



HAL
open science

Les religieuses, des destinataires privilégiées du motet dans la France de l’Ancien Régime

Cécile Davy-Rigaux, Nathalie Berton-Blivet

► **To cite this version:**

Cécile Davy-Rigaux, Nathalie Berton-Blivet. Les religieuses, des destinataires privilégiées du motet dans la France de l’Ancien Régime. 2013. halshs-00869931

HAL Id: halshs-00869931

<https://shs.hal.science/halshs-00869931>

Preprint submitted on 4 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES RELIGIEUSES, DES DESTINATAIRES PRIVILÉGIÉES
DU MOTET DANS LA FRANCE DE L'ANCIEN RÉGIME

Cécile Davy-Rigaux et Nathalie Berton-Blivet

En dehors du « grand motet », la production de ce qu'on appelle, dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles, « motet », qu'elle ait été étudiée à travers certains auteurs¹ ou dans des perspectives plus synthétiques², n'a pas encore été vraiment abordée du point de vue de ses destinataires. Cet examen est désormais facilité par le récent recensement du corpus des motets imprimés entre 1647-1789³; celui-ci répertorie quatre-vingts recueils imprimés contenant au moins un motet. Les destinataires, quand ils sont mentionnés dans les titres ou les préfaces, sont les musiciens des milieux capitulaires, puis ceux du Concert Spirituel, les particuliers, dont les « demoiselles qui sont dans le monde », mais le plus souvent les communautés religieuses féminines. Seize ouvrages s'adressent ainsi directement à elles ou les mentionnent explicitement en tant qu'utilisatrices. De plus, treize autres recueils présentent des particularités permettant d'en déduire l'utilisation possible dans des couvents féminins.

La forte présence de ce public, *a priori* amateur, peut surprendre dans le cadre d'un genre réputé savant⁴. Au début du XVIII^e, le « motet » est en effet toujours considéré comme une « composition de musique figurée... enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition » (Brossard⁵) souvent sur des « paroles de devotion qui sont mises en

¹ Voir John Santoro (« Les petits motets d'Henry Du Mont » (1992), *Le concert des muses*, textes réunis par Jean Lionnet, Versailles : Centre de Musique Baroque de Versailles, Klincksieck, 1997, p. 251-265 ; Catherine Cessac, *Nicolas Clérambault*, Paris : Fayard, 1998 ; Jean-Paul Montagnier, « Les petits motets de Mr H[enry] M[adin] », *Symphonies lorraines : compositeurs, exécutants, destinataires*, actes du colloque international (Lunéville, 1998), Yves Ferraton (dir.), Paris : Klincksieck, 1998, p. 151-167 ; Catherine Cessac, « Les petits motets » et Jean-Yves Hameline, « Les leçons de Ténèbres à une et deux voix », textes réunis par Catherine Cessac, *Journées François Couperin*, Versailles : Centre de musique baroque de Versailles, automne 2000, respectivement p. 127-141, 143-154.

² Cf. notamment Susan R. Potter, *The 'petit motet' in Parisian printed sources from 1647-1689*, Ph.D., The State University of New Jersey, 1992, Ann Arbor, U.M.I., 1992, 2 vol. ; Joseph A. Kotylo, *A historical and stylistic study of the petit motet, 1700-1730*, Ph.D., University of Colorado, 1979.

³ Voir Nathalie Berton-Blivet, *Catalogue de petit motet imprimé en France (1647-1789)*, Centre de Musique Baroque de Versailles, <http://philidor.cmbv.fr/catalogue/oeuvre-petit-motet-1>. Ce catalogue totalise 860 notices œuvres, 83 recueils et 5 recueils de recueils. L'édition de ce catalogue, étendu à l'ensemble des motets à petit effectif (soit 184 notices supplémentaires), est actuellement en préparation, à paraître aux éditions de la Société française de musicologie.

⁴ L'importance du répertoire des petits motets destinés aux religieuses n'a pas encore été étudié pour lui-même, mais elle apparaît dans Alexis Meunier, *Les saluts du saint-Sacrement, liturgie et musique en France (1600-1774)*, thèse de l'École de Chartes, 2004. En revanche, les travaux de S. R. Potter n'en portent pas la trace (*The 'petit motet' in Parisian printed sources from 1647-1689*, *op. cit.*, ni ceux de J. A. Kotylo, *A historical and stylistic study of the petit motet, 1700-1730*, *op. cit.*).

⁵ Sébastien de Brossard définit la musique figurée comme un type de composition « dont les figures sont de différente valeur, et les mouvemens variez, allant tantôt vite tantôt lentement, &c », *Dictionnaire de musique... seconde édition*, Paris, Christophe Ballard, 1705. Il est à noter cependant l'existence de motets en plain-chant dit « musical », c'est-à-dire non mesurés mais comportant des figures de notes (points d'allongements, parfois croches et doubles croches notamment), des altérations (dièses), des cadences et des agréments, des répétitions de mots, issus de la musique figurée (cf. par exemple les *Offices divins* 1686 ; *Chants et motets* 1733 ; *Processional pour l'abbaye royale de Chelles* 1726, *Graduels et Antiphonaires* pour les religieuses de Nivers (cf. Cécile Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers, un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris : CNRS Éditions, 2004, p. 232-233).

musique pour estre chantées à l'église, et qui ne font point partie de l'office divin ⁶ ». Dans leurs définitions du « motet », Furetière ⁷ et Brossard font en outre référence à cette forme instrumentale libre inspirée directement par un motet ou reprenant l'écriture polyphonique caractéristique du genre, surtout usitée aux XVI^e et début XVII^e siècles : « quand le musicien prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit, sans y exprimer la passion d'aucune parole, on l'appelle fantaisie ou recherche » ; « les Italiens l'apellent alors Fantasia & Ricercata, & les François Fantaisie, Recherche, etc. », précise Brossard. Le fait que les deux auteurs associent spontanément ces genres instrumentaux à celui du motet tendrait selon nous à souligner, au-delà de la parenté d'écriture, leur particularité commune de pièces de musique intervenant dans l'office hors paroles prescrites en accompagnement de gestes rituels. Cette hypothèse permettrait d'expliquer la présence de pièces instrumentales au sein de certains recueils de motets ⁸, mais aussi les représentations iconographiques ⁹ ou les mentions régulières de groupes d'instrumentistes jouant des pièces instrumentales, notamment lors des processions ¹⁰.

En dehors des stations de processions, les motets sont généralement exécutés à l'église durant les offices des grandes fêtes liturgiques annuelles et/ou locales, le plus souvent aux vêpres et à la messe, à ces moments plus particulièrement « suspendus » que sont l'élévation, l'offertoire ou la communion ; ils prennent aussi une place importante au sein d'offices extra-canoniques, principalement lors des saluts d'exposition ou de bénédiction du Saint-Sacrement ou encore lors des saluts à la Vierge, offices généralement récités ou chantés le soir ¹¹.

Ceci restera valable jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, tandis que se développe parallèlement un autre lieu d'accueil pour ces motets, le concert public. C'est ainsi qu'apparaissent des recueils spécifiquement liés au Concert Spirituel. Dans ce cadre,

⁶ *Nouveau dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 2/ 1718.

⁷ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts...*, La Haye, Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690 (facsimilé, Paris, France-Expansion, cop. 1972).

⁸ Voir notamment les cinq pièces instrumentales (1 pavane, 2 allemandes, 2 symphonies) que renferment les *Cantica sacra* de Du Mont (1652) ainsi que les deux allemandes figurant dans la section réservée aux pièces latines des *Mélanges* de 1657 du même auteur. On relève aussi dans les *Cantica sacra* un *Panis angelicus* à quatre voix pouvant être exécuté à « *voce sola, vel à 4.voc., aut instrumenti* ».

⁹ On pense particulièrement à la gravure de Bernard Picard, (in *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les Peuples du monde*, Vol. II, « Cérémonies et coutumes des Catholiques romains, gravures hors texte, chez J. F. Bernard, Amsterdam, 1723-1743) représentant « La Procession du Saint-Sacrement le jour de la Fête-Dieu » qui montre une station devant une tribune où jouent des musiciens, tous instrumentistes.

¹⁰ « Le Dimanche 5. de ce mois, la Translation de deux Corps Saints [reliques des martyrs Félix et Victor] a esté faite à Amiens avec toute la pompe & toute la magnificence imaginable, dans l'Eglise des Peres Capucins de la mesme Ville. [...] La Procession partit de l'Eglise de S. Jacques [...] & fut composée de tout le Clergé Régulier, & des Prestres & Curez des douze Paroisses de la Ville. Mr l'Evesque d'Amiens y assista, revestu de ses Habits Pontificaux. Quatre Trompetes marchoient à la teste, & estoient suivis de plus de deux cens Torches des Métiers & de celles de la Ville, garnies d'Ecussons. [...] Les Châsses qui enfermoient les Reliques estoient portées sous un Dais au milieu des Prestres revestus de Chapes. Elles reposerent sous quatre Arcs Triomphaux élevez en divers Lieux, & pendant ce temps les Instrumens de Musique faisoient retentir la Symphonie. » (*Mercure Galant*, octobre 1681, p. 164-165, 168-170 ; c'est nous qui soulignons) ; voir aussi dans le même périodique : juin 1680, p. 110-114, novembre 1682, p. 115-122 (informations extraites de la base de données *Mercure galant*, IRPMF/CMBV, <http://philidor.cmbv.fr> ; les références au *Mercure* qui suivent proviennent de la même source).

¹¹ Sur la place des motets décrite dans les cérémoniaux diocésains imprimés, voir Cécile Davy-Rigaux, « De l'enseignement des cérémoniaux diocésains pour la connaissance des musiques d'Église dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles », *Les cérémoniaux catholiques en France à l'époque moderne. Une littérature de codification des rites liturgiques*, C. Davy-Rigaux, B. Dompnier, O. Hurel [dir.], Turnhout : Brepols, 2009, particulièrement p. 457-460 ; sur les saluts, voir, dans le même ouvrage, Alexis Meunier, « Les saluts du Saint-Sacrement : des offices de dévotions pour les fidèles », p. 497-516.

l'appellation « petit motet » s'avère souvent nécessaire pour distinguer les compositions de dimension et d'effectif modestes publiées dans ces recueils de motets à grand chœur et symphonie, dits aussi « grands motets » ; le chevalier d'Herbain (1753) et Roussier (1765) qualifient ainsi certaines de leurs œuvres de « petits motets ». L'expression figure également dans les articles de presse commentant ces concerts : elle y est fréquemment employée à partir de 1730, en particulier à propos des motets de Mouret (1742)¹². Ces motets de concert se caractérisent généralement par une écriture brillante et souvent virtuose. C'est toutefois le maître de musique de la cathédrale de Rouen, Michel Lamy, qui, le premier, avait employé dès 1720 l'expression « petit motet » dans son recueil imprimé de *Cantates, petits motets à une, deux & trois voix*, comportant aussi « un cantique nouveau à deux chœurs & symphonie », tous « à l'usage des Églises cathédrales ». Dans sa préface, il s'appuie sur le *Dictionnaire de l'Académie française* pour distinguer ces « motets », en latin « *breve canticum* », de son « cantique nouveau » qu'il qualifie par conséquent de « *magnum canticum* », le considérant comme étant « dans le sacré ce qu'un opera est dans le profane¹³ ».

Les recueils ou motets plus particulièrement destinés aux religieuses ne comportent aucune distinction dans la terminologie, les pièces étant simplement et invariablement qualifiées de « motets », de 1652 à 1775 ; ce qui n'empêche pas des particularités d'écriture, comme nous le montrerons ci-après.

Notre relevé d'un nombre significatif de motets et de recueils spécifiquement composés pour les religieuses doit certainement être replacé dans le contexte de la mise en œuvre de la Réforme catholique en France¹⁴. Depuis les travaux d'Henri Bremond, les historiens s'accordent à reconnaître l'importance de la participation des femmes au sein de celle-ci, en particulier dans les milieux des élites aristocratiques et bourgeoises. Dès les dernières années du XVI^e siècle émergent ainsi de grandes figures féminines : réformatrices de couvents des anciens ordres religieux (Angélique Arnauld à Port-Royal, Marie de Beauvilliers à Montmartre, Marguerite de Veny d'Arbouze au Val-de-Grâce) ou fondatrices laïques ou religieuses de nouveaux ordres actifs ou contemplatifs (la Visitation de sainte Jeanne de Chantal, les bénédictines de l'Adoration perpétuelle du Saint-Sacrement de Catherine de Bar, etc.). Elles contribuent par ailleurs à l'élaboration de nombreux ouvrages destinés aux femmes (livres d'éducation religieuse ou de dévotion, biographies de saintes femmes ou de religieuses...) ou en sont les inspiratrices (ainsi la fameuse *Introduction à la vie dévote* de François de Sales)¹⁵.

¹² Le premier emploi de cette expression apparaît dans le *Mercure de France*, en novembre 1730 (p. 2527) : « La Dlle le Maure chanta [le 1er novembre] Usquequo, petit Motet de M. Mouret, avec une grande précision ».

¹³ Michel Lamy, *Cantates, petits motets à une, deux & trois Voix, Et un cantique nouveau à deux chœurs & symphonie ajoutée propre particulièrement pour la Fête de Pâques A l'usage des Eglises Cathedrales*, Paris-Rouen : Witte-Cabut, 1720, p. 9. Aucune différence stylistique n'apparaît entre les motets et les deux pièces intitulées « cantate ». On notera cependant que les motets sont plus brefs (entre 54 et 119 mesures) que les deux cantates (respectivement 272 et 154 mesures) mais aussi que la *Cantate sacrée pour le jour de Noël* exploite le principe narratif (présence d'un narrateur), procédé que Lamy n'a toutefois pas utilisé dans sa *Cantate pour la Sainte Vierge dans le Temps de Pasques*, par ailleurs la plus brève des deux.

¹⁴ Considérer cette production comme une manifestation séculière s'opposant à la Réforme catholique, ainsi que la présente John Santoro (« Les petits motets d'Henry Du Mont », *op. cit.*, p. 254), nous semble en effet un contresens, en particulier pour la période 1650-1720.

¹⁵ Voir notamment les nombreuses références citées dans l'ouvrage de Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris : Champion classiques, 2005. Sur la question de ces productions spécifiques pour les religieuses et le contexte des stratégies ecclésiastiques qui les accompagnent, voir Cécile Davy-Rigaux, « Plaisir musical et élévation de l'âme dans les nouveaux chants ecclésiastiques », actes du colloque international *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle* (Dijon : Université de Bourgogne, 23-25 octobre 2003), Thierry Favier et Manuel Couvreur (dir.), Sprimont : Mardaga, 2006, p. 191-208.

Afin de mettre en évidence le lien si spécifique qui réunit compositeurs et religieuses dans le cadre du motet, nous nous appuyerons sur les préfaces et autres pièces liminaires des recueils. Confrontés aux œuvres elles-mêmes, ces écrits fournissent de précieux renseignements sur le type de participation attendue de la part de ces interprètes particulières, voire sur les spécificités musicales introduites en fonction de leurs besoins. En complément, nous examinerons les diverses possibilités d'arrangements explicitement suggérées par les éditeurs et/ou les compositeurs, dans le but de diffuser ces recueils auprès d'un plus large public d'exécutants.

CARACTÉRISTIQUES MATÉRIELLES ET MUSICALES DES RECUEILS DE MOTETS UTILISÉS PAR LES RELIGIEUSES

Les seize ouvrages imprimés à destination des religieuses explicitent cet emploi privilégié dans leur titre même ou uniquement dans les pages liminaires. Ce degré de précision relatif a constitué un premier critère de classement du corpus. Nous avons ainsi distingué trois groupes, selon que le recueil marquait plus ou moins explicitement sa destination (voir ANNEXE 1 *infra*, *Liste des sources*, Groupes 1 à 3).

Un premier groupe de trois recueils se détache, caractérisé par le fait que les motets qu'ils contiennent font partie d'un répertoire complet de chants et/ou de musiques destinés aux offices d'une communauté bien précise. Il s'agit des recueils des chants ecclésiastiques des bénédictines de Chelles (1726) et des dames augustines de Saint-Cyr (1686 et 1733)¹⁶. Outre les divers plains-chants, psalmodies ou faux-bourçons (ces derniers uniquement dans le recueil de Chelles) spécifiques à ces communautés, ils comportent chacun un bon nombre de motets dus aux compositeurs qui furent directement employés dans chacune de ces deux institutions : Jean-Baptiste Morin à Chelles, Guillaume-Gabriel Nivers puis Nicolas Clérambault à Saint-Cyr. Le contrat passé par Clérambault avec la communauté des dames et demoiselles de Saint-Cyr en 1721 éclaire le type de contribution demandé à un compositeur dans le cadre d'un couvent de religieuses : le musicien doit « avoir soin de leurs chants d'église, faire en sorte qu'ils ne soient point corrompus », « faire répéter de temps en temps les dames et demoiselles pour garder l'uniformité des voix et du chant dans les offices divins, leur montrer et faire répéter ce qu'elles auront à chanter aux fêtes et jours de cérémonies, [et] toucher l'orgue aux grandes fêtes¹⁷ ». Ceci permet de mieux comprendre pourquoi, dans les deux cas, outre la commande de motets qu'ils eurent à honorer, Morin et Clérambault, comme Nivers avant ce dernier, se chargèrent aussi de mettre en ordre, de les enrichir musicalement (ou de les établir dans le cadre de Saint-Cyr) et de faire publier les recueils des chants de ces communautés. Morin indique en effet de son côté :

C'est sur les memoires que m'a fournis Madame la premiere chantre que ce livre est composé. Nous avons eû attention de ne rien changer aux chants, ny aux anciens usages de

¹⁶ Sur le processionnal de Chelles, voir François Turellier, « Le renouveau du chant en l'abbaye royale de Chelles à l'époque de l'abbesse Louise-Adélaïde d'Orléans : le « processionnal » établi par Jean-Baptiste Morin et gravé en 1726, conservé à la Bibliothèque Diocésaine Guillaume Briçonnet de Meaux », *Ostinato Rigore*, 8/9 (1996-1997), p. 283-291 (*Les musiciens du temps de Louis XIV*). Sur les livres de Saint-Cyr voir C. Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers, op. cit.*, p. 245-300, Catherine Cessac, *Nicolas Clérambault*, Paris, Fayard, 1998, p. 59-60, 70-72, 296-307 et Deborah Kauffman, « Performance traditions and motet composition at the convent school at Saint-Cyr » *Early Music*, xxix/2 (May, 2001), p. 234-249.

¹⁷ Cité par Catherine Cessac, *ibid.*, p. 64.

l'Abbaye, et il n'y a rien de nouveau que le bon ordre, les vetures et professions, les secondes parties et basses continües de tout ce qui est en fauxbourdon ou musique simple¹⁸.

Le deuxième groupe comprend six recueils édités entre 1687 et 1775 qui rassemblent uniquement des motets dédiés spécifiquement aux religieuses, certains ayant été directement inspirés par une ou plusieurs communautés particulières. Ainsi, les *Motets pour les principales fêtes de l'année* d'un certain Noël, parus ensuite sous le nom de Nicolas Lebègue¹⁹, sont dédiés aux bénédictines du Val-de-Grâce, les six *Motets à une et deux voix* de Nicolas Clérambault, aux dames de Saint-Cyr, tandis que M^r H. M. (probablement Henri Madin²⁰) affirme avoir composé son premier livre de motets « à deux dessus » pour les filles de la Miséricorde. Trois autres recueils s'adressent plus généralement aux religieuses sans autre précision : ceux de Guillaume-Gabriel Nivers de 1689, de Frédéric-Hubert Paulin, maître de musique de Saint-Honoré à Paris (1705), et le plus récent d'entre eux, celui de Michel Corrette (1775) « à l'usage des Dames Religieuses », malheureusement perdu.

Le troisième groupe comporte sept recueils d'œuvres diverses sur textes latins, publiés entre 1652 et 1710, dont les titres ou préfaces indiquent qu'ils peuvent être en tout ou en partie utilisés par les religieuses, celles-ci n'en étant pas *a priori* les seules utilisatrices. Les auteurs en sont Henry Du Mont (recueils de 1652 et 1657), Louis-Nicolas Blondel, officier de la Chapelle royale (1671), Sébastien de Brossard (*Elévations et motets* de 1698), André Campra (2^e livre, 1699), Jacques-François Lochon (1701) et Edme Foliot, maître de musique de la maison professe des jésuites à Troyes (ca 1710). Les références aux religieuses s'y présentent sous des formes diverses. La plupart de ces recueils distinguent les religieuses comme l'un de leurs destinataires privilégiés, tels Blondel (dès le titre), Lochon, Foliot ou Henry Du Mont dans ses *Cantica sacra* de 1652, qui indique avoir « pensé obliger le public et particulièrement les Dames religieuses [...] en faisant mettre en lumiere quelques motets de [sa] composition ». Certains auteurs mentionnent ou proposent des aménagements spécifiques de quelques-uns de leurs motets à l'attention particulière des religieuses (cf. Du Mont 1657,

¹⁸ Pour les références bibliographiques de cet extrait comme pour tous les extraits ou renvois relatifs aux ouvrages regroupés dans notre corpus, le lecteur se reportera à la *Liste des sources* mise en ANNEXE 1 *infra*.

¹⁹ La première édition de ce recueil, dédiée à Lebègue, est parue sous le nom d'un certain Noël (qui reste à identifier) tandis que la seconde édition « par Monsieur le Begue, Organiste de la Chapelle du Roy » est posthume, le compositeur étant décédé en 1702. Dans un article qu'il consacre à ce recueil de motets, Norbert Dufourcq pose sans trancher la question de la paternité du recueil (« Autour de Nicolas Lebègue. Un recueil de motets inédits », *Recherches sur la musique française classique*, XXV (1987), p. 8-9). Nous estimons pour notre part que Noël est bien l'auteur principal de ces motets. Cette attribution est confirmée par un article paru dans le *Mercurie Galant* (octobre 1687, p. 367-368) au moment de la sortie du recueil (c'est nous qui soulignons) : « M. le Begue, Organiste du Roy, a composé un Livre des plus belles Pieces de Clavessin qui ayent encore paru [...]. Celles de vos Amies qui aiment le Clavessin, trouveront ce Livre chez M. Noël, ruë Simon le Franc, entre le Cygne & le Lion d'or. Le mesme Sieur Noël debite un Livre de Motets de sa façon, à une voix seule avec la Basse continuë, & de petites symphonies pour l'Orgue ou pour la Viole. ». Toutefois, Lebègue dut apporter son aide à la composition de ces motets, comme l'indique de façon explicite l'épître que lui consacre Noël : « L'offrande que je vous fais aujourd'huy est un effet de ma reconnaissance. Ceux qui sçavent les grandes obligations que je vous ay, m'auroient accusé d'ingratitude s'ils n'avoient pas vû vostre nom à la teste de mon Ouvrage ; l'on auroit crû que ne l'ayant mis au jour qu'après avoir puisé tant de fois dans vos lumieres, il devoit retourner à vous comme à sa source. » Ce serait donc à la seule initiative de Ballard et dans un but vraisemblablement commercial, que l'édition de 1708 serait parue sous le nom du maître et non sous celui du disciple, comme tend à l'indiquer la suppression de cet épître et la relégation du nom de Noël à la mention « Donnez cy-devant au Public sous le nom de Monsieur Noel ».

²⁰ Voir Jean-Paul C. Montagnier, « Les petits motets de Mr H[enry] M[adin] », *op. cit. et id., Un musicien lorrain au service de Louis XV, Henry Madin*, Langres, Éditions Dominique Guéniot, 2008, p. 209-226.

Blondel²¹), tandis que l'éditeur Ballard ajoute des traductions françaises des textes latins employés, les justifiant par le fait que « les dames religieuses, n'entendant point la langue latine, seroient privées du plaisir que ces expressions leur pourroient donner » (Brossard 1698). Ce principe est repris pour les recueils de Lochon, Campra 2 et Campra 3 (voir groupe 4 ci-après). Ces quatre derniers recueils, ainsi que celui des *Nouvelles élévations* de Couperin, tous édités par Christophe Ballard entre 1698 et 1703, relèvent visiblement d'une nouvelle stratégie commerciale visant un public plus vaste d'amateurs et de connaisseurs, probablement liée à l'influence directe de Brossard²² : les trois premiers (Brossard 1698, Campra 1699 et Lochon 1701) comportent un avertissement vraisemblablement dû à Ballard lui-même et les avertissements des recueils de Brossard et Lochon insistent notamment sur l'emploi de la terminologie italienne. Il est d'autant plus intéressant de souligner que, dans cette démarche, les religieuses apparaissent comme l'un des publics visés par ces éditions.

On peut ajouter à ce premier corpus, qu'on pourrait qualifier d'« évident », un quatrième groupe, « déduit », de treize recueils, parus entre 1681 et 1733 (voir ANNEXE 1, Groupe 4). Si ceux-ci ne mentionnent pas explicitement les religieuses, certaines particularités matérielles ou musicales montrent qu'elles ont pu en faire usage. Nous avons ainsi relevé la présence d'ex-libris sur certains exemplaires. Les livres 1 (1695) et 3 (1703) de Campra ont été en possession de communautés diverses comme celles de la Miséricorde ou des visitandines de la rue du Bac à Paris. On trouve aussi des ex-libris de religieuses sur des exemplaires des recueils de Du Mont de 1681 (visitandines de Meaux) et de Brossard de 1695 (exemplaire ayant appartenu — de même que l'un des Campra 1 — à « sœur Delphina Chapman »). Les copies manuscrites de certains de ces recueils réalisées dans des couvents constituent aussi des témoignages directs de leur utilisation par des religieuses. Dans le fonds de partitions provenant de Saint-Cyr, on trouve des copies des livres 3 et 4 de Campra, de ceux de 1703 et 1713 de Nicolas Bernier et des recueils de Jacques de Bournonville (1711) et de Joseph Bodin de Boismortier (1728)²³.

Outre le fait que les motets du recueil d'Alexandre de Villeneuve (1719) sont tous publiés pour voix de dessus, on relève une dédicace pleine de sous-entendus à l'abbesse de Chelles²⁴. Concernant le recueil posthume de Michel-Richard de Lalande (1730), un témoignage extérieur indique que le *Miserere* et les leçons de Ténèbres furent « faits pour les Dames de l'Assomption²⁵ ». Quant aux *Motets à une et deux voix avec symphonie et sans*

²¹ « L'auteur avoit donné vingt motets pour les imprimer ; [...] on s'est contenté d'en mettre au jour une douzaine, en attendant le reste, que l'on imprimera en bref, auquel l'Auteur ajustera d'autres choses assez utiles, et particulièrement aux religieuses » (Blondel) ; Du Mont 1657 : voir ANNEXE 1, Groupe 3.

²² Jean Duron montre que c'est probablement à l'instigation de Brossard que Ballard créa sa nouvelle collection de motets, dont le premier recueil est précisément celui de Brossard de 1695 (*L'œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730). Catalogue thématique*, Versailles : Éditions du CMBV-Klincksieck, 1996, p. LII-LIX) ; voir note 58 *infra*.

²³ Les livres 3 et 4 de Campra sont copiés respectivement dans les Ms. mus. 199 et 200 de la Bibliothèque municipale de Versailles, Bernier 1703 dans les Ms. mus. 21 et 46, Bernier 1713 dans les Ms. mus. 22, 23 et 47, celui de Bournonville dans le Ms. mus. 20 et celui de Boismortier dans le Ms. mus. 200 (cf. Denis Herlin, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque de Versailles*, Paris : Société française de musicologie, Klincksieck, 1995).

²⁴ Villeneuve lui écrit notamment : « Je serois indigne de la grace que Vôtre Altesse Serenissime a daigné me faire, si je manquois aux conditions qu'Elle m'a imposées en me l'accordant » ; ces « conditions » résidaient-elles dans la composition de ce recueil pour l'usage du couvent de Chelles ? On notera que la dédicataire (Louise-Adélaïde d'Orléans, 1698-1743, connue sous le nom de M^{lle} de Chartres) devint abbesse de Chelles en 1719, année même de la parution du recueil de Villeneuve.

²⁵ Voir Anne Danican Philidor, *Catalogue général de tous les vieux ballets du Roy [...]*, 1729, f° 28^v, Avignon, Ms. 1201 : « Tous les precedens Mottets ont esté faits pour les Dames de l'Assomption et chantez par Mesd.^{elles} De La Lande à l'admiration de tout Paris ».

symphonie chantez au Concert Spirituel... divisez en dix-huit saluts (1733) de Louis Lemaire, ils sont tous présentés pour une ou deux voix de dessus et une note de bas de page concernant le motet *Adeste mortales* vient nuancer la destination annoncée dans le titre, précisant que « dans les Maisons Religieuses, l'Orgue pourra jouer la Symphonie » (p. 34). Cette attention aux religieuses est par ailleurs confirmée dans une annonce du *Mercure* publiée en juin 1733 :

Le sieur Lemaire, Maître de Musique, à Paris, vient de faire mettre sous presse, les Motets qu'il a composez pour le Concert Spirituel au Château des Thuilleries, depuis 1728. jusqu'en 1733.

Ces Ouvrages ayant plû au Public, il s'est déterminé de les mettre au jour. Depuis 30. ans on n'en a point donné de nouveaux. La disposition de ces Motets est faite également pour les Communautés Religieuses, comme pour les Concerts Particuliers. Il y en a pour toutes les grandes Fêtes de l'année, pour les Fêtes de [la] Vierge, pour le S. Sacrement, et pour plusieurs Fêtes particulieres, qui conviendront à toutes les Maisons Religieuses. Chaque Salut contiendra un Motet à une ou deux voix, avec Simphonie ; un Motet à une ou deux voix, sans Simphonie ; et un Domine, salvum fac Regem, que l'on vendra 1. livre 10. sols. jusqu'au nombre de 18. Saluts, que l'on donnera d'ici au Carême prochain. On distribuera les six premiers dans le courant du mois d'Août prochain, et se vendront à Paris, au Mont Parnasse, ruë S. Jean de Beauvais. Chez l'Auteur, ruë de la Bouclerie, au bas du Pont S. Michel. Boivin, ruë du Roule, à la Croix d'Or²⁶.

Enfin, la configuration des deux recueils de motets de Jean-Baptiste Morin, majoritairement écrits pour voix de dessus, ne peut pas ne pas être mise en relation avec la fonction exercée par ce compositeur auprès des bénédictines de Chelles (voir *supra*, description du groupe 1). L'usage de ces motets par des religieuses est d'ailleurs confirmé pour le recueil de 1704 par la présence d'un ex-libris sur un exemplaire conservé au Québec²⁷.

Les motets publiés dans les trois recueils de notre premier groupe, les *Offices divins à l'usage des Dames et Demoiselles établies par sa Majesté à saint Cyr* de 1686, et surtout le *Processional pour l'abbaye royale de Chelles* et les deux volumes des *Chants et motets à l'usage de l'église et communauté des Dames de la Royale Maison de S.^t Loüis à S.^t Cyr* de 1733, permettent de définir les modes d'exécution en usage dans ces deux communautés. Ces motets sont écrits pour une ou deux voix seules — notées dans les clés de dessus traditionnelles (*sol2*, *ut1*) ou dans des clés du plain-chant (*ut2*, *ut3*, *ut4*²⁸) — qui chantent souvent en alternance avec le chœur, avec ou sans accompagnement de l'orgue.

Ces caractéristiques, qui permettent de définir ce qu'on pourrait appeler le « motet conventuel », sont confirmées (hormis l'utilisation de clés du plain-chant) par les cinq recueils de motets du deuxième groupe, qui apportent à l'occasion des précisions complémentaires. Le relevé systématique des effectifs réalisé pour les motets de ce deuxième groupe est donné dans le *Tableau 1* de L'ANNEXE 2 ci-après.

Les voix utilisées sont des voix de dessus, écrites en clés de *sol2* et *ut1*. Mais on note aussi la présence d'une basse vocale notée en clé de *fa3* dans un motet de Paulin. Celle-ci est

²⁶ *Mercure de France*, juin I 1733, p. 1199-1200. Seuls ces six premiers saluts sont conservés.

²⁷ « Madame de L'Enfant Jésus, très digne religieuse de l'Hopital Général, fait à Québec... » (CDN-Qul/ M3.1 M858 M9171 B189a livres rares).

²⁸ Seuls les deux tomes constituant les *Chants et motets* n'utilisent que les clés de *sol2* et *ut1*, ce qui coïncide avec la notation « moderne » des plains-chants employée dans ce recueil.

le signe d'une pratique qui semble avoir été usuelle chez les religieuses. Clérambault précise en effet que ses six motets peuvent être chantés « avec l'accompagnement de l'Orgue, comme on fait à S.^t Cyr ; si non on pourra s'en passer, les Basses chantantes faisant toujours la vraie Basse » ; l'expression « basse chantante » confirme le fait que des bas-dessus féminins pouvaient, le cas échéant, chanter la partie de basse continue en l'octaviant et en y ajoutant les paroles. Sans doute faut-il voir là une façon commode de distinguer à la lecture ces voix graves faisant office de basse harmonique des voix de dessus. Cette lecture en clé de *fa* et à l'octave ne devait pas embarrasser les religieuses, généralement habituées à lire le plainchant dans sa notation traditionnelle, c'est-à-dire noté dans les clés d'*ut* (2, 3 ou 4) et de *fa* (3 ou 4)²⁹.

La grande majorité des motets de ce deuxième groupe est publiée pour une ou deux voix et — le plus souvent mais non systématiquement — basse continue ou « basse chantante ». Est également mentionnée, comme pour les recueils du premier groupe, la participation d'un chœur en alternance à une ou deux parties, en particulier chez Nivers, Clérambault et Madin. Concernant les deux premiers, maîtres de musique et organistes à Saint-Cyr, ceci peut s'expliquer par l'origine même de leurs œuvres. Les six *Motets à une et deux voix pour tout le chœur* de Clérambault proviennent directement du second tome des *Chants et motets pour Saint-Cyr*³⁰ et ne s'en différencient essentiellement que par l'ajout d'une partie de basse continue (simple transcription à l'octave inférieure du bas-dessus). Quant à Nivers, en tant que premier maître de chant de cette institution, il fut sans doute à l'origine même de cette pratique à Saint-Cyr, pratique qu'il pourrait avoir expérimenté auparavant chez les bénédictines du Saint-Sacrement, ses voisines près de Saint-Sulpice, dont il fut aussi l'organiste ; la présence des nombreuses mentions du chœur que l'on trouve dans son recueil de 1689 ne nous surprend donc pas.

L'analyse des effectifs des recueils des groupes 3 et 4, dont les tessitures vocales et les formes d'accompagnement sont plus variées que dans les deux premiers groupes, et dont la destination pour les religieuses est soit moins exclusive soit non précisée, se révèle plus complexe (cf. ANNEXE 2, *Tableau 2* et *Tableau 3*). On note que les motets à 3 voix y sont absents, hormis dans Du Mont 1681³¹. Plus précisément, on constate que les motets à 3 voix de dessus n'existent apparemment pas, à la seule exception des litanies qui peuvent être exécutées de cette façon par la transposition suggérée dans Du Mont 1652. Ce dernier recueil offre par ailleurs la particularité de proposer des motets à 4 voix, avec la voix de basse en clé de *fa3*³². Par ailleurs, Jean Lionnet avait déjà relevé que d'autres motets à quatre voix de ce

²⁹ Anne Piéjus constate aussi dans de nombreux manuscrits de Saint-Cyr l'existence d'une même partie notée selon les cas soit en clé de dessus soit en clé de *fa*, sans toutefois en tirer de conclusion claire (cf. Anne Piéjus, *Le théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand siècle*, Paris : Société française de musicologie, 2000, p. 178-202).

³⁰ Ces six motets constituent le premier tome d'une série de six volumes que Clérambault projetait de publier mais qui n'a pas vu le jour. Elle devait rassembler 36 motets, tous destinés aux saluts, si l'on en croit l'avertissement que place le compositeur en tête de sa publication. Il est probable que l'ensemble des motets qu'il souhaitait publier ainsi appartenait au répertoire de l'institution royale ; les six premiers figurent (sans basse continue) au second tome des *Chants et motets* (ces derniers, pour le salut), qui contient précisément 36 motets de Clérambault.

³¹ Cette exception peut s'expliquer par le fait que ce volume tardif est vraisemblablement à mettre en lien avec les fonctions de Du Mont à la Chapelle royale.

³² Comme le *O Panis Angelorum* (en clés de *sol2/ut1/ut1/fa3/bc*). La partie notée en clé de *fa3* de ce dernier motet peut être chantée de cette façon sans que cela provoque des croisements. En revanche, nous ne considérons pas comme lui que « les parties de basses des autres motets à quatre voix, écrites en clef de *fa3*, peuvent facilement être chantées à l'octave supérieure et devenir ainsi une partie de contralto féminin », car les croisements sont beaucoup trop nombreux (ceci concerne *Ave gemma Virginum, Domine salvum, Laudate Domine, Veni creator*).

recueil pouvaient être chantés par des dessus en dépit de l'utilisation de la clé d'*ut3*³³. Du Mont l'explicitait lui-même au sujet des litanies :

[Je les] ay composées pour deux voix seules, à sçavoir un Dessus et un Bas Dessus (ou Taille et Haute Taille) avec la Basse Continüe. J'y ay adjousté une Basse pour chanter, escrite en Haute Contre pour la commodité des voix des filles, et une quatrième partie en Dessus pour chanter ou jouer sur le Dessus d'une Violle ; ceux qui ont la voix de Haute Contre la chanteront à l'octave en bas au ton naturel de leur voix ; et ay mis les paroles à la Basse Continüe vis à vis des notes où il faudra chanter, pour la commodité de ceux qui voudront chanter la Basse à la clef ordinaire F ut fa.

Dans la configuration de ces motets à 4 voix de dessus du volume de 1652, la clé d'*ut3* est utilisée pour noter la voix la plus basse ; elle pouvait donc être chantée par un bas-dessus féminin.

Par ailleurs, on peut relever à l'occasion des mentions d'alternances entre des passages « *solus* » ou « *voce sola* » et « *omnes* » ou à « 4. *voc.* » dans six de ses douze motets à quatre voix (dont ceux à Saint-Benoit et Saint-Bernard), qui témoignent des pratiques du motet concertant, encore vivace à l'époque où paraissent les *Cantica sacra*. Ceci tendrait à indiquer qu'avant de se voir proposer par les compositeurs des alternances de type conventuel telles que relevées dans les deux premiers groupes, les religieuses pouvaient pratiquer les mêmes formes d'alternances « concertantes » que dans les autres églises³⁴.

Dans ces corpus des groupes 3 et 4, les motets à une voix sont de loin les plus nombreux, notamment ceux pour voix de dessus. La prédominance par ailleurs très nette des motets pour voix de dessus dans ces recueils, tant dans les motets à 1 voix qu'à 2 voix, vient confirmer les différentes attestations d'utilisation de ces recueils par des communautés féminines. Ceux de Villeneuve, Boismortier et Lemaire, uniquement à voix de dessus, sont d'évidence dans ce cas. D'autres méritent d'être regardés de plus près quant aux clés utilisées, eu égard aux usages féminins possibles des voix notées en clés d'*ut3* et *fa3* tels que nous venons de l'observer. Ainsi, le recueil de Bournonville (groupe 4) compte six motets sur huit écrits pour voix de dessus ; les deux motets à 1 voix et 2 voix restants sont respectivement écrits en clés d'*ut3* et *ut3/fa3*. De même, le recueil de Blondel (groupe 3) semble être très majoritairement destiné aux femmes puisque, en dehors de deux motets pour deux voix d'hommes (dont l'un est transposable pour voix de femmes), tous peuvent convenir aux dessus et bas-dessus, y compris le motet à 2 voix (*sol2/ut3*) et les quatre motets à 3 voix (tous pour *sol2/ut1/fa3*). Plus généralement, si on considère l'ensemble des dix-neuf motets mixtes à 2 et 3 voix pour un ou deux dessus et voix basse notée en *ut3* ou *fa3* — ou *fa4* chez Du Mont puis ses successeurs à partir de 1703 — des groupes 3 et 4 dans l'optique

³³ Jean Lionnet relève en effet que « pratiquement tous les motets à deux voix peuvent être chantés par des femmes. Ce souci apparaît encore plus clairement dans les motets à quatre voix : les hymnes de saint Benoît et de saint Bernard (n°30 et 31) sont présentées pour quatre voix de femmes avec la partie de *Bassus* en clef d'*ut3* » (in Henry Du Mont, *Cantica sacra*, éd. Jean Lionnet, Versailles : Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, coll. Monumentales II.3.1., 1997, p. XX). Ces motets sont écrits en clés de *sol2/sol2/ut1/ut3/bc*.

³⁴ Publiés dans la même période charnière, les deux recueils de Geoffroy, plutôt à destination des chœurs masculins, présentent le même type d'alternance ; cf. Jean-Baptiste Geoffroy (S.J.), *D.O.M. Musica sacra. Ad Vesperas, aliasque frequentes in Ecclesia preces. a 4 vocibus. In plerisque ab unica ; vel duabus, cum Organo*, Paris : Ballard, 1659 (5 parties séparées dont 4 sont perdues) et *D.O.M. Musica sacra. Ad varias Ecclesiae preces. a 4 vocibus. In plerisque ab unica, vel duabus, cum Organo*, Paris : Ballard, 1661 (5 parties séparées). On les relève aussi dans le « manuscrit Deslauriers » ; voir notamment Peter Bennett, « Antoine Boësset's sacred music for the Royal Abbey of Montmartre : Newly identified polyphony and plain-chant from the 'Deslauriers' Manuscript (F-Pn, Vma ms. rés. 571) », *Revue de musicologie*, 91/2 (2005), p. 321-367 (motets *Ave Mater pia*, *Quam pulchra es*, ex. 10).

d'une transposition à l'octave, on constate que dix-sept conviennent aux voix de femmes³⁵. Ils se présentent comme des motets à trois voix égales à la tierce. En outre, la réalisation à voix égales de ceux de Du Mont souligne et renforce considérablement la richesse et la densité de l'écriture contrapuntique tandis que la ligne de basse continue instrumentale s'autonomise davantage en tant que voix « mélodique » du fait de ces rares croisements. Voici l'exemple du motet « *Exaltare Domine* » à 2 voix de Bernier 1713 où la deuxième voix, notée en clé de *fa*4 peut être transposée pour un dessus :

Nicolas Bernier, *Motets*, livre 2, 1713, p. 157

Bernier 1713 (p. 157)

Cette prédominance de motets susceptibles de convenir aux voix de femmes est encore sensible à l'examen du sens des transpositions proposées dans les éditions. Chez Foliot et Lemaire, elles se font exclusivement des voix de femmes vers les voix d'hommes. Dans le cas des diverses transpositions des litanies dans Du Mont 1652, les plus nombreuses sont celles convenant aux voix de femmes (5 en tout : 2 pour *sol*2/*ut*1, 3 pour *sol*1/*ut*1/*ut*3, contre 3 pour voix d'hommes). Les indications fournies par Du Mont lui-même tendent à indiquer que la version originale de ces litanies était bien destinée aux voix féminines³⁶.

³⁵ Les motets concernés sont les suivants : Du Mont 1652 : *Domine salvum fac regem* (*sol*2/*ut*1/*fa*4/*bc*) ; Blondel : *Quis mihi det* (*sol*2/*ut*1/*fa*3/*bc*, cf. ex. mus. *infra*), *Regina caeli* (*sol*2/*ut*1/*fa*3/*bc*), *Super flumina* (*sol*2/*ut*1/*fa*3/*bc*), *Venite exultemus* (*sol*2/*ut*1/*fa*3/*dvle*/*bc*) ; Du Mont 1681 : *Ave regina caelorum* (*sol*2/*ut*1/*fa*4/*dv1*/*bc*), *Stella caeli* (*sol*2/*ut*1/*fa*4/*dv1*/*bc*), *O praecelsum* (*sol*2/*ut*1/*fa*4/*bc*), *Per foeminam mors* (*sol*2/*ut*1/*fa*4/*dv1*/*bc*) ; Campra 1 : *In Domino gaudebo* (*sol*2/*fa*3/*bc*), Campra 3 : *Dominus regnavit* (*sol*2/*fa*4/*bc*) ; Bernier 1703 : *Cantemus Domino* (*sol*2/*fa*4/*bc*) ; Morin 1704 : *Nisi Dominus* (*sol*2/*fa*4/*bc*) ; Campra 4 : *Mea voluptas* (*ut*1/*fa*4/*bc*) ; Bournonville : *In convertendo* (*ut*1/*fa*3/*bc*) ; Bernier 1713 : *Exaltare Domine* (*sol*2/*fa*4/*bc*, cf. ex. mus. *infra*), *Omnes gentes* (*ut*1/*ut*1/*fa*4/*bc*). La transposition à l'octave ne convient pas pour un des motets à 3 voix du recueil de Bernier 1703 (*Ave Regina caelorum*, pour *sol*2/*sol*2/*fa*4/*bc*) ni pour le motet à 3 voix mixtes de Campra 1 (*Dissipa Dominus* pour l'effectif *sol*2/*ut*3/*fa*3/*bc*) ; parmi les 19 motets « mixtes » de ces groupes 3 et 4, ils sont donc les deux seuls motets qui soient réellement mixtes.

³⁶ Voir la citation précédente, p. 000. Jean Lionnet (H. Du Mont, *Cantica sacra*, op. cit., p. XXV) émet aussi cette hypothèse de la préexistence de la version féminine pour un autre motet des *Cantica* présenté à deux voix d'hommes dans le recueil (l'hymne de Saints-Pierre et Paul alternée avec le plain-chant et l'orgue, n°10). Jean-Yves Hameline ne reprend pas ce point dans la réédition de ce recueil (H. Du Mont, *Cantica sacra*, éd. de Jean Lionnet revue et augmentée par Jean-Yves Hameline et Thomas Leconte, Versailles : Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, coll. Monumentales II.3.1, 2008).

D'après ces remarques et les précisions apportées par les auteurs, il est donc possible que la plupart des motets présentés dans les éditions pour voix d'hommes, notamment ceux à deux voix, aient été primitivement conçus pour des religieuses. Ils seraient alors le résultat d'arrangements ou de transpositions effectués en vue de leur édition³⁷. Pour aller plus loin dans ce sens, on peut noter que la présence des instruments d'accompagnement³⁸ est parfois proposée *ad libitum* (Du Mont 1657, Lemaire) et que la basse continue peut quelquefois être omise (Lemaire), tandis que la mention d'un chœur en alternance apparaît dans le recueil de Lalande. Ces dernières particularités constituent autant de traits caractéristiques des pratiques des couvents, dont ces recueils, qui s'adressent à un public plus large, portent néanmoins la trace, aussi discrète soit-elle, et rejoignent les spécificités du motet conventuel telles que nous les avons définies.

LES EXÉCUTANT(E)S

Les motets de notre corpus se signalent par un autre trait remarquable : la prise en compte, dans l'écriture comme dans les différents modes d'exécution proposés, des pratiques et des moyens techniques des religieuses. De plus, ces recueils indiquent souvent des configurations variables permettant une utilisation modulable à l'intérieur des couvents.

Spécificités musicales des motets pour les religieuses exécutantes

Quelques-uns des auteurs des recueils imprimés tiennent à afficher leur effort particulier pour s'adapter à ce public par essence amateur en proposant des motets pour les « dames religieuses qui aiment les motets à peu de voix, aisez à chanter avec la partie pour l'orgue ou pour la basse de viole » (Du Mont 1652), ou en s'appliquant à « former un chant tendre et naturel » (Noël/ Lebègue). Clérambault, dont les six motets de 1733 « ne sont fait que pour les maisons religieuses », prévient qu'« il ne faut point s'attendre à y trouver beaucoup de travail » et qu'il ne s'est « attaché qu'au chant et à l'expression ». On a vu que, de son côté, l'éditeur Christophe Ballard prolonge ces intentions des compositeurs à l'égard des religieuses en publiant pour elles les traductions françaises des motets (cf. les recueils Lochon, Brossard 1698, Campra 2 et Campra 3).

Tout indique donc que les religieuses pouvaient chanter elles-mêmes ces motets. Ceci est confirmé par exemple dans les manuscrits autographes des motets pour Saint-François et Sainte-Marguerite composés par Charpentier pour le couvent des cisterciennes de Port-Royal de Paris en 1689, qui portent en marge des parties vocales les noms des religieuses qui les exécutaient. De son côté, Lecerf de la Viéville témoigne avoir assisté à l'exécution d'un *Miserere* de Lalouette par des religieuses :

Deux ans de suite j'ai entendu trois fois à Ténèbres, un *Miserere* de Lalouette [...]. Quoique les Religieuses qui l'exécutoient ne l'excecutassent pas avec toute la tendresse qu'il falloit, il n'y avoit personne dans leur Eglise, sçavant ou ignorant, qui n'en fut frappé, & le ton du mot *Miserere*, ménagé & relevé d'une manière ingénieuse dans un jeu touchant des deux dessus, valoit seul une longue Pièce³⁹.

³⁷ Seul le recueil Brossard 1698 est équilibré dans sa répartition des motets pour voix masculines et potentielles voix féminines.

³⁸ Ceux-ci sont régulièrement présents dans les motets à une voix, beaucoup moins dans les motets à 2 voix, notamment ceux à destination des voix de femmes (cf. surtout le groupe 4).

³⁹ Jean-Laurent Lecerf de la Viéville de Freneuse, *Discours sur la Musique d'Eglise*, dans *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise...*, Bruxelles : F. Foppens, 1705-1706 (repr. Genève : Minkoff, 1972), p. 155 ; on ne peut affirmer qu'il s'agit ici du même *Miserere* que celui publié (pour 3 voix de dessus et basse continue) dans le recueil de Jean-François Lalouette, *Motets a I. II. et III voix, avec la Basse-Continue*, Paris : l'auteur, Boivin, 1726. Ce

Les religieuses pouvaient aussi assurer elles-mêmes les parties d'accompagnement instrumental (orgue et violes) ainsi que, le cas échéant, l'exécution des ritournelles. Les manuscrits de Vitré, par exemple, témoignent de la présence, au sein de ce monastère d'augustines, de religieuses organistes⁴⁰. Dans sa préface des *Mélanges* de 1657, Du Mont précise que la partie pour « la basse-violle seule » comprend « plusieurs préludes en façon d'allemandes à deux parties, pour la basse et le dessus de violle » qui « serviront aussi pour les dames religieuses qui touchent l'orgue en façon de duo », nous renseignant du même coup sur le niveau instrumental moyen de ces moniales. Morin fait plutôt allusion à un soutien harmonique à l'orgue quand il s'adresse dans sa préface du recueil de Chelles aux « dames organistes et autres qui accompagneront »⁴¹. Cette dernière pratique est corroborée par Nivers, qui publie avec ses motets de 1689 un *Art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin* principalement destiné aux exécutant(e)s peu expérimenté(e)s.

Les caractéristiques musicales des motets destinés seulement aux religieuses (groupes 1 et 2) concordent par ailleurs avec ce qu'on appelle à l'époque « les usages du chœur », c'est-à-dire les modes d'exécution du chant liturgique et de la psalmodie qui ont cours dans les communautés religieuses en général. Composés pour une ou deux voix avec ou sans basse continue, leur aspect le plus caractéristique tient dans l'intégration de la pratique de l'*alternatim* propre à l'exécution du chant d'église tel qu'il est en usage dans les communautés monastiques ou canoniales : alternance d'une partie soliste (« récit », ou *solus*) chantée à une ou deux voix à l'unisson (Madin) et du chœur à l'unisson (« tous », ou *omnes*), qui rappelle l'alternance de courtes incisives réalisées par des solistes avec les reprises (chant responsorial) ou la poursuite du chœur (chant antiphonique) dans le chant ecclésiastique des offices. Omniprésente dans le premier groupe, cette pratique réapparaît dans plusieurs recueils des deuxième et troisième groupes (cf. Nivers, Clérambault, Foliot⁴², Madin). Par ailleurs, l'usage parfois suggéré d'un chant à deux voix en double chœur à nombre de voix égales rappelle l'omniprésence de ce mode de chant dans le cadre de la psalmodie (chant des psaumes) des heures canoniales.

L'emploi du chœur diffère toutefois sensiblement d'un compositeur à l'autre. Clérambault propose d'exécuter ses six motets, soit tels que publiés, à 2 voix, soit à voix seule, soit encore en double chœur, accompagné d'une partie basse réalisée par l'orgue ou par les « basses chantantes » évoquées ci-dessus :

Ils ne sont tous qu'à deux voix, on les peut même chanter à voix seule ; s'il ne se trouve que deux personnes, on les chantera à deux voix, s'il s'en trouve 4, six, ou davantage on les chantera en chœur, autant de premiers Dessus d'un côté que de bas Dessus de l'autre ; Avec l'Accompagnement de l'Orgue, comme on fait à S.^t Cyr ; si non on pourra s'en passer, les Basses chantantes faisant toujours la vraie Basse.

recueil est clairement destiné à un public féminin : parmi les douze motets que compte le recueil, le premier tirage ne comporte qu'un motet à voix d'hommes, tandis que le second en propose deux, puisque le motet *Assumptus est*, initialement publié pour deux femmes (*sol2/ut1*) y est proposé dans une version transposée pour deux hommes (*ut3/ut4*).

⁴⁰ Pierre-Michel Bédard, « Une nouvelle source pour la musique française de clavier des XVII^e et XVIII^e siècles : les manuscrits de Vitré », *Revue de musicologie*, 72/2 (1986), p. 201-235.

⁴¹ *Processional pour l'abbaye royale de Chelles*, Paris : Hue, 1726, 1^{re} partie, p. [V]. Celles-ci doivent non seulement accompagner le chant « en parties », mais aussi soutenir la psalmodie et le plain-chant. Ce principe évoqué par Morin de l'accompagnement du plain-chant par l'orgue ne semble pas avoir été très répandu chez les religieuses ; du moins, on n'en trouve aucune mention dans les ouvrages pour Saint-Cyr par exemple, qui prennent en revanche en compte la pratique de l'alternance entre orgue et plain-chant, certainement plus répandue à l'époque.

⁴² Toutefois, chez Foliot c'est un motet — non transposable — pour trois voix d'hommes, dessus instrumentaux et basse continue qui est seul concerné par la pratique de l'alternance soliste-chœur.

Nivers s'en tient pour sa part à l'alternance entre une soliste et le chœur à une voix, mentionné directement dans la partition de treize de ses motets. Cependant, d'après la page de titre du recueil (*Motets à voix seule accompagnée de la basse continue*), ceux-ci semblent pouvoir aussi être chantés intégralement à voix seule, comme chez Clérambault. Madin va dans le même sens, mais indique plus précisément dans sa partition les alternances entre les passages à voix seule, ceux à 2 voix et ceux destinés au chœur :

Pour les bien exécuter il faut remarquer ce qui est à seul, ce qui est à deux marqué par un 2. et doubler, ou tripler les parties quand il y a le mot de Tous, ce qui fait un petit Chœur.

Les motets composés à l'intention des dames religieuses sont donc adaptables, au gré des besoins et des capacités, tant à une pratique soliste qu'à une pratique chorale, ou encore à une alternance entre soliste(s) et chœur(s). Nivers invite d'ailleurs à varier ces différentes configurations d'effectifs au sein d'un même office :

Quand on chante au Salut du saint Sacrement avec le Chœur en forme de Dialogue, on y met toujours un Motet de la sainte Vierge sans le Chœur. Et réciproquement avec un Motet de la sainte Vierge en Dialogue, on y met un Motet du saint Sacrement sans le Chœur.

Ces possibles variantes tiennent donc compte de plusieurs paramètres propres à la vie des couvents et aux cérémonies liturgiques : l'effectif vocal et instrumental dont on dispose (variable selon les couvents ou selon les moments), le fait que plusieurs motets seront chantés successivement, comme aux Saluts, mais aussi, les spécificités et contraintes propres à la cérémonie dans laquelle s'insèrent les motets. Nivers suggère par exemple de choisir des motets de différentes longueurs en fonction du degré de solennité de la célébration :

A la messe pour l'Elevation du saint Sacrement, et à la Communion, l'on peut chanter quelquefois l'un des grands [= longs] motets du saint Sacrement : néanmoins il n'en faut pas choisir un des plus longs à l'Elevation, afin de ne pas faire attendre le Celebrant, quand c'est une grande messe.

D'autres auteurs prévoient des coupures possibles, de façon à adapter le motet à la durée de l'office. Foliot indique que « l'on pourra abrégé la longueur des motets, particulièrement des pseumes pour ne pas prolonger l'office divin ». Cette particularité n'est toutefois pas propre aux religieuses ; on la trouve aussi dans les pièces d'orgue de l'époque ou dans d'autres recueils de motets. L'auteur de l'Avertissement du *Prodomus musicalis seu Cantica sacra* de 1695 de Brossard⁴³ avertit que

quoy que ces motets paroissent un peu trop longs, ils ne le sont cependant qu'autant qu'on le voudra ; parce qu'ils sont disposez de maniere que presque dans tous les endroits où l'on trouvera cette marque [point d'orgue] au-dessus d'une note, on les peut finir sur cette note, comme si elle estoit la veritable finale [...]. En sorte qu'il y a tel motet icy, dont on peut faire deux ou trois motets au lieu d'un.

Il reste que de telles précisions se rencontrent plus fréquemment dans les recueils qui s'adressent explicitement aux religieuses.

⁴³ Sébastien de Brossard, *Prodomus musicalis seu Cantica sacra De venerabili Sacramento, & Beatae Virginis, de Sanctis & de Tempore. Voce sola, Cum Basso-Continuo ad Organum*, Paris : Christophe Ballard, 1695.

Peu à peu étroitement liée au genre du motet, ainsi que le revendique Du Mont dans ses *Cantica sacra*⁴⁴, la basse continue semble avoir été adoptée sans difficulté dans les couvents féminins pour soutenir le chant. L'usage ecclésiastique de chanter le plain-chant en alternance avec l'orgue (ou, à défaut, avec d'autres instruments, comme les violes) favorisait la présence de ces instruments dans ces institutions. Notre corpus montre néanmoins que la partie de basse continue n'était pas considérée comme indispensable, même à une période récente. Beaucoup de monastères n'avaient pas les moyens de posséder un orgue et de former ou payer un(e) organiste. Ce n'est toutefois pas la seule raison, puisque certains couvents de fondation royale disposant d'un orgue et des services d'un organiste parmi les meilleurs du royaume, comme à Saint-Cyr, ne privilégiaient pas nécessairement l'usage des motets avec instruments. Les premiers motets de Nivers pour Saint-Cyr, par exemple, furent composés sans basse continue, restant ainsi au plus près de la pratique du plain-chant ; et s'il a plus volontiers choisi d'ajouter des parties de basse continue, Clérambault a parfois suivi son prédécesseur sur ce point. L'auteur du recueil Noël/ Lebègue indique, quant à lui, avoir composé les parties vocales de ses motets de façon à ce qu'ils puissent « se soutenir comme un Air dans les lieux où l'on [n']use d'aucun instrument ». Quand elles n'étaient pas directement prévues pour être supprimées, bon nombre de ces basses continues étaient, comme on l'a vu, conçues de façon à pouvoir être exécutées par une ou plusieurs voix de bas-dessus. Du Mont 1652 indique ainsi avoir « mis les paroles à la basse-continuë, vis-à-vis les notes où il faudra chanter », tandis que Clérambault précise que « les basses chantantes » devront « toujours [faire] la vraie basse ». Madin choisit une autre solution en proposant pour ses duos une version alternative à la deuxième partie vocale, destinée à pallier la suppression de la partie de basse continue.

Plusieurs auteurs ont par ailleurs prévu l'adjonction de ritournelles ou de préludes instrumentaux pour l'orgue ou les violes, le plus souvent *ad libitum*. Madin, par exemple, publie six motets « à deux dessus avec simphonie et sans simphonie », dont trois sont effectivement accompagnés de deux parties de dessus instrumentaux. Mais le compositeur précise dans sa préface :

On peut chanter ces Duos sans Basse continuë, et sans simphonie observant seulement que la seconde partie fasse les petites Notes qui font la Basse ; on peut mettre de la simphonie à ceux qui n'en n'ont point en repetant le même chant à chaque reprise.

Comme les effectifs vocaux, l'accompagnement instrumental peut donc s'adapter aux besoins des exécutantes. Ces ajouts instrumentaux revêtent aussi dans certains cas une fonction purement pratique, directement liée au niveau musical moyen des religieuses : Noël/ Lebègue dit les avoir composés pour « donner à la personne qui chante le loisir de se délasser⁴⁵ ». Cette idée réapparaît chez Madin, qui suggère au célébrant de « dire l'oraison qui convient à la fin de chaque mottet [des quatre prévus pour les saluts] pour que les dames qui les chantent puissent se reposer ».

Toujours par souci de leur « confort », certains auteurs engagent ceux qui accompagnent les voix des religieuses à l'orgue à transposer si nécessaire, de manière à respecter les tessitures et les capacités de ces voix « naturelles ». Ainsi Nivers précise que

⁴⁴ « On n'avoit pas encore imprimé en France de cette sorte de musique avec la basse-continue, et [...] cette composition est la plus avantageuse pour faire paroistre ceux qui font profession de bien chanter ».

⁴⁵ Les motets publiés ne comportent que les ritournelles à l'orgue dont les violes jouent vraisemblablement la main droite.

Clérambault aura ainsi transposé le motet au demi-ton inférieur, probablement pour le confort de voix moins expertes que celles visées idéalement par Nivers. On notera d'autres changements dans la version de 1733, comme la suppression de la basse continue ou l'introduction de l'alternance entre les parties solistes et le chœur. Ces arrangements constituent un exemple explicite de l'adaptation d'un recueil destiné à des chanteuses de niveau professionnel aux usages d'une communauté monastique.

Le corpus rassemblé reflète donc à la fois une reprise de pratiques cantorales conventuelles et une attention aux aménagements spécifiques liés aux variabilités d'effectifs, aux contraintes cérémonielles ou aux capacités vocales ou instrumentales des religieuses, particularités qui précisent en retour les contours du motet conventuel.

Les religieuses représentées par d'autres exécutants

Toutefois, le niveau de technique vocale élevé exigé par de nombreux motets publiés dans ces recueils doit être examiné de plus près. Dans le contexte d'un genre savant, on ne s'étonnera pas de ce que la plupart des compositeurs, soucieux du jugement des « connaisseurs », aient choisi de publier leur œuvre dans sa version la plus aboutie musicalement. C'est peut-être pourquoi, en quelque sorte par compensation, ils éprouvent le besoin de fournir dans leurs préfaces des explications complémentaires à l'attention de ce public plus amateur. Nivers s'efforce ainsi d'expliquer dans ses « Observations » préliminaires les agréments employés et la façon de les exécuter, ou ces « passages » dans lesquels « quelquefois trois doubles croches n'en valent que deux, et cinq ou six n'en valent que quatre », ou encore d'autres questions, toujours purement solfégiques, comme la fonction du point d'allongement ou la présence de soupirs au-dessus de la note finale du dernier intervenant « dans les Motets en forme de dialogue avec le chœur »⁴⁷. Mais de telles précautions étaient-elles suffisantes ? On peut en effet se demander comment des recueils à la fois difficiles et dédiés, voire réservés, aux religieuses pouvaient être utilisés dans les couvents sans nécessiter des arrangements comme ceux effectués par Clérambault à partir des motets de Nivers pour Saint-Cyr.

On ne doit pas exclure le fait que certains couvents, comme ceux de Montmartre, du Val-de-Grâce ou de Longchamp⁴⁸, ayant particulièrement développé l'art du chant, comptaient parmi leurs religieuses des chanteuses de niveau quasi-professionnel. L'auteur du recueil Noël/Lebègue, qui dit avoir composé ces motets pour les « Dames du Val de Grace », affirme qu'elles « attirent les Peuples chez elles par la beauté de leurs voix ». Et il ajoute, non sans un certain optimisme peut-être : « Comme il n'y a point de Communauté Religieuse sans quelque belle voix, j'espère que mes Motets pourront estre mis en usage par tout ». Les talents de chanteuses et d'instrumentistes des religieuses de Longchamp sont rapportés de façon plus précise dans le *Mercure galant* (octobre 1678, p. 31-36) :

⁴⁷ Dans le même ordre d'idée, le recueil de Brossard de 1695 justifie la fréquence des chiffrages à la partie de basse continue par sa volonté d'aider « ceux qui ne savent accompagner que médiocrement, [qui] trouveront [...] dans cette multiplicité de chiffres de quoy se liberer de beaucoup de doutes [...] et en même tems de quoy s'exercer et se faire insensiblement le goût et l'oreille pour la bonne harmonie ; parce que l'auteur s'est principalement étudié à la rechercher » (Sébastien de Brossard, *Prodomus musicalis...*, « Avertissement »).

⁴⁸ Des témoins de l'époque affirment que l'abbesse Marguerite de Veny d'Arbouze qui introduisit la réforme en ce couvent au début du XVII^e siècle chantait bien, lisait la musique et savait même composer ; on sait aussi par ailleurs qu'Antoine Boesset fut maître de musique des bénédictines de Montmartre, de même que M. Goüet le fut à Longchamp (cf. note suivante).

Vous m'avez paru si contente des Airs de Mr Gouët⁴⁹, que j'ay crû ne pouvoir mieux commencer que par celui-cy à vous en envoyer de nouveaux. Comme il est Maistre de Musique des Dames Religieuses de Lonchamp, on ne doit pas s'étonner si on y trouve de quoy satisfaire les oreilles les plus difficiles. En effet, on n'y entend pas seulement tout ce que le beau Chant a d'aimable, on y remarque encor une façon de chanter qui n'est pas commune, tant l'Authheur s'étudie à faire toujours quelque chose qui ne se chante point ailleurs. Les belles Voix qui entrent dans ces Concerts se font admirer & par leur diversité & par leur justesse. La Symphonie qui les accompagne est merveilleuse. Elle est exécutée avec une délicatesse qui répond à la recherche des beaux Accords, & l'on diroit que ce sont autant de maistresses mains qui touchent ou les Violes, ou les Clavessins qui la composent. Je n'avance rien qui ne soit connu. Le mélange des Voix & Instrumens qui forment cette charmante Musique, est si doctement ménagé, que les meilleurs Connoisseurs demeurent d'accord qu'on ne peut rien entendre de plus beau dans aucun Monastere de Filles.

Des recherches approfondies permettraient probablement de recenser d'autres couvents ayant eu en leur sein de bonnes voix, comme le montre l'étude menée sur celui des augustines de Vitré. Pierre-Michel Bédard a pu repérer trois de ces religieuses, dont l'une, « première chantré pendant trente ans, [...] chantait souvent seule les 9. Leçons de Jérémie partie en musique sans cesser de se ranger au pupitre pour le plain-chant⁵⁰ ».

On sait par ailleurs que certaines institutions religieuses employaient régulièrement des chanteuses laïques. La femme de Nivers, Anne Esnault, chantait ainsi volontiers pour les religieuses du Saint-Sacrement, accompagnée à l'orgue par son mari. Par la suite, ce dernier forma spécialement une jeune fille pour chanter au sein de la même communauté ; sans être religieuse, elle était entretenue et logée au couvent en échange de ce service⁵¹.

Des chanteuses professionnelles pouvaient encore être « louées » ou « prêtées » par des personnes de la Cour disposant parfois de leur propre corps de musique, à l'occasion de cérémonies importantes⁵². Les leçons de ténèbres illustrent particulièrement ces usages. La participation dans des couvents, aux offices du *Sacrum triduum*, de musiciens, et plus particulièrement de chanteuses réputées qui se produisaient à la Cour ou à l'Académie royale de musique, est en effet attestée depuis le milieu du XVII^e siècle. *La Gazette* mentionne le 6 avril 1651 la présence de musiciens de la Chambre du roi et celle d'Anne de La Barre aux offices de Ténèbres des Feuillants, tandis que *La Muze historique* souligne entre 1656 et 1664 aux mêmes offices, toujours dans le même couvent, la présence d'Anne de La Barre, Hilaire Dupuis, Anne Fontaux de Sercamanan, M^{lle} de Saint-Christophe, Anna Bergerotti⁵³. Aucun élément ne permet de savoir si les leçons à 1 et 2 voix de Couperin, composées « à la prière

⁴⁹ Quatre airs de ce M. Gouët furent publiés dans le *Mercure Galant* (août 1678, p. 61-62 ; septembre 1678, p. 225-226, octobre 1678, p. 31-36 et novembre 1678, p. 43-45).

⁵⁰ Pierre-Michel Bédard, *op. cit.*, p. 205.

⁵¹ Cécile Davy-Rigaux, *Guillaume-Gabriel Nivers, op. cit.*, p. 172-173.

⁵² Patricia Ranum cite par exemple plusieurs cérémonies chez les pères de la Mercy honorées par la présence de M^{lle} de Guise qui amenait avec elle ses musiciens et sa musique (Patricia Ranum (1996), « '... au lieu des orgues', 1674 ; une canonisation au couvent de la Mercy de la rue de Chaume », *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, textes réunis par Catherine Cessac, Sprimont : Mardaga, 2005, p. 111-116).

⁵³ Voir Thierry Favier, « Les Leçons de Ténèbres mises en musique : les enjeux d'une querelle théologique », *Revue de l'histoire des religions*, t. 217, fascicule 3 (juillet-septembre 2000), p. 418 et 423 ; Th. Favier relève également que Charpentier indique sur les manuscrits de certaines de ses leçons de Ténèbres les noms de Marguerite et Madeleine Pièche (H.95 et H.106), de Jean Dun, Pierre Beaupuy et Benoît Hyacinthe Ribon (H.129-134), tous membres de l'Académie royale de musique. Ces dernières pièces (H.129-134) datent probablement d'environ 1691, alors que le compositeur était directeur de la musique des Jésuites.

des religieuses de Lxx [Longchamp] où elles furent chantées avec succès »⁵⁴ l'ont été par les religieuses elles-mêmes, qui, d'après le *Mercurie Galant* cité plus haut, chantaient remarquablement bien une quarantaine d'années avant cette publication, ou par des professionnelles, comme la difficulté technique de ces œuvres pourrait le suggérer. En revanche, on sait que les leçons de Lalande furent chantées par les filles du compositeur, chanteuses de la Chambre, pour les offices de Ténèbres du couvent des religieuses de l'Assomption. Une telle pratique n'était toutefois pas unanimement appréciée, notamment quand l'office tournait au spectacle mondain, ainsi que le dénonce Lecerf de la Viéville :

Les musiciens d'opéra sont, dis-je, excommuniés de France, indignes d'entrer dans l'église pendant leur vie, comme d'y être enterrés après leur mort, et on va les prier de tenir un rang considérable entre les ministres de nos temples ! De venir faire la noble fonction de chanter nos plus saints cantiques, de prêter leurs voix aux plus pures louanges de Dieu ! On les paye pour exécuter les plus pieux et les plus solennels ! Nous faisons mieux depuis quelques années : on loue des actrices qui, derrière un rideau qu'elles tirent de temps en temps, pour sourire à des auditeurs de leurs amis, chantent une leçon le Vendredi saint ou un motet à voix seule le jour de Pâques. On va les entendre à un couvent marqué. En leur honneur, le prix qu'on donneroit à la porte de l'Opéra se donne pour sa chaise à l'église. On reconnoit *Urgande* et *Arcabonne* ; on bat des mains (j'en ai vu battre à Ténèbres à l'Assomption, je ne me souviens pas si c'étoit pour la *Moreau* ou pour *Madame Chéret*) et ces spectacles remplacent ceux qui cessent durant cette quinzaine⁵⁵.

La prédilection évidente pour les voix de dessus que l'on constate dans les recueils de leçons de Ténèbres est peut-être à mettre en relation avec le fait que, celles-ci étant surtout chantées dans les couvents féminins, les voix de femmes étaient plus en conformité avec les exigences de la bienséance du lieu. Seuls les recueils de Michel et Brossard font aussi appel à des voix d'hommes, ce qui ne saurait pour étonner puisque tous deux étaient maîtres de chapelle en des églises cathédrales. Par ailleurs, le niveau de difficulté de ces leçons tend à prouver qu'elles s'adressaient bien plutôt à des chanteuses professionnelles, c'est pourquoi nous n'avons pas retenu dans notre corpus les recueils ne comportant que des leçons⁵⁶. De fait, par la suite, les leçons de ténèbres, comme plus généralement les autres motets, s'inscrivirent de plus en plus dans les programmes du Concert Spirituel. Un article, paru dans le *Journal de musique* en 1770, illustre bien ce nouvel esprit du concert, y compris dans les couvents :

Madame Bailleux, Ordinaire de la Musique du Roi, connue ci-devant sous le nom de Mademoiselle Aubert, & qui jouit depuis long-temps d'une grande célébrité qu'elle s'est acquise par sa voix & par ses talens, a chanté les trois jours de la semaine sainte au Couvent de l'Assomption le *Miserere* de Lalande, qu'elle a rendu avec tout le goût dont cette belle composition est susceptible. Elle a chanté de la manière la plus pathétique le *Cor mundum*, le verset *Sacrificium*, celui d'*Auditu meo* & de *Deus non despicias*, &c. Les Auditeurs ont été vivement touchés de l'expression que cette Dame a mise dans le Chant de ces morceaux⁵⁷.

⁵⁴ *Leçons de Tenèbres à une et deux voix*, « Avertissement », p. [III].

⁵⁵ Lecerf de la Viéville, *Discours...*, *op. cit.*, p. 187-188.

⁵⁶ De fait, hormis peut-être celui de Couperin, aucun de ces recueils de Leçons ne mentionne les religieuses comme des utilisatrices potentielles (pour les recueils écartés de notre corpus, voir, dans la *Base Philidor* : Geoffroy 1661 (MI.recueil.32), Nivers 1704 (MI.recueil.60), Couperin 1713 (MI.recueil.23), Lalande 1730 (MI.recueil.37), Brossard 1721 (MI.recueil.10), Blainville 1759 (MI.recueil.4), Corrette 1784 (MI.recueil.20).

⁵⁷ *Journal de musique*, avril 1770, p. 27

À qui sont destinés les recueils de motets ?

Comment expliquer les transpositions pour voix d'hommes, ou les mélanges, au sein d'un même recueil, de motets pour voix de femmes et pour voix d'hommes ? On peut proposer au moins trois réponses à cette question. Tout d'abord, il n'est pas impossible que certaines de ces compositions pour voix masculines aient été composées à l'origine pour les chantres professionnels des églises. Les recueils imprimés de motets pour voix d'hommes de Rauch et Brossard, tous deux en poste à la cathédrale de Strasbourg, le premier comme organiste, le second en tant que maître de chapelle, sont probablement dans ce cas. De même peut-être les *XX. leçons de Jérémie* de Joseph Michel, chanoine et maître de la Sainte-Chapelle de Dijon, tout comme les motets de Geoffroy, « de la Société de Jésus », qui se propose de fournir dans ses deux recueils des motets pour les vêpres et autres occurrences liturgiques, le motet pour voix d'hommes du recueil de Lamy, maître de musique de la cathédrale de Rouen, ou encore ceux de Campra (dans les livres 1 et 2), maître de musique à Notre-Dame.

Les maîtres de musique des églises du royaume pouvaient donc puiser dans ces recueils en utilisant les transpositions indiquées⁵⁸, mais celles-ci étaient probablement d'abord destinées aux amateurs et connaisseurs organisateurs ou exécutants dans le cadre de concerts privés. C'est ce que nous indiquent en effet les recueils de Blondel, dont les motets sont « propres pour les concerts et pour toutes les Dames Religieuses », et de Foliot, qui affirme dans son *Avertissement* qu'il n'a « point eu d'autre dessein en compos[an]t cet ouvrage, que de le rendre util aux Dames Religieuses et aux Concerts des particuliers »⁵⁹.

Au sein de cette dernière catégorie, il apparaît que les éditeurs et/ou compositeurs visaient tout particulièrement les jeunes filles de ces milieux mondains, comme le laisse à penser cette remarque de Christophe Ballard dans son « Avertissement » publié en tête du recueil Campra 2 :

La précaution que j'avois prise au dernier livre de Monsieur Brossard [éd. de 1698] de donner une traduction de ses motets a été si bien reçûë que je m'en suis fais une loy. A la verité je ne m'attendois pas à autre chose étant instruit que ces sortes de livres sont également propres à la plûpart des dames religieuses & à une grande partie des demoiselles qui sont dans le monde, [ainsi] qu'à toutes les autres personnes qui chantent et qui les accompagnent.

Un tel public nous renvoie une fois encore aux religieuses, du fait que ces demoiselles avaient été ou allaient être, pour la plupart d'entre elles, pensionnaires dans des couvents. Le titre du recueil de Madin est sur ce point particulièrement explicite, où il est précisé que ses motets sont destinés à « être chantés par les Dames Religieuses, et servir de leçons aux

⁵⁸ Brossard indique aussi dans son *Catalogue* à propos des nouvelles éditions de motets chez Ballard (cf. ci-dessus, note 22) : « Dans la suite le S.r Campra en donna 3. Livres ; le sieur Morin deux ; les S.r Lochon, Valette, et Bournonville chacun un ; le S.r Bernier en fit graver un &ca. Je les avois tous, mais à force de les prester, et de les donner aux enfants de chœur pour estudier ; je n'ay même pas mes propres ouvrages » (F-Pn/ Rés Vm⁸ 20, p. 70, cf. *La collection Sébastien de Brossard 1655-1730 : catalogue (Département de la Musique, Rés. Vm⁸. 20)*, éd. Par Yolande de Brossard, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994).

⁵⁹ Lecercf témoigne aussi de l'exécution d'un motet de Campra chez un particulier devant une assemblée de trente personnes : « Je me persuade que le plaisir que cette Pièce [le motet *In te Domine spes unica mea*, tiré de Campra 1] nous fit deux fois de suite à trente personnes & à moi chez Mr... qui voulut bien que nous la recommandassions, se seroit changé en nous tous à la vûë de l'Autel, en [une] violente émotion de piété » (Lecercf de la Viéville, *Discours...*, op. cit., p. 193).

demoiselles qu'elles ont en pension quand elles apprenent la Musique ». Les motets contribuaient ainsi à l'édification et à l'instruction à la fois musicale et religieuse de ces jeunes filles et c'est bien dans ce but que furent copiés les recueils de Bernier, Campra, Bournonville et Boismortier à Saint-Cyr. Cette destination a perduré durant le XVIII^e siècle, comme l'indique le titre de l'édition du motet *Alma sedes* de Gluck : *Motet d'un nouveau genre, avec symphonie, par Monsieur le Chevalier Glouck dédiés aux monastères qui ont des pensionnaires* (Paris, Lemarchand, [1769]).

On peut rapprocher ces constatations de l'intéressante édition réservée aux religieuses que donne L'Affilard de ses *Eléments de musique*, dans la mesure où elle semble concerner ce même public de jeunes filles pensionnaires dans des couvents et leurs professeurs. L'Affilard fit paraître en 1705 la 5^e édition de son ouvrage, dédiée au duc de Bourgogne et dès la même année une 6^e édition dédiée « Aux dames religieuses »⁶⁰. Si les principes énoncés restent rigoureusement identiques dans les deux versions (il n'y eut pas recomposition typographique mais réutilisation des mêmes pages), les exemples musicaux changent de façon significative. Tandis que les pièces musicales proposées en exemple pour le monde sont des airs sérieux et à boire et deux airs italiens, la version pour les religieuses propose des parodies spirituelles de ces mêmes airs ainsi qu'un motet dialogué qui n'est autre que les deux airs italiens réunis. Dans le même domaine, on peut relever que les deux « exemples de musique latine » que donne Montéclair dans ses *Principes de la musique* (1736) appartiennent à notre catégorie des motets conventuels : l'un, *Diligam te*, est pour deux dessus et l'autre, « pour la réception d'une abbesse qui se nomme Marie et qui est propre pour les festes de la Sainte Vierge », est à deux voix en alternance avec le chœur.

Du côté des compositeurs, ce type de recueil pour voix mixtes constituait le moyen de rassembler plusieurs de leurs œuvres pour petits effectifs, composées à diverses occasions et pour divers commanditaires (communautés féminines, paroisses ou chapitres, mécènes, concerts). Ces publications leur permettaient à la fois de regrouper le meilleur de leurs compositions et de les diffuser dans l'espérance d'obtenir des revenus supplémentaires ou de se faire connaître de mécènes ou employeurs potentiels ; elles leur permettaient aussi d'escompter la reconnaissance de leurs pairs, comme le prouve la dédicace de Noël à Lebègue ou celle de Foliot — dont c'est aussi la première publication — à Lalande. Ceci expliquerait que, dans cette production imprimée, on trouve aux côtés des compositeurs les plus réputés, des auteurs peu ou pas connus dont c'est parfois la seule œuvre qui subsiste. La mixité relevée dans beaucoup de ces recueils correspondait donc à une stratégie de diffusion commune permettant aux auteurs comme aux éditeurs de toucher d'emblée un public aussi large que possible⁶¹.

⁶⁰ Nous remercions vivement Denis Herlin pour nous avoir signalé cette édition. Ballard réimprimera une édition de chaque version en 1717, intitulées clairement et respectivement « Nouvelle Edition à l'usage du monde » et « Nouvelle Edition à l'usage des Dames Religieuses » (sur ces éditions et rééditions, voir Theodora Psychoyou, *L'évolution de la pensée théorique en France de Marin Mersenne à Jean-Philippe Rameau*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2003 (2 vol.), vol. 2, « Écrits concernant la musique en France, 1623-1722, catalogue », p. 206-213).

⁶¹ L'édition posthume d'une sélection de motets de Charpentier par son neveu Jacques Édouard le montre, qui va dans le sens d'un relatif équilibre quant aux effectifs des motets choisis (7 pour voix de femmes et 4 pour hommes).

La forte présence des religieuses dans le cadre de la production imprimée des motets et l'influence même que ces exécutantes — et parfois commanditaires — ont exercé dans le développement et jusque dans l'écriture de ces pièces, doit conduire à réévaluer l'histoire de ce genre dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles. Les spécificités musicales que nous avons dégagées de notre corpus en quatre groupes, qui caractérisent ce que nous proposons de désigner désormais sous l'appellation de motet conventuel⁶², se retrouvent en effet dans d'autres recueils pour lesquels nous n'avons pu relever aucune mention concernant directement les religieuses. Ceux de Du Mont de 1668, de Lorenzani (1693), Brossard (1695), Guido (1707), Lamy (1720), de Lalouette (recueil de 1726 et le *Veni creator* à l'effectif exceptionnel de 3 voix de dessus du volume de 1730), Mouret (1742) et Le Menu de Saint-Philbert (1742) présentent ainsi une nette majorité de motets pour voix de dessus qui suggèrent qu'ils pourraient avoir été inspirés par ces mêmes utilisatrices⁶³. Par ailleurs, une étude approfondie des manuscrits contenant des motets devrait venir utilement compléter nos observations⁶⁴. Il faudra alors prendre en considération l'usage féminin possible des clés d'*ut3* et *fa3*, *fa4*. Le fait même de voir mentionner les religieuses sous la plume de Du Mont dans ses *Cantica sacra* de 1652, dans un recueil qu'il souligne lui-même être à l'origine de la forme « moderne » du genre, nous paraît extrêmement révélateur du lien fort qui unit un genre musical réévalué et ses destinataires privilégiées. Par la suite, la mention récurrente des religieuses dans les titres ou préfaces des recueils de motets démontre la force et la pérennité de ce lien, au-delà même de la création du Concert Spirituel — ainsi qu'en témoigne l'ouvrage de Lemaire. Par le nombre important de motets pour voix de femmes qu'ils contiennent, les recueils liés au Concert (Mouret, Le Menu) démontrent de surcroît combien la majeure partie de la production de ces recueils imprimés est associée, et cela durablement, si ce n'est forcément aux religieuses, du moins aux voix féminines⁶⁵.

En faisant appel à des compositeurs de métier, les religieuses ou leurs dames bienfaitrices se montraient soucieuses de la qualité de leurs musiques, tout comme elles l'étaient de leur chant ecclésiastique. Cette production de motets conventuels doit en effet

⁶² Nous définissons donc le « motet conventuel », dans son acception stricte, de la façon suivante : motets pour une ou deux voix féminines, souvent en alternance avec un chœur de dessus à une ou deux voix, soutenues ou non par la basse continue, qui dans la plupart des cas double ou se substitue alors au second dessus. Ce corpus spécifique apparaît à la fin des années 1680 et concerne plus particulièrement les corpus des groupes 1 et 2 définis dans cet article. Cependant, les contraintes de l'édition amènent à élargir la définition aux motets pour une ou deux voix de dessus avec ou sans accompagnement instrumental publiés par la suite (cf. recueils des groupes 3 et 4 et mentionnés ci-après), ce qui n'exclut pas le maintien des pratiques de chœur apparentes dans les recueils des groupes 1 et 2 lorsque ces recueils étaient adoptés par des religieuses.

⁶³ Henry Du Mont, *Motets à deux voix, avec la basse-continue*, Paris : Robert Ballard, 1668 (3 parties séparées) ; Paolo Lorenzani, *Motets à I. II. III. IV. et V. parties, avec symphonies et basse-continue*, Paris : Christophe Ballard, 1693 (11 parties séparées) ; Sébastien de Brossard, *Prodomus musicalis...*, op. cit. ; Antonio Guido, *Mottetti Ad une a più Voci Con Sinfonia*, Paris : Foucault, 1707 ; Michel Lamy, *Cantates, petits motets...*, op. cit. ; Jean-François Lalouette, *Motets à I. II. et III voix, avec la Basse-Continue...*, op. cit. ; id., *Le Psalme Miserere, a grand chœur, et l'hymne Veni creator, a trois voix et basse-continue*, Paris : J-B-Ch. Ballard, 1730 ; Jean-Joseph Mouret, *Motets, à une et deux voix, Avec Symphonie. Chantés au Concert Spirituel du Chateau des Thuilleries*, Paris : V^e Mouret, Mme Boivin, M. Le Clerc, 1742 ; Christophe Le Menu de Saint-Philbert, *Motets sur les principales festes de l'Année A une et deux voix Avec et sans Symphonie Dont plusieurs Chantés au Concert Spirituel*, Paris : l'auteur, [1742].

⁶⁴ Voir par exemple Nathalie Berton-Blivet, « Un exemple de pratiques musicales autour des motets de Lalande au XVIII^e siècle : le *Recueil de motets à une et deux voix à l'usage des dames religieuses* (P-Pc/ Rés. 1899) », *Lalande et ses contemporains*, dir. Lionel Sawkins, actes du colloque international (Versailles, octobre 2001), Marandeuil, éditions des Abbesses, 2008, p. 255-247 (*Parallèle*).

⁶⁵ 714 œuvres parmi les 1044 que compte le corpus imprimé en France, soit près de 70%, sont écrites pour voix de dessus. Ce décompte prend en considération l'ensemble des configurations musicales que nous avons évoquées, y compris celles qui emploient, mêlées aux clés de *sol2* et *ut1*, les clés d'*ut3* et de *fa3* ou *fa4* praticables pour les voix de femmes.

assurément être reliée à celle des nouveaux chants ecclésiastiques composés ou aménagés spécifiquement pour certains de ces mêmes couvents (Montmartre, Val-de-Grâce, Saint-Cyr), ou à destination plus large (chants pour les religieuses bénédictines, augustines ou franciscaines de Nivers, chants pour les bénédictines édités par Ballard en 1664, chants pour les visitandines), que l'on voit fleurir à partir des années 1610 en remplacement du traditionnel plain-chant⁶⁶. Comme ces derniers, dont on pourrait considérer qu'ils en constituent l'extension polyphonique⁶⁷, les motets conventuels favorisent la prière et le développement de la piété intérieure, tant des religieuses elles-mêmes que du public qui assiste à leurs offices. De surcroît, ils constituent un moyen privilégié d'éducation et d'édification, particulièrement à l'égard de leurs jeunes pensionnaires. Certains compositeurs ont eux-mêmes conscience d'œuvrer pour une Église en pleine rénovation, au sein de laquelle ils sont nombreux à avoir appris leur métier, tel l'auteur du recueil Noël/ Lebègue :

Après tout, que je sois bien receu ou non, j'auray toujours la consolation d'avoir travaillé pour le service de l'Église, et consacré mes soins et mon travail au Dieu immortel, à qui toute gloire doit estre renduë dans tous les siècles.

Enfin, quelles que soient les préoccupations financières, de notoriété ou de carrière qui les engageaient à chercher une reconnaissance à travers l'édition, les compositeurs durent trouver un réel intérêt créatif à s'exercer à ce genre particulièrement malléable, à la fois vocal et instrumental, en adaptant leur écriture à des contraintes d'exécution variables. Le motet demeurait ainsi ce qu'il avait toujours été, l'un des genres musicaux les plus inventifs, un laboratoire musical, très propre à démontrer les qualités d'un compositeur : son zèle à servir l'Église pour l'un ou, pour un autre, sa recherche pour « allier le dessein, l'intrigue et l'expression de la Musique Italienne, avec le tour, la délicatesse et la douceur de la Françoisse » (Lochon, cf. aussi Brossard). Du Mont avait publiquement et en toute conscience ouvert la voie en ce sens — ses successeurs n'ont pas manqué de l'y suivre.

⁶⁶ Cf. C. Davy-Rigaux, « Plaisir musical... », *op. cit.* et *id.*, *Guillaume-Gabriel Nivers, op. cit.*, p. 167-243 ; voir également Dinko Fabris, « Le chant de trois notes, une tradition musicale du XVII^e siècle chez les sœurs de l'ordre de la Visitation de Marie », *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, Jean Duron [éd.], Centre de Musique Baroque de Versailles, Klincksieck, Fondation Royaumont, 1997, p. 265-283.

⁶⁷ Extension qui devient évidente pour les motets en plain-chant musical évoqués n. 5 *supra*.

ANNEXE 1

Liste des sources : le corpus des recueils en tout ou partie destinés aux religieuses, divisés en quatre groupes

Groupe 1

<i>Nom du recueil tel que cité dans le présent article</i>	<i>Titre et éditeur</i>	<i>Mentions concernant tout lien avec des religieuses et notes complémentaires diverses</i>
Nivers 1686	<i>Offices divins à l'usage des Dames & Demoiselles établies par Sa Majesté à Saint Cyr. Dressez selon l'Usage Romain, conformément au Chant de l'Eglise disposé par le Sieur NIVERS, Organiste de la Chapelle du Roy (Ch. Ballard et Ch. Mazuel)</i>	
Morin 1726	<i>Processional pour l'abbaye royale de Chelles où sont recueillies plusieurs messes de devotion, et offices propres, les ceremonies des vêtements et professions ; les saluts pour toute l'année, le Tenebres, et ceremonies de la Semaine sainte. Seconde partie : tous les pseumes de vêpres, le Magnificat en differents chants, plusieurs messes solennelles avec le Domine salvum. Le tout mis en parties, fauxbourdon, ou musique simple. [le seul exemplaire conservé de la première partie est incomplet]</i>	Au titre : « Gravé et mis en ordre par le commandement de Madame d'Orléans, première princesse du sang, abbesse de Chelles »
Saint-Cyr 1733 (1, 2)	<i>Chants et motets à l'usage de l'église et communauté des dames de la royale maison de St Louis à St Cyr. Tome premier contenant les messes, vespres, cérémonies avec les litanies... Motets, à une, et deux voix pour tout le chœur à l'usage de l'église et communauté des dames de la royale maison de St Louis à St Cyr. Tome second contenant, tous les motets qui se chantent aux saluts... (Colin, gravé par Hüe)</i>	T. I, au titre : « Le tout composé par feu Mr. Nivers,... Mise en ordre, et augmenté de quelques motets par Mr. Clérambault... » T. II, au titre : « Composés par feu Mr. Nivers, et Clérambault, organistes de la ditte maison royale... »

Groupe 2

<i>Nom du recueil tel que cité dans le présent article</i>	<i>Titre et éditeur</i>	<i>Mentions concernant tout lien avec des religieuses et notes complémentaires diverses</i>
Noël / Lebègue (1687, 1708)	<i>Motets pour les principales fêtes de l'année, à une voix seule avec la basse-continuë & plusieurs petites ritournelles pour l'orgue ou les violes, pour les dames religieuses et toutes autres personnes (Christophe Ballard)</i>	Avis aux dames religieuses : « ont esté composez pour les Dames du Val de Grace, qui attirent les Peuples chez elles par la beauté de leurs voix » 1 ^{re} éd. sous le nom de Noël, 1687 ; rééd. sous le nom de Lebègue (posthume), 1708 ; la première édition est dédiée à Lebègue.
Nivers 1689	<i>Motets propres pour les religieuses avec L'art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin (l'auteur)</i>	Probablement composés pour les bénédictines du Saint-Sacrement ; onze de ces soixante-dix pièces ont été intégrées aux deux volumes Saint-Cyr, 1733.
Paulin (1705)	<i>Motets à l'usage des dames religieuses 1^{er} livre de motets à I. et II. voix avec la basse continuë à l'usage des dames religieuses (l'auteur, Roussel, Foucault)</i>	Pas de préface (Frédéric-Hubert Paulin, maître de musique de Saint-Honoré à Paris).
Clérambault [1733]	<i>Motets à une et deux voix pour tout le chœur, avec la basse continue pour l'orgue, dediez à Mesdames la supérieure et religieuses de la Maison royale Saint-Louis à S.t-Cir (1^{re} partie, 6 motets, auteur, V^o Boivin, Leclerc)</i>	Inspirés par et dédiés aux dames de Saint-Cyr, mais vise un public plus large : « AVERTISSEMENT Les Motets que j'offre au public ne sont faits que pour les Maisons Religieuses, il ne faut point s'attendre à y trouver beaucoup de travail, je ne me suis attaché qu'au Chant et

		à l'expression : je les ay fait courts exprés, par ce qu'on en chante 3 ou 4 aux Saluts selon les festes. Je les donneray six à six jusqu'au nombre de trente six. On en trouvera pour toutes les Grandes festes de l'Année et aussy pour des Saints et Saintes ; Si cette premiere partie a le bonheur de plaire, cela m'animerà à donner la suite au plutost ; ils ne sont tous qu'à deux Voix, on les peut même chanter à Voix seule ; s'il ne se trouve que deux personnes, on les chantera à deux Voix, s'il s'en trouve 4, six, ou davantage on les chantera en chœur, autant de premiers Dessus d'un Coté que de bas Dessus de l'autre ; Avec l'Accompagnement de l'Orgue, Comme on fait à S.t Cyr ; Si non on pourra s'en passer, les Basses chantantes faisant toujours la vraie Basse : J'ay aussy composé six Leçons de Ténébres, que je vais faire graver incessamment, Et un <i>O Filii</i> à 3 Voix. »
[Madin] (1740)	<i>Mottes [sic] à deux dessus avec simphonie et sans simphonie, au nombre de six, chantés au salut par les cent filles de la Miséricorde [...] qui peuvent aussi être chantés par les dames religieuses et servir de leçons aux demoiselles qu'elles ont en pension quand elles apprennent la musique, Composés par Mr. H. M., Premier livre (Boivin, Leclerc)</i>	Dédicace à Mgr de Vauréal évêque de Rennes. « AVERTISSEMENT On peut chanter ces Duos sans Basse continüe, et sans Simphonie observant seulement que la seconde partie fasse les petites notes qui font la Basse ; on peut metre de la simphonie a ceux qui n'en n'ont point en repetant le même chant a chaque reprise. On peut aussi en chanter quatre a un Salut du Saint Sacrement par exemple le premier au Saint Sacrement, le Second a la Sainte Vierge, le Troisieme pour la Feste que l'on celebre, le Quatrieme le <i>Domine Salvum fac Regem</i> , et dans le même temps M.r le Célébrant aura s'il luy plait la bonté de dire l'Oraison qui convient a la fin de chaque Mottet pour que les Dames qui les chantent puissent se reposer. Pour les bien executer il faut remarquer ce qui est à seul ce qui est à deux marqué par un 2. et doubler, ou tripler les parties quand il y a le mot de Tous, ce qui fait un petit Chœur. »
Corrette (1775) perdu		<i>Affiches, annonces et avis divers</i> , 13 février 1775, supplément, p. 152 : « MOTETS à voix seule avec accompagnement pour l'orgue, à l'usage des Dames Religieuses, par M. Corrette. Prix 3 liv. Aux adresses ordinaires. »

Groupe 3

<i>Nom du recueil tel que dans le présent article</i>	<i>Titre et éditeur</i>	<i>Mentions concernant tout lien avec des religieuses et notes complémentaires diverses</i>
Du Mont 1652	<i>Cantica sacra II. III. IV. cum vocibus, tum et instrumentis modulata [...] cum basso-continuo</i> (5 parties séparées, Ballard)	Dédicace à Charlotte d'Ailly (veuve d'Honoré d'Albert duc de Chaulnes) ; Au lecteur : « J'ay pensé obliger le public et particulièrement les Dames religieuses (qui aiment les Motets à peu de voix aisez à chanter avec la partie pour l'orgue ou pour la basse de viole) en faisant mettre en lumiere quelques motets de ma composition. »
Du Mont 1657	<i>Mélanges à 1, 2, 3, 4 et 5 parties avec la basse continüe contenant plusieurs chansons, motets,</i>	Dédicace à M. de Halus, seigneur de Courbevoye, conseiller du roi en sa cour de

	<i>Magnificats, préludes et allemandes pour l'orgue & pour les violes. Et les litanies de la Vierge...</i> (6 parties séparées, Ballard)	parlement de Metz ; Au lecteur : « La partie pour « la basse-violle seule » comprend « plusieurs préludes en façon d'allemandes à deux parties, pour la basse et le dessus de viole » [... qui] « serviront aussi pour les dames religieuses qui touchent l'orgue en façon de duo : j'ay marqué ceux qui sont propres pour l'orgue, ils n'auront qu'à les transcrire pour les jouer avec plus de facilité »
Blondel (1671)	<i>Motets à 2, 3 et 4 parties avec la basse continue, propres pour les concerts et pour toutes les dames religieuses</i> (5 parties séparées, Ballard)	Blondel : « ordinaire de la musique de la Chapelle du Roy et de la Reyne » ; Dédicace à Letellier, archevesque de Naziance, coasjuteur de Reims, grand maistre de la Chapelle du Roy ; Advis au lecteur : « L'auteur avoit donné vingt motets pour les imprimer ; [...] on s'est contenté d'en mettre au jour une douzaine, en attendant le reste, que l'on imprimera en bref, auquel l'Auteur ajustera d'autres choses assez utiles, et particulièrement aux religieuses... »
Brossard 1698	<i>Elévations et motets à II. et III. voix et à voix seule, deux dessus de violon, ou de flûte, avec la basse continuë</i> (Ballard)	- Dédicace au roi (de Ballard) ; - Avertissement (de Ballard) : « Comme l'expression en musique des differens textes de ces motets en fait presque toute la beauté, et que plusieurs personnes et surtout les dames religieuses, n'entendant point la langue latine, seroient privées du plaisir que ces expressions leur pourroient donner, on a jugé à propos de joindre icy une traduction... »
Campra 2 (1699)	<i>Motets à I. II. III. voix et instruments avec la basse continue... livre second</i> (Ballard)	Dédicace à Louis Antoine de Noailles, archevêque de Paris ; Avertissement (de Ballard) : - « La précaution que j'avois prise au dernier livre de Monsieur Brossard de donner une traduction de ses motets a été si bien reçûë que je m'en suis fais une loy. A la verité je ne m'attendois pas à autre chose étant instruit que ces sortes de livres sont également propres à la plûpart des dames religieuses & à une grande partie des demoiselles qui sont dans le monde, qu'à toutes les autres personnes qui chantent et qui les accompagnent. »
Lochon (1701)	<i>Motets en musique [...] sçavoir neuf à voix seule. Un à deux voix. Deux à trois voix, avec la B-C [...]</i> <i>Livre premier</i> (Ballard)	- Avertissement : « Persuadé que la nouveauté plaît toujours, je donne avec plaisir ces motets au public ; les sçavans les ont trouvé d'un si bon goût, et les dames religieuses si propres à l'usage du chœur [...] l'auteur a trouvé le secret par son génie d'allier le dessein, l'intrigue et l'expression de la musique Italienne avec le tour, la délicatesse et la douceur de la Française [...] »
Foliot (ca. 1710)	<i>Motets à I. II. et III. voix avec symphonie et sans symphonie</i> (l'auteur, Foucault)	Dédicace à Lalande ; Foliot : « maître de musique de la maison professe des RR. PP. jésuites de Paris et cy-devant maître de musique de l'Eglise de Troyes ». - Avertissement : « Je n'ai point eu d'autre dessein [...] que de me rendre util aux dames religieuses et aux concerts des particuliers ; je me suis conformé à ce chant coulant et naturel, si recherché de toutes les personnes de bon goût. »

Groupe 4

Nom du recueil tel que cité dans le présent article	Titre et éditeur	Mentions concernant tout lien avec des religieuses et notes complémentaires diverses
Du Mont 1681	<i>Motets à II. III. Et IV. Parties, pour voix et instruments, avec la basse-continue</i> (5 parties séparées, Ballard)	F-Pn/ Vm1 976 : « Ce livre est du monastere de la visitation S ^{te} marie de meaux de la Comté »
Campra 1 (1695)	<i>Motets à I. II. Et III. Voix, avec la basse-continue. Par Monsieur CAMPRA, Maistre de Musique, de l'Eglise de Paris</i> (Ballard)	F-Pn/ Rés Vm1 103 (1 ^{re} éd.): « Soeur Delphina Chapman avec permission. » F-C/ Mus 382 (I) (2 ^e éd., 1699) : « Ce livre appartient à madame d'hausy de la misericorde R. ^{ses} a la misericorde faubourg S ^t germain. »
Campra 3 (1703)	<i>Motets à I. et II. Voix, au nombre de neuf, avec la basse-continue : Le Pseaume, In convertendo, à grand Chœur & Symphonie. Et un autre Motet, à la maniere Italienne, à Voix seule, avec Deux Dessus de Violons</i> (Ballard)	CDN-Qul/ M3.1 C199 M9173 B1892a livres rares (2 ^e éd., 1717) : « aux DD. de l'Hopital g ^{nal} ». Ex. provenant de Saint-Cyr : F-V/ Ms mus 199
Bernier 1703	<i>Mottets à une, deux et trois voix avec symphonie, et sans symphonie. au nombre de vingt six dédiés à Monseigneur le Duc de Bourgogne</i> (l'auteur, Foucault)	Exs. provenant de Saint-Cyr : F-Pc/ Rés F 1533 et F-V/ MSB 16 in-fol ; F-V/ Ms mus 21 et Ms mus 46
Morin 1704	<i>Motets à une et 2 voix, mélez de symphonies... Livre premier</i> (Ballard)	Ce volume ainsi que celui de 1709 est dédié au duc d'Orléans. Morin a travaillé pour l'abbaye de Chelles dont l'abbesse est la fille de Philippe d'Orléans (cf. Morin 1726 ci-dessus) CDN-Qul/ M3.1 M858 M9171 B189a livres rares : « Ce livre appartient à Madame de L'Enfant Jésus, très digne religieuse de l'Hopital Général, [...], dédié à la révérende Mère de Ste Ignace, maitresse des novices et directrice de M. l'Abbé, Grande pénitentièrè ». Ex. provenant de Saint-Cyr : F-Pc/ L 934 (1) (2 ^e éd., 1748)
Campra 4 (1706)	<i>Motets à I, II, et III voix. Sans symphonie, et avec Symphonie. Dediez à Monseigneur</i> (l'auteur, Ribou)	Ex. provenant de Saint-Cyr : F-V/ Ms mus 200
Morin 1709	<i>Motets à une et 2 voix, mélez de symphonies... Livre second</i> (Ballard)	Ex. provenant de Saint-Cyr : F-Pc/ L 934 (2)
Bournonville (1711)	<i>Motets à I. et II. Voix, avec et sans instruments, et basse-continue</i> (Ballard)	Ex. provenant de Saint-Cyr : F-V/ Ms mus 20
Bernier 1713	<i>Motets à une, deux, et trois voix avec symphonie, et sans symphonie dédiés à Monseigneur le duc de Noailles</i> (auteur, Foucault)	Exs provenant du fonds de Saint-Cyr : F-Pc/ Rés F 1528 et F-Pc/ Rés F 1529, F-V/ Ms mus 22, Ms mus 23 et Ms mus 47, proviennent de Saint-Cyr.
Villeneuve (1719)	<i>Livre de musique d'église qui contient neuf leçons de Tenebres, le Miserere, six motets pour le Saint Sacrement...</i> (l'auteur, Foucault)	Dédicace à l'abbesse de Chelles ; Villeneuve : « maître de musique de la cathédrale d'Arles et des Révérends pères de la rue Saint Jacques de Paris ».
Boismortier (1728)	<i>Motets à voix seule, mêlés de simphonies</i> (l'auteur, Boivin, Leclerc)	Ex. provenant de Saint-Cyr : F-V/ Ms mus 200
Lalande (1730, éd. posthume)	<i>Miserere, dans : Les trois Leçons de Tenebres et le Miserere à voix seule de feu M. Lalande</i> (éd. 1730, Mlle Hue, Boivin)	Composé pour les Dames de l'Assomption à Paris Un ms. (Besançon, F.B. Rés. mus. 279), probablement utilisé par des religieuses, donne une version avec une basse continue tout en conservant les alternances de la voix solo et du chœur.
Lemaire (1733)	<i>Motets à une et deux voix, Avec Symphonie, & sans Symphonie ; chantez au Concert Spirituel Du Château des Thuilleries, depuis 1728. jusqu'en 1733. Divisez en dix-huit Saluts...</i> (Jean-Baptiste-Christophe Ballard, [1733]).	Une note bas de page concernant le motet <i>Adeste mortales</i> à deux voix (p. 34) vient nuancer la destination première annoncée dans le titre : « Dans les Maisons Religieuses, l'Orgue pourra jouer la

		Symphonie ». Mention confirmée dans le <i>Mercure de France</i> de juin 1733 (p. 1199-1200, cf. <i>supra</i>)
--	--	--

ANNEXE 2

Tableau 1 : Effectifs et tessitures employés dans les recueils de motets du groupe 2

Lecture du tableau :

Total M : nombre total de motets contenus dans le recueil ;

vx : voix ; D : motets pour voix de dessus ; Mixtes : motets à voix mixtes ;

S : partie vocale notée en clé de *sol2* (*superius*) ; C : partie vocale notée en clé d'*ut1* (*cantus*)

Ch1, Ch2 : chœur à une/deux voix ;

dve : dessus de viole ; 2d : accompagnement par 2 dessus instrumentaux (non précisé ou, soit violon, soit flûte, soit dessus de viole) ; bc : basse continue ;

ex. : « 1+dve *ad lib.* » : dont un motet avec dessus de viole *ad libitum* ;

« -2d » : sans les 2 dessus instrumentaux ;

« -bc » : sans la basse continue.

Exc. : exécutable par... ;

ex. : « 1 Exc. 1F+bc » : dont 1 motet exécutable par 1 voix de femme et basse continue ;

« 3 Exc. : » dont trois motets exécutables selon les possibilités énoncées à la suite.

Le nombre de motets résultant des diverses possibilités d'exécution indiquées dans les sources apparaît dans la ligne « EXC. ».

Recueil	Total. M	1 voix		2 voix			Mixtes S/fa3+ bc	Voix et Chœur en alternance			Chœur seul (à 2 vx) Ch2 (S/C) ou Ch2+bc	
		1D S	1D+b c (S ou C)	2D S/C	2D+ bc (S/S ou S/C)	+2d (S/C)		1D/ Ch1 (S ou C) +bc	2D/Ch 2 (S/C)	2D/ Ch2 +bc (S/C)		+2d (S/C) Ch2 +2d+b c
Noël/ Lebègue 1687/1708	20	/	19 (12 +dve <i>ad lib.</i>)	/	1	/	/	/	/	/	/	/
Nivers 1689	70	/	48	/	9	/	/	13 13 Exc. S+bc	/	/	/	/
EXC.		/	13	/	/	/	/	/	/	/	/	/
Paulin 1705	6	/	4	/	1	/	1	/	/	/	/	/
Clérambau lt 1733	6	/	/	/	/	/	/	/	/	6 6 Exc. : 1F+bc <i>ad lib.</i> ; 2F+bc <i>ad lib.</i> ; Ch2	/	/
EXC.		6	6	6	6	/	/	/	/	/	/	6
Madin 1740	6	/	/	/	/	/	/	/	/	3 3 Exc. : +2d ; -bc	3 3 Exc. : -2d ; -2d/ - bc	/
EXC.		/	/	[6]	[6]	[6]	/	/	6	3	3	/

Tableau 2 : Voix et instruments employés dans les recueils de motets du groupe 3

Lecture du tableau : cf. Tableau 1 ci-dessus sauf :

F. : motets pour voix de femme(s) ; H. : motets pour voix d'homme(s) ;

ch.3 : chœur à trois voix ; alt. ch. : en alternance avec le chœur ;

dve : dessus de viole ; bve : basse de viole ; vl : violon ; d : dessus instrumental (non précisé ou, soit vl, soit flûte, soit dessus de viole) ; bc : basse continue ;

ex. : « 1+dve *ad lib.* » : dont un motet avec dessus de viole *ad libitum* ;

« 2+2dve » : dont deux motet avec 2 dessus de viole ;

« 1+1/2dve » : dont un motet pour un ou deux dessus de viole au choix

Tr. : transposable pour... ;

Ex. : « 1 Tr. 1H » : dont un motet transposable pour 1 voix d'homme(s) ;

« 3 Tr. 2F » : dont trois motets transposables pour 2 voix de femmes ;

TR : nombre de transpositions indiquées (par ex. Du Mont 1652 indique les adaptations ou transpositions possibles, ce qui explique la mention dans ce tableau de motets à quatre parties, initialement destinés au chœur mais adaptables pour une ou plusieurs voix solistes).

Recueil	Total M	1 voix		2 voix			3 voix			4 voix	6 voix
		Vx F	Vx H	Vx F	Vx H	Mixtes	Vx F	Vx H	Mixtes	Mixtes	Mixtes
Du Mont 1652	35	/	/	7 1+d ; 6 Tr. 2H	5 5 Tr. 2F	5 5+d ; 5 Tr. 2H	/	/	6 1+d ; 2 Tr. 3H ; 1 Tr. 2M	12, dont : 1 S/S/C/A+bc 2 S/C/C/B fa3 +bc 3 S/C/A/B fa3 +bc 2 S/C/A/B fa4 +bc 1 S/C/C/A+bc	/
TR.		/	1 +dve, bve	6 (1 cf. 4vx Tr.X)	12 (1 cf. 4vx Tr.X) 6+d	1	1 (cf. 4vx Tr.X)	3 (1 cf. 4vx Tr.X) 1+d	3 (cf. 4vx Tr.X)	/	/
Du Mont 1657	13	/	/	2 1+1/2dv ; 1+dve ; 2 Tr. 2H	/	2 2+dve <i>ad lib.</i> ; 1 Tr. 2H	/	/	2 1+1/2dv e ; 2 Tr. 2F ; 2 Tr. 2H ; 1 Tr. 3H		7 6 S/C/A/T/B +bc : 5 exc. S/C/A/T/B / Ch5 +bc 1 S/C/A/T/Bf a3/B fa4+bc Exc. avec Ch6 en alternance
TR.		/	/	2 1+1/2dv e	5 2+1/2dv e ; 1+dve <i>ad lib.</i>	/	/	1 1+1/2dv e	/	/	/
Blondel	12	/	/	2 1+dve ; 1Tr. 2M	1 Tr. 2F	/	/	1	4 1+dve	(4)	
TR.		/	/	1	/	1	/	/	/	/	
Brossard 1698	6	1 1+2d	2 2+2d	2 2 Tr. 2H	1 Tr. 2F	/	/	/	/		
TR.		/	/	1	2	/	/	/	/		
Campra 2	12	4 1+d ; 1+2d	2 1+2d ; 1+2vl	2	2 1+2vl	/	/	2 1+d2	/		
Lochon	12	7	2	1	/	/	/	2	/		
Foliot	12	5 1+vl ; 1+2vl ; 5 Tr.1H	/	5 1+vl ; 2 Tr. 2H	/	/	/	2 1+2d ; 1+ch3	/		
TR.		/	5 1+2vl ; 1+vl	/	2	/	/	/	/		

Tableau 3 : Voix et instruments employés dans les recueils de motets du groupe 4

Lecture du tableau : cf. Tableau 2 ci-dessus.

Recueil	Total PM	1 voix		2 voix			3 voix			4 voix	
		Vx F	Vx H	Vx F	Vx H	Mixtes	Vx F	Vx H	Mixtes	Vx H	Mixtes
Du Mont 1681	37	1 1+2d	6 6+2d ; 1 Tr. 1F	4 2+d ; 2 Tr. 2H ; 1 Tr. 1F	3 2+2d ; 1+d	1 +d ; Tr. 2H	/	9 1+d ; 1 Tr. 3M	6 4+d ; 4 Tr. 3H	1	6 5 S/A/T/B +bc dont 3 exc. avec Ch4 en alternance et 1 exc. avec Ch4 ou Ch4 et orch4 en alternance 1 S/C/A/B fa3 +bc
TR.		2 1+2d	/	/	3 1+2d ; 1+d	/	/	4 3+d	1	/	/
Campra 1	14	5 1+2vl	2 2+2vl	3	/	1	/	2	1	/	/
Campra 3	11	6	1 +2d	3	/	1	/	/	/	/	/
Bernier 1703	26	12 1+vl ; 2+2vl	4 1+2vl ; 1+2d	5	1 +2vl	1	/	2 1+2d	1	/	/
Morin 1704	10	5 1+d	2 2+2vl	2	/	1	/	/	/	/	/
Campra 4	11	4 1+d ; 1+2d	3 2+vl ; 1+d	2	/	1	/	1 1+2d	/	/	/
Morin 1709	6	3 1+2vl	1 1+2d	2 1+2d	/	/	/	/	/	/	/
Bournonville	8	5 2+2vl	1 1+vl	1	/	1	/	/	/	/	/
Bernier 1713	15	7 1+d ; 1+vl	4 1+vl ; 1+2d	2	/	1	/	/	1	/	/
Villeneuve	16	14	/	2	/	/	/	/	/	/	/
Boismortier	6	6 2+d ; 1+2d	/	/	/	/	/	/	/	/	/
Lalande	4	4 1 alt ch.	/	/	/	/	/	/	/	/	/
Lemaire	21	16 5+d ; 1+2d ; 2 Tr. 1H	/	5 1+2vl <i>ad lib.</i> ; 4 sans bc	/	/	/	/	/	/	/
TR.		/	2 1+d	/	/	/	/	/	/	/	/