigny, ne commente plus les versets de plain-chant mais leur préfère des pièces d'apparat donnant libre cours à l'effusion. Cet art se place sur un terrain préparé comme on le sait par Lebègue, où l'on déclame un récitatif et où l'on chante un arioso à la manière de l'opéra. « Ce sont les derniers feux du classicisme, le temps du rococo et de la galanterie n'est plus loin »<sup>10</sup>.

## **Lebègue claveciniste**

Peut-être est-ce cependant au clavecin que Lebègue aura apporté la contribution artistique la plus décisive et la plus susceptible de rayonner dans l'Europe entière. Au XVII<sup>e</sup> siècle, il prend place parmi les cinq artistes qui dominent l'instrument, aux côtés de Chambonnières, Louis Couperin, Anglebert et Geoffroy. Un an après son premier livre d'orgue, son premier livre de clavecin constitue en

9. G. Cantagrel, dans CD *Organistes de cathédrales*, Tempéraments, TEM 316038, p. 12.

10. *Ibid.*

1677 la deuxième publication de ce genre après celle de Chambonnières en 1670 (l'œuvre de Louis Couperin n'étant pas publiée).

Premier recueil à présenter des préludes non mesurés, l'ouvrage offre des danses de caractère telles que gavotte, bourrée et menuet, tandis que le second livre de 1687 stabilise la notion de suite autour de l'architecture traditionnelle avec allemande, courante, sarabande et gigue. De nombreuses rééditions de ces livres, notamment chez Etienne Roger à Amsterdam, témoignent du succès et de l'influence de cette musique au-delà des frontières.

Davantage que celle écrite pour orgue, la musique de clavecin de Lebègue a beaucoup circulé, en particulier dans les pays germaniques où elle intéresse des compositeurs importants. On attribue même certaines de ces pages à Buxtehude, l'un des grands prédecesseurs de Bach, tandis que J.G.Walther a copié une suite complète. Au-delà de ses disciples, parmi lesquels Agincourt ou Jullien, Lebègue fournit donc aux musiciens allemands une sorte de modèle du style particulier du clavecin français.

Or ce style, malgré la proximité des instruments et leur pratique souvent concomitante par les compositeurs, est peu redévable à celui de l'orgue. Car c'est le luth qui influence le clavecin, et la suite de luth qui nourrit la suite de clavecin à laquelle Lebègue apporte une contribution si déterminante.

La danse, le prélude non mesuré, l'écriture brisée et l'ornementation figurent parmi les principales caractéristiques de l'écriture de luth dont s'empare le clavecin.

A la source de cette école dont l'essor accompagne le ballet de cour à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, il faut relever parmi des musiciens comme Robert Ballard ou Charles Lespine le nom de Nicolas Vallet. Celui-ci est né à Corbeny, près de Laon, vers 1583, et meurt vraisemblablement vers 1642 à Amsterdam où il s'est installé. Il laisse un traité consacré à l'instrument qu'il enseigna parallèlement à ses activités de compositeur, dont l'œuvre est marquée par des préludes, des fantaisies de style polyphonique et par des danses.

## **Jumentier et Bréval entre deux mondes**

Mais on ne peut évoquer le clavecin français et son répertoire à propos de la musique baroque dans l'Aisne sans faire référence à l'instrument historique Benoist-Stehlin (1750), conservé au musée Antoine-Lécuyer de Saint-Quentin. Outre ses éminentes qualités musicales qui suscitent régulièrement des enregistrements discographiques, ce clavecin rappelle l'existence du maître de chapelle de la basilique de Saint-Quentin Bernard Jumentier (1749-1829), à qui il a appartenu.

Originaire de la région de Chartres, le musicien accède au chapitre royal de Saint-Quentin en 1776, après avoir exercé des fonctions à Senlis, Coutances et Saint-Malo. Enseignant à titre privé après la suppression de la maîtrise en 1792, il y reprend son activité en 1802 grâce au concordat et se consacre encore à la composition dans le premiers tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Il meurt à Saint-Quentin le

17 décembre 1829 et laisse plus de deux cents œuvres, parmi lesquelles un opéra, *Chloris et Médor*, un requiem, cinq Magnificat, deux Te Deum, six messes, un Stabat Mater et surtout vingt-six motets auxquels il a consacré une part importante de son activité. Situé hors du champ historique baroque, Jumentier n'en exploite en effet pas moins les formes privilégiées de l'Ancien Régime, tel que le Grand Motet, auxquelles il insuffle modérément quelques accents de nouveauté. Mais hormis l'audition de l'un de ses motets devant le roi en 1781, ou encore son unique apparition au Concert-Spirituel en 1783 et le témoignage de l'exécution de sa Messe en sol à Saint-Eustache sous la direction de Rodolphe Kreutzer en 1812, il demeure en province éloigné des fastes de Paris et de la Cour. «En traversant des régimes politiques divers, il semble avoir toujours réussi à vivre de ses talents de musicien, sans que l'on connaisse dans les différents cas, le degré de sympathie qu'il éprouve pour le régime en place»<sup>11</sup>.

Un autre musicien ayant vécu dans ces périodes charnières a joué un rôle plus important dans le domaine du violoncelle : Jean-Baptiste Bréval, né à Paris en 1753 et mort à Colligis, dans l'Aisne, en 1823, compte parmi les plus grands virtuoses de l'instrument et a contribué à enrichir certaines formes. Soliste au Concert-Spirituel, il écrit cinq symphonies concertantes et sept concertos pour violoncelle, ainsi que des quatuors «concertants et dialogués» dans lesquels le premier violon peut souvent être remplacé par une flûte. Ces notions mélodiques et concertantes s'inscrivent naturellement dans l'évolution d'un langage qui, tournant le dos au baroque menacé à son tour par l'archaïsme, s'offre bientôt aux tournures galantes.

## Le siècle de Racine et de La Fontaine

Cet univers trouve son accomplissement plus d'un demi-siècle après la disparition de Lebègue dont il faut se souvenir que la vie se déroule pour l'essentiel au siècle de Racine et de La Fontaine. On ne saurait en effet terminer ce tour d'horizon sans faire référence à ces auteurs emblématiques du génie classique français, respectivement natifs de La Ferté-Milon et de Château-Thierry dans l'Aisne.

Même si la musique n'est pas l'emblème principal de leur postérité, elle leur est redévable de plusieurs productions : La Fontaine possède lui-même un clavecin dont il joue et si l'entente avec Lully s'est avérée improbable, il laisse cependant la matière de quelques ouvrages lyriques. Le seul véritablement abouti sur son propre livret est celui de Pascal Collasse, élève de Lully, *Astrée et Céladon* (1691). Mais différents contes et fables sont à la source de plusieurs œuvres parmi lesquelles *Les Troqueurs* de Dauvergne (1753), *Les Aveux indiscrets* de Monsigny (1759), ou encore *L'Huître et les Plaideurs* de Philidor (1759). Il inspire en outre certains airs à Charpentier et à Couperin.

11. *Bernard Jumentier*, dir. F.de la Grandville, Inventaire des Fonds Musicaux Anciens de Picardie, SSECARM, 1991.

Le cas de Racine est sensiblement différent. «Comme son ami Boileau, il est peu favorable à l'opéra, et sait presque toujours échapper aux occasions qui lui sont offertes d'écrire des livrets pour les compositeurs, exception faite de *l'Idylle sur la paix* (de Lully) donnée en 1685 à l'orangerie de Sceaux»<sup>12</sup>. C'est donc pour la maison royale de Saint-Cyr qu'il collabore avec Jean-Baptiste Moreau pour les tragédies chrétiennes d'*Esther* et d'*Athalie*, lui permettant «à la fois d'échapper à l'écueil d'une poésie entièrement mise en musique, et d'expérimenter une formule personnelle»<sup>13</sup>. Il rend lui-même hommage au musicien en confessant «franchement que ses chants ont fait un des plus grands agréments de la pièce»<sup>14</sup>. C'est encore Saint-Cyr qui inspire à Racine ses quatre *Cantiques spirituels*, mis en musique par le même Moreau, mais aussi par Delalande pour le quatrième, par Jean-Noël Marchand (1666-1710) ou encore par le Rémois Pascal Collasse (1649-1709).

Ce dernier partage en 1685 avec Delalande la charge de compositeur de la musique de la Chambre, l'année même de la parution du troisième livre d'orgue de Nicolas Lebègue, organiste du roi depuis sept ans.

Rien ne transparaît plus aujourd'hui, à la tribune de l'orgue de la cathédrale de Laon, de cette effervescence artistique, de ces échanges et de cette splendeur classique française, hormis le magnifique buffet dont l'image nous atteint un peu comme la lumière retardée d'un astre éteint.

Dans l'Aisne, c'est désormais à l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache, autour de son orgue historique Jean-Boizard construit en 1714, l'année où disparaît Nivers, collègue de Lebègue à Versailles, qu'il faut aller écouter la musique de ces maîtres. Elle y est d'ailleurs abondamment jouée et enregistrée, pour témoigner authentiquement de leur ivresse des timbres et du chant, dans le contexte patrimonial le plus musicalement baroque du département.

Jean-Michel VERNEIGES

---

12. Anne Piéjus, dans CD *Moreau, la musique d'Athalie*, Calliope CAL 9524, 2001, p. 3.

13. *Ibid.*, p.4.

14. Anne Piéjus, *Le Théâtre des Demoiselles*, Paris, 2000, p. 542.