



Textes réunis par Anne-Madeleine GOULET et Laura NAUDEIX

LA FABRIQUE DES PAROLES DE MUSIQUE EN FRANCE À L'ÂGE CLASSIQUE

CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES

MARDAGA

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|---|
| Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix | |
| <i>Introduction</i> | 5 |

PREMIÈRE PARTIE : POÉSIE ET PAROLES DE MUSIQUE

CONTEXTES

| | |
|---|----|
| Alain Génétiot | |
| <i>La poésie lyrique au XVII^e siècle: définition et enjeux théoriques</i> | 17 |
| Théodora Psychoyou | |
| <i>De la mesure, du rythme et du statut du temps au XVII^e siècle: une nouvelle rythmopoétique</i> | 37 |
| Brigitte Van Wymeersch | |
| <i>Marin Mersenne et les rapports texte-musique</i> | 57 |
| Stéphane Macé | |
| <i>La musique d'air de cour au prisme de l'analyse rhétorique et stylistique</i> | 77 |
| Michel Gribenski | |
| <i>L'invention de l'apériodicité poético-musicale dans le chant monodique français au milieu du XVII^e siècle. Conditions, modalités, interprétations</i> | 87 |

L'ATELIER DU POÈTE

| | |
|--|-----|
| Catherine Massip | |
| <i>De l'air sérieux au récitatif: définitions et pratiques</i> | 101 |
| Georgie Durosoir | |
| <i>Récit et récitatif. Du mot à la chose</i> | 111 |
| Céline Bonhert | |
| <i>La poétique des paroles de musique selon Pierre Perrin: l'exemple de La Mort d'Adonis</i> | 133 |
| Emmanuel Bury | |
| <i>Paroles de musique et esthétique de la prose française: de la collocatio verborum à l'art de la période</i> | 161 |
| Raphaëlle Legrand | |
| <i>Quatre monologues de Dardanus: Charles-Antoine Le Clerc de La Bruère et Jean-Philippe Rameau au travail</i> | 177 |

TABLE DES MATIÈRES

SECONDE PARTIE : LES MODALITÉS DE LA MISE EN MUSIQUE

LA PROSODIE

| | |
|--|-----|
| Olivier Bettens | |
| <i>La musique à l'école des paroles</i> | 191 |
| Benoît de Cornulier | |
| <i>Paroles d'airs sérieux: poésie ou chant?</i> | 201 |
| Thomas Leconte | |
| <i>Les textes d'« airs anciens » dans les Recueils de vers mis en chant (1661-1680):</i> <i>“remarques curieuses” sur l'art d'éditer des “paroles de musique”</i> | 221 |

INCIDENCES DE LA MUSIQUE SUR LE TEXTE

| | |
|---|-----|
| Isabelle His et Jean Vignes | |
| <i>La musique et ses textes</i> | |
| <i>Peut-on restaurer les psaumes de Baïf mis en musique par Le Jeune?</i> | 255 |
| Jean Duron | |
| <i>Les chœurs du Thésée de Lully: un « client oysif »?</i> | 279 |
| Thierry Favier | |
| <i>Modalités d'intégration de fonction de l'opéra lullyste</i> <i>dans les recueils de parodies spirituelles de Françoise Pascal</i> | 303 |
| Benjamin Pintiaux | |
| <i>Dispositifs de l'écriture parodique dans les Cantiques spirituels</i> <i>et les Noëls de l'abbé Pellegrin</i> | 329 |
| Présentation des auteurs..... | 343 |
| Index des noms propres..... | 346 |
| Table des matières..... | 351 |

Mise en page : Agnès Delalondre

*Imprimé en Belgique sur les presses de SNEL Grafics à Vottem
pour le compte des éditions Mardaga à Wavre*

LA FABRIQUE DES PAROLES DE MUSIQUE
EN FRANCE À L'ÂGE CLASSIQUE

LA FABRIQUE DES PAROLES DE MUSIQUE
EN FRANCE À L'ÂGE CLASSIQUE

Textes réunis par Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix

M A R D A G A

Collection « Études du Centre de Musique Baroque de Versailles »
dirigée par Jean Duron

© Éditions Mardaga
Collines de Wavre – Building H
Avenue Pasteur, 6 – B-1300 Wavre
D.2010-0024-25
ISBN 978-2-8047-0060-7

INTRODUCTION

Anne-Madeleine GOULET & Laura NAUDEIX

Le présent ouvrage est consacré à la production littéraire, par les poètes de l'époque classique, des textes destinés à être mis en musique. Les rapports entre texte et musique sont au cœur de nombreuses études, menées par des historiens de la littérature, des musicologues, des spécialistes du théâtre en musique, mais aussi par des linguistes et des rhétoriciens – autant de spécialistes dont les traditions d'analyse sont parfois très éloignées les unes des autres et dont les points de vue variés sur la question n'avaient pas encore fait l'objet d'une confrontation. On ne pouvait aborder ce corpus hétérogène sans définir avec plus de précision les contours du champ d'enquête, sans élaborer une problématique pertinente et sans entrelacer les pistes généralement suivies par des disciplines diverses.

Afin de trouver une sémantique commune et vérifier que chacun plaçait les mêmes réalités sous les mêmes termes, il importait de se doter d'objectifs communs, mais il fallait aussi opérer des choix sur le plan terminologique, chronologique, méthodologique. Ce sont ces choix qu'il convient maintenant d'explicitier.

Pour désigner le texte destiné au chant, nous avons retenu l'expression « paroles de musique », efficace par sa simplicité et par sa neutralité, suivant ainsi le choix opéré par Jean Duron dans un article consacré à la poésie religieuse néo-latine en France sous le règne de Louis XIV¹, où il proposait d'adopter cette expression, qu'il avait repérée sous la plume de Pierre Perrin². La locution émerge de toute une constellation de termes, qui regroupe notamment la « poésie chantante », la « poésie lyrique »³,

1. Jean Duron, « Les “Paroles de musique” : quelques réflexions sur la poésie religieuse néo-latine en France sous le règne de Louis XIV », *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, éd. Jean Duron, Paris, Klincksieck; Versailles, Éditions du CMBV, 1997, p. 125-184. Après lui, Théodora Psychoyou reprend l'expression dans son article « “*In principio erat verbum*” ? Quelques réflexions sur les paroles en musique, les paroles de musique et le modèle antique au XVII^e siècle », *Analyse musicale*, 42 (2002), p. 20-35. En 2007, Anne-Madeleine Goulet a publié un catalogue de mille deux cent vingt airs sérieux, qui s'intitule : *Paroles de musique (1658-1694) - Catalogue des “livres d'airs de différents auteurs” publiés chez Ballard* (Wavre, Mardaga, 2007), voulant ainsi constituer l'air sérieux en un véritable corpus, avec ses poètes, ses compositeurs, son public, mais aussi ses règles esthétiques propres.
2. Pierre Perrin, *Les Œuvres de poésie*, Paris, Étienne Loyson, 1661, « Au lecteur » (n.p.) : « Tu trouveras ensuite un Recueil de PAROLES DE MUSIQUE ou de Vers à chanter, mis en Musique en divers temps par les plus illustres Musiciens du Royaume. Ces vers sont ceux que nous devrions proprement appeler Lyriques, c'est à dire propres à estre chantez sur la Lyre ou avec l'instrument, & demandent un genie & un art tout particulier que j'ose dire peu connu & presque ignoré jusqu'icy de tous les Poètes anciens & modernes [...] ». Voir aussi l'article de Clémence Monnier, « Comment pense-t-on l'articulation du texte et de la musique au XVII^e siècle ? Les théories de Perrin et Bacilly », *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poésie comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, mars 2009, consultable en ligne à l'adresse suivante : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=127 (mai 2010).
3. « Quinault a porté la Poésie Lyrique ou Chantante à son plus haut degré », écrit Titon du Tillet dans sa *Description du Parnasse françois, exécuté en bronze, Suivie d'une Liste Alphabetique des Poètes, & des Musiciens rassemblés sur ce Monument*, Paris, J.-B. Coignard, 1727, p. 5.

les « vers chantés » ou encore les « vers chantants »⁴. De la multiplicité de ces désignations on peut inférer que les paroles de musique englobaient divers genres poétiques sans engendrer de forme spécifique.

Tout aussi importante pour la construction de notre recherche, la notion de « fabrique » nécessite elle aussi quelques explications. Nous l'avons prise dans sa double acception, à la fois de processus de fabrication, pouvant s'appliquer à un artisanat – il s'agissait de comprendre les mécanismes les plus profonds de l'invention⁵, de la confection, de l'agencement et enfin de la réalisation des paroles de musique –, mais aussi de lieu où l'on fabrique: pénétrer dans l'ouvroir du poète et du compositeur, dans leur atelier, nous faire une idée de l'ordre dans lequel s'opérait la création et comment s'effectuait le double travail des artistes, bref identifier des pratiques d'écriture, telle a été également l'une de nos perspectives.

Sur le plan chronologique, nous avons opté pour une conception large de l'âge dit « classique », permettant ainsi à la recherche de débiter avec le XVI^e siècle finissant, d'englober tout le XVII^e siècle et de se prolonger jusqu'aux opéras de Rameau. L'ouvrage ne privilégie pas de moment particulier, pas plus qu'il ne cherche à combler toutes les lacunes que révèle l'histoire de la recherche. Chaque période a résolu différemment le problème posé par les paroles mises en musique et il importait de saisir dans sa globalité la diversité des réponses apportées.

Notre champ d'investigation concerne donc l'ensemble de la poésie chantée en langue française à l'âge classique et, plus précisément encore, la poésie profane, si l'on excepte les études consacrées dans le présent ouvrage aux parodies spirituelles, envisagées davantage comme vecteurs de dissémination des airs que du point de vue de leur dimension véritablement spirituelle. En procédant à partir d'un échantillonnage varié, opéré sur divers corpus spécifiques, nous avons adopté une perspective aussi bien synchronique que diachronique. Dans la volonté de retracer les grandes lignes d'une histoire de la poésie lyrique, sans que l'union entre la musique et le verbe soit uniquement pensée en fonction du modèle dramatique de l'opéra, l'accent a été mis sur les autres genres lyriques, qu'il s'agisse des vers mesurés à l'antique, de l'air de cour, de l'air sérieux et des chansons – ce qui ne nous interdit pas *in fine* des incursions en direction de l'opéra, des chœurs ou du récitatif qui constitue un observatoire de choix pour notre étude, puisqu'il offre au musicien une occasion privilégiée de travailler en collaboration avec son librettiste⁶. Bien évidemment d'autres genres auraient pu faire l'objet de cette enquête; on pense notamment aux airs à boire et aux airs à danser, ou encore à la cantate. Compte tenu de la démarche choisie, ce n'est pas le cumul de cas différents qui aurait donné plus de force à la démonstration ou plus de validité aux résultats obtenus: nos choix correspondent à un premier effort de débroussaillage d'un terrain relativement peu exploré et à la constitution d'un panel de chercheurs aux approches disciplinaires variées.

-
4. Lecerf de La Viéville, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Bruxelles, François Foppens, 1705, II, p. 22-59), insère une anthologie de vers destinés à la musique sous le titre « Recueil de vers chantants ».
 5. Notre perspective s'apparente ici à celle de Guillaume Peureux dans son récent ouvrage *La Fabrique du vers*, Paris, Éditions du Seuil, 2009 (coll. « Poétique »).
 6. Cf. J. Duron, « L'instinct de M. de Lully », *La Tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 65-119 (coll. « Les carnets du théâtre des Champs-Élysées »).

Longtemps délaissées parce qu'elles relevaient d'un versant exclu de la tradition pédagogique d'enseignement de la littérature, les paroles de musique avaient une place reconnue dans la production littéraire de cette époque : chaque poète galant du XVII^e siècle se devait ainsi d'inclure dans ses œuvres une section dédiée à la poésie lyrique ⁷. Nous avons appréhendé les paroles destinées à la musique dans une optique proche de celle de l'époque qui les a vues naître, où l'auditeur était attentif au texte écouté pour lui-même, où le verbe était un élément structurant fondamental, et éloignée de notre conception actuelle où le texte se fond dans la musique, où texte et musique tendent à devenir un unique matériau sonore.

Toutefois, alors que le lien entre poésie et musique est, depuis la Renaissance, l'un des axes majeurs de la réflexion poétique en France, les textes théoriques de l'époque classique restent rares, alors même que la production poético-musicale devenait plus intense. Ainsi il faut attendre les écrits de Mersenne, publiés en 1636, pour que soient théorisés, quelque cinquante ans après, les travaux de l'Académie de Baïf, dont les interrogations et les réalisations furent le terreau dans lequel allait s'enraciner la déclamation musicale du Grand Siècle ⁸. Ce n'est qu'à partir de la décennie 1640-1650, suite notamment aux représentations à Paris de l'*Orfeo* de Luigi Rossi en 1647, que la production d'une écriture poétique spécifiquement adaptée à la mise en musique connut un renouveau théorique, lié à la volonté de concevoir un théâtre musical qui pût rivaliser avec le modèle italien, et non plus seulement avec le modèle antique : on trouve en effet des éléments de réflexion sous la plume de théoriciens de la poésie en général mais surtout du théâtre tels La Mesnardière, Corneille, Furetière ⁹ ou Saint-Évremond, qui, en interrogeant la forme dramatique en elle-même, réfléchissent au bien fondé de l'alliance du théâtre et de la musique ¹⁰. Mais la question des paroles de musique n'est soulevée que de façon marginale.

Seuls les textes de Pierre Perrin – sa *Lettre à l'archevêque de Turin* ¹¹, l'avant-propos de son *Recueil de paroles de musique* ¹² et la préface de ses *Cantica pro Capella*

-
7. Cf. A.-M. Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle. Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard (1658-1694)*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 219.
 8. Voir son *Harmonie universelle* (cinq traités formant un volume de 1600 pages in-folio publié chez Sébastien Cramoisy en 1636; réimpression préfacée par François Lesure, 3 vol., Paris, CNRS, 1965; 2e éd. 1986), et plus précisément le sixième livre du *Traité des consonances, des dissonances, des genres, des modes, & de la composition* : « De l'art de bien chanter ». Voir plus précisément la quatrième partie de ce livre : « De la Rythmique, ou des mouvemens mesurez, de la Prosodie, et de la Metrique ». Sur cette première esquisse de théorie du vers mesuré français émanant indirectement de l'Académie, voir les travaux de Jean Vignes, et notamment son article : « L'Harmonie universelle de Marin Mersenne et la théorie du vers mesuré », À *Haute voix - Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, éd. Olivia Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 65-85.
 9. Voir notamment sa *Nouvelle allégorique ou histoire des derniers troubles arrivés au royaume d'Éloquence* (Paris, P. Lamy, 1658; éd. critique d'Eva van Ginneken, Paris-Genève, Librairie Minard-Librairie Droz, 1967).
 10. Voir l'ouvrage de Bénédicte Louvat-Molozay, *Théâtre et musique - Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français, 1550-1680*, Paris, Champion, 2002.
 11. Cette lettre, du 30 avril 1659, est adressée à Monseigneur della Rovera, archevêque de Turin, à propos des représentations de sa *Pastorale d'Issy* [imprimée dans les *Œuvres de Poésie de M^r Perrin*, Paris, Étienne Loyson, 1661, F-Pn (musique)/ Vm Coirault 811]. Cet avant-propos se voulait un « raccourcy » de son *Art lyrique*, ouvrage qu'il annonce à plusieurs reprises mais qui n'a apparemment jamais été publié.
 12. Manuscrit offert à Colbert au tout début de 1666, conservé au Département des manuscrits de la BnF : F-Pn/ ms fr 2208.

*Regis*¹³ – proposent un véritable art lyrique, en sorte que, d’une certaine manière, ils sont à mettre sur le même plan que les *Trois Discours* de Corneille ou les préfaces des pièces de Racine. Cette théorisation morcelée nécessite donc de reprendre sur nouveaux frais l’ensemble des textes théoriques qui scandent la période de l’âge classique. Un certain nombre de textes de l’époque ont d’ailleurs fait l’objet ces dernières années de relectures importantes, qu’il s’agisse précisément des textes théoriques de Pierre Perrin¹⁴, de *L’Art de bien chanter* de Bertrand de Bacilly¹⁵ ou encore de l’art poétique plus tardif de Phérotée de La Croix¹⁶; on songe par exemple aux travaux de Catherine Massip¹⁷, de Louis E. Auld¹⁸, d’Austin Caswell¹⁹ ou encore de Catherine Gordon-Seifert²⁰. Tous ont noté la contiguïté temporelle des écrits de Perrin avec la publication du traité théorique de Bacilly et ont constaté que ces divers textes témoignent de préoccupations qui étaient alors dans l’air du temps et appelées à marquer leur époque. En revanche on n’a pas cherché à mettre ces œuvres en relation l’une avec l’autre, à comprendre pourquoi toutes deux furent écrites durant la décennie 1650-1660, une décennie tout à fait capitale dans l’histoire de la poésie lyrique française. Les travaux de Jean Duron sur Pierre Perrin ont mis l’accent sur le changement fondamental qui s’opère à cette époque dans la conception du texte et de la musique: en adoptant la tonalité, les compositeurs devaient apprendre à organiser la musique pour la faire durer, à maîtriser le temps en construisant l’architecture nécessaire²¹. Ce faisant, la musique qui, pour des poètes comme Baïf puis comme Godeau, n’était

13. Paris, Robert Ballard, 1665.

14. Voir notamment Louis E. Auld dans *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, Henryville (Pennsylvania), Institute of Mediaeval Music ; Ottawa (Ontario), Institut de Musique Médiévale; Binningen (Suisse), Institut für Mittelalterliche Musikforschung, 1986 (coll. « Wissenschaftliche Abhandlungen », Band XLV/1, « Musicological Studies », vol. XLI/1) : I. « Birth of French Opera », II. « Lyric Theory and Practice », III. « Recueil de Paroles de Musique de M^r Perrin ».

15. *L’Art de bien chanter de M. de Bacilly. Augmenté d’un Discours qui sert de Réponse à la Critique de ce Traité, Et d’une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cet Art. Ouvrage tres-utile, non seulement pour le Chant, mais même pour la Declamation*, Paris, chez l’auteur, 1669 (reprint Genève, Minkoff, 1993). De récentes recherches d’archives menées par Frédéric Michel ont permis d’éclairer de nombreuses zones d’ombres de la vie de Bacilly, et notamment de préciser son véritable prénom, Bertrand; le musicien était jusque-là appelé Bénigne, sans qu’aucune source imprimée de l’époque ne mentionne explicitement son prénom; article à paraître dans les *Actes* de la Journée d’études « Bacilly et les remarques curieuses sur l’art de bien chanter », organisée par Jean-Noël Laurenti (Tours, CESR, 28 novembre 2008).

16. *L’Art de la poésie française et latine avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode*, Lyon, chez Thomas Amaulry, 1694 (reprint Genève, Slatkine, 1973).

17. *L’Art de bien chanter: Michel Lambert (1610-1696)*, Paris, Société Française de Musicologie, 1999. Voir aussi son article « L’air dans la tragédie lyrique », *La Tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991, p. 129-131 (coll. « Les carnets du Théâtre des Champs-Élysées »).

18. En plus de sa somme sur Pierre Perrin, voir son article « Text as Pre-Text: French Court Airs and their Ditties », *Continuum*, 5 (1993), p. 15-83.

19. « Remarques curieuses sur l’art de bien chanter », *Journal of the American Musicological Society*, 20 (1967), p. 116-120.

20. Voir notamment sa thèse *The Language of music in France: rhetoric as a basis for expression in Michel Lambert’s Les Airs de Monsieur Lambert (1669) and Bénigne de Bacilly’s Les Trois Livres d’airs (1668)*, Ph. D. diss., The University of Michigan, 1995. Ce travail, très largement remanié, vient d’être publié sous le titre *Music and the language of love: Seventeenth-century French airs*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

21. J. Duron, « Pierre Perrin, un “Virgile français” ? », *Poésie et calligraphie imprimée à Paris au XVII^e siècle. Autour de La Chartreuse de Pierre Perrin, poème imprimé par Pierre Moreau en 1647*, éd. Isabelle de Conihout et Frédéric Gabriel, Paris, Coédition Bibliothèque Mazarine-Éditions Comp’Act, 2004, p. 139-173.

qu'un ornement synonymique du texte, au mieux une amplification, sort du pléonasmе, pour avoir sa vie propre et infléchir les passions.

*

* *

Sur la question précise des rapports entre les deux langages, mais sans que le propos soit uniquement centré sur la période qui nous intéresse, on signalera parmi la littérature critique l'étude déjà ancienne de Marcel Beauvils²², la synthèse diachronique de Marie Naudin²³, les ouvrages plus généraux de Jean-Louis Backès²⁴ et de Pierre Brunel²⁵, menés dans une perspective comparatiste, ou encore l'étude plus technique de Françoise Escal²⁶. On rappellera aussi les articles d'André Verchaly²⁷ et ceux de Lila Maurice-Amour²⁸, qui, s'ils n'avaient pas pour vocation de résoudre la question des relations entre le texte et la musique, avaient le mérite d'envisager le rapport texte/musique sous un angle historique. Particulièrement utiles pour notre perspective, les études de certains musicologues, consacrées à des corpus précis, ont mis en place des catégories éclairantes. On pense par exemple à celles de Jean Ouvrard, menées sur les chansons polyphoniques de la Renaissance²⁹. Soucieux d'établir une typologie des diverses lectures de textes poétiques effectuées par les musiciens, il constate des choix qui oscillent entre le pôle d'une « lecture métrique » et le pôle d'une « lecture sémantique », deux catégories auxquelles le présent ouvrage vient ajouter celle de « lecture prosodique », qui a, elle aussi, déjà fait l'objet d'analyses³⁰.

Les paroles de musique ont également fait l'objet d'études dans le cadre de réflexions sur la déclamation³¹, la rhétorique³², la prosodie³³, le style³⁴, mais aussi

-
22. Marcel Beauvils, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, PUF, 1954.
23. Marie Naudin, *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : rôle unificateur de la chanson*, Paris, A. G. Nizet, 1968.
24. Jean-Louis Backès, *Musique et littérature - Essai de poésie comparée*, Paris, PUF, 1994.
25. Pierre Brunel, *Les Arpèges composés. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997.
26. Françoise Escal, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990.
27. André Verchaly, « Poésie et air de cour en France jusqu'en 1620 », *Musique et poésie au XVI^e siècle*, éd. Lila Maurice-Amour, Paris, CNRS, 1954, p. 211-224; *id.*, « La Poésie française baroque et la musique (1580-1645) », *Journées internationales d'étude du baroque : colloque... Montauban, 1968 : actes*, Montauban, Centre international de synthèse du baroque, 1968, p. 127-136.
28. Lila Maurice-Amour, « Musique et poésie au temps de Louis XIII », *RHLF* (juin 1956), p. 204-220; *Ead.*, « Les Musiciens de Corneille », *Revue de Musicologie*, 37 (1955), p. 43-75; *Ead.*, « Les poésies de Malherbe et les musiciens de son temps », *XVII^e siècle*, 31 (1956), p. 296-331.
29. Voir son article consacré à « La chanson française du XVI^e siècle, lecture du texte poétique », *La Chanson à la Renaissance. Actes du XX^e Colloque d'Études humanistes du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours (juillet 1977)*, éd. Jean-Michel Vaccaro, Luynes, Van de Welde, 1981, p. 106-119. Son corpus d'étude constitue « une somme, sans équivalent [...], de lectures individuelles – personnalisées, signées ou anonymes – notées ». La musique est la « gravure – partielle en tout cas et indirecte certes – d'un geste de lecture ».
30. Voir par exemple l'article de David Tunley, « The Union of Words and Music in Seventeenth Century French Song. The Long and the Short of it », *Australian Journal of French Studies; Musique et littérature*, 21/3 (1984), p. 281-307.
31. Voir notamment l'article de Georgie Durosoir, « Le récitatif dépayé », *Récitatif et déclamation théâtrale en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles, Cahiers d'histoire culturelle* de l'université de Tours, 6 (1999), p. 67-78; et une série d'études de Raphaëlle Legrand : « Texte et musique dans la tragédie lyrique : de la typologie à

la parodie³⁵. Ponctuellement, quelques travaux ont cerné de plus près le processus de la création poétique, en s'intéressant à ce phénomène si caractéristique de la culture mondaine de l'époque que sont les recueils collectifs de poésie: ainsi par exemple l'article de Carole Calistri « La Poésie vue par les poètes du premier *Recueil Sercy* en vers (1653) »³⁶. Plus largement c'est l'ensemble des travaux consacrés à la poésie mondaine qu'il faut rappeler ici, notamment ceux d'Alain Génétiot³⁷ et de Delphine Denis³⁸, ainsi que ceux d'Anne-Madeleine Goulet³⁹ dédiés à l'étude spécifique des paroles de musique des airs sérieux et qui appelaient une étude interdisciplinaire plus large, ici réalisée.

*

* *

Un certain nombre de questionnements, que nous voudrions rappeler ici, ont sous-tendu la réflexion commune. Un premier ensemble, qui porte sur la nature et la spécificité des paroles de musique, invite à s'interroger sur les critères qui guident le musicien lorsqu'il choisit un texte pour le mettre en musique, ainsi que sur les outils dont il dispose afin de se faire un jugement. Pourquoi Lully aimait-il à mettre en musique les vers de Quinault et refusa-t-il catégoriquement un livret d'opéra que lui proposait Segrais? Est-ce à dire que toute poésie n'est pas bonne à être mise en

l'analyse, à travers trois extraits du *Dardanus* de Rameau », *Analyse musicale*, 9 (1987), p. 17-20; « À la source des sources de l'opéra baroque: esquisses, avant-textes ou variantes – *Dardanus* de Jean-Philippe Rameau », *Les Cahiers du CIREM*, « *Musique et esquisse* », (1997), p. 40-41; « Un modèle de “belle déclamation” musicale: la “scène” du *Dardanus* de Rameau », *Cahiers d'histoire culturelle* de l'université de Tours, 6 (1999); « La “belle déclamation” de Monsieur Rameau », *L'Avant-Scène Opéra*, Rameau, *Les Boréades*, 203 (juillet-août 2001), p. 76-78.

32. Dany Lachaux-Lefebvre, *Le Discours dans le spectacle en musique de 1661 à 1686: des comédies de divertissements de Molière aux tragédies lyriques de Quinault*, Tübingen, G. Narr, 2002 (coll. « Biblio 17 », 140).
33. Voir par exemple Isabelle His, « Évolution du souci prosodique dans la mise en musique du français de la seconde moitié du XVI^e siècle: le cas de Claude Le Jeune », *À Haute voix...*, *op. cit.*, p. 87-102.
34. Stéphane Macé, « L'esthétique du style simple », *Poésie, musique et société*, éd. G. Durosoir, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 83-93.
35. Thierry Favier, « Les Cantiques spirituels de Racine mis en musique », *La Licorne*, numéro spécial « Racine poète », 50 (1999), 103-130; « Les Stances chrétiennes de l'abbé Testu (1669) mises en musique: de la contradiction intérieure au paradoxe artistique », *Bible et poésie de la Renaissance à l'Âge classique*, éd. par Pascale Blum et Anne Mantéro, Paris, Champion, 1999, p. 243-261.
36. Article publié dans « Diversité, c'est ma devise »: *Studien zur französischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Festschrift für Jürgen Grimm zum 60. Geburtstag*, éd. Frank-Rutger Hausmann, Christoph Miething et Margarete Zimmermann, Paris, Seattle, Tübingen, 1994, p. 99-107 (coll. « PFSCS, Suppl. Biblio 17 », 86).
37. *Les Genres lyriques mondains (1630-1660): Étude des poésies de Voiture, Vion d'Alibray, Sarasin et Scarron*, Genève, Droz, 1990; *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997; *Id.*, « Des hommes illustres exclus du panthéon, les poètes mondains et galants (Voiture, Sarasin, Benserade) », *Littératures classiques*, 19 (1993), p. 215-235.
38. « Réflexions sur le “style galant”: une théorisation floue », *Littératures classiques*, 28 (automne 1996), p. 147-158; *Ead.*, « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684): Pour une étude de l'archive galante*, Paris, Champion, 1998; *Ead.*, *Le Parnasse galant: Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2001 (coll. « Lumière classique », 32).
39. *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle. Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard (1658-1694)*, *op. cit.*; *Ead.*, *Paroles de musique (1658-1694) - Catalogue des “Livres d'airs de différents auteurs” publiés chez Ballard*, *op. cit.*

musique? Par conséquent il doit être possible d'établir une nomenclature des caractéristiques qui rendent un texte apte à être « musiqué ». Le contenu du texte, la notoriété de son auteur, mais aussi des caractéristiques moins immédiatement visibles, qui tiennent à la prosodie, à la métrique, au vocalisme, au choix des rimes, autant de paramètres ayant trait au texte et qui sont pris en compte par le musicien, premier lecteur et premier interprète de l'œuvre. La qualité et l'efficacité d'un texte écrit pour la musique se mesurent à l'aune d'un axe sonore – le choix des mots est fonction de leur richesse sonore – et d'un axe thématique, ces mêmes mots faisant surgir des images⁴⁰.

La légèreté et l'impression de naturel apparaissent comme les dominantes stylistiques majeures de cette poésie. Contraints par les impératifs musicaux de refuser les enflures rhétoriques, les poètes réussissent à donner l'illusion du plus parfait naturel grâce à l'artifice le plus grand. Mais quelles règles fondent le naturel de la poésie lyrique? Pour répondre à une telle question, il était nécessaire d'entamer une réflexion sur la langue et l'ordre des mots dans les poésies chantées, et d'engager un travail sur la notion de genre aux siècles classiques: le domaine des « paroles de musique » était-il soumis à des règles aussi strictes que le reste du champ littéraire? Les œuvres lyriques relevaient-elles de genres clairement définis et s'inscrivaient-elles naturellement dans le système poétique classique?

Un second ensemble de questionnements concerne le traitement du texte par le musicien, qui soulève le problème de la continuité ou de la distorsion entre langage littéraire et langage musical: la musique souligne-t-elle le sens des mots du texte ou développe-t-elle un sens différent, susceptible de prolonger, de tempérer et parfois même de contredire celui du verbe? Le poète propose un découpage rythmique au musicien; d'une certaine manière, il prévoit la mise en musique de ses paroles, devançant ainsi le geste créateur du compositeur⁴¹; à ce dernier de repérer les accents et de comprendre les lois de la prosodie française. Est-il possible, à la lecture d'un livret, de voir si le poète invite le compositeur à traiter telle ou telle partie du texte d'une façon particulière, s'il lui suggère par exemple le recours à un refrain ou à un développement musical? La question peut d'ailleurs être renversée: est-il possible, à partir de la seule partition musicale, de se faire une idée de l'agencement

40. Voir à ce sujet la thèse que soutient Buford Norman dans son article: « The vocabulary of Quinault's opera libretto: drama without drama », *L'Âge du théâtre en France*, éd. David Trott et Nicole Boursier, Edmonton (Canada), Academy of Printing and Publishing, 1988, p. 287-298: l'opéra lulliste produit des émotions fortes sans mots forts.

41. Ce cas de figure n'est évidemment pas exclusif, que l'on songe par exemple à Lully qui, selon Lecerf de La Viéville, écrivait des vers provisoires sur lesquels il composait la musique de ses divertissemens. À Quinault ensuite de se couler dans le moule préparé par le compositeur: « pour les divertissemens, Lulli faisoit les airs d'abord, à sa commodité & en son particulier. Il y fallait des paroles. Afin qu'elles fussent justes, Lulli faisoit un canevas de vers, & il en faisoit aussi pour quelques airs de mouvement. Il apliquoit lui-même à ces airs de mouvement & à ces divertissemens, des vers, dont le mérite principal étoit de quadrer en perfection à la Musique, & il envoyoit cette brochure à Quinault, qui ajustoit les siens dessus. De là est venu que ces petites paroles des Opera, & qui y sont frequentes, comme je l'observois tantôt, conviennent toutes si parfaitement au chant, dans leur brièveté & dans leur douceur. Le Musicien avoit le soin & le talent de mener le Poëte par la main » (Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, Foppens, 1705, II, p. 218-219).

des éléments dramatiques ⁴²? Répondre à une telle question permettrait par exemple de comprendre ce qui conduit le compositeur à traiter tel passage d'un livret en récitatif plutôt qu'en air.

Corollaire des questions précédentes: la prosodie musicale crée-t-elle une nouvelle prosodie du texte ou est-ce le texte qui impose sa prosodie à la musique? Loin d'être un simple redoublement synonymique ou une pure paraphrase, la musique impose son déroulement, sa gestion propre du temps ⁴³, et les deux déroulés ne sont pas forcément synchrones. La pensée est en général exprimée linéairement par le texte, alors que la musique peut faire appel à la répétition. Mais exempte de la logique des mots, et ne pouvant tout illustrer, la musique doit faire des choix. De plus, alors que le sens d'un mot n'est que peu influencé par son contexte, la ligne mélodique se renouvelle constamment, imposant ainsi une nouvelle couleur musicale à chaque terme isolé, aux dépens de sa signification.

Sur un plan thématique enfin, on peut se demander dans quelle mesure l'accord du style musical au style poétique du texte coïncide avec les sujets traités par ce même texte. Au-delà des différences de procédés musicaux adaptés au sujet, encomiastique ou pastoral par exemple, le choix d'un style musical entraîne-t-il chez les compositeurs de l'époque des schèmes, des procédés ou des figures stylistiques? Il importe également de voir s'il est possible d'établir un lien entre les actes de langage et l'adoption d'une tonalité musicale, d'un type de mélodie et de contrepoint, le choix d'un registre de voix, du nombre de voix et du type de rapport des voix entre elles.

*

* *

Le présent ouvrage cherche à constituer un cadre théorique dans lequel penser une histoire des paroles de musique. Il pose des jalons pour une théorisation de ce procédé d'écriture bien spécifique, en s'attachant à l'étude des dispositifs critiques de l'époque et à la construction de modèles formels, et il propose une redéfinition de ses enjeux. Notre objectif n'a pas été de proposer une histoire linéaire, qui aurait conduit par exemple à dégager des évolutions nettes dans la conception des rapports entre texte et musique, ni de repérer des écoles de pensées cohérentes. Au fil de l'ouvrage émergent cependant de grandes figures, celles de Baïf, de Mersenne, de Bacilly ou de Perrin. Nous avons également mis en lumière des moments-clefs, tant de la réflexion que de la création, notamment la période qui débute dans les années 1650 et qui marque un moment de grande connivence entre les artistes, de recherche commune, de partage, d'émulation et d'énergie.

42. Cette question est posée par Catherine Kintzler dans son article « De la Pastorale à la Tragédie lyrique: quelques éléments d'un système poétique », *Revue de musicologie*, 72/1 (1986), p. 67-96.

43. On rappellera l'anecdote narrée dans une lettre du chevalier de Méré: « Vous souvenez-vous de ce Musicien qui trouvoit dans un chant de Monsieur de Niert quelque temps mal observé? Apprends mon ami, lui dit, Monsieur de Niert, que je suis Maître des temps. Cela me plût bien, et je voy que la negligence des excellens ouvriers adjoûte quelquefois de la grace à leurs chefs d'œuvres » (lettre CXCVII; pour la datation de cette lettre, voir Albert Henry Bova, « Étude et édition des *Lettres du chevalier de Méré* », Ph. D. diss., Univ. of Wisconsin, 1968, 3^e partie, p. 251).

Ainsi, à la lumière des études proposées ici, se fait jour l'idée décisive selon laquelle il n'y a pas de séparation profonde entre la poésie non chantée et les paroles de musique. Au contraire, prendre en compte les paroles de musique qui, en quelque sorte, représentent la quintessence de ce qui guide la poésie du XVII^e siècle, éclaire le vaste mouvement esthétique et éthique qui anime une grande partie de la production poétique du siècle. En effet, essentiellement *adressées* à l'auditeur, propices aux sérénades, aux déclarations d'amour, aux hymnes et aux maximes, les paroles de musique remplissent parfaitement l'objectif de communication assigné au poète, qu'il soit amené à célébrer une réunion mondaine ou une victoire militaire.

Cette tâche suppose progressivement un abandon des figures et de la sophistication d'une parole inventive pour elle-même, au profit d'une adhésion immédiate de l'auditeur, qui ne doit pas trop s'appliquer pour comprendre le message global qui lui est transmis. S'explique ainsi le mythe d'une langue transparente, secondée par une ligne musicale qui ne la contrarie pas, empruntée à la chanson et donnant idéalement naissance au récitatif de Lully, ce mythe rejoignant celui d'une écriture poétique qui, sans heurt ni cahot, relie le poète, ou celui qui prend la parole, à celui qui écoute.

Vers le milieu du siècle toutefois, la musique cherche son indépendance, le compositeur prenant progressivement conscience que le temps musical possède une certaine autonomie par rapport au temps du discours. La musique doit-elle alors s'astreindre au moule littéraire ou imposer sa forme propre au texte poétique ? De fait, si Orphée est célébré tout au long du XVI^e siècle comme le symbole du poète ⁴⁴, la figure du poète-musicien, au siècle suivant, est progressivement supplantée par celle du chanteur, qui incarne l'union de la poésie et de la musique, que le poète peut ou non appeler de ses vœux. Se fait alors jour l'hésitation moderne entre une poésie capable de produire sa propre musique, et une poésie en quelque sorte destinée à la musique, entérinant ainsi la rupture progressive entre les deux formes, qui semble vécue comme une libération par certains poètes. Par conséquent, persuasive par essence, la poésie musicale est aussi à l'avant-garde d'une interrogation plus profonde sur les pouvoirs de la musique et sur la forme même du discours poétique. Est-il pure matérialité sonore, rythme et harmonie, ou expression intime et désordonnée du sentiment ? Ces questionnements traversent l'opéra, qui apparaît tardivement en France, justement sur le fond d'une réflexion plus globale concernant la nature du discours théâtral en général, et ils se poursuivront tout au long du XVIII^e siècle.

*

* *

Par sa structure, l'ouvrage, dans sa première partie, veut d'abord rendre compte du contexte esthétique global dans lequel s'inscrit à l'époque la production de paroles de musique et il propose ensuite une réflexion plus resserrée sur le geste de l'écriture, qui nous fait entrer dans l'atelier du poète. Dans sa seconde partie, ce sont les

44. Voir Françoise Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970.

modalités de la mise en musique qui sont passées au crible, entraînant ainsi une série d'analyses prosodiques, puis une étude des incidences de la mise en musique sur le texte. Ainsi c'est un résultat partiel qui est proposé, partiel dans ses interrogations, dans les dossiers proposés et dans ses conclusions. La réflexion commune exposée ici pourrait connaître de nombreux prolongements: il serait passionnant par exemple d'initier une réflexion sur la façon dont les textes du XVII^e siècle furent remis en musique au siècle suivant et sur le point de vue que poètes et compositeurs du XVIII^e siècle portaient sur leurs prédécesseurs; tout aussi intéressante serait une étude qui prendrait pour objet les traductions de livrets d'opéras français en d'autres langues et qui s'intéresserait au nouveau rapport texte/musique qui s'instaure alors. Tel qu'il est, l'ouvrage dessine un parcours à l'horizon ouvert, tout en se présentant comme une invitation à l'écriture d'une nouvelle histoire littéraire, qui accorderait aux paroles de musique la place qui légitimement leur revient.

*

* *

Avant de clore ces lignes introductives, nous tenons à remercier chaleureusement les participants du séminaire de recherche qui s'est tenu au Centre de Musique Baroque de Versailles de janvier 2007 à juin 2009. Le séminaire a accueilli, outre les auteurs de ce livre, Karine Abiven, Nobuko Akiyama, Laurence Ardouin, Louis E. Auld, Vincent Aurambault, Yuriko Baba, Michel Baroux, Nathalie Berton, Philippe Caron, Marie-Pascale de Carrara, Catherine Cessac, Olivier Collet, Noémie Courtès, Marc Dormont, Sandra Doublet, Sébastien Drouin, Françoise Escande, Christophe Galland, Greer Garden, Laure Gareil, Gérard Geay, Nathalie Godnair, Françoise Graziani, Laurent Guillo, Sophie Hache, Marco Horvat, Jean-Luc Impe, Béatrice Jakobs, Florence Jouandet, Isabelle et Rémy Landy, Matthias Lakits, Michel Laplénie, Judith le Blanc, Olivier Mallick, Frédéric Michel, Clémence Monnier, Pascale Mormiche, Sarah Nancy, Barbara Nestola, Buford Norman, Rafael Palacios, Mélusine de Pas, Claire Picaut, Alessio Ruffatti, Nahoko Sekimoto, Jacques Szpirglas, Anne Surgers, Sophie Tonolo, Rémy-Michel Trottier, Mathilde Vittu et Manuel Weber. La pertinence des interventions de tous ces participants a grandement contribué à la réflexion collective qui a donné naissance au présent ouvrage. Nous tenons à exprimer notre plus vive gratitude à Jean Duron qui a bien voulu accueillir ce livre dans la collection « Études du Centre de Musique Baroque de Versailles » qu'il dirige aux Éditions Mardaga, et qui a généreusement apporté son aide à la relecture des contributions. Nous remercions également Agnès Delalondre, responsable de la fabrication des livres au CMBV, pour le soin qu'elle a mis à la préparation de cet ouvrage.

INDEX DES NOMS PROPRES

| | | | |
|--|--|---|--|
| Ablancourt, Nicolas Perrot, sieur d'..... | 171 | Bertrand, Antoine de | 197 |
| Aligre, abbé d' | 318 | Beys, Charles de | 93, 137 |
| Ambruis, Honoré d' | 197-198 | Binet, Étienne | 69n, 70 |
| Amyot, Jacques | 163, 168-170 | Blondel, François | 294n |
| Aneau, Barthélémy | 22 | Boccacio, Giovanni (Boccace) | 330 |
| Aristide Quintilien | 38-40, 51-52, 53n | Boesset, Antoine | 68n, 70, 73, 83, 92, 95-97, 113, 115n, 116-118, 125, 127-131, 133, 198, 221-225, 228-231, 234, 238-239, 241- 243, 247-251 |
| Aristote de Stagire | 22, 52, 69n, 80n, 166, 168-169, 279n | Boesset, Jean-Baptiste | 94, 96, 145, 221 |
| Aristoxène de Tarente | 40 | Boileau, Nicolas | 18-21, 23, 25, 84, 162 |
| Aubignac, François Hédelin d' | 96, 111, 279n, 299 | Boni, Guillaume | 196 |
| Aubigné, Théodore Agrippa d' | 262, 269n, 272, 275, 277 | Bony, M ^{lle} (chanteuse) | 301 |
| Auget, Paul | 113 | Bony, M ^r (chanteur) | 301 |
| Bach, Johann Sebastian | 78, 284n, 298 | Bouchardeau, M ^r (poète) | 110 |
| Bachaumont, François Le Coigneux, seigneur de | 28 | Bouhours, Dominique | 26, 162, 166 |
| Bacilly, Bertrand de | 8, 12, 53, 63, 72n, 91-92, 126n, 195, 197-198, 208, 214, 221-246, 247 | Boyer, Claude | 90, 339n |
| Baïf, Jean-Antoine de | 7, 8, 12, 18, 57, 64, 65n, 67, 75, 169n, 170, 195-197, 246, 255-278 | Boyer, Jean | 113, 121n, 198 |
| Ballard, Christophe | 44, 121, 281, 311, 315 | Brossard, Sébastien de | 40, 44, 96, 101-103, 105, 122 |
| Ballard, Pierre | 112n | Buffequin, M ^r (chanteur) | 301 |
| Ballard, Robert | 223-224, 245, 307 | Bussières, Jean de | 35 |
| Ballard (dynastie) | 211, 222, 237 | Caccini, Giulio | 67, 73, 80, 90, 112 |
| Balzac, Honoré de | 86 | Cahusac, Louis de | 177, 296n |
| Ban (ou Bannius), Joan Albert | 70 | Caietin, Fabrice-Marin | 197-198 |
| Barberini, Francesco | 66n | Caignet, Denis | 65n |
| Barbier, Marie-Anne | 332 | Calote, M ^{lle} (chanteuse) | 282, 301 |
| Bary, René | 26, | Cambefort, Jean de | 113, 224, 243, 247-251 |
| Bataille, Gabriel | 113, 197 | Cambert, Robert | 91, 93, 95-97, 121, 123-126, 137, 197-198, 305, 308 |
| Batistin, voir STUCK | | Campra, André | 180, 330-332 |
| Batteux, Charles | 22, 25 | Cassandre, François | 80n, 168-169 |
| Baudelaire, Charles | 34 | Caus, Salomon de | 66, 70 |
| Baulacre, Léonard | 338 | Cerone, Pietro | 44 |
| Baumavielle, M ^r (chanteur) | 301 | Certon, Pierre | 197-198 |
| Beaucreux, M ^{lle} (chanteuse) | 282, 301 | Champmeslé, Marie Desmars, dite la | 173 |
| Beaumont, M ^r (chanteur) | 301 | Chancy, François de | 68n, 113, 131, 198, 222, 224, 226n, 232, 243, 247-251 |
| Belleau, Rémi | 129-130 | Chapelain, Jean | 85n |
| Benserade, Isaac de | 91, 92, 93 | Chapelle, Claude Emmanuel Lhuiller, dit | 28 |
| Bérard, Jean-Antoine | 184n | Charles IX, roi de France | 18, 64, 195n, 255 |
| Bernier, Nicolas | 198 | Charpentier, Marc-Antoine | 45n, 50, 77, 80, 176, 280n |
| Bertaut, François | 18 | Chassain, Louis | 319, 329 |
| Berthod, Blaise | 30 | | |
| Berthod, François | 305, 318, 329 | | |

INDEX DES NOMS PROPRES

- Chastillon, Guillaume 196
 Choiseul, Étienne-François, duc de 341n
 Cicero, Marcus Tullius (Cicéron) 68, 70n,
 163, 166-167, 169
 Coëffeteau, Nicolas 168
 Coffin, Claude 250
 Colbert, Jean-Baptiste 7, 134, 139, 294n
 Colin, M^r (chanteur) 301
 Collasse, Pascal 227, 281n
 Colletet, François 305n, 319, 338
 Colletet, Guillaume 24
 Collé, Charles 177
 Corneille, Pierre 7, 8, 90, 146, 233, 235
 Corneille, Thomas 170-172, 176
 Costar, Pierre 164n
 Costeley, Guillaume 197-198, 255n
 Cotin, Charles 24
 Coulanges, Marie-Angélique, marquise de 321n
 Couperin, François 50
 Courville, Joachim Thibaut de 64, 65n, 255, 258
 Cousu, Antoine de 42-44, 66, 70
 Coysard, Michel 304, 329

 Danchet, Antoine 331
 Dassoucy, Charles Coypeau, sieur 97, 248, 250
 Deimier, Pierre de 20
 De Bailly, Henri 72-73, 92, 113, 128, 131
 Delille, Jacques 27
 Démétrios de Phalère 84
 Denis, Jean 44n
 Des Fronteaux, M^{lle} (chanteuse) 282, 301
 Descartes, René 37, 52n, 54, 55, 60n, 61n,
 66, 69, 70
 Deschamps l'aîné, M^r (chanteur) 301
 Deschamps le cadet, M^r (chanteur) 301
 Deschamps, Eustache 18
 Deschaux, sieur 319
 Deshoulières, Antoinette du Ligier
 de la Garde, M^{me} 21
 Desmarest, Henry 77
 Desmarets de Saint-Sorlin, Jean 281n, 232
 Desportes, Philippe 18-19, 84, 197, 255n
 Destival, M^r (chanteur) 301
 Destouches, André Cardinal dit 330, 331
 Dolet, Étienne 163-164
 Donatus, Ælius (Donat) 25, 82
 Doni, Giovanni Battista 42, 67, 72-73
 Dorneval, voir Orneval
 Du Bartas, Guillaume de Saluste, seigneur 18, 35
 Du Bellay, Joachim 18-19, 22-33, 35, 259
 Dubos, Jean-Baptiste 40, 49-50, 54
 Du Caurroy, Eustache 64, 65n, 196, 274, 278
 Du Deffand, Marie, marquise 34
 Du Mesnil, M^r (chanteur) 281, 301
 Du Mont, Henry 121, 281n
 Du Perron, Jacques 18
 Dupont, Estienne 324
 Dupuis, Hilaire (dite M^{lle} Hilaire) 328
 Du Ryer, Pierre 168

 Énocq, Étienne 122
 Estienne, Henri 260

 Fabricius, Hieronymus
 (ab Aquapendente) 57, 58n
 Faret, Nicolas 19, 29
 Fichet, Guillaume 164
 Fontenelle, Bernard de 24
 Forestier, M^r (chanteur) 301
 Fouquet, Nicolas 17, 171
 François I^{er}, roi de France 31
 Froberger, Johann Jacob 80
 Furetière, Antoine 7, 22, 112, 139n

 Galilei, Galileo 45, 46
 Gantez, Annibal 43n
 Gassend, Pierre (dit Gassendi) 66
 Gautier, Pierre 330
 Genest, Charles-Claude 24
 Gilbert, Claude 125, 137
 Gillet, M^r (chanteur) 301
 Godeau, Antoine 8, 19, 24, 64
 Godechot, M^r (chanteur) 301
 Goudimel, Claude 65n
 Goudonnesche, Mr (chanteur) 301
 Gouy, Jacques de 44n, 91, 226
 Grégoire XIII, pape 257
 Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois,
 sieur de 54, 98, 102-107, 110, 122, 233,
 235, 237-238, 242
 Guilleragues, Gabriel-Joseph de Lavergne,
 vicomte de 306, 321n
 Guarini, Battista 90
 Guédron, Pierre 68n, 96, 111n, 113, 115,
 119-121, 125-126, 127, 129-131, 196, 249-251
 Guez de Balzac, Jean-Louis 162, 164-165,
 167-171, 173, 176

 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 22
 Henri IV, roi de France 32, 224

- Hilaire M^{lle}, voir DUPUIS
 Horatius Flaccus, Quintus (Horace)..... 22-23, 34
 Houdar, voir LA MOTTE
 Huet, Pierre-Daniel..... 17
 Huygens, Constantijn..... 66n
 Jacquelin du Chastelet, Nicolas..... 249
 Jélyotte, Pierre..... 181
 Jodelle, Étienne..... 129-130
 La Barre, Joseph Chabanceau de..... 92, 245n
 La Boétie, Étienne de..... 275n
 La Borde, M^{lle} (chanteuse)..... 281, 301
 La Bruyère, Jean de..... 162
 Lacépède, Bernard-Germain-Étienne de La Ville-
 sur-Ilion, comte de..... 29, 282n, 288, 300n
 La Chaise, Antoine, abbé de..... 325
 La Croix, Phérotée de..... 8, 23-24, 217n
 La Croix du Maine, François Grudé, sieur de..... 259
 La Fayette, Marie-Madeleine Pioche
 de La Vergne, comtesse de..... 321n
 L'Affilard, Michel..... 48n
 La Fontaine, Jean de..... 17, 26-33, 88, 108,
 144, 205, 227
 La Grille, M^{me} de (poétesse)..... 319, 330
 La Grille, M^r de (chanteur)..... 290n
 La Grotte, Nicolas de..... 197-198
 La Guerre, Michel de..... 93, 137
 Lalande, Michel-Richard de..... 281n
 Lamartine, Alphonse de..... 22, 162
 Lambert, Michel..... 92, 93, 95, 108, 110, 121,
 170, 171n, 175, 197-198, 221, 245, 248, 308,
 317n, 328, 330
 La Mesnardière, Hippolyte Jules Pilet de..... 7, 24
 La Motte, Antoine Houdar de..... 339n
 Lamy, Bernard..... 54n
 Langeais, M^r (chanteur)..... 301
 Lanneau, M^r (page)..... 282
 La Noue, Odet de..... 263-265, 267-272, 274-277
 La Ramée, Pierre de (Petrus Ramus)..... 163, 260
 Lartigaut, Antoine..... 233n
 La Salle, M^r de (poète)..... 214
 Laudun d'Aigaliers, Pierre de..... 84
 Laurent, J.-A..... 319
 La Voye Mignot, sieur de..... 44
 Le Baillif, voir DE BAILLY
 Le Bailly, voir DE BAILLY
 Le Bailly, Anne, voir LA GRILLE, M^{ME} DE
 Le Blanc, Didier..... 197-198
 Le Brun, Charles..... 54, 294
 Le Brun, Laurent..... 24
 Le Camus, Sébastien..... 92n, 197, 221, 227n
 Lecercf de La Viéville de Fresneuse,
 Jean-Laurent..... 6, 11n, 53, 122-123, 173n, 299
 Le Clerc de la Bruère, Charles-Antoine... 177-187
 Le Clerc, Nicolas..... 330
 Le Febvre, M^r (chanteur)..... 301
 Le Grand, Antoine..... 26
 Le Jeune, Claude... 64, 65n, 68n, 85, 196, 255-278
 Le Moyne, Pierre..... 19, 24
 Lesage, Alain-René..... 339
 L'Esclache, Louis de..... 233n
 L'Héritier de Villandon, Marie-Jeanne..... 320
 Liron, M^r (chanteur)..... 301
 Loret, Jean..... 27
 Louis XIII, roi de France..... 111, 121, 164,
 221-222, 224
 Louis XIV, roi de France..... 111, 133, 177, 331
 Loulié, Étienne..... 44n, 47, 48, 49, 50
 Lully, Jean-Baptiste..... 10, 11n, 13, 47, 49, 50,
 53, 93-94, 96, 102-109, 121-122, 125, 133,
 146, 161-162, 172-173, 177-178, 198-199, 209,
 279-300, 305, 306n, 307-321, 330-333, 335
 Luyne, Guillaume de..... 224
 Machaut, Guillaume de..... 18
 Maillart, Pierre..... 66n
 Maintenon, Françoise d'Aubigné,
 marquise de..... 329
 Malherbe, François de..... 17-22, 32-35, 84,
 162, 176, 233
 Mallarmé..... 28, 35n
 Mallet, Edme-François..... 279n
 Marino, Giambattista..... 28-30, 144, 159
 Marmontel, Jean-François..... 23, 283n
 Marolle, Mr (page)..... 282, 301
 Marot, Clément..... 193, 207, 257
 Martial, M^r (chanteur)..... 301
 Martial de Brive..... 338
 Martin, François..... 95
 Masse, Mr de (chanteur)..... 301
 Masson, Charles..... 49-50, 54, 143n
 Mauduit, Jacques..... 64
 Mauduit, Louis..... 196, 197, 263, 278
 Mazarin, Armand-Charles de La Porte
 de La Meilleraye, duc de..... 133n
 Meigret, Louis..... 169, 260
 Ménage, Gilles..... 233
 Ménestrier, Claude-François..... 94-96, 133n, 136,
 137, 147

INDEX DES NOMS PROPRES

- Méré, Antoine Gombaud, chevalier de 12n
Mersenne, Marin 7, 12, 39-40, 42-43, 45-48,
50-53, 55, 57-75, 80, 111-112, 171, 226, 228,
235, 244, 262-263
Métru, Nicolas 250
Michel, Guillaume 227
Mignon, Jean 211n
Minoret, Guillaume 281n
Miracle, Mr (chanteur) 301
Molière, Poquelin, Jean-Baptiste, dit 88, 90,
95, 163
Montdorge Antoine Gautier de 185n
Montéclair, Michel de 332, 340
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat,
baron de La Brède et de 77
Monteverdi, Claudio 51, 80, 90
Moulinié, Étienne 68n, 73, 92, 113, 121n,
175, 198, 222, 224, 227, 245n, 247-251
Mozart, Wolfgang Amadeus 79, 81
Neuville, Ferdinand de 323
Nicot, Jean 111
Nivers, Guillaume-Gabriel 44n
Noailles, Louise Boyer, duchesse de 319
Nyert, Pierre de 12n
Ockeghem, Johannes 42n
Ogier, François 165, 173
Orléans, Gaston d' 133n, 137, 224
Orneval, Jacques-Philippe d' 339
Oudot, Nicolas 306, 308n
Ouvrard, René 40
Ovidius Naso, Publius (Ovide) 27
Pachelbel, Johann 78
Parran, Antoine 43, 44, 66, 70, 96
Pascal, Françoise 303-328, 329
Peiresc, Nicolas-Claude Fabri de 66, 67n, 71n
Peletier du Mans, Jacques 35, 259, 260
Pellegrin, Simon-Joseph 177, 329-341
Pellisson, Paul 21, 27
Perdigal, J. de 95
Peri, Jacopo 66n, 67, 90, 112
Périgny, Octave, président de 93
Perrault, Claude 40, 294n
Perrault, Charles 137
Perrin, Pierre 5, 7, 12, 31, 90-91, 93-97,
123-124, 133-148, 171, 205n, 226, 228, 305
Petrarca, Francesco (Pétrarque) 29, 32, 82
Piesche M^{lle} (chanteuse) 301
Pinchesne, Étienne Martin de 215n
Pindare 34
Planson, Jehan 96, 198
Plutarque de Chéronée 29, 69n
Proust, Marcel 30
Pulvigny, M^r (chanteur) 281, 301
Purcell, Henry 219n
Quinault, Philippe 10, 11n, 20, 93, 95, 104,
123, 133, 161-162, 170-173, 177-178, 199,
209, 279, 284, 289, 291, 292n, 293-295, 297,
299, 310, 314-317, 330-331, 335-336, 338
Quintus Curtius Rufus (Quinte Curce) 168
Quintilianus, Marcus Fabius (Quintilien) 83,
163, 165-167, 169
Rabelais, François 34
Racan, Honorat de 17, 83-84, 225
Racine, Jean 8, 171, 280, 299-300, 339n
Rambouillet, Catherine, marquise de 170
Rambouillet, Julie Lucine d'Angennes,
M^{lle} de 170n
Rameau, Jean-Philippe 6, 77, 177-187, 284,
300, 339-340
Rampalle, Daniel de 30
Ramus (voir LA RAMÉE)
Rapin, René 24, 84
Rebel, M^r (chanteur) 301
Reboulh, Henry 317n-318, 328
Regnier, M^r (chanteur) 301
Régnier, Mathurin 24
Ribon, M^r (chanteur) 301
Richard, François. 113, 222, 235, 240-241, 247, 251
Richelet, Pierre 112n
Richelieu, Anne Poussart de Fors de Vigean,
duchesse de 320
Richer, Jean 47
Rigaud, Louis de 113
Robert, Pierre 121, 281n
Ronsard, Pierre de 18, 20, 32, 128-129, 196,
98, 259
Rossi, Luigi 7
Rossignol, M^r (chanteur) 301
Rouget de Lisle, Claude-Joseph 210
Rousseau, Jean 44n
Rousseau, Jean-Jacques 96, 103, 105-106,
140, 182
Rovera, Girolamo della 7, 133, 135
Sablé, Madeleine de Souvré, marquise de 320
Saint-Amant, Marc-Antoine Girard,
sieur de 19, 21, 24, 29, 31, 35

| | |
|---|---|
| Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de ...7, 329-330, 331n | Tessier, Charles..... 196 |
| Saint-Gelais, Mellin de 31 | Testu, Jacques..... 320, 321n |
| Saint-Lambert, Michel de 54 | Thiange, Gabrielle de Rochechouart-Mortemart, marquise de 320, 321n |
| Salabert, Jean..... 164n | Titelouze, Jean 70 |
| Sarasin, Jean-François..... 27, 31, 90 | Trichet, Pierre..... 57n |
| Sauveur, Joseph 48 | Tristan, François L'Hermite, sieur du Solier, dit 28-30, 33, 114n, 171 |
| Scaliger, Jules César (Giulio Cesare della Scala)..... 279n | Tyard, Pontus de 57, 64, 65n, 66n, 259 |
| Scarron, Paul 21, 90 | Turenne, Henri de la Tour d'Auvergne, vicomte puis maréchal de..... 296n, 306, 322 |
| Scudéry, Georges de..... 29-30 | Urfé, Honoré d' 21, 90, 227 |
| Scudéry, Madeleine de..... 170-171, 320 | Vairasse d'Allais, Denis..... 233n |
| Sébilllet, Thomas..... 167n | Vaïsse, M ^r (chanteur)..... 301 |
| Segrais, Jean Regnault de..... 10 | Vaugelas, Claude Favre de..... 20, 164, 166-172, 233, 235 |
| Seguin, M ^r (chanteur) 301 | Verdier, M ^{lle} (chanteuse)..... 282, 301 |
| Senault, Jean-François..... 69 | Vergilius Maro, Publius (Virgile)..... 25-26, 82, 330 |
| Sercy, Charles de 224, 244 | Viau, Théophile de..... 19, 20, 22, 29-30, 32 |
| Servant, M ^r (chanteur) 301 | Vigenère, Blaise de 163 |
| Servius Honoratus, Maurus 82 | Villeroy (famille de)..... 306 |
| Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de 306, 320 | Villiers, Christophe 57-58, 70n |
| Sicard, Jean..... 319 | Villon, François..... 32 |
| Simonide 29 | Vincent, M ^r (compositeur)..... 113 |
| Sorel, Charles..... 137n | Vion Dalibray, Charles de..... 24 |
| Stuck, Jean-Baptiste, dit Batistin..... 198 | Virgile, voir VERGILIUS |
| Tabourot, Etienne 194n | Voltaire, François Marie Arouet, dit 177, 185n, 341 |
| Talon, Omer..... 163 | Voiture, Vincent..... 21, 26-27, 31, 90, 170, 173n, 215, 217 |
| Tasso, Torquato (Le Tasse) 90 | |
| Tate, Nahum 219n | |
| Tchaïkovski, Piotr Ilitch..... 79 | |
| Tende, Gaspard de 168n | |