

Quel texte sous la musique?

Réflexion sur l'établissement des textes littéraires
dans l'édition de la musique française sous le règne de Louis XIV

Depuis plusieurs années, la Fondation Royaumont, au travers de la Bibliothèque musicale François Lang (BmFL), accompagne ou initie des projets scientifiques portés par des chercheurs rattachés à l'IREMus, notamment à l'occasion de résidences et séminaires en bibliothèque, colloques, concerts.

Ces travaux en collaboration sont tout spécialement orientés vers une « musicologie pratique » qui entend privilégier la rencontre entre musicologues et interprètes intéressés par la question des sources. On comprend ici par « source » tout support noté destiné à l'exécution musicale, scénique ou chorégraphique, dont on prend en compte les spécificités portées par ses indications notées, mais aussi, au-delà, toutes traces matérielles permettant de mieux comprendre les contextes de production et de réception des œuvres, les instruments et les techniques instrumentales ou vocales.

Les domaines de recherche variés proposés dans le cadre de cette nouvelle collection d'ouvrages musicologiques n'étant pas limités à une période de l'histoire de la musique en particulier, la collection est destinée à accueillir des thématiques touchant à des répertoires et/ou des compositeurs allant de la période médiévale au XXI^e siècle.

Direction scientifique:

Thomas Vernet (Fondation Royaumont), Achille Davy-Rigaux (IREMus-CNRS), Denis Herlin (IREMus-CNRS) et Catherine Cessac (CMBV-CNRS).

Celle-ci s'appuie sur un Comité scientifique constitué de membres de l'IREMus et des Programmes artistiques de la Fondation Royaumont.



Création graphique: NH•Konzept
Mise en page: Agnès Delalondre (CMBV)

Couverture: Bertrand de Bacilly, « Lorsque mon cœur pour exprimer sa peine », *Les trois livres d'Airs regravez, Première partie*, Paris, l'auteur, 1668.

© Brepols Publishers n.v., Turnhout (Belgium) - 2022
ISBN : 978-2-503-60115-1
Dépôt légal : D/2022/0095/186

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.
Printed on acid-free paper.

Quel texte sous la musique ?

Réflexion sur l'établissement des textes littéraires
dans l'édition de la musique française sous le règne de Louis XIV

Édité sous la direction de Catherine Cessac

Introduction

Depuis environ trente ans, l'édition critique d'œuvres musicales françaises des XVII^e et XVIII^e siècles est en plein essor¹. Face aux différents *corpus*, imprimés ou manuscrits, se pose la question de l'établissement du texte littéraire qui, pour l'instant, n'a pas bénéficié de l'intérêt porté au texte musical².

L'engagement d'une réflexion dans le domaine de l'édition musicale doit s'appuyer sur les interrogations suivantes. Faut-il conserver l'orthographe, la ponctuation ou encore l'usage des majuscules tels qu'ils apparaissent dans les sources ? Faut-il normaliser ces différents paramètres selon nos critères actuels ? Pourquoi les différents supports imprimés d'une même œuvre (texte et/ou musique) présentent-ils des variantes parfois notables ? Les sources littéraires (livrets d'opéra³, poésies pour la musique profane, textes latins issus d'ouvrages liturgiques contemporains

1. Marc-Antoine Charpentier, « Monumentales », Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles ; *Œuvres complètes de Jean-Baptiste Lully*, Hildesheim, Georg Olms Verlag AG ; Jean-Philippe Rameau *Opera omnia*, Gérard Billaudot éditeur, puis Société Jean-Philippe Rameau, distribution Bärenreiter ; et diverses entreprises chez des éditeurs français et étrangers (La Sinfonie d'Orphée, A-R Editions, Carus Verlag...).

2. Il faut signaler les réflexions pionnières de Jean Duron à ce sujet dans Henry Desmarest, *Vénus & Adonis, Tragédies lyriques*, Vol. 4, éd. J. Duron, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, « Monumentales.V.3.4 », 2010.

3. Dans son article « La présence de la musique dans les recueils d'œuvres complètes de théâtre du XVII^e siècle », *Le Parnasse du théâtre, Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVII^e siècle*, éd. G. Forestier, E. Caldicott et Cl. Bourqui, p. 194, Anne-Madeleine Goulet présente les différents supports de textes théâtraux et lyriques et leur fonction pour en conclure que toutes les dénominations de l'époque (livre, recueil, poème, paroles...) exceptent le terme « livret » auxquelles elles renvoient pourtant, le livret étant « considéré comme support imprimé d'un spectacle. La distance était grande entre les livrets qui étaient distribués aux spectateurs pour qu'ils suivent aisément le spectacle et le texte des

ou de recueils de poésies néo-latines pour la musique religieuse) peuvent-elles servir ou non de référence ? Quel type de regard doit-on y porter ? Dans quelle mesure la ponctuation d'un texte apposée par le poète importe-t-elle au compositeur ? À cet égard, les manuscrits musicaux sont significatifs car, souvent, ils ne renferment que peu ou pas de signes de ponctuation. Est-ce à dire que la respiration propre au langage musical (mélodie, silences, cadences...) se substituerait à la ponctuation littéraire ?

Ces dernières années, des recherches menées par des spécialistes de la littérature et du théâtre ont dévoilé la spécificité de la ponctuation dans le théâtre de cette époque⁴. Quant à l'orthographe, elle suit sa propre logique historique et doit être pensée, entre autres, comme témoignage de la prononciation alors en usage⁵. En fait, deux options s'offrent à l'éditeur moderne : la restitution au plus près des sources (choix et hiérarchie de celles-ci s'avèrent alors essentiels) ou l'adaptation. C'est la première option qui, par exemple, a été adoptée pour la publication de trois pièces de Charpentier (*La Descente d'Orphée aux enfers*, *Les Arts florissants* et *Actéon*) aux éditions des Abbesses⁶. Ces volumes soulèvent néanmoins quelques interrogations. À quels musiciens ces partitions s'adressent-elles ? Comment ceux-ci et/ou leur chef vont-ils les appréhender ? Les traduire auprès du public ? Par ailleurs, on est en droit de se demander s'il n'y a pas un fossé entre les interprètes et spectateurs du XVII^e siècle et ceux d'aujourd'hui. Il est certain qu'ils ne parlent pas exactement la même langue avec les mêmes intonations. Ces écarts ne risquent-ils pas d'engendrer des problèmes majeurs de compréhension qui impacteraient la réception de l'œuvre ?

Les textes de ce volume sont le résultat du séminaire qui s'est déroulé dans la bibliothèque musicale François-Lang de l'Abbaye de Royaumont au printemps 2018, réunissant musiciens et éditeurs de musique, historiens de la grammaire et de la littérature. Outre les personnes dont les communications sont publiées dans le présent ouvrage, ce séminaire a bénéficié de la présence

pièces avec ou sans musique tel qu'il pouvait être inséré dans les œuvres complètes du dramaturge. [...] Le livret est un support de la représentation, en lien avec le spectacle vivant. C'est pour cela qu'il est généralement beaucoup plus complet dans les indications scéniques et les descriptions de décor qu'il fournit ».

4. Voir notamment Georges Forestier, « Lire Racine », dans son édition de *Racine, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, I, p. LIX-LXIII, et, plus récemment, Alain Riffaud, *La ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

5. Cette question ainsi que celles de la déclamation et de la « mise en scène » ont passionné et interrogent toujours les gens de théâtre, qu'ils soient comédiens, metteurs en scène ou historiens. C'est Eugène Green, qui a ouvert la voie avec son ouvrage *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, et les représentations (Théâtre de la Sapience) de tragédies de Corneille et de Racine.

6. *La Descente d'Orphée aux enfers* (H.488), introduction de J. S. Powell, éd. S. Daucé et F. Vernaz, Éditions des Abbesses, collection « Les Arts florissants », 2004 ; *Les Arts florissants* (H.487), *id.*, 2005 ; *Actéon* et *Actéon changé en biche* (H.480, H.481), introduction de H.W. Hitchcock, *id.*, 2006.

et de la participation de Delphine Denis⁷ et d'Alain Riffaud⁸ que nous remercions sincèrement. Fort de son expérience d'éditeur scientifique, de spécialiste du livre ou de l'histoire de la prononciation et de la déclamation, chaque acteur du séminaire a abordé les questions posées dans le cadre de sa discipline. Si cette richesse de points de vue n'a pas apporté de réponses uniques ou définitives, elle a permis de passionnantes discussions interdisciplinaires.

Dans son article « Thomas Corneille poète et librettiste: "des livrets qu'on peut lire"? », Emmanuel Bury évoque la performance de la lecture à haute voix et du chant à la lumière des deux livrets de *Bellérophon* et de *Médée*. Selon lui, une étude littéraire sur les textes est préalablement nécessaire pour mieux apprécier par la suite l'articulation texte-musique. Il montre à l'aide de maints exemples textuels et musicaux que ce qui différencie essentiellement une œuvre théâtrale d'une œuvre lyrique est la versification, ainsi que la mise en forme du vers devant s'adapter aux exigences de la structure musicale, notamment en cas de répétition qui engendre un effet de détente du temps et un effacement de l'acte déclamatoire. La musique impose donc à la poésie son ton, différent, plus complexe et plus efficace. E. Bury en arrive à la conclusion que même si un texte destiné à être mis en musique peut aussi être lu, il ne sera révélé dans sa dimension sublime que par la musique.

D'entrée, Jean Duron pointe les systèmes différents quoique parallèles qui régissent la ponctuation du texte, dès lors qu'il est publié seul ou sous la musique. Le compositeur modèle la versification du poète pour les besoins de sa mise en musique et la ponctuation initiale peut être perturbée, sans toutefois l'exclure. Si J. Duron dirige sa réflexion essentiellement vers les tragédies de Desmarest et de Lully en évoquant non seulement les librettistes, mais aussi les copistes et l'imprimeur Ballard, décrivant le mode opératoire long et complexe pour fabriquer une partition, il n'en oublie pas pour autant d'autres types de pièces parmi lesquelles le *Cantique de Moïse* de Moulinié, un plain-chant de Nivers, une messe de Boesset, un air et un motet de Brossard... Dans ces dernières œuvres, il décèle certains signes destinés à faire respirer ou reposer le chant. Après une comparaison du livret de la pastorale *Pomone* de Perrin (aussi théoricien des paroles de musique) et de la partition de Cambert, J. Duron revient au cas de Lully dont les premières tragédies n'ont pas été imprimées et les copies sont souvent tardives. L'éditeur d'aujourd'hui est donc confronté pour chaque œuvre à des situations différentes. Toutefois, il en

7. Professeur de langue et littérature française à l'Université de Paris-Sorbonne, Delphine Denis a notamment entrepris la publication de *L'Astrée* (1607-1627) d'Honoré d'Urfé sur le site *Le Règne d'Astrée* où elle explique ses principes d'édition <http://astree.huma-num.fr>

8. Spécialiste de l'histoire du livre et de l'édition du théâtre au XVII^e siècle, Alain Riffaud a mis en ligne un *Répertoire du théâtre français imprimé* qui couvre l'ensemble du XVII^e siècle, <https://repertoiretheatreimprime.yale.edu>

ressort que la ponctuation du texte du livret est loin d'être prioritaire pour le compositeur, celle de la musique par les différents niveaux de cadences s'avérant plus conforme à son dessein.

8 Laurent Guillo rend compte de la diversité des trajets qui mènent du texte élaboré par l'auteur à sa mise en musique par le compositeur, de l'atelier de l'imprimeur aux mains du spectateur qui achète le livret à la porte du théâtre; autant de parcours qui peuvent expliquer les variantes relevées d'une source à l'autre. Christophe et Jean-Baptiste Ballard (père et fils) constituent l'exemple unique d'éditeurs produisant livrets et partitions des mêmes œuvres. L. Guillo prend pour exemple le premier acte de *Proserpine* de Quinault et Lully pour mener une comparaison des diverses éditions littéraires et musicales qui se sont succédé depuis la création de l'œuvre en 1680 jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, ce qui l'amène à considérer aussi les livrets sortis de l'imprimerie de Pierre II Ribou. Les points retenus concernent les paramètres suivants : accentuation, capitalisation, changements de lettres et ponctuation. L. Guillo montre que les éditions pourtant sorties des presses du même imprimeur Ballard fonctionnent de manière autonome. Pour approfondir son raisonnement, il procède à un autre type de comparaison, croisant les différents types de variations, ce qui lui permet de confirmer l'absence de corrélation des sources entre elles, plus particulièrement des livrets et des partitions. Dans l'optique d'une édition moderne, que doit-on privilégier ? le livret ? la partition ? la combinaison des deux ? À l'éditeur de jouer.

Thomas Leconte traite de l'établissement des textes poétiques d'un genre caractéristique du XVII^e siècle, l'air (« de cour », puis « sérieux »). Ce répertoire profane particulièrement riche (on a conservé des milliers d'œuvres polyphoniques et à voix seule), dominé par les figures d'Antoine Boesset et de Michel Lambert, puis de Sébastien Le Camus ou de François de Chancy, se révèle très pertinent à analyser dans la mesure où texte et musique sont ici, plus que jamais, étroitement liés. Les recueils de poésies et d'airs sont donc pareillement étudiés. Les variantes entre les différentes sources posent parfois des questions sur le sens même des textes poétiques. Là encore, les éditeurs Ballard occupent une position de premier plan, la question étant de savoir si la longévité de l'activité de la maison s'est accompagnée d'une évolution des principes éditoriaux sur près d'un siècle. Dans ses *Recueils des plus beaux vers qui ont été mis en chant*, Bertrand de Bacilly, le musicien, arrangeur de textes, théoricien et éditeur, de 1661 à 1680, tente la manière la plus juste de publier poétiquement et musicalement un air qu'il soit ancien ou contemporain. Th. Leconte suit en détail ses notations de la ponctuation au fil de ses publications musicales, notations qui s'orientent vers une absence de signes pour laisser parler la musique en son rythme propre. Cette étude montre l'intérêt majeur des musiciens et des éditeurs pour les textes littéraires dans leur dimension tant poétique que musicale.

Pour Olivier Bettens, la difficulté d'éditer le texte littéraire d'un opéra provient des deux impératifs suivants : conserver l'authenticité des sources, ne pas entraver le travail des interprètes. À l'aide d'un dispositif informatique adéquat, il se livre à une comparaison des sources littéraires et musicales imprimées de trois opéras de Lully (*Cadmus et Hermione*, *Alceste*, *Amadis*), se référant également à une version orthographiquement « standardisée ». En ce qui concerne la prononciation, la règle (ou la norme) est l'usage qui ne varie pas énormément au fil du temps tout en demeurant instable, alors que la graphie appartient à la catégorie de la surnorme, c'est-à-dire obéissant à une codification rigoureuse. Les deux champs de la phonie et de la graphie sont donc indépendants l'un de l'autre et la graphie ne peut servir d'assise à l'exercice de la prononciation. Quant à la ponctuation, O. Bettens soutient la position d'Alain Riffaud selon laquelle elle ne peut résulter d'une pure fonction « pneumatique » et doit être appréhendée dans une étude globale de la graphie. L'éditeur se trouve partagé entre adopter une normalisation moderne accessible, au risque de perdre les qualités pédagogiques et esthétiques, voire émotionnelles, de la graphie ancienne, et conserver celle-ci, sachant que cette fidélité aux sources ne peut être qu'illusoire face à leur multiplicité.

Après un préambule théorique sur les modes et les cadences à la fin du XVII^e siècle, Gérard Geay opère une lecture exhaustive des tons et des cadences des six principaux airs de *Médée* de Th. Corneille et de Charpentier à l'aune de leur versification et de leur ponctuation littéraire dans le livret et dans la partition. Il observe qu'il est impossible de trouver une convergence entre les cadences et la ponctuation.

Dans le cadre de son édition critique des intermèdes musicaux du *Malade imaginaire* de Molière et de Charpentier, Catherine Cessac présente les sources littéraires imprimées et les sources musicales manuscrites qu'elle a collationnées et les écueils rencontrés. Pour l'établissement du texte du point de vue de l'orthographe, elle a comparé les diverses graphies utilisées dans les sources et celles préconisées par les principaux ouvrages lexicographiques et théoriques au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles. Pour ce qui est de la ponctuation, après avoir rappelé le texte très personnel contenu dans les *Règles de composition* de Charpentier où ce dernier procède à des corrélations entre les signes de ponctuation et les cadences, elle confronte les livrets au phénomène musical, déterminant.

Sébastien Daucé apporte son regard d'interprète, mais aussi d'éditeur. Il traite d'abord des composantes parfois contradictoires (orthographe, ponctuation, débit, respiration...) affectant le texte et la musique, puis l'apport propre à cette dernière. Il se penche ensuite sur les contraintes économiques actuelles qui bornent le travail d'aujourd'hui et font regretter les prémices de

l'interprétation du répertoire baroque, dans les années 1970, époque où l'on prenait encore le temps nécessaire à la mise en place d'une œuvre. Si dans certaines pièces de Charpentier que S. Daucé a publiées, il a choisi de rester le plus fidèle possible au manuscrit dans le moindre détail, son expérience de chef d'ensemble le conduit à fabriquer lui-même ses partitions – tout en prenant l'édition scientifique le cas échéant comme source d'informations –, en vue cette fois de son interprétation et de son travail avec ses musiciens.

Table des matières

199

Catherine CESSAC

Introduction 5

Emmanuel BURY

Thomas Corneille poète et librettiste: « des livrets qu'on peut lire »? 11

Jean DURON

Des vers sous la musique: une ponctuation ordinaire? Le cas de la musique française
à la fin du XVII^e siècle 31

Laurent GUILLO

Entre livret et partition: variations textuelles et filiations dans les sources de *Proserpine*
sorties des presses de Christophe Ballard (1680-1715) 59

Thomas LECONTE

L'établissement et l'édition des textes poétiques d'airs français au XVII^e siècle 83

Olivier BETTENS

Graphie et phonie, normes et variation. L'exemple des opéras de Quinault-Lully 121

Gérard GEAY

La ponctuation et l'emploi des cadences dans *Médée* de Marc-Antoine Charpentier 147

Catherine CESSAC

L'édition des intermèdes du *Malade imaginaire* de Molière et Charpentier: orthographe
et ponctuation 169

Sébastien DAUCÉ

Un regard d'interprète 185

Index 193

Les auteurs 197