HAL
open science

“ Un pasteur de son peuple… ”

Françoise Talvard

To cite this version:

Françoise Talvard. “ Un pasteur de son peuple… ”. Bulletin de la Commission Archéologique et littéraire de Narbonne, 2008, 51, pp.43-61. hal-01226360

HAL Id: hal-01226360

https://uca.hal.science/hal-01226360

Submitted on 25 Jan 2016

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.

UN PASTEUR DE SON PEUPLE…

Françoise Talvard

LA RENCONTRE FORTUITE DE DEUX PROJETS

Le projet de célébrer, en 2007, le tricentenaire de la naissance du compositeur toulousain Bernard-Aymable Dupuy (1707 † 1789) initié par Rolandas Muleïka, directeur de l'ensemble Antiphona, est à l'origine de cette belle rencontre. Sept ans plus tôt, en Aveyron, nous avions organisé un concert de motets de ce même compositeur ; entre temps, dans le cadre du Centre de Musique Baroque de Versailles, j'avais achevé le catalogue de l'œuvre musicale de Dupuy[1]. Dans la perspective de fêter cet anniversaire, Rolandas Muleïka m'a demandé de réfléchir à un programme pour une conférence-concert et un concert dédiés à Dupuy. Cet évènement étant l'occasion de faire découvrir au public une pièce profane de ce musicien, mon choix s'est porté sur l'idylle *Un pasteur de son peuple*, dont la bibliothèque du patrimoine de Toulouse possède l'unique manuscrit. Plus encore que la musique religieuse de Dupuy redécouverte ces dernières années, sa musique profane est entièrement inédite, et donc très largement méconnue.

Cette pièce de circonstance, écrite pour célébrer l'intronisation de Monseigneur Dillon à l'archevêché de Toulouse, n'a jamais été réentendue dans son intégralité depuis sa création en mai 1761. Une œuvre majeure de Dupuy, le noël à grand chœur *Au milieu de la nuit*, complétait le programme, illustrant ainsi deux versants de son talent musical : le profane et le sacré.

Durant l'été, après lecture des partitions et concertation avec Rolandas Muleïka, le programme devint définitif : la qualité musicale de l'*Idylle* justifiait parfaitement ce choix, au-delà du caractère événementiel de la pièce. Dès l'automne, la transcription du manuscrit de Dupuy[2] était suffisamment avancée pour permettre une lecture avec les musiciens ; le calendrier des manifestations se mettait en place. Le premier concert donné le 1er février 2007 en l'église Saint-Exupère de Toulouse fut précédé d'une conférence musicale[3] au Musée Paul Dupuy, le 26 janvier.

Durant ce même mois, au cours d'un dîner privé, Monsieur le professeur Philippe Le Tourneau apprenait à Rolandas Muleïka la découverte de la dépouille de Monseigneur Dillon dans l'ancien cimetière Saint-Pancras de Londres, et le grand projet conçu par Monsieur le professeur Jacques Michaud, de son rapatriement à Narbonne. Ainsi se sont rencontrés, à un mois de leur aboutissement, deux projets indépendants : le premier ayant débuté en 2004, lors de la découverte du corps de Monseigneur Dillon dans un ancien cimetière de Londres, l'autre en 2006 avec la restitution de l'*Idylle* de Dupuy qui lui était dédiée.

Le 15 mars 2007, dans la grande salle des États du Languedoc du palais des archevêques de Narbonne, l'ensemble Antiphona et les enfants de la maîtrise du conservatoire national de région de Toulouse dirigés par Rolandas Muleïka ont rendu un ultime hommage à Monseigneur Dillon avec la musique de Dupuy, celle-là même qui avait accueilli le jeune prélat à son arrivée à Toulouse, en 1761.

---

[1] Ce catalogue est accessible sur le site du Centre de Musique Baroque de Versailles (www.cmbv.com).

[2] L'édition est en cours dans les Cahiers de musique du Centre de Musique Baroque de Versailles, collection Patrimoine musical en Midi-Pyrénées, CAH. 178.

[3] « Tricentenaire Bernard-Aymable Dupuy (1707 † 1789) : À Toulouse, le musicien des Lumières ».

CONTEXTE DE LA CREATION DE L'IDYLLE

INSTALLATION DE L'ARCHEVEQUE

> — *« Enfin le Ciel a exaucé nos vœux. Nous avons eu la satisfaction de voir arriver dans cette Ville* [Toulouse], *le Mercredi 16. du présent mois de Janvier* [1760]*, vers les trois heures du soir, M. ARTHUR-RICHARD DILLON, ci-devant Evêque d'Evreux, que le chois éclairé du Roi nous donna pour Archevêque le Dimanche de la Pentecôte 13. Mai 1758 ».*[4]

Arthur-Richard Dillon succèdait à François de Crussol d'Uzes d'Amboise, en fonction à Toulouse depuis 1753. En janvier 1760 Monseigneur Dillon arrivait à Toulouse pour prendre possession de son archevêché. La presse de l'époque, comme la *Relation curieuse, véritable et circonstanciée* déjà citée, se firent l'écho de l'événement : l'arrivée le 16 janvier, l'accueil par les capitouls et leurs hommages, les remises de cadeaux ; le lendemain, les visites et échanges de compliments ; enfin, le 18, l'intronisation. La cérémonie dans la cathédrale Saint-Étienne, point fort de ces manifestations, précédée d'une grande procession du chapitre de Saint-Étienne, fut célébrée en musique : « *à peine fut on arrivé au Maître-Autel que les Musiciens commencèrent de chanter le Te Deum ».* Un compliment fut chanté par les enfants de chœur de la maîtrise de Saint-Étienne[5], dont voici le texte :

« Jeunes Lévites du Seigneur,
Destinés aux chants du Solyme,
Devrions-nous des humains célébrer la grandeur ?
Mais notre zèle est légitime :
Nous voyons en ce jour notre Auguste Pasteur.

Qu'une tendre & vive allégresse,
Lui dépeigne nos sentimens :
Pour lui nous formerons sans cesse
Les vœux les plus ardens :
Sur nos heureux rivages
Il vient dicter ces douces Loix :
En lui consacrant nos hommages,
Du ciel nous adorons le choix.

Pasteur aimable,
Autant que respectable,
Protégés nos accens :
On favorise l'harmonie,
Quand on allie
Les vertus avec les talens. »[6]

À l'heure des vêpres se présentèrent le parlement, les cours, l'université, l'académie des Jeux Floraux, tous les corps, toutes les confréries…

---

[4] *Relation curieuse, véritable et circonstanciée, de tout ce qui s'est passé à Toulouse en 1760 à l'occasion de l'arrivée & de l'intronisation de M. l'archevêque,* sd, sl, 7 pages.

[5] Vraisemblablement sous la direction du maître de musique de la cathédrale, Nicolas-Vincent Levens (Vannes 14 octobre 1721 † Lavaur, 2 août 1801) ; le nom de l'auteur du texte n'est pas mentionné.

[6] *Gazettes et pièces, almanach, affiches et avis divers du mardi 12 juin 1759 au jeudi 20 avril 1761*, à Toulouse, au bureau d'Avis, chez Moulas, libraire, près l'église St. Rome, feuille n°2 du mardi 22 janvier 1760, p. 7.

Le dimanche suivant, 20 janvier, après la bénédiction de l'archevêque à Saint-Étienne, comme le prescrit l'usage, fut rejoué le noël à grand chœur qui avait été donné le 25 décembre précédent.

> — « *Nous remarquames que la Musique du Noël qu'on chanta pour la dernière fois, lui plut beaucoup ; ainsi avons tout lieu de croire que dans les occasions il ne s'opposera pas à des plaisirs innocens, surtout lorsqu'il sçaura le goût décidé que nous avons pour le chant ; nous sermonons nos Maîtres de Chapelle de faire de leur mieux pour lui agréer : si la Musique a des attraits pour nous, elle n'en a pas moins pour lui, généralement il est amateur de tous les beaux Arts. »*[7]

Les maîtres de musique auxquels la citation se réfère sont Nicolas-Vincent Levens, en poste à la cathédrale et Bernard-Aymable Dupuy, à Saint-Sernin. Quant au noël, ce fut peut-être l'*Hymne sur la naissance du Sauveur, Gloire au Très-Haut ! Paix sur la terre*, de Levens qui n'est connue que par son livret, la partition n'ayant pas été conservée.
La rivalité qui existait de tout temps entre les deux chapitres est soulignée dans la *Relation*, avec un avantage marqué pour Saint-Sernin :

> — *« Sur ce que nous venons d'exposer, le Chapitre Saint Etienne peut-il se dispenser d'avoir de symphonie*[8] *? […] Faut-il qu'un Chapitre abbatial* [celui de Saint-Sernin] *donne le ton au Métropolitain* [chapitre de la cathédrale] *? »*

Il est très vraisemblable que pour une fête d'une telle importance, les corps de musique des deux chapelles de Saint-Étienne et Saint-Sernin aient uni leurs forces pour augmenter le faste de cette réception.
Les célébrations se prolongèrent sur plus d'un mois puisque le 14 février, un nouvel hommage, en latin, fut adressé au nouvel archevêque par le P. Cazanave[9].
Arthur-Richard Dillon ne resta que cinq ans à Toulouse : en 1763, Étienne-Charles Loménie de Brienne (1727 † 1794) lui succéda et resta sur le siège épiscopal jusqu'en 1788.

Un dernier hommage de la ville de Toulouse est rendu à Monseigneur Dillon, en 1776, lors de la mise en eau du nouveau canal. Un bas-relief est posé et une *Ode* à Dillon, devenu entre temps archevêque de Narbonne, est prononcée. Venu de Narbonne, le 14 avril 1776 à 15 h, Monseigneur Dillon

> — *« sur une barque ornée et tapissée, accompagné de sa suite, partit au son du tambour et autres instruments au port du Bazacle, où il bénit le nouvel ouvrage. Sa barque était tirée en remorque par deux barques plates avec quatre compagnies de matelots en uniformes rouge et bleu et avec drapeau. »*[10]

REPRESENTATION DE L'IDYLLE

Le 11 mai 1761, un an après l'arrivée de l'archevêque à Toulouse, l'*Idylle* de Dupuy est jouée

---

[7] Cf. note 4.
[8] Par le terme *symphonie* il faut alors comprendre orchestre.
[9] *Ibidem,* feuille n°6 du mardi 19 février 1760.
[10] LAMOUZELE, Edmond, *Toulouse au XVIIIe siècle d'après les Heures perdues de Pierre Barthès*, Toulouse, J. Marquest, 1914.

dans la grande salle du Collège des Jésuites de Toulouse[11] qui sert alors aux représentations et distributions de prix.
Si les journaux de l'époque ont largement commenté l'arrivée de Dillon en 1760, les feuilles datées de mai 1761, n'existent plus : aucun commentaire en rapport avec l'exécution de l'*Idylle* n'a été retrouvé. Il n'est pas possible, dans ces conditions, de s'en faire une idée précise, de savoir quels musiciens — d'église ou de théâtre — en ont été les interprètes.

[11] Ancien hôtel de Bernuy, actuel lycée Pierre Fermat, place des Jacobins.

APERÇU DE LA BIOGRAPHIE DE BERNARD-AYMABLE DUPUY (1707-1789)

En 1761, Bernard-Aymable Dupuy est, depuis 16 ans déjà, maître de musique de la collégiale Saint-Sernin de Toulouse. Né le 28 juillet 1707 dans le quartier des Pénitents noirs, il a appris son métier de musicien dans les rangs de la maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne où il fut enfant de chœur de c. 1715 à 1724. Il reçut là l'enseignement de plusieurs maîtres, dont le premier est l'organiste Mathieu Lanes (1660 † 1725) et le dernier Charles Levens (1689 † 1764), qui était en fonction à Saint-Étienne de 1723 à 1738, date de son départ pour Bordeaux.

Une fois sorti de la maîtrise, il entame une carrière de chanteur, dans le chœur de cette même cathédrale, puis dans celui de Saint-Sernin, avant de faire ses premières armes en dirigeant la chapelle de musique de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges. Dès 1728, encore chanteur à Saint-Sernin, la maîtrise se trouvant sans directeur, il propose au chapitre de composer le noël à grand chœur qui est traditionnellement donné pour célébrer la Nativité : c'est la première mention retrouvée d'une composition[12]. Il ne limite pas son champ d'action à sa seule collégiale puisqu'il compose alors un ballet pour le Concert de Toulouse[13].

De retour de Saint-Bertrand, vers 1744-1745, et après son mariage avec Marie Catherine Jeanne Lagonelle, il occupe, très peu de temps, un poste de maître à Cahors, avant de revenir définitivement à Toulouse. Il est alors nommé à la tête de la chapelle de musique de Saint-Sernin, emploi qu'il conservera jusqu'à sa mort, en 1789. La charge de travail est lourde à Saint-Sernin : en plus de la responsabilité de la maîtrise et de sa direction, Dupuy doit en effet composer pour les nombreuses fêtes et célébrations, y compris hors de sa chapelle. Le maître de musique de Saint-Sernin est un personnage important de la vie musicale de la cité, et à ce titre se trouve sollicité par toutes les institutions toulousaines, qu'elles soient religieuses ou profanes : confrérie des pénitents bleus, musée, Compagnie de Jésus…

L'œuvre qu'il laisse, essentiellement constituée de grands motets, n'avait jusqu'à ces dernières années jamais été éditée, ni étudiée. L'écriture de Dupuy est d'une grande vivacité dans laquelle certains commentateurs ont vu la marque d'une influence italienne au point d'attribuer à Dupuy un voyage en Italie[14] ! Néanmoins le langage musical de Dupuy reste profondément français, situant sa musique à la fois dans l'héritage stylistique du grand motet versaillais initié par Michel-Richard de Lalande mais ne reniant pas ses origines méridionales. Le chapitre de la cathédrale de Toulouse avait souvent su, dans le passé, s'assurer la collaboration de compositeurs de grand talent qui ont ensuite poursuivi leur carrière à Paris, tels André Campra (1660 † 1744) et Jean Gilles (1668 † 1705).

---

[12] Si la partition n'a pas été retrouvée, il existe cependant un livret qui porte le titre d'*Églogue sur la naissance de Notre-Seigneur Jésus-Christ* et donne le texte mis en musique par Dupuy, qui commence par le vers : « *Source de tant de maux, orguëil, chimère vaine… ».* Par ailleurs ce même texte avait déjà été utilisé par Levens, en 1725.

[13] *Le Triomphe des Arts*, écrit en 1733 sur un livret de Houdar de Lamothe.

[14] FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique,* Paris, Didot, 1860-1881, 10 vol., précise à l'article Dupuy « *Dans sa jeunesse, il avait fait un voyage en Italie et en avait rapporté le goût de la musique d'église qu'il avait entendue à Milan, à Venise, à Bologne et à Rome .* »

ANALYSE DE L'IDYLLE

DESCRIPTION DE LA SOURCE

La bibliothèque d'étude et du patrimoine de Toulouse possède dans son fonds ancien, à la fois le livret et la partition[15] de l'*Idylle*.

PARTITION[16]

La partition est un très beau volume de 65 pages, au format 360 x 270 mm, probablement l'exemplaire que le compositeur offrit à Monseigneur Dillon. La reliure, du XVIIIe siècle, est en maroquin brun à la dentelle, pourvue d'un dos long doré, tranches dorées, filet doré sur les coupes, dentelles intérieures, avec pages de garde et signet en soie. La page titre porte les mêmes informations que le livret, précisant la date de la représentation : « *11 may 1761* ». Une aquarelle représente une stèle surmontée du blason de l'évêque, portant un ruban avec l'inscription :

> *« Avec tant de génie, avec un gout si rare*
> *Les arts auroient en vous un modèle parfait,*
> *Mais en les protégeant, votre bonté repare*
> *Le vol que votre rang leur fait. »*

LIVRET[17]

Comme le veut l'usage de l'époque, un livret avec les paroles de l'œuvre fut imprimé et distribué lors de la représentation. Il se présente sous la forme d'un petit fascicule de 8 pages format 235 x 185 mm.

> « *IDYLE,/ chantée en présence/ de monseigneur/ ARTHUR-RICHARD/ DILLON,/ archevêque/ de Toulouse,*
> *Dans une Salle de la Maison des Pensionnaires du Grand/ Collége de Toulouse, de la Compagnie de Jésus.*
> *Mise en musique par M. Dupuy, maître de la Chapelle-Musique/ de l'insigne Eglise-Abbatiale de Saint Sernin. »*

Sous ce texte, figure le blason de l'archevêque, lequel bien évidemment ne porte pas encore les insignes de Commandeur de l'Ordre du Saint-Esprit, qu'il ne reçut qu'en juin 1775.
Le livret est imprimé « *A TOULOUSE, De l'Imprimerie de Pierre Robert, près les Jésuites, au Saint Nom de Jésus.* »

DEDICACE

Dupuy a dédié son œuvre à Monseigneur Dillon :

> *« Monseigneur*
> *J'emploie mes faibles talens à pénétrer les cœurs des vérités de la Religion par le charme de la musique. Cette etude semblait me rendre capable de chanter des vers Consacrés à Votre Gloire, mais j'ai bien senti que la richesse du sujet ne suplée pas le genie. Il est cependant des lambeaus qui vous amuseraient si Mademoiselle de Rothe leur pretait Les Agréments de sa voix, sa vivacité et ses graces. Ne craignés pas, Monseigneur, que je cherche à vous Louer pour me concilier Votre Sufrage : Cette entreprise serait encore au dessus de mes forces. Je laisse à l'histoire littéraire de vous placer a coté du Célébre Comte de Roscomon, et à l'Histoire Ecclesiastique de se*

[15] Respectivement : Toulouse, bibliothèque du Patrimoine, Br Fa C 2869 (MF 1451) et Rés. Mus. B 525.
[16] Cf. illustration.
[17] Cf. illustration.

parer de Votre nom, comme celles de France, et D'Angleterre se parent du Nom de Vos Ancetres. J'aurai eû l'honneur de Voûs offrir depuis longtemps ce petit ouvrage, Mais des infortunes Domestiques l'ont arrété dans mes mains.
Je suis avec un très profond Respect, Monseigneur de Votre Grandeur Le tres humble et très obeissant serviteur
Dupuy. »

Le Comte de Roscomon auquel Dupuy fait allusion est Lord Théobald de Dillon, pair d'Irlande, qui possède la terre de Roscomon. Les premiers Dillon partis de Normandie avec Guillaume Le Conquérant, se sont installés en Irlande. En 1688, leur descendant, Arthur, fils de Théobald, suit le roi Jacques II dans son exil en France. Il s'installe auprès de son roi à Saint-Germain-en-Laye où naîtra en 1721 Arthur-Richard, futur archevêque de Toulouse.
La dédicace fait allusion au talent musical de Mademoiselle de Rothe, petite nièce de l'archevêque ; mariée et devenue Madame Arthur Dillon, elle donne naissance à Lucie Dillon, elle-même future dame de La Tour du Pin. La nièce de l'archevêque avait épousé le Comte Edward de Rothe, propriétaire d'un château à Hautefontaine[18]. L'archevêque y faisait de fréquents séjours, goûtant aussi bien les plaisirs de la chasse — il entretenait avec le Prince Ferdinand de Rohan-Guéménée un somptueux équipage qui faisait l'envie du roi de France — que ceux de la musique. Des concerts de grande qualité étaient organisés où Mademoiselle de Rothe mêlait sa voix à celle de musiciens parisiens invités pour ces occasions.
Quant aux « infortunes domestiques » qui semblent avoir affecté le compositeur, il n'est pas possible de savoir si elles sont réelles ou si elles excusent un certain retard…

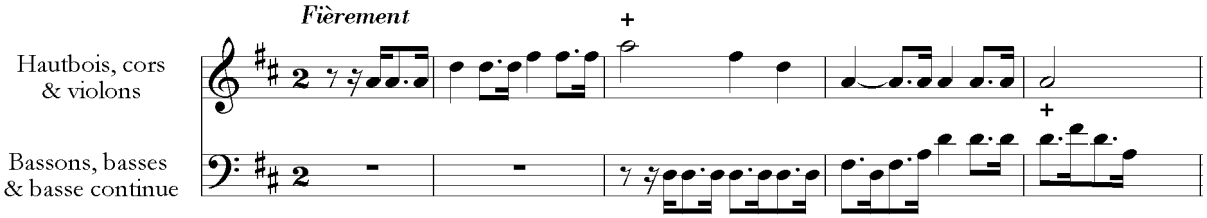
NOMENCLATURE
Quatre voix solistes sont requises : un dessus, une haute-contre et 2 basses. Le chœur est à 4 voix, l'orchestre rassemble des instruments à vent (flûtes, hautbois, cor, basson), 2 violons et la basse continue.

STRUCTURE MUSICALE
Ce petit opéra se présente comme un portrait en musique. L'œuvre s'articule en trois grandes parties, précédées d'une majestueuse ouverture et séparées par des mouvements instrumentaux ; chacune se propose de représenter un trait de la personnalité de l'archevêque. La première partie évoque la personne de l'archevêque, puis c'est le glorieux passé militaire de la famille Dillon qui est dépeint en seconde partie et la pièce finit avec un hommage à l'homme d'église.

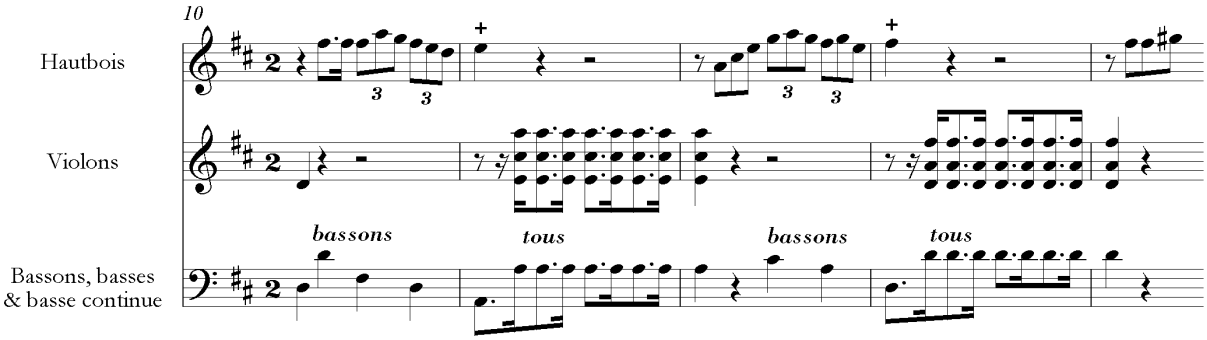
[18] Hautefontaine est situé en Picardie, entre Villers-Cotterêts et Soissons.

OUVERTURE

L'ouverture de forme AABB fait entendre deux parties distinctes. De la première, soutenue par le rythme pointé caractéristique de l'ouverture *à la française*, Dupuy précise le caractère par la mention « *Fièrement* ». L'arpège initial des deux premières mesures est une cellule thématique (a) qui sera réutilisée ultérieurement dans la partition.

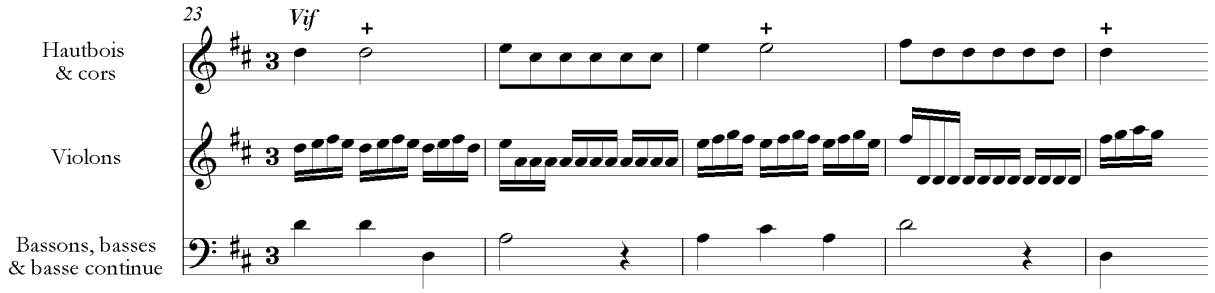


Après cette sorte d'introduction d'une dizaine de mesures, un dialogue s'établit entre les voix des instruments à vent (hautbois et cors) auxquelles répondent des ponctuations rythmiques des violons, unis à la basse continue. L'utilisation du rythme pointé, associé au choix d'une mesure binaire, et de la tonalité de ré majeur (qui évolue vers la dominante la majeur) contribue fortement à rendre l'idée de fierté et de majesté qui se dégage des portraits que l'on connaît de cet illustre personnage[19].

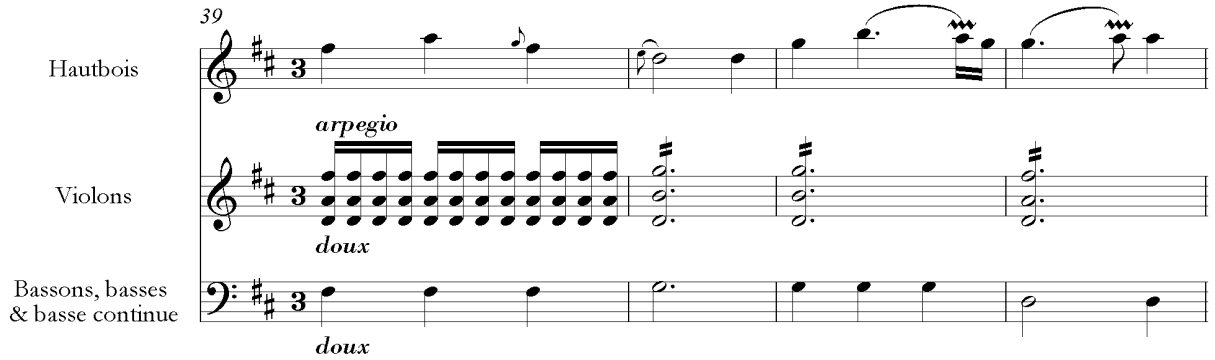


Le second volet, « *Vif* », est beaucoup plus fluide, grâce à sa mesure à 3, et aux mouvements mélodiques conjoints des violons. La section est construite sur une alternance de deux idées thématiques : la première est basée sur un mouvement rapide de doubles-croches des violons (mesures 23 à 38) dans une nuance plutôt *forte* :

[19] DUTILL, Léon, « Un prélat d'ancien régime, Arthur-Richard Dillon, archevêque de Toulouse, d'après des témoignages contemporains », *Annales du midi*, 1941. p. 51-77. L'auteur donne le portrait suivant : *« Une bonne et grosse figure aux traits assez fortement accusés, aux belles joues, haute en couleurs, indice évident d'un tempérament sanguin, d'une constitution vigoureuse… idée de puissance physique : si l'on avait pu faire abstraction de tout attribut ecclésiastique, si, à la place du rabat, par exemple, le peintre avait mis quelque gorgerin aux reflets d'acier, ce n'est point l'image d'un prélat mais bien l'évocation d'un quelconque guerrier ».*



qui contraste fortement avec la seconde, de caractère essentiellement mélodique, où le hautbois développe un chant orné, dans une nuance plus douce, soutenu par les batteries arpégées des violons :



1ERE PARTIE : L'HOMME

Cette première partie est dominée par la voix de haute-contre, et par la tonalité de sol majeur. Le choix des tonalités de l'idylle est un outil important utilisé par Dupuy pour caractériser des sections, et des traits de la personnalité de Monseigneur Dillon. Dupuy utilise modes et tons comme un peintre une couleur pour souligner une expression. Dans les *Règles de composition par Monsieur Charpentier*, l'auteur précise ce qu'il nomme *« l'énergie des modes ».* Ces réflexions au sujet du caractère des modes s'appliquent de façon pertinente à l'*Idylle* de Dupuy. Ainsi l'ouverture est-elle écrite en ré majeur, un mode qualifié de « *gai et guerrier »,* alors que la première partie, qui s'attache à l'homme utilise le ton principal de sol majeur *« doucement joyeux »* et son relatif mi mineur *« efféminé, amoureux et plaintif ».*

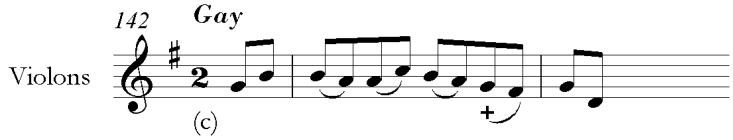
Une longue section chantée se développe, introduite par une ritournelle des violons qui reprend un ton plus haut, en mi mineur, les premières mesures de l'ouverture (a) avant de présenter une seconde cellule thématique (b) que Dupuy réutilisera dans l'air qui suit. Cette nouvelle idée caractérisée par deux rythmes pointés, est exposée à intervalle de tierce par les hautbois.

Suit un récitatif accompagné par la seule basse continue qui évolue rapidement en un récitatif

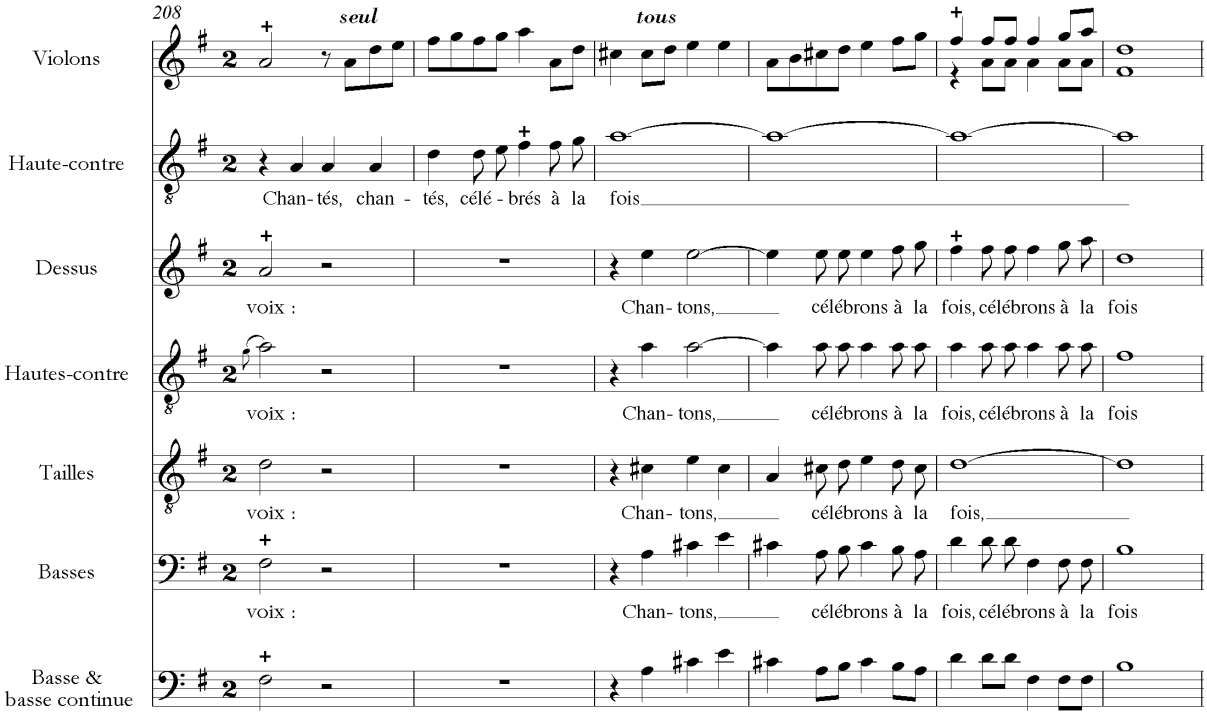
soutenu par des accords des cordes, avant de devenir un air, et d'être finalement amplifié par tout le chœur[20].

Le récitatif initial, en mineur, également basé sur la cellule arpégée du début de l'*Idylle* (a) est un premier contact, en douceur, avec l'homme amoureux et protecteur des arts ; il s'enchaîne sans transition avec un récitatif accompagné, en sol majeur, où se dévoilent : « *cet abord serain,* […] *cet air noble et grand, ce front majestueux ».*

L'air qui suit, *« Gay »,* est une invitation : « *chantés, célébrés […] rendés hommage à sa présence ».* Le thème mélodique principal est tiré de la cellule initiale (a) et évolue, entrecoupé d'interventions instrumentales (hautbois) basées sur l'autre cellule (b). La ritournelle des violons (c) qui accompagne la voix, sera elle aussi réutilisée en fin de première partie, dans l'*ariette*. Le passage de l'air au chœur est mis en lumière par un arrêt, point d'orgue, qui attire l'attention sur le mot *« jour »* de la phrase « *le plus beau jour de votre enfance »* ; ces quelques mesures ralenties assurent une efficace transition avec l'entrée du chœur, sur un tempo plus vif.



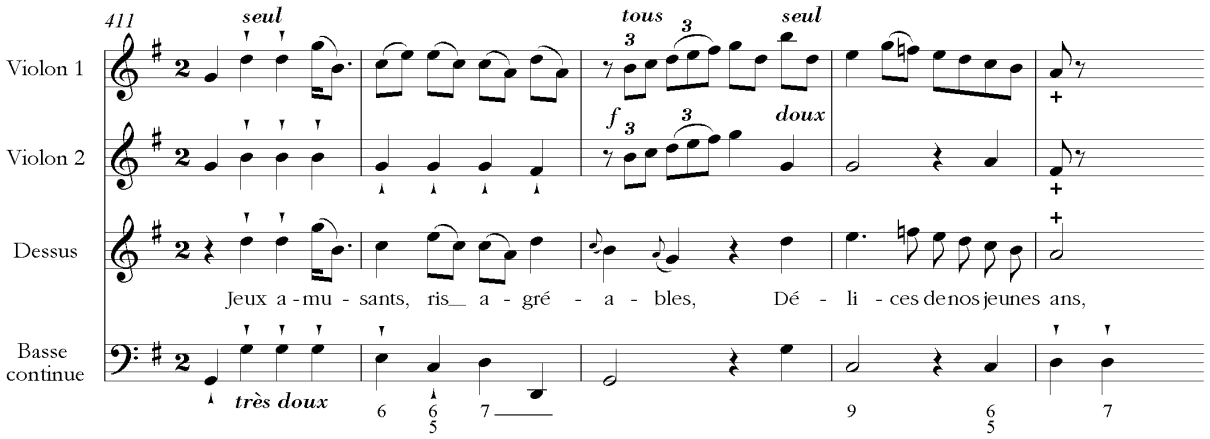
Les paroles de l'air sont reprises, amplifiées par l'ensemble du chœur traité de manière homophonique, en alternance avec le soliste : le peuple entier rend hommage à l'homme.



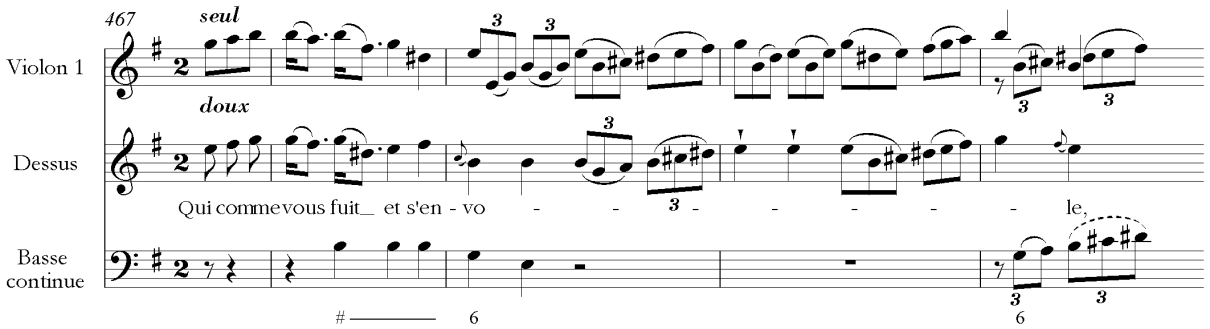
Cet épisode chanté est suivi par deux interventions instrumentales : un *Rondeau gratieux et louré,* de forme classique avec deux couplets (ABACA) puis un *Air vif* (de forme AA BB) où deux parties de violons échangent des guirlandes de triolets avec deux parties de flûtes, sur le continuo. L'ambiance sérieuse du début de l'idylle s'adoucit, se fait plus légère, plus dansante, afin de préparer le dernier mouvement de cette première partie.

[20] Cf. tableau récapitulatif, p. 20.

Par cette *Ariette* de caractère si différent des autres mouvements, c'est une autre facette du personnage qui apparaît : à travers cette évocation d'une jeunesse frivole, c'est peut-être l'homme du monde, le prélat fastueux qui organise dans le château de Hautefontaine des fêtes et des concerts où les grands de la cour se pressent, où chanteurs et musiciens viennent de Paris pour rehausser de leur talent l'éclat de ces soirées.
Dupuy confie cette évocation à une voix de dessus : comment ne pas imaginer que Dupuy pense ici à la voix de Mademoiselle de Rothe, citée dans la dédicace : *« Il est cependant des lambeaus qui vous amuseraient si Mademoiselle de Rothe leur pretait Les Agréments de sa voix, sa vivacité et ses grâces ».* Cette ariette est un moment de grande fraîcheur, un peu inattendu dans une telle pièce, une ariette qui peut parfaitement être chantée hors de son contexte.
De forme ABA, elle est construite autour de deux sentiments distincts correspondant à chacune des parties. Le premier volet, en sol majeur évoque la légèreté de la jeunesse et ses plaisirs ; l'écriture des violons se diversifie en trois types : des notes piquées, courtes qui donnent toute la vivacité et l'insouciance de la jeunesse exprimées par le texte « *bonheur frivole…, jeux amusants, ris agréables… charmants loisirs* », un mouvement mélodique aux croches de deux en deux répétées, réminiscence de la cellule (c), et enfin des gammes en triolets qui assurent un lien avec l'*Air vif* précédent.

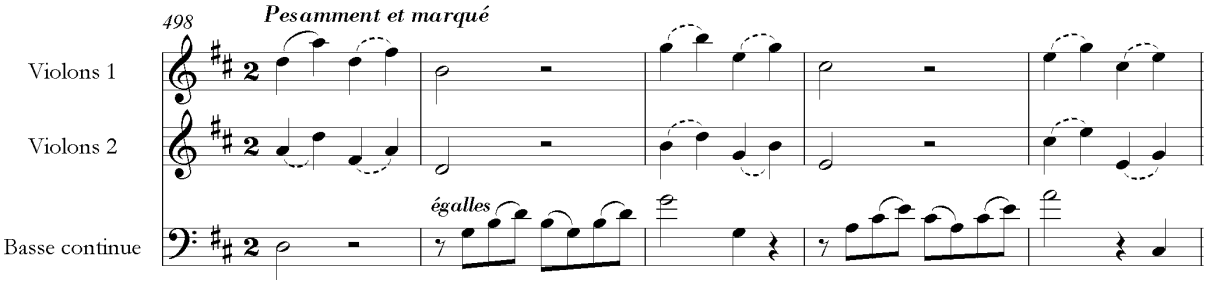


À cela répond le second volet, pour lequel Dupuy a choisi le ton de mi mineur, qui assombrit un peu le tableau : ce bonheur n'est qu'illusion, et la frivolité ne fait que masquer la fuite du temps. Les triolets des violons, la longue vocalise du dessus sur le mot *« s'envole »* traduisent ce vain bonheur.

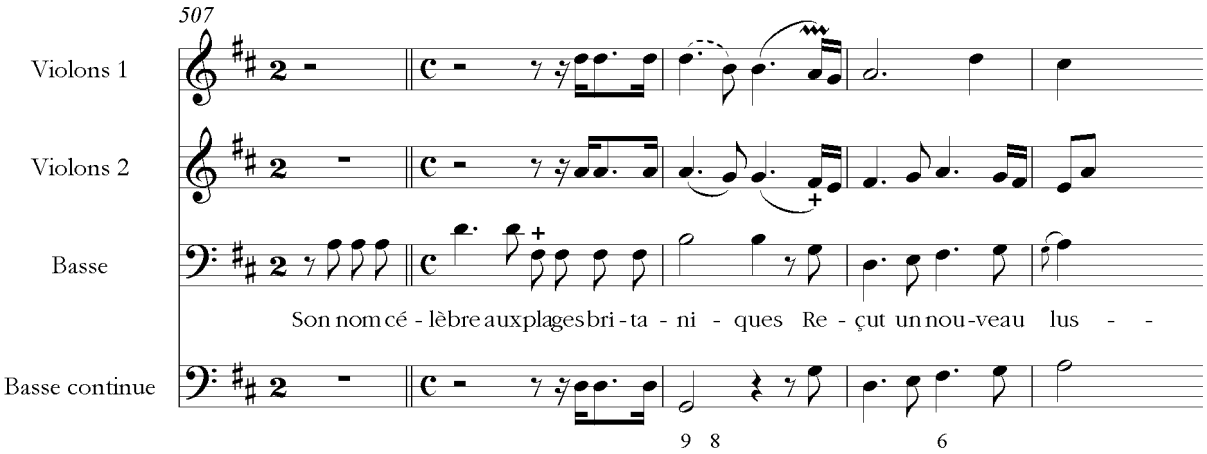


2E PARTIE : LA GLOIRE MILITAIRE FAMILIALE

En contraste complet avec la partie précédente, ce deuxième tableau est dominé par la voix de basse, dont la tessiture grave convient effectivement mieux au sujet ; le retour de la tonalité de l'ouverture, ré majeur, mode dit guerrier renforce le portrait.
Du point de vue de la forme, Dupuy reprend dans les grandes lignes le schéma de la première partie, avec, pour débuter une longue section vocale — récitatif, récit-chœur, air et chœur — et entre deux mouvements instrumentaux un autre récit-chœur[21].
Pour introduire ce mouvement, le premier récitatif, accompagné (violons divisés et basse continue) « *Pesamment et marqué* » se réfère à deux frères de l'archevêque : « *On a vu des Dillons dans les plaines Belgiques* [sic]*, arroser de leur sang leurs exploits magnifiques et laisser la victoire à Louis ».*
Le régiment Dillon, alors au service du roi d'Angleterre, se mit en effet au service du Roi de France avec à sa tête le fils aîné d'Arthur Dillon : James[22]. Ce dernier, tué lors de la bataille de Fontenoy fut remplacé par son frère Édouard qui ne survécut pas aux combats de Lawfeld… d'où l'allusion aux plaines de Belgique, aux exploits magnifiques et au roi de France, Louis XIV.
Le matériel thématique mis en œuvre par Dupuy se base encore une fois sur la formule initiale, variée en arpège brisé, telle qu'elle est exposée par le second violon, alors que l'air suivant sera construit sur un développement de la phrase de la basse continue :

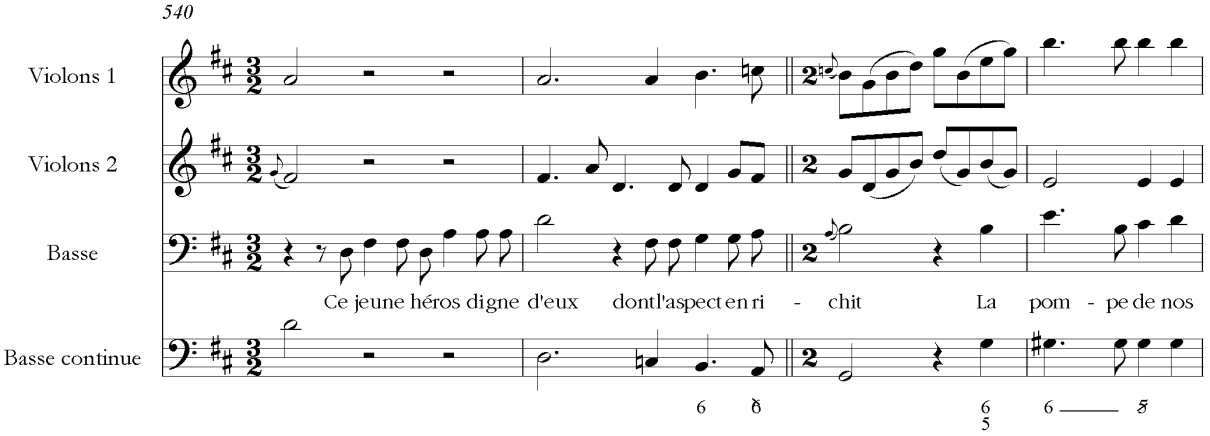


Le premier thème est chanté par la basse :



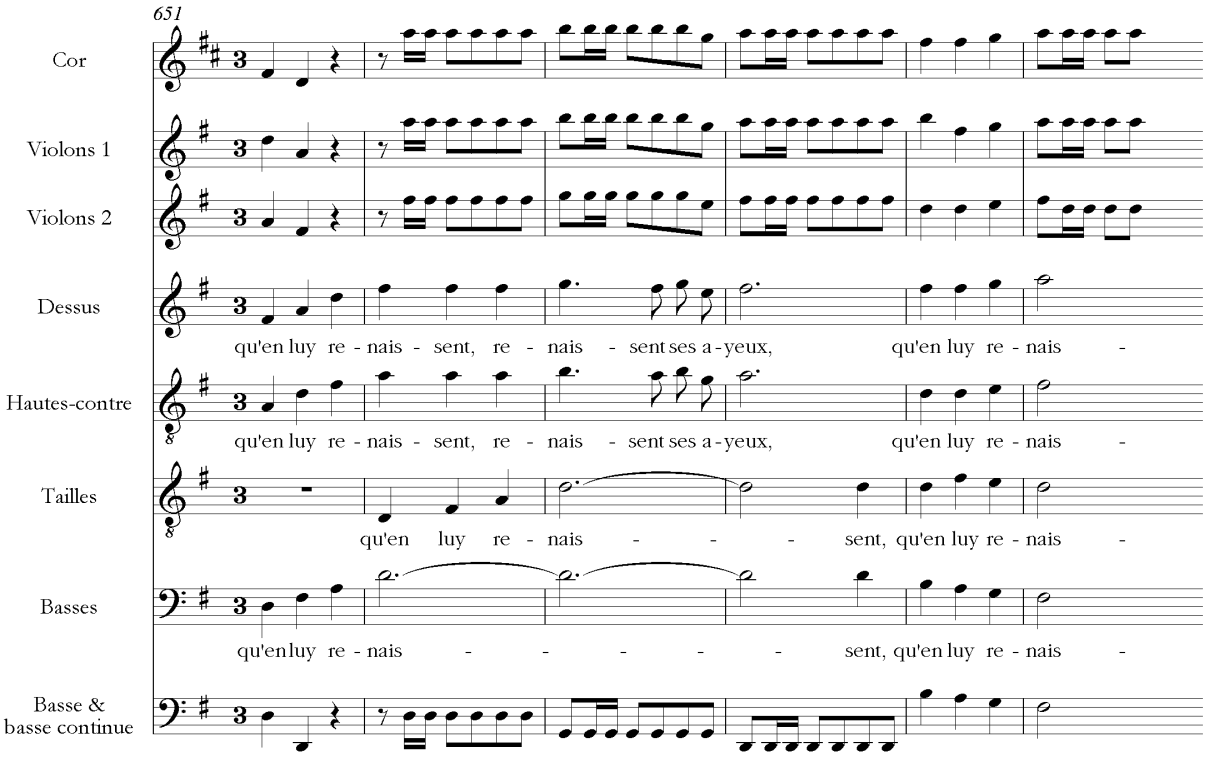
réapparaît alors (mesures 512 et suivantes) l'écriture en croches, de deux en deux déjà rencontrée dans l'*Ariette* et issue de la cellule (c).

[21] Cf. tableau récapitulatif, p. 20.
[22] Cf. généalogie, p. 19.



Ce second récit voit en Dillon le digne successeur de ses ancêtres, et le chœur, dans une écriture homophonique amplifie l'évocation de cette glorieuse lignée « *Qu'il croisse l'espoir de sa race* ».
Le caractère de ce chœur est moins héroïque que précédemment ; on y trouve la seule incursion en mode mineur (si mineur et fa# mineur) de toute cette partie, comme pour signifier que l'on s'intéresse moins à la gloire qu'à l'héritage familial.

La progression se poursuit avec l'air suivant « *Qu'il triomphe un jour sur leur trace »,* toujours chanté par la même voix de basse, renforcée par un cor — instrument à connotation militaire — en plus des violons, et comme précédemment amplifiée par le chœur. Ce mouvement revient au ton « *joyeux et très guerrier* » de ré majeur. Un élément vient assouplir cette rigueur toute militaire, avec de courtes ritournelles de violon (mesures 617, 619, 634-636) basées sur le motif des triolets que l'on avait entendu dans l'*Air vif,* et repris dans l'*Ariette* de la première partie.



Cette amplification des airs par le chœur, l'usage d'un même rythme pour toutes les parties donnent un effet de cohésion, d'une grande force de conviction.

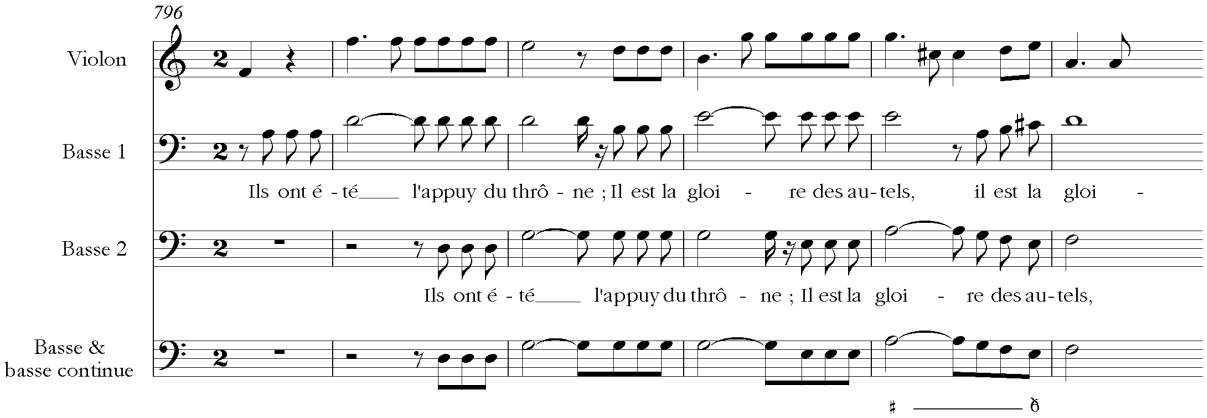
Un *Air* instrumental (forme AA BB) assure la transition avec le dernier volet de cette partie : un air de basse et un chœur alternent pour célébrer sa grandeur : « *Tout le feu de Mars est dans ses regards ».*
C'est un *Menuet en rondeau*, toujours en ré majeur, d'esprit plus « joyeux » que « guerrier », qui clôt cette partie, faisant entendre des couleurs instrumentales variées en associant hautbois, cor et violon pour le refrain, un trio de vents hautbois, cor et basson pour le premier couplet et hautbois, violon et basson pour le second couplet.

3E PARTIE : L'HOMME D'EGLISE.

Les deux précédentes parties offraient une relative homogénéité : une voix unique dominant toute la section (haute-contre au début, et basse ensuite) une unité tonale, (principalement en mode majeur) fortement affirmée (sol majeur pour la première partie puis ré majeur pour la seconde), une certaine unité structurelle dans l'agencement des mouvements à l'intérieur des grandes parties et dans le choix des genres vocaux (limités aux solo et aux chœurs). Cette dernière section est beaucoup plus variée, d'une part parce que trois voix différentes interviennent : dessus, haute-contre et basse, d'autre part parce que l'écriture se diversifie avec des duos, un récit et chœur de voix de dessus ; enfin une plus large palette de tonalités est utilisée.
Un duo de deux basses, « *Grave »,* introduit la section dans laquelle les deux voix évoluent de manière parallèle. Le portrait devient flatterie :

> « *Mais de tous les héros dont l'éclat l'environne,*
> *Le pontife embellit les fastes immortels […]*
> *Il est la gloire des autels* »

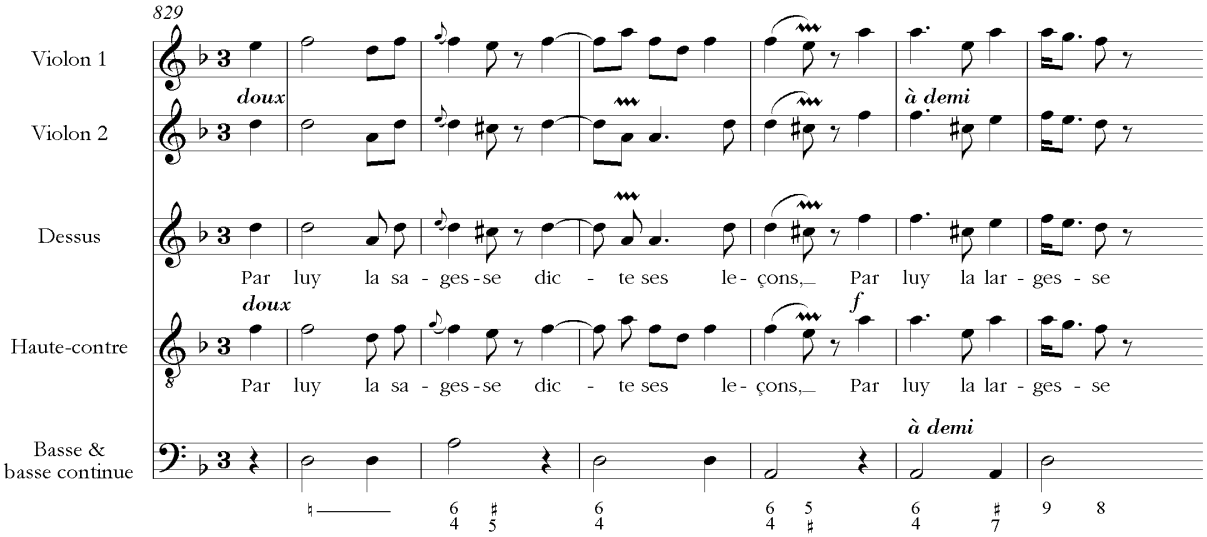
dit le texte, chanté dans la tonalité de ré mineur, qui n'a pas encore été entendue dans l'œuvre, et dont le mode est qualifié de « *Grave & dévôt ».* Après une première partie (mesures 780 à 796) durant laquelle les voix évoluent par mouvement parallèle, la section se termine sur un canon à la quinte, à distance d'une mesure, entre les deux basses :



Suit un court récitatif de haute-contre, de quinze mesures, en sol majeur « *doucement joyeux* » conduit à un duo — *gratieux et louré* — particulièrement expressif, chanté par un dessus et

une haute-contre. Économie de moyens, simplicité de l'écriture musicale : les deux voix, doublées par deux violons et soutenues par le continuo, évoluent parallèlement à intervalle de tierce et traduisent une élégante sérénité. Dupuy a choisi pour cette évocation des qualités de l'archevêque le ton de sol mineur, « *sévère et magnifique* ».

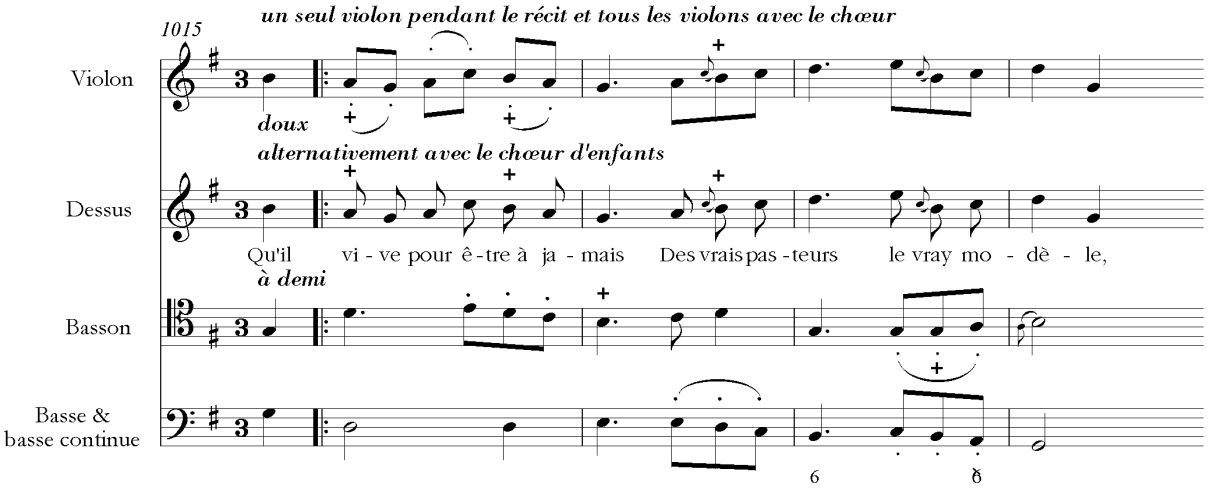
> « *Par luy la sagesse dicte ses leçons […]*
> *Sa vie innocente décore les mœurs,*
> *Sa voix éloquente captive les cœurs* »



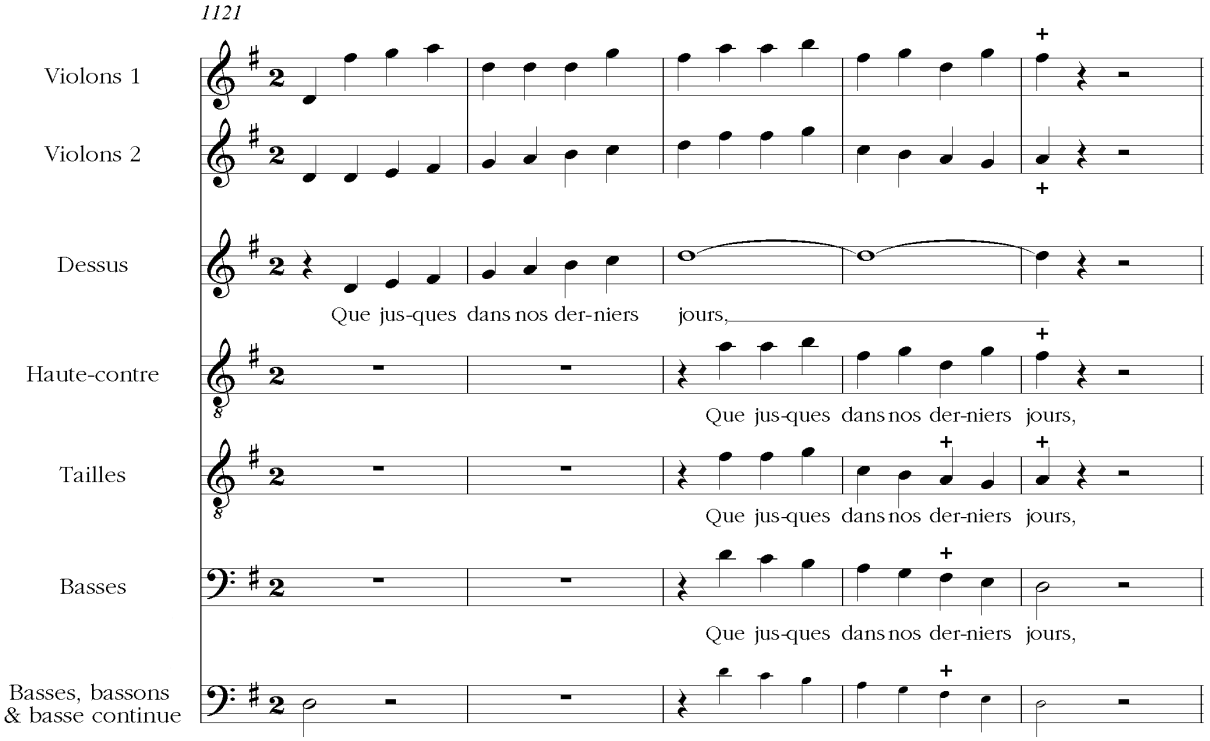
La dernière section est un vaste final en quatre volets qui achève cette fresque sur une note festive, souhaitant au dédicataire un bonheur durable. Une seule tonalité est utilisée, celle de la première partie : sol majeur.

Un chœur très développé « *Qu'il vive ce pasteur aimable… »,* aéré par des sections de petit chœur (2 voix de dessus et haute-contre) et d'une grande richesse de modulations (sol majeur, ré majeur, mi mineur, ut majeur) souhaite une longue vie et un « *bonheur durable* » à l'archevêque.

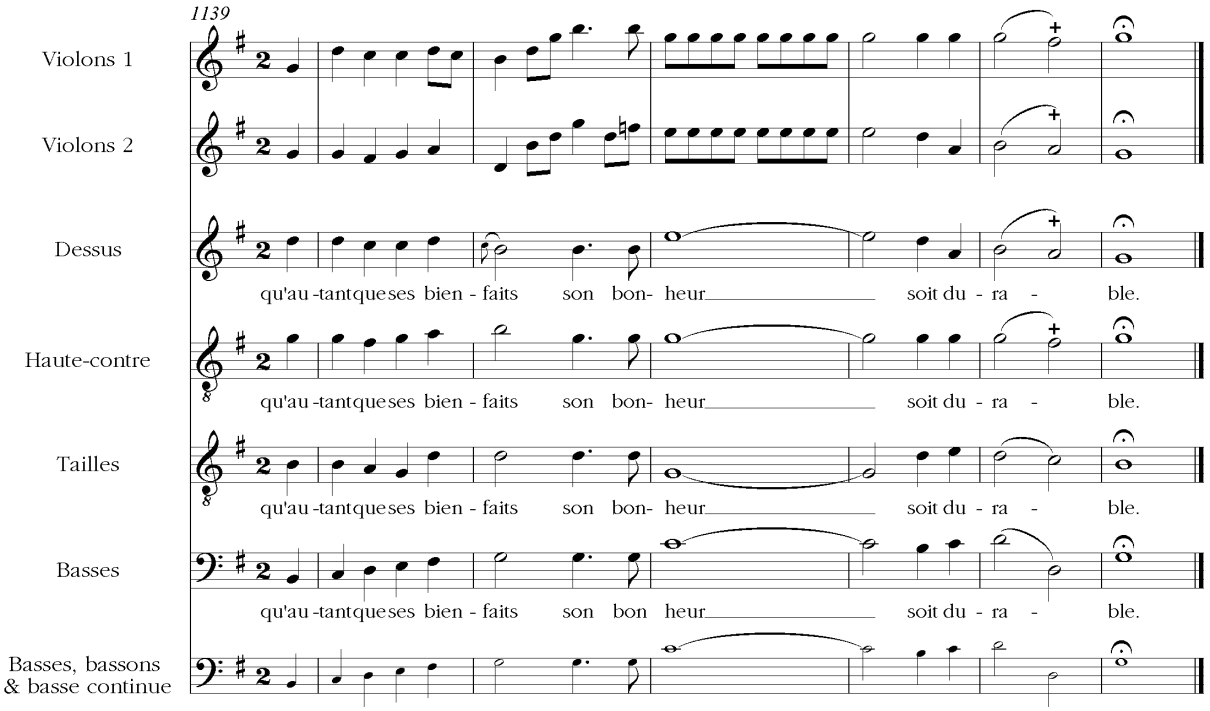
Le mouvement suivant est un récit *louré* au cours duquel une voix de dessus et un chœur d'enfants se répondent. Les enfants de chœur de Saint-Sernin ont-ils prêté leur concours à cette louange ? Quoi qu'il en soit l'effet produit est manifeste : alors que le chœur précédent avait, semble-t-il, fait entendre tout l'effectif vocal possible, cet ajout des voix d'enfants crée une surprise, et enrichit ce final en apportant un timbre nouveau, une autre coloration.



Une contredanse, jouée avec les « *petites flûtes* », les violons, les bassons et la basse continue propose une transition avant le chœur final avec lequel elle s'enchaîne.
Ce dernier reprend le texte du grand chœur précédent, qu'il varie, avec par exemple des effets de réponse par mouvement contraire :



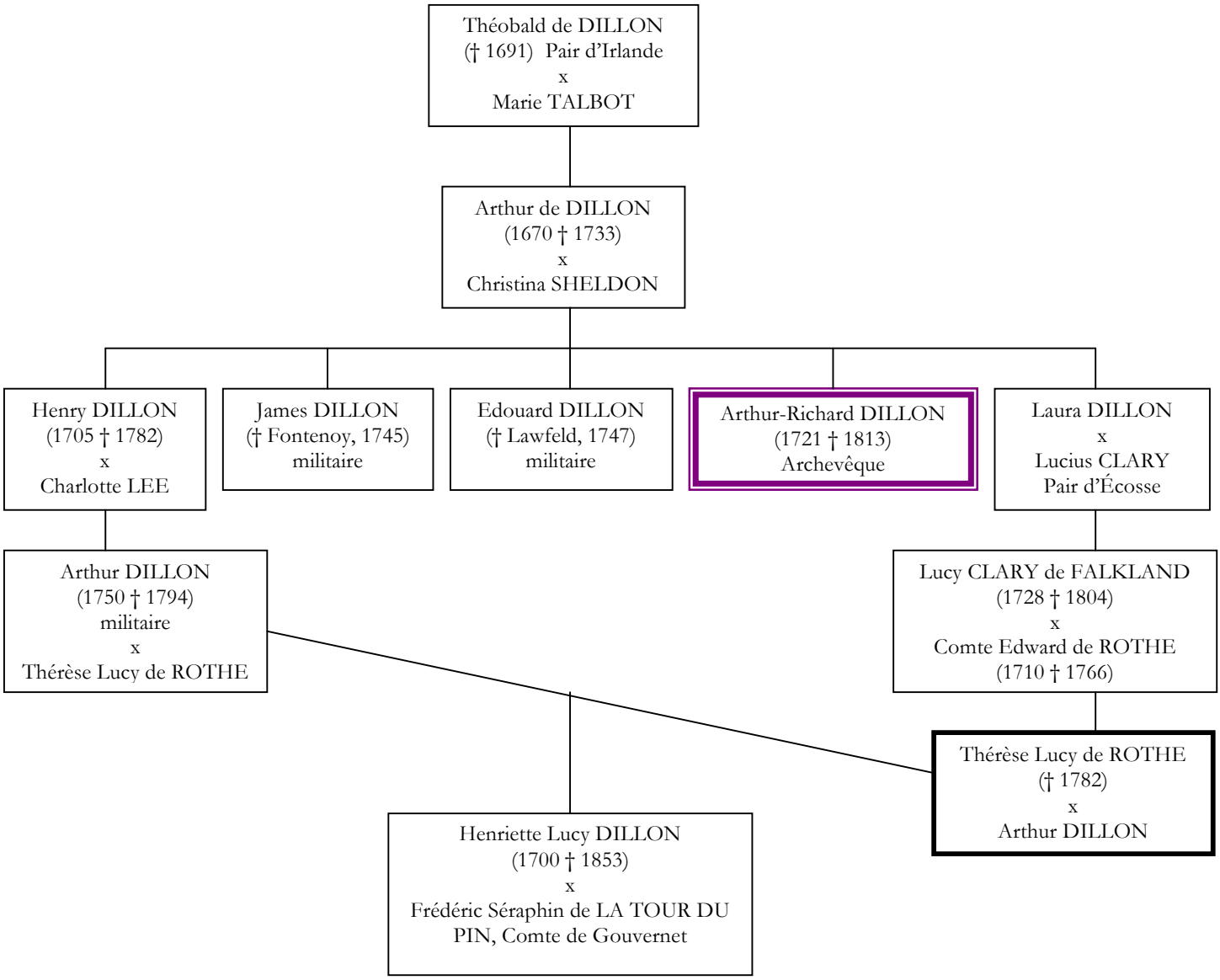
Toutes les voix s'unissent pour un final en parfaite homophonie :


1139
Violons 1
Violons 2
Dessus
qu'au -tant que ses bien - faits son bon- heur soit du - ra - ble.
Haute-contre
qu'au -tant que ses bien - faits son bon- heur soit du - ra - ble.
Tailles
qu'au -tant que ses bien - faits son bon- heur soit du - ra - ble.
Basses
qu'au -tant que ses bien - faits son bon heur soit du - ra - ble.
Basses, bassons
& basse continue

CONCLUSION

Cette analyse a permis de voir la richesse des moyens musicaux mis en œuvre par Dupuy pour réaliser ce portrait en musique. L'équilibre des parties, au niveau des macrostructures, est parfaitement maîtrisé : deux parties d'égale importance (respectivement 358 et 359 mesures) enserrent un mouvement central un peu moins long (272 mesures). La structure même est bien dessinée par la répartition des mouvements instrumentaux (en proportion ils représentent un quart de la musique[23]), qui tout en apportant une certaine variété font office de transition. Le choix des registres vocaux permet également de mettre en lumière le découpage du texte.
Malgré la variété des mouvements, la présence récurrente de cellules thématiques, qu'elles soient mélodiques ou rythmiques, qui courent d'une section à l'autre, assure la cohérence de l'ensemble.
Cette variété même renvoie à la diversité des sentiments exprimés ici, et montre le talent et la richesse de l'écriture du compositeur : l'utilisation toujours justifiée des tonalités, la variété des indications agogiques qui révèle le souci d'indiquer à l'interprète la nuance de caractère souhaitée, une écriture rythmique mise au service du texte.
En l'espace d'une seule œuvre, Dupuy utilise un grand nombre des formes musicales de son époque : qu'elles soient instrumentales : ouverture (AABB), rondeaux (ABACA), airs instrumentaux (AABB), danse, ou vocales : ariette (ABA) duo (AAB) chœur… Au-delà de la forme, se succèdent divers genres vocaux : pour des solistes (les récitatifs avec basse continue seule, récitatifs accompagnés, airs, ou ariette) et pour des ensembles (duos de voix égales ou non), et des chœurs, qui se déclinent non seulement en petits chœurs alternant avec le grand chœur, mais de manière plus originale en dialogues entre une voix soliste et le chœur, ou plus exceptionnel, ce dialogue entre un dessus soliste et un chœur d'enfants.
De l'audition de cette partition assurément « française » dans sa forme, sans parler de son texte et des sections instrumentales issues des danses, une vivacité toute italienne se dégage de certains mouvements, en particulier des chœurs. Alliant à l'exubérante virtuosité transalpine, l'intelligibilité, la clarté et l'élégance françaises, Dupuy s'inscrit dans la lignée des « goûts réunis » chers à François Couperin, qui fut aussi, ne l'oublions pas, un portraitiste musical majeur du grand siècle. Oserions-nous accorder à Bernard-Amayble Dupuy un léger accent de terroir méridional, fruit d'une carrière toute régionale ?

[23] Environ 340 mesures sur un total de 1145 mesures.

ANNEXES

I - GENEALOGIE