

Joseph d'Ortigue et la linguistique de la musique

Sylvia L'Écuyer Lacroix

Volume 15, Number 1, avril 1982

Littérature et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500565ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500565ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

L'Écuyer Lacroix, S. (1982). Joseph d'Ortigue et la linguistique de la musique. *Études littéraires*, 15(1), 11–31. <https://doi.org/10.7202/500565ar>

JOSEPH D'ORTIGUE ET LA LINGUISTIQUE DE LA MUSIQUE

sylvia l'écuyer lacroix

Vers la fin des années 1820, alors que Paris s'affirme de plus en plus comme le centre de la vie musicale européenne, on s'y interroge, dans les milieux littéraires et artistiques, sur le sens et la signification de la musique. L'une des causes de ce phénomène est sans doute l'introduction auprès du public français de la nouvelle musique allemande — en particulier celle de Weber et de Beethoven — dont on sent bien qu'elle marque une rupture avec le siècle précédent. Les abonnés des Concerts du Conservatoire auxquels Habeneck¹ fait entendre les sept premières symphonies du maître de Bonn en 1828-1829, et même les habitués du quatuor dirigé par le célèbre violoniste Pierre Baillot², fervent admirateur de Beethoven, sont pour la plupart choqués et déroutés par ces harmonies « trop compliquées » et « fatigantes ». Le témoignage de Berlioz, assistant en 1829 à l'exécution du quatuor en do dièse mineur (op. 131) de Beethoven, est tout à fait éloquent sur ce point :

Il y avait dans la salle à peu près deux cents personnes qui toujours écoutaient avec une religieuse attention. Au bout de quelques minutes, une sorte de malaise se manifesta dans l'auditoire, on commença à parler à voix basse, chacun communiquant à son voisin l'ennui qu'il éprouvait; enfin incapables de résister plus long-temps [*sic*] à une pareille fatigue, les dix-neuf vingtièmes des assistants se levèrent en déclarant hautement que c'était insupportable, incompréhensible, ridicule : « C'est l'œuvre d'un fou, — ça n'a pas le sens commun, etc., etc. »³

Devant la nécessité de rendre accessibles au public ces œuvres nouvelles qui bouleversent les anciennes règles de la composition, musiciens, philosophes et poètes cherchent la clé de leur nouveau langage. En fait c'est la critique musicale moderne qui naît du choc causé par l'apparition de ces œuvres rompant avec l'idéologie classique et entraînant les auditeurs dans un monde de sensations musicales inconnues. Cette critique, ainsi qu'une philosophie romantique accordant à l'esthétique une place de choix dans un système global,

semble être d'abord apparue en Allemagne. Sans nier l'existence d'un romantisme et d'un préromantisme essentiellement français — qu'André Monglond, dans ses remarquables études sur le sujet⁴, fait remonter à Sénancour (1770-1846), Ramond de Carbonnières (1755-1827), Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) et même au prédicateur Massillon (1668-1742) — on peut en effet affirmer que les écrivains et les philosophes français n'ont pas cherché à définir rigoureusement l'idéologie romantique avant de la voir s'incarner dans la musique.

En Allemagne, au contraire, on observe « une antériorité frappante des idées romantiques sur les réalisations musicales⁵ », avec, en particulier, le premier manifeste romantique exprimé dans la revue *Athenaeum* par les membres du cercle d'Iéna : les frères Schlegel (Wilhelm 1767-1845, et Friedrich 1772-1829), Novalis (1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853) et Karl Ritter (1779-1859).

En même temps que les premières vagues beethoveniennes, la littérature romantique d'outre-Rhin se répand en France dans le public, et non plus uniquement dans le cercle étroit où elle était connue jusqu'alors. Bien qu'il demeure un important catalyseur de l'influence allemande sur le romantisme français, l'ouvrage de Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1810), n'en fut ni le seul, ni même le premier exemple.

Dès 1802-1803, l'écrivain et philologue Friedrich von Schlegel avait donné un cours privé de littérature allemande à Paris⁶ ; par la suite, plusieurs de ses ouvrages sont traduits et il projette même la fondation d'une Académie allemande en France. Les contes de Tieck paraissent en traduction française à partir des années 1823-1824, puis ce sont les écrits de Jean-Paul à partir de 1829. Enfin les œuvres complètes de E.T.A. Hoffmann sont publiées en français dès 1830-1832. À l'exemple de ces poètes et philosophes allemands, pour qui la musique est la « langue du cœur », les écrivains français se préoccupent de plus en plus d'art musical et y cherchent une source d'inspiration⁷. Lamartine, Musset, Vigny, George Sand, Balzac et Stendhal tentent d'illustrer dans la poésie et le roman cette convergence des arts qui préoccupe d'autre part Berlioz et Delacroix.

Vers la fin du XVIII^e siècle, les travaux des philologues sur l'origine des langues indo-européennes conduisent les musiciens à s'interroger à leur tour sur l'origine des tonalités et sur

la nature réelle des rapports qui existent entre les deux formes d'expression verbale et musicale. Après l'*Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau⁸, Chabanon publie en 1785 *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. En 1807, Guillaume-André Villoteau, qui avait participé aux expéditions napoléoniennes en Égypte avec Champollion, fait paraître ses *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*⁹. À partir de ces travaux, et de ceux du père Amiot sur la musique de l'Inde et de la Chine¹⁰, François-Joseph Fétis expose dans son *Résumé historique de l'histoire de la musique*¹¹ (1835) une théorie de la formation des différentes tonalités.

Bien qu'il constate, à l'occasion, l'origine commune de la langue et de la musique d'un pays, Fétis ne se livre pas dans son *Résumé* à une comparaison systématique des langues et des tonalités ; c'est à Joseph d'Ortigue que revient le mérite d'avoir le premier cherché de véritables analogies entre la théorie musicale et la linguistique. Critique, « musicologue » avant la lettre et possédant aussi, comme nous le verrons plus tard, une solide formation philosophique et littéraire, d'Ortigue écrit à propos du *Résumé historique* de Fétis :

[...] ce savant a porté dans son analyse un véritable esprit de critique [...] bien que sa théorie soit loin d'être complète, faute par lui d'avoir rattaché la question des tonalités à celle de la formation des langues et de l'origine des races humaines¹².

Les travaux de Joseph d'Ortigue n'ont pas reçu jusqu'à présent l'attention qu'ils méritent. Pourtant Émile Haraszti signalait en 1963 l'importance du *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au moyen-âge et dans les temps modernes*. « C'est une nouvelle encyclopédie », écrit-il, « la première du genre en Europe ¹³. » Haraszti souligne, avec justesse, la pertinence des réflexions sur les problèmes de la parenté, de la genèse et de la classification des arts, consignées dans cet ouvrage. D'Ortigue lui semble à ce point de vue un continuateur de Rousseau, Hoffmann et des autres théoriciens du romantisme. Ce qui fait cependant son originalité lorsqu'il discute de la parenté des arts, c'est l'idée d'appliquer à l'histoire et à l'analyse musicales les découvertes de la linguistique. La précocité d'une telle démarche est particulièrement remarquable

aujourd'hui, alors que plusieurs musicologues et ethnomusicologues, s'inspirant des méthodes linguistiques, cherchent à développer de nouveaux outils d'analyse. Dans son volume intitulé *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Jean-Jacques Nattiez signale d'ailleurs l'apport de Joseph d'Ortigue, tout en précisant que « bien entendu, la linguistique n'avait pas à l'époque, le développement, le caractère de systématisme et de précision qu'on lui connaît aujourd'hui ¹⁴ ». La démarche de d'Ortigue, que nous allons examiner ici à travers une sélection chronologique d'articles et d'extraits de volumes dont on trouvera la liste à la fin de cet article, n'est pas plus systématique que la linguistique dont elle s'inspire. Elle est cependant d'un grand intérêt car la musique y est considérée tantôt comme un moyen d'expression de l'homme et de la société, tantôt comme un langage au contenu sémantique plus ou moins précis, tantôt comme une langue régie par un code grammatical et syntaxique. D'Ortigue s'intéresse aux problèmes de l'origine, de l'évolution et de la sociologie des langues, aux lois acoustiques, aux méthodes d'analyse linguistique, pour alimenter ses réflexions sur la musique. Ses sources sont aussi variées que, par exemple, les *Notions sur l'ouïe* (1819) de Fabre d'Olivet, l'*Essai sur l'origine unique et hiéroglyphique des chiffres et des lettres de tous les peuples* (1826) de Paravey, le *Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde* (1836) d'Eichhoff, la *Palingénésie sociale* (1833) de Ballanche et les *Notions de linguistique* (1834) de Charles Nodier.

Mais avant de parler des œuvres, nous allons dire quelques mots de l'homme, car les notices de dictionnaires le concernant sont réduites au strict minimum. Nous avons donc résumé quelques renseignements biographiques essentiels ¹⁵, en insistant sur ses relations avec le monde littéraire et philosophique.



Joseph d'Ortigue naît à Cavaillon, le 22 mai 1802, issu d'une famille de magistrats enracinée dans la terre provençale depuis plus de cinq siècles. C'est à Cavaillon qu'il reçoit ses premières leçons de piano, d'orgue et de violon. Puis il se rend à Aix pour y faire ses humanités chez les jésuites, et

s'inscrire ensuite à la Faculté de droit, selon le vœu de ses parents. Il continue néanmoins à étudier le violon et participe aux exécutions musicales de la cathédrale Saint-Sauveur et de quelques salons d'amateurs. En 1827, il termine son droit et se rend à Paris pour y faire son stage. Il prend alors contact avec les milieux artistiques parisiens et signe un premier article de critique musicale dans le *Mémorial catholique*. Nommé juge-auditeur à Apt en 1828, il n'y peut tenir que quelques mois et revient s'installer définitivement à Paris pour vivre de sa plume. Sa première brochure, *De la guerre des dilettanti* [...], provoque certains remous dans les milieux musicaux. D'Ortigue en fait parvenir un exemplaire à l'abbé de Lamennais pour qui il a une grande admiration. Celui-ci juge favorablement le premier essai du jeune écrivain et l'invite à venir travailler sous sa direction à sa maison de la Chênaie, en Bretagne. Lamennais y reçoit déjà plusieurs jeunes gens à qui il enseigne l'anglais, l'italien, l'hébreu, la philosophie et la théologie, et qui ont accès à la riche bibliothèque de la Chênaie. D'Ortigue s'y familiarise avec les philosophes allemands et fait des recherches sur la musique des Grecs et des Romains. Après son séjour en Bretagne — qu'il quitte en juillet 1830 pour arriver à Paris en pleine révolution — il collabore à divers journaux dont *L'Avenir* dirigé par Lamennais, *Le Correspondant*, le *Courrier de l'Europe*, *La Quotidienne* et la *Revue de Paris*. Il publie, en 1833, *Le Balcon de l'Opéra*, un recueil de feuilletons parus au cours des trois dernières années et, en 1834, un roman en deux tomes intitulé *La Sainte-Baume* où il expose largement ses idées philosophiques et esthétiques. En 1837, il est engagé pour classer les manuscrits musicaux de la bibliothèque royale et, en 1839, il devient professeur de chant choral au lycée Henri IV. Son temps, dès lors, se partage entre le journalisme, l'enseignement, les recherches historiques qui le préoccupent de plus en plus et ses amis parmi lesquels Berlioz, Lamennais, Liszt et Sainte-Beuve sont les plus fidèles.

La personnalité de Joseph d'Ortigue offre encore bien d'autres facettes. Par exemple, il s'intéresse à la langue et aux traditions provençales bien avant le renouveau amorcé par le félibrige. Dès 1830, l'année de la naissance de Frédéric Mistral, d'Ortigue recueillait chants et poèmes provençaux et composait lui-même des vers dans ce parler qu'il connaissait

et aimait depuis toujours. Sensibilisé aux questions sociales, il se présente, mais sans succès, aux élections législatives de 1848. C'est aussi un bibliophile passionné. La vente, en 1862, d'une large partie de sa bibliothèque — 686 titres — dure trois jours et rapporte 16 785 francs.

À partir de 1852, d'Ortigue remplace occasionnellement son ami Berlioz comme critique au prestigieux *Journal des débats*. Il publie, en 1853, le *Dictionnaire de plain-chant* auquel il travaille depuis une quinzaine d'années. Deux des articles les plus importants du *Dictionnaire* — « Philosophie » et « Tonalité » dont nous reparlerons plus loin — sont reproduits à part dans une brochure de 235 pages. La musique religieuse prend chez d'Ortigue une importance grandissante. Il devient rédacteur en chef du journal *La Maîtrise* et fait paraître un *Traité théorique et pratique d'accompagnement du plain-chant* en collaboration avec Louis Niedermeyer en 1857. Il organise le premier congrès pour la restauration du chant grégorien en 1860 et rassemble un nouveau recueil, intitulé cette fois *La Musique à l'église*, en 1861.

Pendant ses dernières années, d'Ortigue voit son talent et son autorité reconnus : il devient rédacteur en chef du *Ménestrel*, remplace définitivement Berlioz aux *Débats*, est invité à juger des concours internationaux et devient membre d'académies musicales en Allemagne et en Italie. Sa mort subite en 1866, à l'âge de 64 ans, est cruellement ressentie par de nombreux amis qui lui rendent hommage en termes chaleureux :

[...] d'Ortigue, dans toute la plénitude de ses facultés intellectuelles, entouré d'un groupe jeune et brillant qui l'écoutait avec une respectueuse déférence et qui comptait parmi ses rangs Gustave Bertrand, Vaucorbeil, Gasperini, d'Ortigue était arrivé au point culminant de sa carrière, et semblait destiné à jouir longtemps encore du fruit de ses labeurs¹⁶.

□ □ □

Dès sa première publication, d'Ortigue avait manifesté un vif intérêt pour la question des liens entre la musique et la parole. Le titre complet de sa brochure de 1829 se lit comme suit : *De la guerre des dilettanti ou De la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*.

Le titre promet beaucoup mais, même si d'Ortigue propose dans cette brochure de 77 pages le plan d'un ouvrage sur la musique et ses rapports avec les institutions sociales¹⁷, la pensée y est encore peu développée et assez conservatrice. Son propos initial étant de démontrer l'influence néfaste de Rossini sur l'évolution de la musique en France, d'Ortigue s'appuie sur deux principes : le premier, qui, selon lui, n'a plus besoin d'être démontré, est l'existence de rapports étroits entre la société, la littérature et les arts ; le second concerne la nature de ces rapports : « [...] les révolutions qui s'opèrent dans les sommets de l'ordre social s'opèrent plus tard dans la littérature, et s'achèvent ensuite dans les arts » (p. 3). Conséquemment d'Ortigue va rechercher dans l'histoire de la littérature le point correspondant à l'avènement de Rossini et va finir par associer les noms de Rossini et de Voltaire. En effet, tous deux seraient apparus au moment où les grands classiques — Racine/Mozart, Corneille/Gluck — ne suscitaient plus d'admiration enthousiaste et ils auraient réussi à produire sur le public, par des moyens que d'Ortigue juge brillants mais superficiels, une impression plutôt forte que vraie. L'imitation et la répétition à outrance des procédés d'écriture rossiniens par les épigones du maître ont, par la suite, contribué à en diluer l'effet et à les rendre inexpressifs. Or l'expression est justement pour d'Ortigue essentielle à l'art musical.

Rappelons d'abord la distinction que nous avons faite plus haut de la *partie matérielle* et de la *partie morale* dans les arts [...]. Dans la musique, la *partie matérielle* consiste dans la combinaison des sons [...] la *partie morale* dans les sentiments qu'elle exprime [...]. Les sons ne sont pas plus de la musique que les couleurs ne sont de la peinture. Il y a donc sinon une expression fixe, positive, précise, du moins une expression vague et générale qui ressort d'un morceau, d'une phrase même. Observons que s'il n'en était pas ainsi les locutions, *discours, phrase, idée, style musical, etc.*, seraient des mots vides de sens ; et cependant la langue les a consacrés (pp. 15-16).

Se reposant donc sur le dualisme platonicien de l'esprit et de la matière et sur la notion de transcendance de la musique, il s'interroge sur le sens réel des locutions « phrase » ou « discours musical ». Le sens premier, matériel, de « phrase musicale » ne le préoccupe pas encore à ce moment ; c'est plutôt au sens spirituel, au sens de discours porteur d'une signification plus ou moins précise qu'il s'attache. D'Ortigue fait alors une intéressante comparaison avec l'art poétique ; il

cite les trois premières strophes du « Lac » de Lamartine pour en faire remarquer combien « l'expression vague de tristesse et de mélancolie » qui se dégage du texte provient plutôt de son ensemble que du sens de chaque mot. Ce type d'expression rejoint l'expression musicale, laquelle est également issue d'une combinaison de sons isolés et d'accords n'ayant aucune signification en eux-mêmes.

Le 12 janvier 1830, dans *Le Correspondant*, d'Ortigue fait la critique d'un ouvrage dont le sujet représente bien la diversité de ses intérêts : « Des découvertes récentes sur l'origine asiatique des peuples du plateau de Bogota ou Nouvelle-Grenade, par M. de Paravey. » Cette quête de preuves de l'origine commune des peuples reçoit un accueil enthousiaste du jeune d'Ortigue. Il y voit un moyen de régénérer les doctrines catholiques et il s'en souviendra plus tard pour parler de l'origine commune des différents systèmes musicaux.

Dans la *Revue de Paris* en 1831, d'Ortigue publie un important article intitulé « Du mouvement et de la résistance en musique »¹⁸, portant en grande partie sur la nature du langage musical. Après avoir observé que ce langage évolue selon les époques et selon les lieux, il déclare qu'il faut en chercher l'explication non pas dans l'art lui-même mais dans l'homme. D'Ortigue distingue, d'une part, la musique idéale, unique et transcendante, innée chez l'homme et commune à tous, comme le don de la parole, et, d'autre part, les langages musicaux, tout aussi variés et évolutifs que les langages verbaux. Les uns et les autres servent aux hommes à communiquer entre eux, à l'intérieur d'une même culture : « Si parfois il arrive que la musique réveille une pensée commune, c'est que ses effets s'associent alors à une impression connue » (p. 16). Mentionnons que d'Ortigue connaissait à cette époque l'*État actuel de la musique en Égypte* (1809) de Villoteau, où l'auteur raconte comment la musique arabe cause un « extrême déplaisir » aux Occidentaux qui l'entendent pour la première fois, mais devient de plus en plus supportable, voire agréable avec l'usage.

Toujours en 1831, dans un article intitulé « Le carillon de Malmédy. Lettre sur les effets de la musique », d'Ortigue oppose les arts à sens fixe (poésie, peinture...) correspondant à ce qui est régi par la raison, et les arts à sens vague

(musique, danse, architecture) correspondant à un besoin d'infini chez l'homme. Entrant alors dans des considérations d'ordre sémantique, il constate que « la musique cesserait d'être un langage si son expression ne reposait au moins sur quelques bases fixes » (p. 288). Malgré son caractère essentiellement vague, la musique, en effet, peut avoir un sens déterminé dans deux circonstances accidentelles :

D'abord lorsque, par la reproduction d'effets connus, [elle] imite divers bruits de la nature, comme le murmure des eaux, le sifflement des vents ; en second lieu, lorsque par diverses associations de circonstances, un air se lie à telle ou telle impression, de sorte qu'il en retrace sans cesse le souvenir, et que le sentiment qu'il réveille en devient la fidèle traduction (p. 288).

L'anecdote du carillon de Malmédy entendu en certaines circonstances particulières et l'évocation des souvenirs que réveille en lui depuis lors une sonnerie de cloches entendue dans la nuit viennent illustrer ce phénomène.

Dans le roman de *La Sainte-Baume* (1833), d'Ortigue revient sur cette idée de souvenir évoqué par la musique et va jusqu'à la description de « l'idée fixe » musicale qui hante son héros Anatole de Rumilhey :

Dès l'instant où il put se faire une idée arrêtée de Béatrix et réunir dans un ensemble harmonieux, avec les traits de sa figure déjà tracés dans son imagination, les autres qualités de sa personne [...], une pensée mélodique vint tout à coup dans son âme s'attacher à la pensée de Béatrix. Depuis lors toutes ses pensées furent bercées aux sons intimes de cette mélodie. Quelquefois c'était elle qui, vibrant seule dans son cœur, réveillait l'idée de la bien-aimée [...]. D'autres fois, au contraire, l'idée arrivait la première et amenait à la suite la mélodie comme un parfum qu'elle exhalait. Le plus souvent, le chant et l'idée apparaissaient simultanément (t. II, p. 141).

Nous avons écrit plus haut que d'Ortigue expose largement dans *La Sainte-Baume* sa philosophie et son esthétique. En fait, un chapitre entier intitulé « L'Artiste », le XXII^e du second tome, est réservé à ce sujet et contient une « Philosophie de l'Art » (pp. 209-233) résumant des idées déjà exprimées ailleurs par d'Ortigue et d'autres qui seront développées au cours des années suivantes¹⁹.

Dans la *Palingénésie musicale* (1833), inspirée de la *Palingénésie sociale* de Ballanche (1827-1829), d'Ortigue démontre que l'art change et se renouvelle constamment par « époques harmoniques » et « époques de séparation ». On trouve entre autres un tableau du mouvement intellectuel allemand qui

conduisit de la philosophie, par la poésie et la littérature, à un nouveau souffle musical romantique (p. 5). Dans le « Cours sur la musique religieuse et profane » publié en 17 livraisons entre 1836 et 1842 à *L'Université catholique*, la musique est définie comme « [...] un langage donné à l'homme pour exprimer, au moyen de la succession et de la combinaison des sons, certains ordres d'idées, de sentiments, de sensations que la parole ne saurait rendre complètement²⁰ ». D'Ortigue poursuit sa comparaison de la musique et de la parole et adopte l'hypothèse d'une langue primitive qui s'est diversifiée au moment de la dispersion des peuples :

[Ainsi] le langage musical primitif se modifia en divers idiomes ou dialectes musicaux, c'est-à-dire en tonalités distinctes entre elles, mais toutes dérivées du mode originel, ayant chacune leur alphabet particulier ou leur gamme, leur syntaxe propre ou leur constitution, fondée sur la nature de la gamme elle-même et sur les lois résultant des relations des intervalles dont la gamme se compose²¹.

Voici donc ouverte ce qu'il appelle « la voie lumineuse de l'analogie » : l'idée d'une syntaxe et, j'oserais dire, d'une grammaire musicale ; c'est déjà la suggestion d'appliquer les moyens d'analyse de la langue à l'analyse de la musique. Les philologues et les sémiologues²² ne la mettront véritablement en application qu'un siècle plus tard.

Mais l'influence décisive sur d'Ortigue quant à l'opportunité d'utiliser les méthodes de la linguistique en analyse musicale vint sans doute de Charles Nodier. En 1844, d'Ortigue signe dans *La France musicale* un article nécrologique sur Nodier, écrivain et auteur des *Notions de linguistique* (1834) dont d'Ortigue affirme qu'elles jettent les bases d'une théorie qu'on pourrait appeler la *linguistique de la musique*. « Les lettres ne le pleurent pas seules », écrit-il en tête de son hommage funèbre. Dans une lettre à Marie Menessier-Nodier qui l'avait remercié pour son article, d'Ortigue explique quelle influence a eue sur lui l'œuvre de son père²³ :

Madame,

Un bien faible tribut que j'ai payé à la mémoire de votre père m'a valu un bonheur d'autant plus inappréciable que je sens combien il était peu digne de vous et de celui que vous pleurez.

Vous me dites, Madame, que j'ai deviné M. Nodier. Je n'ai pas eu ce mérite car j'ai connu M. Nodier sans cependant avoir été connu de lui : ç'a été le sort de bien d'autres.

En 1831, je le rencontrais quelquefois chez M. V. Hugo, rue Jean Goujon. Je me rappelle surtout un soir. On était rangé en cercle dans le cabinet de M. Hugo. M. Nodier était assis au centre sur un tabouret, et vous Madame, auprès de lui. M. votre père raconta des anecdotes, puis vous récitâtes des vers.

MM. Hugo et Sainte-Beuve me proposèrent plusieurs fois de me présenter aux soirées des dimanches de M. Nodier. Vous dirai-je que, Madame, à cette époque, l'aspect d'un salon m'effrayait. Ensuite il y avait dans le vôtre tant de supériorités ! Je n'osai pas.

Un an ou deux après, lorsque parut *le Dernier banquet des Girondins*²⁴, je travaillais à *la Quotidienne*. Je demandai à faire l'article sur ce beau livre. Je craignis d'y mettre mon nom. M. Nodier daigna me faire remercier par MM. Soulié et Merle. J'ai rendu compte aussi d'un autre livre, celui des *Souvenirs*, je crois.

J'ai bien regretté et je déplore plus que jamais aujourd'hui la timidité qui me fit négliger la bienveillante et flatteuse proposition de M. Hugo. Mais la vérité est, Madame, que M. Charles Nodier a toujours été un des trois ou quatre écrivains que j'aie aimés, dans le sens tendre et affectueux du mot. J'ai ses ouvrages, je les ai rangés au coin des modèles exquis. Dire que je les ai lus et relus, c'est peu. Il en est que j'ai étudiés, sur lesquels j'ai travaillé et que j'ai criblés de notes ; un surtout auquel j'ai fait allusion dans mon article²⁵, et qui m'a donné l'idée d'un livre sur les Rapports de la Musique avec la Parole et les autres Arts. M. Nodier y est souvent cité, et j'ose dire qu'alors même qu'il n'est pas nommé, on sent sa pensée toujours présente.

Jusqu'ici, Madame, je n'avais fait que rencontrer ou plutôt entrevoir Monsieur votre père. Plus tard, je fus assez heureux pour lui parler et lui parler souvent. Savez-vous où Madame ? Il y avait, il y a trois ans, place de la Bourse, une vente de livres parmi lesquels beaucoup de *patois*. Je suis très provincial et M. Nodier m'avait fait aimer mon idiome natal. J'allais donc tous les jours à l'exposition de la vente de une heure à trois. J'étais sûr d'y voir arriver Monsieur votre père : je l'attendais. Là, je l'interrogeais ; sans crainte, je le faisais parler : j'étais pour lui un étranger, un inconnu. Cela me donnait de la hardiesse.

Il me donnait des conseils pour me former une bibliothèque provençale, me disait les trésors qu'il possédait, les annotations qu'il écrivait sur ses chers bouquins, annotations qui devraient en doubler le prix. Cependant, je formais chaque jour le projet de lui parler du travail qu'il m'avait fait faire sur la linguistique de la musique. Chaque jour je renouvellais ma résolution et ne l'exécutai jamais. Je n'osai pas.

Pardonnez-moi, Madame, ces détails. J'ai voulu vous montrer que j'ai été moins heureux que je pouvais l'être et que j'ai été plus heureux que vous l'avez pensé. Maintenant il me reste d'acquitter une dette bien minime pour vous mais qui est beaucoup pour moi. Ici Madame, faites-moi l'honneur de croire que je fais abnégation de tout sentiment personnel en présence de pareils souvenirs, en présence de votre douleur. Le petit travail dont je vous ai parlé va paraître prochainement²⁶. Je sollicite de vous la faveur de vous

l'offrir, non, certes comme digne de vous être présenté, mais comme je suppose que Monsieur votre père eût consenti à l'accueillir lui-même, ainsi qu'un tribut, une reconnaissance, une sorte de restitution.

Souffrez, Madame, que je dépose à vos pieds les profonds hommages de mon respect, et, si j'ose le dire, de mes ardentes sympathies.

J'ai l'honneur d'être,
Madame,
Votre très obéissant serviteur

J. d'Ortigue.

D'Ortigue dédie à Marie Menessier-Nodier l'*Introduction à l'étude comparée des tonalités* (1853) qui réunit, nous l'avons dit, une première version des articles « Tonalité » et « Philosophie » du *Dictionnaire de plain-chant*. Nous avons comparé ces textes avec les *Notions de linguistique* de Charles Nodier et nous avons pu constater que d'Ortigue y a effectivement puisé tantôt une idée nouvelle, tantôt les prémisses ou le complément d'une idée déjà exprimée.

À propos de l'origine des langues par exemple, d'Ortigue, sur les traces de Nodier, abandonne l'idée d'un système linguistique — ou musical — universel primitif. Nodier déclare que l'homme a reçu de Dieu la faculté de faire sa parole pour exprimer sa pensée ; elle a d'abord consisté en imitation de bruits naturels (onomatopées) et il en est résulté non pas une langue primitive universelle mais autant d'aptitudes innées à la composition d'une langue et autant de langues qu'il y avait de sociétés autochtones. Pour d'Ortigue, la musique est dans tout ce qui existe, par conséquent aussi dans l'homme qui a reçu la faculté de chanter comme celle de parler. Cependant, de même qu'il n'y a jamais eu de langue universelle, il ne put y avoir de système musical unique mais une multitude : autant qu'il y avait d'ethnies. « Les différents systèmes de musique », écrit d'Ortigue, « sont comme les idiomes et les dialectes du langage ; et les diverses gammes et échelles de ces systèmes de musique, avec la division des intervalles qui leur est propre, avec les fonctions, les propriétés, les affinités et répulsions de ces mêmes intervalles entre eux, sont comme les alphabets de ces divers dialectes, idiomes ou langues ²⁷. »

Pour ce qui est de la constitution des systèmes, d'Ortigue trouve chez Nodier les éléments qui permettent de préciser un

point déjà remarqué par Villoteau : l'émission vocale est essentielle aussi bien à la musique qu'au langage, elle crée une analogie naturelle entre les deux. Nodier considère la voyelle comme la base commune et essentielle des langues. Ce sont les consonnes qui diffèrent pour chaque idiome et qui fixent le sens²⁸. Aucune langue ne possède toutes les consonnes ou agrégations possibles de consonnes. Parallèlement d'Ortigue constate que le son est la base commune et essentielle des systèmes musicaux. Les consonnes y sont remplacées par les tonalités puisque c'est par la fixation des intervalles et des échelles que le langage musical acquiert un sens — un sens musical bien entendu. Aucun autre élément ne semble à d'Ortigue plus important que la hauteur des sons pour l'établissement d'un système musical. En d'autres termes, la mélodie est pour lui le principe vital de la musique. On remarquera que cette position est tout à fait opposée à la théorie de Rameau pour qui la mélodie n'est qu'une émanation de l'harmonie.

L'un des points les plus intéressants et originaux des *Notions de linguistique* est cette distinction que fait Nodier entre les langues naturelles et les langues de convention, langues riches et langues pauvres, langues exactes ou poétiques. Plus une langue est exacte, fonctionnelle et sans ambiguïté, — un langage scientifique comme l'algèbre par exemple, — moins elle est riche et poétique. Plus elle est ambiguë, naturelle, riche en onomatopées et métaphores et plus elle est poétique. Évidemment, d'Ortigue trouve là une confirmation de la richesse et de la poésie du langage musical par rapport au langage verbal ; mais il ira plus loin et dira que la musique instrumentale, plus pauvre parce que non accompagnée d'un texte, est bien plus poétique que la musique dramatique, laquelle offre moins d'ambiguïtés donc moins de possibilités d'expression.

Pour Nodier, bien sûr, les patois sont des langues poétiques par excellence. Dans sa lettre à Marie, d'Ortigue affirme avoir appris de lui à aimer son idiome natal. Cet amour s'est aussi étendu à la musique du terroir si on en juge par l'extrait suivant :

Il nous est arrivé à nous-même, il y a quelques années, de parcourir pendant l'automne les campagnes avoisinant la montagne du Lubéron, pour y faire la chasse, non au gibier, mais aux mélodies anciennes. Quand nous entendions

une chanson, un cantique, une complainte, ou bien un air de fifre qui nous plaisait par sa singularité et son tour naïf, nous allions interroger le paysan, la paysanne ou le berger, qui l'exécutaient, et si nous ne pouvions le transcrire au moment même, nous annoncions notre visite le soir à la veillée dans la grange [...]. Nous avons ainsi recueilli plusieurs airs fort jolis, dont quelques-uns même sont très curieux²⁹.

Tout comme l'étude des dialectes, celle des différents systèmes musicaux, particulièrement les plus primitifs, semble à d'Ortigue extrêmement riche en enseignement. « C'est là une question d'un haut intérêt, qui a besoin d'être vérifiée par une étude approfondie de l'histoire des races humaines et des langues, et qui pourrait devenir en temps et lieu l'objet de ce que nous appellerions l'ethnographie musicale³⁰. »

Certaines remarques de l'*Introduction* ne peuvent être reliées directement aux idées de Nodier, mais poursuivent le parallèle musique/langage dans une autre voie. Considérant qu'un morceau de musique donne à l'auditeur un sentiment d'unité; qu'à l'intérieur de ce morceau chaque motif semble avoir un commencement, un milieu et une fin; et enfin que chaque phrase se décompose en période, cadence et résolution, d'Ortigue démontre qu'on pourrait analyser une phrase musicale comme on analyse un vers. On scanderait la phrase comme on scande le vers, on trouverait la césure, le type de rime, le rythme, la carrure et la ponctuation :

Nous adressons ces questions aux compositeurs, aux artistes, à tous ceux qui savent entendre. Il faut se garder sans doute de pousser trop loin ces rapprochements. Cela suffit pour démontrer, ce me semble, que les lois de la syntaxe musicale ne sont pas moins évidentes que les lois du langage: les unes et les autres sont identiques³¹.

□ □ □

Nous n'avons retrouvé dans les textes de Joseph d'Ortigue aucun exemple d'une telle analyse systématique de phrase musicale. Toutefois les théories exposées plus haut sur l'identité de nature des langues et des tonalités ont amené le critique à faire certaines observations importantes concernant la musique ancienne ou moderne, française ou étrangère. Avant d'en signaler quelques-unes, rappelons que toute œuvre musicale est, pour d'Ortigue, destinée à être entendue — et non pas lue — par un auditeur ayant les connaissances nécessaires pour en déchiffrer la signification, laquelle dépend

de la syntaxe et de la grammaire propres au système utilisé par le compositeur. Que l'un des maillons de cette chaîne vienne à manquer et l'œuvre reste sans signification car elle ne peut établir de communication. Idéalement, la musique opère donc une véritable sémosis.

La musique d'une culture orientale, par exemple, reste inaccessible aux auditeurs étrangers à cette culture tant qu'une longue habitude, l'éducation et la connaissance de la langue ne viennent suppléer chez eux à l'héritage culturel. En effet, d'Ortigue croit qu'il est possible d'éduquer son oreille à différents systèmes musicaux, de la même manière qu'un peu de mémoire et de réflexion permet d'apprendre l'alphabet et la syntaxe d'une langue. L'apprentissage est sans doute plus difficile dans le cas de la musique mais nullement impossible si, contrairement à l'opinion exprimée par Fabre d'Olivet dans ses *Notions sur l'ouïe*³², la conformation de l'oreille d'un Arabe par exemple est de la même nature que celle d'un Européen.

Le problème est exactement le même pour la musique ancienne, en particulier pour le plain-chant qui utilise une «tonalité» différente de la tonalité moderne. De la même manière qu'il faut, pour comprendre une langue, connaître chacune de ses articulations significatives et en dresser ce que l'on appellerait aujourd'hui un tableau phonologique, il faut, pour comprendre un système musical, connaître l'échelle des sons qu'il emploie. L'insertion de sons étrangers à l'échelle produit le même effet que l'emploi d'un phonème étranger dans une langue : ou bien l'auditeur perçoit le son étranger comme une citation ou un emprunt à un autre système dont il connaît la constitution, ou bien il ne saisit aucune signification. C'est ce raisonnement qui a conduit d'Ortigue à proscrire, dans son *Traité* de 1857, l'utilisation de toute note étrangère aux modes grégoriens dans l'accompagnement du plain-chant. Si le principe est simple, l'application en est selon d'Ortigue assez difficile car le système musical moderne, incompatible avec l'ancien, a formé notre oreille à de nouvelles habitudes dont il est difficile de se défaire. L'auditeur moderne aura donc du mal à déceler les notes étrangères dans un contexte de tonalité ancienne. Inversement l'emploi d'un mode grégorien dans une œuvre moderne apparaîtra aussitôt comme une citation et servira à certains effets expressifs

comme ceux que réalise Berlioz dans sa *Messe des Morts* par exemple.

Un problème subsiste pour la musique moderne dans le contexte de signification musicale présenté ici. Comment le langage musical peut-il et doit-il évoluer et se transformer, tout en demeurant accessible à la majorité ? D'Ortigue lui-même ne s'est-il pas avoué, devant certaines œuvres nouvelles, tout aussi dérouté que l'avait été l'ensemble du public français face aux derniers quatuors de Beethoven ? Il écrit à propos de la *Messe de Gran* de Liszt en 1866 :

Or la messe de l'abbé Liszt, dans son ensemble et ses détails, bouleverse à tel point les notions qu'une longue habitude a formées dans mon esprit sur la mélodie, l'harmonie, la modulation, le rythme, le dessin, la forme, la manière de présenter, de traiter et de développer un motif, la tonalité, l'accord de la musique avec les paroles, etc., etc., que je ne puis qu'avouer mon défaut de perception, déclarer mon incompetence et me récuser (*Journal des débats*, 23 mars 1866).

La musique de Wagner lui échappe encore davantage. Les articulations et la syntaxe du langage wagnérien sont pour lui insaisissables. La mélodie « constituée d'intervalles si étrangers à nos habitudes » (*Journal des débats*, 23 mars 1861) lui semble dénuée de toute expression. Il conclut que Wagner a transgressé les règles fondamentales de la grammaire et de la syntaxe musicales ; ce faisant il n'a pas reculé les limites de l'art musical : il les a quittées !

La seule façon pour le compositeur moderne de rallier le public resterait de miser sur la juste exploitation des qualités expressives de son art et de détourner l'attention des innovations formelles pour l'attirer vers les sentiments exprimés et les situations dépeintes. C'est ce que réussit Berlioz avec le programme de la *Symphonie fantastique* :

Au lieu d'émouvoir les sens et les sens seulement, il a voulu parler à l'âme sans autre secours que celui de la musique, de sa puissance, de ses accens pénétrants, de son expression [...]. Il a voulu faire un drame musical et rien que musical. Toutefois il a cru devoir éclairer l'intelligence de l'auditeur et soutenir son attention au moyen d'un livret qui fasse connaître les situations diverses qu'il s'est proposé de peindre tour à tour. Ceci prouve que M. Berlioz ne s'est pas mépris sur le caractère de l'expression musicale, nécessairement vague, caractère, pour le dire en passant, qui loin d'apporter un obstacle aux sentiments que le compositeur veut exprimer, ouvre à ses fantaisies, aux caprices de son imagination, le champ de l'infini, caractère qui fait plus particulièrement de la musique le langage de l'homme sans cesse tourmenté

et poursuivi par cette idée de l'infini et dont le cœur flotte toujours incertain dans le vague des passions (*Le National*, 15 déc. 1832).

Seules une parfaite maîtrise de l'écriture instrumentale et une connaissance de la syntaxe musicale pure autorisent Berlioz à recourir à de tels procédés car, sans forme et sans règles, aucune musique ni aucune langue n'aurait de signification.

Nous voici revenus à ce problème de la signification musicale, problème auquel d'Ortigue apporta une réflexion originale et féconde. Si l'on tente d'évaluer le retentissement de ses travaux, d'Ortigue nous apparaît aujourd'hui comme le pionnier de la sémiologie et de la philologie musicales. Maintenant que les progrès de la linguistique nous permettent de disposer d'outils analytiques de plus en plus rigoureux, une relecture de plusieurs écrits de Joseph d'Ortigue se révèle particulièrement fructueuse. Que ce soit pour le soin avec lequel les recherches les plus récentes comme les plus anciennes y sont consignées, ou encore pour la conscience, toujours présente, d'écrire une chronique contemporaine à l'intention des générations futures, ou enfin pour l'expression d'une âme romantique et passionnée, des ouvrages comme le *Dictionnaire de plain-chant*, *De la guerre des dilettanti* [...] et *La Sainte-Baume*, sans parler des quelque 700 articles demeurés inexplorés jusqu'à présent, méritent une plus juste appréciation et promettent bien des trouvailles.

*École de musique,
université Laval.*

Notes

- 1 François-Antoine Habeneck (1781-1849), violoniste, et chef d'orchestre à l'Opéra de 1824 à 1846, fonda la Société des Concerts du Conservatoire en 1828. C'est lui qui dirigea la première exécution publique d'une symphonie de Beethoven en France lors d'un des exercices des élèves du Conservatoire en 1807.
- 2 Pierre Baillot (1771-1842) enseigna le violon au Conservatoire de Paris à partir de 1802; l'un de ses élèves fut Habeneck. Auteur de deux méthodes de violon, l'une écrite en collaboration avec Rode et Kreutzer, il représente l'école classique française. Les séances de musique de chambre qu'il donna à Paris dès 1814 contribuèrent à sa solide réputation de chambriste.

- ³ Hector Berlioz, « Beaux-Arts. Biographie étrangère. — Beethoven. Suite et fin », *Le Correspondant*, 31 (6 octobre 1829), p. 251.
- ⁴ On peut citer entre autres *l'Histoire intérieure du prérromantisme français de l'abbé Prévost à Joubert*, 2 vol., Grenoble, Artaud, 1929, et *Le Prérromantisme français*, Grenoble, Artaud, 1930. Une mine fabuleuse de renseignements bibliographiques se trouve également réunie dans les neuf volumes de *La France révolutionnaire et impériale*, T. I à VI, Grenoble, Artaud ; T. VII à IX, Paris, Imprimerie Nationale, 1930-1963.
- ⁵ Francis Claudon, *L'Idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal*, thèse présentée à Paris IV, Paris, Librairie Honoré Champion, 1979, p. 378.
- ⁶ Voir à ce sujet l'intéressante notice de Pierre Reboul dans *Errements littéraires et historiques*, Presses universitaires de Lille, 1979, pp. 307-312.
- ⁷ L'indispensable ouvrage de J.-M. Bailbé, *Le Roman et la musique en France sous la monarchie de juillet* (Paris, Lettres modernes, Minard, 1969) étudie l'influence de la musique sur les thèmes, l'intrigue et le style romanesque, à travers plusieurs centaines d'œuvres.
- ⁸ On sait que cet *Essai* fut publié à titre posthume en 1786 mais composé dans les années 1740. Plusieurs philologues allemands qui s'étaient intéressés à la question de l'origine des langues — Herder, Humboldt et Grimm par exemple — avaient fait peu de cas de la musique dans leurs théories.
- ⁹ Joseph d'Ortigue conservait dans ses papiers un cahier manuscrit portant l'inscription suivante : « Voyage en Égypte avec Bonaparte. Date du départ : 16 floral an 6 ». Ce cahier fut très probablement rédigé par Villoteau.
- ¹⁰ J. Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes*, Paris, P. J. Roussier, 1779 ; et *Mémoires concernant l'histoire, la science, les arts, les mœurs, les usages des Chinois*, Paris, 1780.
- ¹¹ Le *Résumé historique* accompagnait la première édition de la *Biographie universelle des musiciens* (1835-1844). Au sujet de cet aspect des travaux de Fétis, voir l'article d'É. Haraszti, « Fétis fondateur de la musicologie comparée », *Acta musicologica*, IV (1932), pp. 97ss.
- ¹² J. d'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église*, Paris, 1853, article « Tonalité », colonnes 1455-1456. Nous donnons en appendice une courte bibliographie de tous les volumes et articles de Joseph d'Ortigue cités au cours de cet exposé. Pour plus de commodité, la plupart des références à ces ouvrages ne comporteront que le numéro de la page et seront inscrites dans le texte.
- ¹³ Émile Haraszti, « La musicologie, science de l'avenir », dans *Histoire de la musique*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, T. II, pp. 1565-1566.
- ¹⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Coll. 10-18, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 64. C'est à l'occasion d'un cours de sémiologie musicale chez M. Nattiez à l'Université de Montréal que nous avons eu l'idée du présent article.
- ¹⁵ Ces matériaux sont extraits d'une thèse de doctorat en préparation que nous allons déposer à l'université Laval : *La Vie et l'œuvre de Joseph d'Ortigue, musicien-littérateur (1802-1866)*. Il s'agit du premier travail académique consacré à d'Ortigue, à l'exception de notre précédente étude, *Les Feuilletons de Joseph d'Ortigue au Journal des débats*, thèse de maîtrise, université Laval, 1979.

- 16 Armand de Pontmartin, « Joseph d'Ortigue », *Nouveaux Samedis*, 4^e série, ch. 6, p. 147.
- 17 Voir les pages 60 à 63. D'Ortigue reprend cette idée dans sa *Palingénésie musicale* dont nous reparlerons plus loin.
- 18 Le titre de l'article vient de ce que d'Ortigue s'y inquiète de voir la musique stagner en France, paralysée selon lui par « l'école » — bien entendu cela s'adresse au Conservatoire — et par un enseignement trop rigide qui se préoccupe de la forme au détriment de l'expression. Seul un libéralisme musical initié par Rossini — il a ses mérites! — dans l'art lyrique et par Beethoven dans la symphonie peut faire avancer ce qu'Hoffmann appelle « le plus romantique des arts ».
- 19 Parmi les importantes contributions de Joseph d'Ortigue sur le plan de la philosophie de l'art, il faut mentionner le troisième tome de *Esquisse d'une philosophie* de Lamennais (1841). Plusieurs indices nous font croire que le critique fournit à Lamennais l'essentiel des matériaux ayant servi à la rédaction des pages sur la musique, ainsi que nous allons le démontrer dans notre thèse.
- 20 J. d'Ortigue, « Cours sur la musique religieuse et profane. Première leçon », *L'Université catholique*, II, 8 (août 1836), p. 111.
- 21 *Ibid.*, p. 104.
- 22 Pour la sémiologie, on se référera à l'ouvrage de Nattiez, déjà cité; pour la philologie musicale, on retiendra les travaux de Jacques Chailley sur le sujet, lesquels sont répertoriés dans l'étude analytique de son œuvre publiée sous le titre : *De la musique à la musicologie*, Tours, Van de Velde, 1980, pp. 42-50.
- 23 Le brouillon de cette lettre, que nous reproduisons ici en entier, est conservé dans les archives de la famille Lavagne-d'Ortigue. Nous remercions M. Xavier Lavagne de nous en avoir communiqué la photocopie.
- 24 Il s'agit de la publication chez Renduel des œuvres complètes de Nodier dont ce volume est le 7^e. Le compte rendu de Joseph d'Ortigue dans *La Quotidienne* est du 2 juin 1835.
- 25 Il s'agit des *Notions de linguistique* dont d'Ortigue cite un extrait, sans l'identifier, dans son article de *La France musicale* de 1844.
- 26 Sans doute l'*Introduction à l'étude comparée des tonalités* qui ne parut cependant qu'en 1853.
- 27 *Introduction*, p. 119; *Dictionnaire*, article « Tonalité », colonnes 1450-1451. D'Ortigue trouve des appuis chez des théoriciens des XVII^e et XVIII^e siècles. Il cite par exemple Dom Jumilhac, qui écrivait en 1673 dans *La Science et la pratique du plain-chant* : « [...] les systèmes ou les gammes sont à l'égard du chant ce que les alphabets sont au regard de la grammaire ». Il cite également le *Dictionnaire de musique* (1703) de Sébastien de Brossard et relève même des appuis chez Fétis, malgré l'opposition fondamentale exprimée par celui-ci à la théorie de l'identité des langues et des tonalités.
- 28 D'Ortigue cite à ce propos F. von Schlegel (*Introduction*, pp. 13-14; *Dictionnaire*, article « Philosophie », colonnes 1171-1172) : « Les consonnes pures et propres sont ce qu'il y a de plus caractéristique dans une langue : elles en sont le corps. Les voyelles contiennent la partie musicale, et répondent au principe de l'âme ».

- ²⁹ *Introduction*, pp. 229-230 ; *Dictionnaire*, article « Tonalité », colonnes 1505-1506. Ce passage est suivi de quelques remarques sur les difficultés de transcription rencontrées lors de telles cueillettes. C'est le seul moment où d'Ortigue se préoccupe des problèmes reliés à l'écriture, problèmes qui avaient pourtant été abordés par Nodier (constitution des alphabets, révolution causée par l'invention de l'écriture, nécessité de construire un dictionnaire étymologique complet) et qui pourraient avoir des applications en analyse musicale.
- ³⁰ *Introduction*, p. 14 ; *Dictionnaire*, article « Philosophie », col. 1172.
- ³¹ *Introduction*, pp. 47-48 ; *Dictionnaire*, article « Philosophie », colonnes 1189-1190.
- ³² D'Ortigue reproduit un extrait de cet ouvrage publié à Montpellier en 1819 (*Introduction*, p. 130 ; *Dictionnaire*, article « Tonalité », col. 1456).

**Bibliographie chronologique des ouvrages de Joseph d'Ortigue
cités dans cet article**

- 1827 « Sur l'ouverture des concerts spirituels de M. Choron pour l'année 1828. (Séance du 20 décembre 1827) », *Le Mémorial catholique*, VII (décembre 1827), pp. 382-384.
- 1829 *De la guerre des dilettanti ou De la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français et des rapports qui existent entre la musique, la littérature et les arts*. Paris, Ladvocat, 77 pp.
- 1830 « Des découvertes récentes sur l'origine asiatique des peuples du plateau de Bogota ou Nouvelle-Grenade, par M. de Paravey », *Le Correspondant*, I, 46 (19 janvier 1830), pp. 367-369.
- 1831 « Du mouvement et de la résistance en musique », *Revue de Paris*, 1^{re} série, XXVII (5 juin 1831), pp. 12-25.
« Le carillon de Malmédy. Lettre sur les effets de la musique », *Le Correspondant*, III (5 juillet 1831), pp. 287-289.
- 1832 « Conservatoire de musique. *Symphonie fantastique* de M. Hector Berlioz », *Le National*, III, 350 (15 décembre 1832), pp. 1-2.
- 1833 *La Sainte-Baume*. 2 vol., Paris, Renduel.
Palingénésie musicale. Paris, Aux bureaux de *La France catholique* et chez Renduel, 24 pp.
- 1836- « Cours sur la musique religieuse et profane », *L'Université catholique*,
- 1842 I, 6 (juin 1836), pp. 535-540 ; II, 7 (juillet 1836), pp. 31-36 ; II, 8 (août 1836), pp. 103-111 ; II, 9 (septembre 1836), pp. 183-192 ; II, 11 (novembre 1836), pp. 335-340 ; III, 13 (janvier 1837), pp. 43-47 ; III, 14 (février 1837), pp. 112-117 ; III, 16 (avril 1837), pp. 276-283 ; IV, 19 (juillet 1837), pp. 37-44 ; IV, 20 (août 1837), pp. 116-122 ; IV, 21 (septembre 1837), pp. 184-192 ; IV, 24 (décembre 1837), pp. 426-432 ; V, 29 (mai 1838), pp. 361-371 ; XII, 68 (août 1841), pp. 93-102 ; XII, 70 (octobre 1841), pp. 263-272 ; XII, 71 (novembre 1841), pp. 340-348 ; XIII, 73 (janvier 1842), pp. 17-26.
- 1844 « Charles Nodier », *La France musicale*, VII, 6 (11 février 1844), pp. 41-42.

- 1853 *Introduction à l'étude comparée des tonalités et principalement du chant grégorien et de la musique moderne*. Paris, L. Potier, 235 pp. *Dictionnaire liturgique, historique et théorique du plain-chant et de musique d'église au moyen-âge et dans les temps modernes*. Paris, Potier; reprint à New York, Da Capo Press, 1971, 1 564 colonnes.
- 1857 *Traité théorique et pratique d'accompagnement du plain-chant*, en collaboration avec L. Niedermeyer. Paris, E. Repos, 116 pp.
- 1861 *La Musique à l'église*. Paris, Didier, 479 pp.
« Théâtre de l'Opéra. Première représentation le 13 mars de *Tannhäuser*, opéra en trois actes, de M. Richard Wagner. Divertissements de M. Petipa. Décors de MM. Cambon, Thierry, Despléchins, Nolau et Rubé », *Journal des débats* (23 mars 1861), pp. 1-2.
- 1866 « Revue musicale. Les concerts. Messe de M. l'abbé Liszt », *Journal des débats* (23 mars 1866), pp. 1-2.