

## La Messe en Noël de Louis Grénon : la subversion tranquille d'un genre traditionnel ?

Georges ESCOFFIER

Docteur en musicologie

Diplômé de l'Institut d'Études politiques et de sociologie de la culture

La découverte de cette *Messe en Noël*, à la fin des années quatre-vingt-dix, a ouvert un champ d'analyse intéressant puisque les œuvres de ce type, mises à part les messes pour orgue, sont très rares et réparties au long du siècle. Elle invite notamment à interroger le sens de certains emprunts, hors du corpus populaire, et pour notre part, en résonance avec le contexte politique<sup>1</sup>.

Lorsque Louis Grénon (1734-1769) est nommé à la cathédrale de Clermont-Ferrand en mai 1763<sup>2</sup>, il arrive de celle du Puy et ne semble pas avoir fréquenté d'autres villes depuis son départ de Saintes, mis à part deux brefs séjours à Lyon en 1760 et 1761 afin d'obtenir les grades universitaires nécessaires à la prêtrise. Sa formation intellectuelle est donc apparemment limitée, tout comme sa formation musicale, résultant en grande partie de l'usage des musiques pratiquées au Puy-en-Velay<sup>3</sup>.

Pourtant, il montre des ambitions musicales puisqu'il a déjà publié quelques symphonies à Paris et composé pour la cathédrale du Puy des grands motets dans le genre à la mode au plan national, malgré les effectifs réduits dont il dispose.

Messe parodique, conformément à la tradition, sa *Messe en Noël*, composée en décembre 1763, s'inscrit dans ce contexte de début de carrière, mais aussi dans celui plus large d'une contestation grandissante du pouvoir royal, dans une période marquée par la diffusion très large de chansons satiriques ou contestataires, écrites « sur l'air de<sup>4</sup>... ».

C'est ce niveau de signification que nous voudrions interroger prioritairement ici, car les emprunts au répertoire non-liturgique dépassent le corpus usuel, par exemple celui des messes en noëls pour orgue comme celle de Benaut (1776), et sont parfois très surprenants, comme nous le verrons plus loin. Le genre parodique, par le recours à l'intertextualité, suppose une certaine connivence du compositeur avec les commanditaires et avec l'auditoire. Il faut, dès lors, se demander ce que les auditeurs et les interprètes entendaient. Ce sera l'autre volet de nos interrogations. Ce questionnement, prolongeant la fine analyse musicale de Jean Duron, dans la préface de

---

<sup>1</sup> Nous excluons, pour ne pas alourdir cette contribution, les messes en Noël pour orgue qui ne présentent pas la confrontation directe entre textes, contextes profanes mémorisés, et liturgie, objets de cette contribution.

<sup>2</sup> AD Haute Loire, G 123, délibération capitulaire du 20 mai 1763.

<sup>3</sup> L'inventaire du fonds conservé à la cathédrale du Puy est riche d'enseignements sur ce point. Réalisé par une équipe réunie autour de Bernard Dompnier et de Jean Duron, publication prévue en 2025, sur le site du Centre de musique baroque de Versailles.

<sup>4</sup> Voir Pierre-Yves Beaurepaire, *Échec au roi*, Paris, Belin, 2015 et Robert Darnton, *Le Diable dans un bénitier*, Paris, Gallimard, 2010

son édition des messes de Louis Grénon, permet d'avancer l'hypothèse d'un propos politique sous-jacent<sup>5</sup>.

### Une messe parodique apparemment traditionnelle

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le goût pour les motets et *Messes en noëls* apparaît vif, si l'on en juge par les travaux sur les livrets de Benoît Michel qui en dénombre plus d'une centaine, seulement dans le Sud du Royaume<sup>6</sup>.

Pourtant, nous ne disposons aujourd'hui que de six œuvres complètes de ce genre : celles de Charpentier, Minoret, Brossard, Desnoyers, Grénon et Corrette. Le corpus comparatif est donc restreint. Ces ouvrages, bien connus, reposent sur le principe ancien de la messe-parodie et sont construits sur des airs populaires très connus de leurs contemporains.

La messe de Grénon présente un intérêt particulier par sa mise au jour assez récente (1997) et surtout, par le choix des airs et des timbres. À mesure que le déroulement liturgique avance, ces airs sont de plus en plus éloignés du répertoire populaire. Avant d'aborder l'analyse plus détaillée, il faut poser l'hypothèse d'un choix de composition original, peu par la forme, obligatoirement contrainte à cette époque, mais par le choix des timbres. Si Grénon emploie de manière très coutumière des timbres de noëls populaires dans le *Kyrie* et les premiers versets du *Gloria*, il se permet des libertés surprenantes ensuite avec des thèmes profanes, issus du théâtre et du concert, pour terminer par une possible allusion, à questionner, aux rituels maçonniques.

Une logique compositionnelle détachée de la stricte observance de la liturgie semble donc se dégager à l'analyse.

### Le choix des timbres<sup>7</sup>

Grénon utilise pour le *Kyrie* des timbres populaires déjà employés par d'autres compositeurs : *Joseph est bien marié* pour le *Kyrie* 1, *Or dites-nous Marie* pour le *Christe* et *Allons bergers partons tous*, pour le second *Kyrie*. Après l'intonation, le second verset du *Gloria*, *et in terra pax*, est écrit sur *Où s'en vont ces gais bergers*.

Pour le *Laudamus te*, un autre chant de Noël *Quoi ma voisine es-tu fâchée ?* poursuit la tradition. Il s'agit déjà d'un écart, car ce moment de louange demanderait, sans doute, plus de retenue.

Le recours au corpus populaire continue avec le *Gratias agimus tibi*. La mélodie reprise par Grénon est celle de *Que ne suis-je la fougère*, attribuée à Pergolèse, mais aussi à Albanèse, donc d'essence plutôt savante. L'usage de ce timbre est très répandu en Occitanie au moment du Mardi gras, pour chanter *Adieu pauvre Carnaval (Adu pauvre Carnaval)*.

Dans le cas de cette messe, quel est le complexe timbre / texte / situation évoqué ? Celui du carnaval, ou celui du vaudeville ? Si l'évocation est celle du carnaval, le sens du

<sup>5</sup> Louis Grénon, *Les Messes*, éd. Jean Duron, collab. Bernard Dompnier, Éditions du CMBV, 2008.

<sup>6</sup> Benoît Michel, « Les noëls à grand chœur : un patrimoine musical toulousain méconnu (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles) », dans *Toulouse, une métropole méridionale vingt siècles de vie urbaine*, dir. Bernadette Suau, Jean-Pierre Almaric et Jean-Marc Olivier, Toulouse, Presses universitaires du Midi, Éditions Méridiennes, 2009, p. 791-805.

<sup>7</sup> Mes remerciements vont évidemment à Jean Duron, qui a établi l'édition des messes de Grénon au CMBV, et à Pierre Saby, dont la connaissance de Rameau et de Rousseau m'a été précieuse. L'identification des timbres leur doit l'essentiel de ma réflexion. Pierre Saby, « Chanter Rousseau à la Noël, notes à propos d'une parodie singulière », *Orages, Littérature et culture (1760-1830)*, n° 11 : « Rousseau en musique », volume dirigé par Olivier Bara, Michael O'Dea et Pierre Saby, 2012, p. 193-198.

texte semble renversé, comme c'est l'usage dans ces manifestations populaires, mais est-ce pertinent dans une messe, même festive, au moment où le clergé s'inquiète de l'impiété grandissante ? L'allusion au théâtre de foire est tout autant éloignée de la liturgie. Le texte liturgique *Gratiam agimus tibi*, « Nous te rendons grâces pour ton immense gloire. Seigneur Dieu, Roi du ciel » n'est-il pas effacé, dans la mémoire des auditeurs par des paroles très profanes, même si elles sont empreintes d'allusions à Noël<sup>8</sup> ?

Adieu pauvre, adieu pauvre,  
 Adieu pauvre Carnaval  
 Tu t'en vas et moi je reste  
 [...]  
 La jeunesse fait la fête  
 Pour saluer Carnaval  
 Marie fait des brioches  
 Avec la farine de la maison  
 Le bœuf danse, l'âne chante  
 Le mouton dit sa leçon  
 La poule chante le Credo  
 Et le chat dit le Pater.

Grénon joue ici sur une limite : peut-on penser que le texte carnavalesque juxtaposé aux allusions à la crèche vient en conflit avec celui de la liturgie ? Il est évidemment possible de penser qu'il s'agit d'une manière d'attirer un public populaire, comme le font les auteurs de cantiques destinés au monde rural, mais le problème de perception reste entier. Du fait de l'effet comique, la mémorisation de ces paroles populaires est rendue plus facile chez ses auditeurs et certainement plus durable. S'il ne s'agissait pas d'une messe destinée à la célébration solennelle de Noël, on pourrait penser à une célébration des Saints Innocents, qui donnait lieu à des processions parodiques, mais l'Église du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle n'accepte plus les désordres d'un renversement liturgique<sup>9</sup>. Peut-on penser à une première prise de distance du compositeur ? En effet, ce timbre est trop connu des auditeurs pour ne pas éveiller un trouble à un moment de dévotion. Le compositeur prend donc un risque. Peut-on supposer qu'il n'a pas été choisi à la légère alors que le chapitre de Clermont était traversé par d'intenses conflits de positions entre les chanoines et leurs habitués<sup>10</sup> ? Le *Qui tollis peccata mundi* qui suit est une gavotte. Nous n'avons pu identifier le timbre, mais le recours à ce rythme est bien profane pour un moment aussi grave, même si le cadre liturgique implique probablement un tempo retenu<sup>11</sup>. Le même traitement est affecté au *Quoniam tu solus dominus*, écrit sur l'air de la *Furstemberg*.

<sup>8</sup> Léon Froment, *Chansons du pays d'Oc*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1996. p. 66-67

<sup>9</sup> *Siècles*, n° 21 : « La Célébration de Noël du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », 2005, [en ligne](#).

<sup>10</sup> Voir Louise Welter, « Le chapitre cathédral de Clermont : sa constitution, ses privilèges », *Revue d'histoire de l'Église de France*, année 1955, p. 5-42.

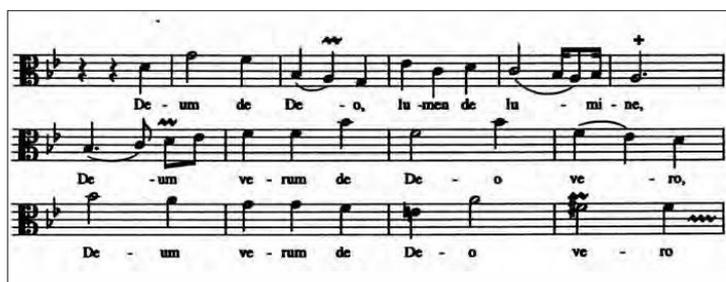
<sup>11</sup> Jean Duron, dans l'introduction de son édition, en soulignant la présence de rythmes de danses dans les œuvres liturgiques d'organistes dès le XVII<sup>e</sup> siècle, pense qu'il n'y a ici nulle irrévérence, mais simplement un usage courant. Certes, mais le caractère gai et léger de la gavotte me semble éloigné du sens du texte liturgique, surtout dans la perspective culpabilisatrice de la Contre-Réforme, réaffirmée à cette période. Il faudrait mettre en perspective cet emploi avec les paroles allant dans ce sens des noëls écrits ou compilés par l'abbé Cordat, dont les cantiques populaires étaient très probablement encore en usage lorsque Grénon résidait au Puy-en-Velay. Voir Didier Perre, Hervé Quesnel, Martin de Framond, Natalis Cordat, *Noëls nouveaux (1631-1648) : un chansonnier baroque à Cussac, en Velay*, Éditions Cahiers de la Haute-Loire, 2024, ainsi que Pierre Sorus, « Les Noëls de l'Auvergne et du Velay, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Siècles*, n° 21 : « La Célébration de Noël du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*

Cet air très célèbre se prête à des variations chez de nombreux compositeurs comme Blavet ou Corrette. L'interprétation est pour nous ambiguë, on peut entendre autant l'illustration de la jubilation du croyant qu'une irrévérence par le déplacement de référence, propice à la distraction de l'auditeur.

La séquence suivante ouvre vers le théâtre avec un emprunt au *Devin de village* pour le verset *Deum de Deo lumen de lumine*, mis en musique sur l'air *Je vais revoir ma bien-aimée*, au prix de quelques concessions prosodiques qui marquent la volonté de faire entrer le texte sacré dans le moule de la chanson, pratique assez habituelle dans le genre parodique. C'est pour nous un choc de sens étonnant<sup>12</sup>.



Mélodie originale de Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*, Air « Je vais revoir ma charmante maîtresse ». Transcription : Pierre Saby.



Parodie de Louis-Charles Grénon, Messe en Noël (16 décembre 1763).  
Transcription : Pierre Saby.

Figure 1 : Pierre Saby, « Chanter Rousseau à la Noël. Notes à propos d'une parodie singulière », *Orages*, n° 11, mars 2012, p. 196.

L'esprit philosophique de la pièce, se moquant de la croyance, est confronté ici à l'affirmation de la divinité, dès lors, peut-on penser que la foi religieuse est remplacée par l'amour terrestre ? Même si l'on trouve ici un procédé rhétorique usuel dans les cantiques, le trouver au cours d'une messe pose question. Le « démontage » du dogme, ou son dépassement, se poursuit dans le *Genitum non factum* où le timbre est celui de la gavotte du prologue d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et Pellegrin : *À l'amour rendez les armes*. Un emprunt au même ouvrage se retrouve dans le verset *Qui propter*. Plus loin, le *Crucifixus*, moment tragique du texte liturgique, permet à Grénon d'utiliser le thème,

<sup>12</sup> Voir Pierre Saby, « Chanter Rousseau à la Noël. Notes à propos d'une parodie singulière », *Orages*, n° 11, mars 2012, p. 193-198.

relativement neutre, de la première sonate de Mondonville : l'écart est tout aussi grand, car on s'attend à l'usage de timbres de noëls comme dans les autres messes de ce genre, pas à une anthologie des airs venus du concert. Encore une fois, l'usage d'un timbre ouvre un champ de référence qui n'est pas celui du contexte. Lorsqu'il s'agit d'emprunter au répertoire populaire pour conduire les fidèles vers la dévotion, même si on peut avoir des doutes sur son efficacité, ce procédé est cohérent. Mais lorsque la référence est celle du concert, donc socialement descendante, comment l'interpréter ? Et que penser de la citation, au basson, de la *Danse du grand calumet* et de *Forêts paisibles*, de l'*Entrée des Sauvages des Indes galantes*, par le chœur, pour chanter *Et expecto resurrectionem mortuorum* (figure 2) ?

Figure 2 : Louis Grénon, *Et expecto*, parodie de Rameau, dans *Les Messes*, éd. Jean Duron, collab. Bernard Dompnier, [Éditions du CMBV](#), 2008, p. 116.

Certes, l'espérance de la résurrection peut appeler l'expression de la confiance et du repos en même temps que l'émerveillement panthéiste, qu'exprime le passage de cette tragédie-lyrique, mais est-ce bien adapté à ce contexte ? Nous y reviendrons plus loin<sup>13</sup>. Nous n'avons pas repéré de timbre dans le *Sanctus* et l'*Agnus*, ce qui ne signifie pas leur absence. Et la messe se termine, comme normalement, par l'éloge du roi *Domine salvum fac regem*. Pourtant le timbre est celui de *La bonne aventure ô gué*, assez facétieux si l'on pense aux aventures sentimentales reprochées au roi et à sa conduite de la guerre qui vient de se terminer. Ce timbre est aussi celui de la chanson à boire *Le chevalier d'orient*, largement diffusée et employée dans les banquets qui clôturent les travaux en loge. Le parallélisme suggéré des deux liturgies est troublant, même s'il est peut-être le résultat de sa large diffusion.

<sup>13</sup> Voir Bertrand Porot, « *Les Sauvages* de Rameau : tours et détours d'un "tube". Transcription, arrangement, variations... », *Les Cahiers du CERHIC*, [en ligne](#).

## Le dépassement des sources populaires

Celui-ci se réalise ici de deux manières : interne et externe.

Le dépassement interne des timbres populaires résulte de la référence à un détournement antérieur par la chanson à boire. Sur l'air d'un cantique, des paroles de chansons à boire sont appliquées et circulent largement. Ici, le mécanisme est proche d'une mise en abîme. Le texte liturgique, connu des fidèles et chanté pendant la célébration par les clercs, est appliqué à un Noël populaire qui lui-même, à d'autres moments, en d'autres lieux, est travesti en air à boire. Quand on sait le souci des autorités ecclésiastiques d'interdire les chants et les danses sur le parvis des églises<sup>14</sup> et d'obtenir la fermeture des débits de boissons le dimanche, on peut se demander ce qu'entendent les fidèles : en priorité le texte liturgique, dans une langue qui leur est en partie étrangère, et dont ils ne saisissent pas forcément les détails au-delà de l'incipit, ou bien la musique connue et la référence à son contexte habituel de production ? Et dans ce cas, les paroles mémorisées du détournement de cette musique reviennent forcément en mémoire, car le fonctionnement de la mémorisation orale des chansons ne sépare pas facilement le texte de la musique<sup>15</sup>. C'est la situation qui fait sens et comme le peuple passe plus de temps au cabaret ou à l'atelier qu'à l'église, l'imprégnation musicale est faiblement théologique, comme en témoignent par exemple les Noëls sur timbre écrits par l'abbé Cordat, mettant en scène la nativité dans le cadre villageois<sup>16</sup>.

En revanche, le dépassement externe repose sur l'usage de timbres venus du théâtre ou du concert, qui font également l'objet d'exploitation par les chanteurs de rue. L'interprétation est plus difficile car les auditeurs des rues, des tavernes et des boutiques n'ont pas forcément la référence à la source savante du timbre dans sa version d'origine et la reprise par les théâtres de foire et de tréteaux est déjà une prise de distance.

Grénon se sert de ces deux dépassements<sup>17</sup>. Chez ce compositeur, il existe un projet fort dont il faut tenter de comprendre les motivations. Sont-elles purement musicales, comme on peut le constater chez Brossard<sup>18</sup> à travers le jeu des formes musicales, ou fortement imprégnées des problématiques de son époque d'intense questionnement religieux et politique ?

Grénon opère par glissements progressifs du timbre de Noël à l'emprunt au répertoire de théâtre et de concert. Le choix des timbres est donc très éloigné de la simple citation des Noëls populaires comme le font Charpentier ou Corrette et demande à plusieurs reprises des contorsions prosodiques et des transpositions importantes pour s'adapter au texte et aux voix disponibles. C'est parfois le basson qui cite le timbre pendant que les voix poursuivent le discours liturgique, éveillant l'attention des connaisseurs, comme dans l'*Et expecto resurrectionem mortuorum* que nous verrons plus loin où il se réfère à l'*Entrée des Sauvages*, en superposant, comme le fait Rameau, le

<sup>14</sup> « Plusieurs curés de cette juridiction [...] ont posé des plaintes que les jours de dimanche de fêtes comme celle du jour de la dédicace de leur église qu'on appelle fêtes baladoires, plusieurs particuliers de nos paroisses invitent des joueurs d'instruments et font des danses publiques scandaleuses avec des femmes et des filles, même au devant des églises qui attirent toujours des querelles, des batteries, des jurements et des blasphèmes au grand scandale de la religion. » Ordonnance de police, 18 juin 1718, Ac Roanne, E 71/8.

<sup>15</sup> Je me réfère ici au chant très commun des manifestations politiques depuis plusieurs années : *On est là, on est là*. Il est devenu difficile de l'entendre en pensant à la chanson originale, déjà ancienne et un rien sirupeuse, de Mike Brant *Qui saura...* presque totalement oubliée alors que l'air revendicatif est présent.

<sup>16</sup> Pierre Sorus, « Les Noëls de l'Auvergne et du Velay du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle », art. cité.

<sup>17</sup> Anne-Sophie Lamine, « Expérience, idéaux et participation sociale. Penser le religieux avec Dewey », *ThéoRèmes*, n° 13, 2018, [en ligne](#).

<sup>18</sup> Sébastien de Brossard, *Missa Quinti Toni pro nocte ac die festi Natalis Domini, quatuor vocum cum organo* (1700), éd. Jean Duron, Éditions du CMBV, 1993.

timbre instrumental et le chœur. La structure d'origine, quoique réduite à l'essentiel, est maintenue. Le timbre emprunté est donc pour le compositeur un matériau musical, quel que soit sa provenance, mais Grénon semble mener un autre projet, au-delà de la création musicale.

## Un sens politique caché ?

### L'inspiration rousseauiste

À ce premier stade d'analyse, et avant d'aborder l'hypothèse d'un propos politique dissimulé, restons sur une interprétation religieuse. Le catholicisme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle n'échappe pas aux tensions qui parcourent la société<sup>19</sup> : rémanence du jansénisme, éviction des Jésuites, mises en cause du catholicisme par une partie du mouvement philosophique, diffusion, sous le manteau et dans les salons, des mémoires du curé Meslier. Si cette contestation touche peu les classes populaires, elle a un large écho dans les milieux intellectuels et Grénon en est informé, par sa fréquentation du salon du baron de Bains, au Puy, et probablement des cercles clermontois aux côtés de certains des chanoines<sup>20</sup>. On ne sait presque rien de la vie de Louis Grénon, à part sa carrière musicale. Sa situation cléricale ne lui permet pas d'exprimer des convictions politiques, d'autant plus que cette notion en est encore aux prémices à cette période. Il faut donc chercher dans sa musique quelques éléments pouvant appuyer l'hypothèse d'une réflexion en phase avec les courants philosophiques et qui pourraient expliquer les choix de timbres de la messe en noëls.

Dans son *Magnificat*, composé à Saintes en 1768, il développe pour le verset *Deposuit potentes et exultavit humiles* une écriture fuguée de 176 mesures alors que Blanchard, en 1741, confie le même verset à un trio vocal de 75 mesures, dans le contexte de la Chapelle royale, où le grand motet est destiné à glorifier le roi. Alors que Blanchard a recours à l'orchestre pour exprimer la débandade des ennemis du pouvoir royal, Grénon superpose dans une fugue chorale les deux textes *deposuit / exultavit*, évoquant l'évidence de la symétrie des deux intentions divines. Certes, Grénon ne dispose pas des forces orchestrales de la cour ou d'une grande ville et doit trouver d'autres moyens d'expression. Il est également contraint par son emploi du temps. L'écriture du manuscrit de la messe est terminée le 16 décembre<sup>21</sup>. Grénon vient d'achever, le 14, le grand motet *Quare fremuerunt*, destiné également aux festivités de Noël. Il ne lui reste que quelques jours pour surveiller les copies et assurer les répétitions en même temps que les tâches et les offices ordinaires. Son emploi du temps est donc lourd en cette première année à Clermont, où il doit aussi faire ses preuves. Pourquoi dans ce cas développer aussi longuement un verset, et choisir une écriture sans doute difficile à mettre en place rapidement ? C'est, soit pour démontrer ses capacités musicales, en même temps que le plaisir d'écrire une œuvre complexe, soit, mais ce n'est pas exclusif de la première hypothèse, la volonté d'exprimer un message extra-musical. En ce cas, l'usage de timbres venus du *Devin de village* dans la messe prend un autre sens. Ce n'est plus la facilité de

<sup>19</sup> Voir notamment : Mathieu Abgrall, « Rousseau et la sensibilité », Institut Rousseau, 20 août 2020 », [en ligne](#) ; Anne Coudreuse, « La rhétorique des larmes dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle : étude de quelques exemples », *Modèles linguistiques*, 58/2008, p. 147-162.

<sup>20</sup> François-Girard de Bellidentis de Bains, baron, greffier des États du Velay, dédicataire des *Six symphonies* de Grénon, publiées à Paris (*Annonces, Affiches et avis divers*, 6 janvier 1757, p. 11, [en ligne sur Gallica](#)). Sur les chanoines, voir Stéphane Gomis, « Les collégiales et les chanoines du diocèse de Clermont à l'époque moderne », dans *Collégiales et chanoines dans le centre de la France du Moyen Âge à la Révolution*, dir. Anne Massoni, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p. 111-143.

<sup>21</sup> Les manuscrits de Grénon sont soigneusement datés et localisés.

recourir à un air qui tourne dans toutes les mémoires, mais une allusion à une philosophie sociale et spirituelle. La lumière divine espérée se trouve désormais dans l'amour humain, celui illustré par *La Nouvelle Héloïse*, paru en 1761<sup>22</sup>. Dans cette hypothèse, il ne s'agit donc plus de citer un air à la mode, souvent repris dans les salons bourgeois et parodié par les chanteurs de rue, mais d'oser une allusion cachée à un philosophe que l'église et le pouvoir politique condamnent<sup>23</sup>. Le *Devin* peut, en effet, être analysé aujourd'hui comme une contestation de l'opéra français, lié au pouvoir royal, mais est-ce une interprétation partagée à l'époque de Grénon ? Certes, le *Devin* est d'abord une gentille pastorale, mais c'est aussi une machine de guerre idéologique contre l'opéra français et le monde de la cour, même si l'entourage du roi ne perçoit pas cette dimension. On peut aussi remarquer que cet anti-opéra est composé au moment où Rousseau prépare ses réflexions sociales<sup>24</sup>.

Grénon, issu d'un milieu artisanal, doit supporter au Puy la tutelle méprisante du chapitre<sup>25</sup>. Au moment de son séjour à Clermont, un important conflit perturbe la cathédrale en opposant les chanoines « serfs » (c'est-à-dire les choriers) à leurs supérieurs, ce qui pourrait expliquer les allusions dissimulées par Grénon<sup>26</sup>. Mais comment expliquer que les chanoines supportent ces apparentes audaces ? À Dijon, ceux de la Sainte-Chapelle sont beaucoup moins tolérants, lorsqu'ils reprochent à leur maître de musique l'emploi de timbres tirés du théâtre<sup>27</sup>. La réponse est peut-être dans l'appartenance commune à la franc-maçonnerie dont on sait que plusieurs chanoines et des musiciens de la cathédrale sont membres, même si on ignore tout des engagements de Grénon<sup>28</sup>. Indice, certes fragile, de cette possible influence, le timbre du *Kyrie 2* est commun à l'opéra *Zoroastre* et aux chansons qui en sont tirées.

### La référence ramiste

La familiarité de Grénon avec l'œuvre de Rameau semble importante, plusieurs timbres empruntés à celui-ci se retrouvent dans les autres messes de Louis Grénon<sup>29</sup>.

L'insertion apparemment incongrue de la *Danse du Grand Calumet* sous l'*Et expecto resurrectionem mortuorum* au basson, pendant que le chœur varie le timbre de *Forêts paisibles*, semble une double allusion : à Rameau, comme un hommage à l'ancien organiste de la cathédrale et compositeur de référence, et peut-être à la franc-maçonnerie par le jeu du soliste, vraisemblablement identifié comme tel par ses confrères. Michel Liébeault, basson à la cathédrale est, en effet, membre de la loge Saint-Maurice, comme quelques-uns des chanoines. L'accompagnement de ce verset, point culminant de la

<sup>22</sup> Voir Pierre Saby, « Le “non-devin” de Rousseau : une figure pour la contestation de l'opéra français », dans *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, Université Lumière Lyon 2, 2003, p. 117-140.

<sup>23</sup> Jean Garagnon, « Les Mémoires de Trévoux et l'événement, ou Jean-Jacques Rousseau vu par les Jésuites », *Dix-Huitième Siècle*, année 1976/8, p. 215-235

<sup>24</sup> Pierre Saby. « Le “non-devin” de Jean-Jacques Rousseau : une figure pour la contestation de l'opéra français » dans *Voix et mémoire*, dir. Anne-Marie Mercier-Faivre et Michel O'Dea, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 117-140.

<sup>25</sup> Bernard Dompnier (dir.), *Louis Grénon, Un musicien d'église au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2005. p. 24

<sup>26</sup> Nathalie Da Silva, « Le chapitre cathédral de Clermont au temps de Grénon », dans *ibid.*, p. 67-87.

<sup>27</sup> Thierry Favier, « Une messe en ariettes jouée à la Sainte-Chapelle de Dijon en 1772 : enjeux stylistiques, éthiques et politiques d'un scandale de province », dans *Maîtrises et chapelles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Des institutions au service de Dieu*, dir. Bernard Dompnier, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 247-270.

<sup>28</sup> Pierre-Yves Beaurepaire, *Les Francs-maçons à l'orient de Clermont-Ferrand au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999.

<sup>29</sup> Voir Louis Grénon, *Les Messes*, éd. Jean Duron, citée.

déclaration de la foi catholique, par une danse est remarquable, même s'il est conforme à son modèle. Au plan de l'interprétation philosophique, est-ce de la part de Grénon, une conception plus sensible de la foi que l'on peut rapprocher de celle exprimée dans l'*Émile*, publié en 1762, et plus particulièrement dans le chapitre IV, intitulé *Profession de foi d'un vicaire savoyard* ? Certes, le contexte de création des *Indes galantes* est très éloigné du moment de la perception de la *Messe en Noël*, en revanche, l'allusion à l'*Entrée des Sauvages* entre clairement en résonance avec les thématiques de Rousseau. Il y a d'un côté la référence aux peuples sauvages et de l'autre aux forêts paisibles. De là à penser à une vision de la religion proche de celle de Rousseau, la tentation est grande.

Cette version musicale qui en paraît inspirée, présente une forte prise de distance, à l'égard de la religion instituée, paradoxale par la situation de Grénon.

Celui-ci, prêtre au service d'un chapitre cathédral et chargé de l'éducation des enfants de chœur et donc de leur conformité doctrinale, montre une liberté de pensée surprenante grâce à l'écriture sur timbre. Cette allusion est indirecte et nécessite aussi un décodage : cette forêt paisible où dansent les sauvages, c'est l'innocence originelle de l'humanité dans l'état de nature. La citation musicale demande un rappel intellectuel important que peuvent comprendre les lecteurs de Rousseau, nombreux à cette période dans les classes supérieures.

L'évocation de l'innocence des sauvages d'Amérique par Fuzelier se retrouve déplacée au cœur de la messe par Grénon, lui donnant une signification différente.

Grénon vient du Puy-en-Velay où l'évêque a publié un texte de condamnation du *Vicaire savoyard* en avril 1762. Peut-on faire le rapprochement entre l'usage de ce timbre, son insertion dans ce moment précis de la messe, et une possible sympathie de Grénon pour les idées de Rousseau, sur l'état de nature ? Rien ne le permet, mais on peut se demander si ce n'est pas une réponse à l'intervention de Le Franc de Pompignan qui a certainement eu un fort écho au Puy<sup>30</sup>.

Une interprétation religieuse est également possible. À cette période, par l'intermédiaire des colporteurs, des images pieuses circulent dans toute la France et au-delà. Elles représentant la Vierge de la Guadalupe, la Vierge écrasant le serpent, avec la lune sous ses pieds, image adaptée de l'Apocalypse. Dans certaines versions, répandues en Espagne et en Occitanie, des Indiens figurent aux pieds de la Vierge. Grénon a-t-il intégré cette représentation et l'a-t-il traduite musicalement ? Dans l'atmosphère politique sociale du début des années 1760, l'allusion à l'Apocalypse, révélation de la fin des temps obscurs, est peut-être également lisible politiquement<sup>31</sup>. En 1763, la fin de la guerre a fait perdre les colonies américaines au roi de France<sup>32</sup>. Celui-ci est de plus en plus critiqué.

La présence des Indiens dans les forêts n'est peut-être pas seulement liée à l'admiration pour les timbres de Rameau dans la perception des auditeurs.

### À qui s'adresse le choix de timbres ?

Les airs populaires employés comme timbres constituent généralement une sorte de réservoir de mélodies réemployables qui facilitent l'apprentissage de nouveaux textes et s'adaptent à une situation nouvelle éloignée de celle de la création. En jouant sur la familiarité, ils donnent un accès direct au nouveau contenu.

<sup>30</sup> Hisayasu Nakagawa, « J.-J. Rousseau et J.-G. Le Franc de Pompignan. La *Profession de foi du vicaire savoyard* et *De la religion civile* critiqués par l'Instruction pastorale », *Dix-Huitième Siècle*, 2002/34 p. 67-76.

<sup>31</sup> Je remercie Olivier Christin de m'avoir signalé cette image et sa circulation.

<sup>32</sup> Pierre-Yves Beaurepaire, *Échec au roi*, Paris, Belin, 2015.

Dans la chanson sur timbre, le choix d'un air repose sur sa capacité à sous-entendre un contenu implicite, ainsi transporté d'une chanson à une autre. Le timbre introduit en quelque sorte une intertextualité avant la lettre. Les usages antérieurs de l'air le pré-déterminent, et sa postérité doit beaucoup à ses parodies<sup>33</sup>.

La question de la perception de la création sur timbre est importante. Qu'entendaient les auditeurs dans une messe-parodie comme celle de Grénon ? Et cette perception, dans une église où se côtoyait une assistance disparate au moment de Noël, n'était-elle pas différenciée par les niveaux sociaux et culturels ? L'usage de thèmes populaires est assez habituel, notamment chez les organistes. N'est-il ici qu'un faux semblant permettant de transmettre des messages relativement contestataires, un peu comme la littérature clandestine<sup>34</sup> ?

### **Comment fonctionnent les timbres dans le cadre liturgique ?**

Dans l'univers fortement oralisé de l'Ancien Régime, la pratique de l'*alternatim* peut donner une clé d'interprétation. Dans la *Messe de minuit* de Charpentier, des versets de l'ordinaire sont joués par les instruments. Cette absence de texte est à la fois acceptée par l'église, alors même que le droit canon impose de dire toute la messe, et par les fidèles qui ne semblent pas perturbés dans leur dévotion puisque cette pratique est courante. Dans d'autres messes, celles de Couperin par exemple, si l'orgue joue le *cantus firmus* du plain-chant, la mémoire de l'auditeur peut sans doute restituer les paroles de la liturgie du fait de son imprégnation culturelle. Mais lorsque l'auditeur perçoit un air profane, l'identifie-t-il et comment peut-il revenir à la liturgie ? S'agit-il non pas d'une évocation mémorielle mais d'une digression, figure rhétorique permettant d'amplifier le discours ? Est-ce destiné à faire revenir l'attention sur le verset suivant ? Celui-ci a-t-il alors plus de sens ? La digression ouvre un espace qui permet de parler d'autre chose, d'évoquer le monde extérieur dans l'espace clos de l'église en s'échappant du texte liturgique et de la messe qui est rituel clos dans la clôture physique du chœur. Si l'orgue joue à la suite du chant, on peut penser à un effet de mémoire des paroles qui restitue le verset manquant, mais dans l'ordre inverse ce n'est pas possible car la mémoire n'a pas été alertée.

Ces procédés parodiques peuvent déboucher sur une sortie de la fonction utilitaire de la musique qui prend sens par elle-même, la liturgie se déroulant sur un autre plan : les gestes et les paroles. Mais lorsque la distance entre l'original et la parodie s'accroît, la question se complexifie. Dans celle-ci, il y a un double plaisir pour l'auditeur : celui de jouir des paroles nouvelles et celui de la familiarité avec le timbre. À ce mécanisme, s'ajoute le plaisir de la complicité avec ceux qui ont pu reconnaître le timbre sous le travestissement. L'effet de distinction est peut-être obtenu.

### **La complicité sociale**

On peut penser que l'usage des timbres traditionnels est un moyen de fixer l'attention des classes populaires, au moins les artisans, que les mandements épiscopaux obligent à assister aux cérémonies de Noël. Mais pour les chanoines et les classes supérieures, la question est plus complexe. La disparition des archives et l'absence de presse locale nous privent de beaucoup d'informations sur l'éventuelle réaction du chapitre. Le seul élément certain est le maintien de Grénon à son poste, et la signature d'un nouveau contrat

<sup>33</sup> Sophie-Anne Leterrier, « Le timbre de la complainte de Fualdès : "l'air de toutes les complaintes" », *Criminocorpus*, n° 17, 2021, [en ligne](#).

<sup>34</sup> Robert Darnton, *L'Affaire des Quatorze : poésie, police et réseaux de communication à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2014

en 1765, signe de la satisfaction de ses employeurs. Les références au répertoire du concert et du théâtre, même à travers l'emprunt aux parodies des théâtres de foire et des chanteurs de rue, trouvent certainement écho auprès des amateurs de musique de la ville. Les chanoines, au moins par les salons, connaissent ce répertoire, car il ne faut pas postuler une clôture sociale de ce milieu, bien au contraire<sup>35</sup>.

Cet écho dépasse le monde des chanoines, car au moment d'une grande fête comme celle de Noël, toutes les classes supérieures de la ville viennent à la cathédrale, par piété, par mondanité et aussi parce que leurs enfants sont membres de la maîtrise. Ceux-ci sont, en grande majorité issus de l'artisanat, et boutiques et ateliers résonnent de chansons. L'usage de timbres connus, populaires ou savants, participe ainsi aux plaisirs de la fête.

### Le bel ouvrage

Il est possible d'avancer une autre explication de ce « farcissement » de timbres dans une messe festive. Grénon est un jeune maître, peut-être doit-il convaincre un corps de musique routinier par l'habileté de son écriture et l'originalité de ses références, en dépassant l'usage des timbres populaires. L'écriture en imitation fuguée de certains passages comme l'*Et expecto resurrectionem mortuorum* est certainement destinée à montrer son talent, comme le souligne Jean Duron, mais Thierry Favier ouvre d'autres pistes<sup>36</sup>. Certains des musiciens, comme dans d'autres villes, sont probablement employés dans des cercles privés et reconnaissent les timbres qu'ils ont entendus ou joués. Si ces timbres renvoient d'autre part à des allusions profanes peu appréciées de la hiérarchie catholique, le plaisir de ces musiciens transfuges est peut-être plus grand, dans cette période d'affaiblissement des vocations ecclésiastiques<sup>37</sup>.

Dans ce sens, le grand motet de Corrette, *Laudate dominum*, écrit sur un concerto de Vivaldi, peut traduire ce désir de démontrer la virtuosité du compositeur en même temps que sa connivence avec les auditeurs<sup>38</sup>. Corrette, sans toucher au matériau instrumental du *Printemps*, écrit un chœur dont les paroles latines sont une adaptation du psaume interprétant, pour le choix des paroles et la musique, les textes d'intention insérés par Vivaldi<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> La bibliothèque du chapitre est ouverte aux laïcs et renferme des ouvrages profanes, notamment l'Encyclopédie, voir M.-M. Chevalier, « De la bibliothèque Massillon à la bibliothèque de Clermont », *Études sur Massillon. Actes de la « Journée Massillon »*, Clermont-Ferrand, BMIU, 25 mai 1974, 1975, p. 7-11.

<sup>36</sup> Cette messe en Noël semble une exception. Au moins un contre-exemple de la position du chapitre de la Sainte Chapelle de Dijon, analysé par Thierry Favier, « Une messe en ariettes jouée à la Sainte-Chapelle de Dijon en 1772 : enjeux stylistiques, éthiques et politiques d'un scandale de province », dans *Maîtrises et Chapelles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Des institutions au service de Dieu*, op. cit., p. 247-27. La *Messe Famuli tuorum* de Joseph Garnier, achetée par de nombreux chapitres dont celui du Puy vers 1775, peut être prise au contraire comme une sorte de standard des messes commercialisées, sans nécessité de valoriser le compositeur. Elle est d'une écriture très homophonique et sans difficultés de mise en place.

<sup>37</sup> Voir Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, rééd. « Folio histoire », 2020, p. 178-241.

<sup>38</sup> *Laudate Dominum, Psaume 148. Motet à grand chœur*, éd. A. Leduc.

<sup>39</sup> Pierre Saby, « Corrette parodiste : regards sur le motet *Laudate dominum* » dans *Regards sur Michel Corrette*, dir. Pierre Saby et Yves Jaffrès, Lyon, Symétrie, 2011, p. 139-162.

## Conclusion : intertextualité et complexité

Les airs populaires permettent un apprentissage facile des messages politiques, moqueurs ou calomnieux qui circulent dans les tavernes, les boutiques et les salons<sup>40</sup>. Ce procédé est employé pour les cantiques populaires, notamment ceux chantés pendant l'Avent ou dans les veillées des dentelières, qui participent à une éducation religieuse du peuple<sup>41</sup>, mais ce n'est pas l'objectif pour une messe dont le texte est connu et n'est pas chanté par l'assistance. L'intérêt de la *Messe en Noël* de Grénon est donc à la fois musical, comme toute l'œuvre de celui-ci qui vient combler une lacune de l'histoire de la musique française des Lumières dans les provinces, mais aussi social, par la complexité de la mise en œuvre des timbres, dont on ne connaît pas d'autres exemples dans les musiques liturgiques de son temps.

Si tous les chapitres demandent à leur maître de musique de composer régulièrement des nouveautés et particulièrement à l'occasion des grandes fêtes, c'est parce qu'ils sont conscients d'une certaine usure de l'effet de la liturgie. La sacralité se concentre dans les gestes de l'officiant, dans le respect du rituel par les paroles, le déroulement, la vêtue, et probablement dans le plain-chant. Elle est moins sensible dans la partie musicale qui prend une certaine autonomie et peut s'écouter pour elle-même par une partie de l'assistance<sup>42</sup>.

L'emploi de timbres connus peut donner un sentiment de familiarité rassurante aux oreilles des fidèles les moins cultivés, qui assistent depuis le fond de la nef. On peut faire l'hypothèse inverse que pour les classes supérieures, dont les chanoines, placés au plus près de l'autel, le plaisir discret mais distinctif de reconnaître des musiques qui appartiennent à leur univers social est sans doute l'explication de leur tolérance à l'égard des hardiesses de leur maître de musique. Certains sont peut-être secrètement complices de celles-ci.

---

<sup>40</sup> Jean-Dominique Mialon, *Journal d'un bourgeois du Puy au XVIII<sup>e</sup> siècle, 25 février 1732*, éd. Jean-Claude Besqueut et Gaston Joubert, Le Puy-en-Velay, Éditions du Roure, 1997.

<sup>41</sup> On peut même avancer l'hypothèse d'un emploi des timbres populaires, voire grivois, pour en effacer les paroles des mémoires. Voir Benoit Garnot, *Le Peuple au siècle des Lumières. Échec d'un dressage culturel*, Paris, Imago, 1990.

<sup>42</sup> Les procès-verbaux des visites épiscopales insistent régulièrement sur les questions de vêtue des prêtres, sur la qualité des objets liturgiques et sur la nécessaire présence de plusieurs clercs pendant les offices, de manière à chanter correctement les répons.