

Université Paris-Sorbonne  
UFR de Musique et musicologie  
Master d'interprétation des musiques anciennes – recherche et pratique  
option musique baroque

**L'impact de la poésie baroque française sur la viole baroque française  
1685-1750**

*Recherche sur l'interprétation*

Eric TINKERHESS  
Mémoire de Master II  
Préparé sous la direction de Mme Théodora PSYCHOYOU  
2017

Un grand merci à Théodora Psychoyou, qui m'a guidé dans le processus de recherche, et aussi à Richard d'Ari, pour avoir lu et corrigé avec soin ce travail.

Eric Tinkerhess est un violoncelliste, viole de gambiste, compositeur, et musicologue né à Ann Arbor dans le Michigan, aux États-Unis. Diplômé du Conservatoire d'Oberlin, Ohio où il a étudié le violoncelle, et du Conservatoire de Paris – CNSM, où il a obtenu un Master de viole de gambe dans la classe de Christophe Coin. En tant que professeur il a donné des master classes à Huddersfield University (UK) et le Conservatoire de Shanghai. Ses compositions ont été jouées au *Chautauqua Music Festival* à New York, à la *Music Academy of the West* en Californie, et à la Salle Cortot à Paris. Il se produit régulièrement aux festivals en France et partout en Europe avec les ensembles *Les contre-sujets*, *Ensemble Consonance*, et *Flame* parmi d'autres. Il a aussi étudié auprès d'Abby Alwin, Richard Aaron, Amir Eldan, Cathy Meints, Ron Leonard, Jérôme Pernoo, et Guido Balestracci.



Pour M.D.



## Sommaire

Présentation du projet.....	1
1.1. Les rimes féminines et masculines.....	5
Les rimes dans <i>Sémélé</i> de Marin Marais.....	6
1.2. Poésie ou prose ? Accent et rythme.....	10
Les accents variables – paroles et musique.....	13
2.1. Chanter, déclamer, ou réciter ?.....	19
Chanté ou parlé ?.....	22
2.2. Le discours d'un philosophe dans un rondeau.....	26
3. Imitation – les pièces de caractère.....	31
Le tableau de l'opération de la taille.....	36
4. Enquête discographique.....	41
De Visée & De Viau : <i>La Conversation</i> .....	42
Michel-Richard De Lalande : <i>Tenebræ</i> .....	44
Savinien Cyrano de Bergerac : <i>L'Autre Monde, Ou Les Estats &amp; Empires De La Lune</i> .....	48
Sébastien et Charles Le Camus et Marc-Antoine Charpentier, <i>Airs de differens auteurs donnés à une dame</i> .....	55
Conclusion.....	59
Sources et bibliographie.....	63
Index des figures.....	73



## Présentation du projet

La musique et la poésie ont en commun leur forme, écrite par un compositeur ou poète, et leur exécution, par un musicien ou lecteur. Quant à l'exécution, la musique peut être jouée par un musicien autre que le compositeur qui l'a écrite, de la même façon que la poésie peut être lue ou déclamée à voix haute (on pourrait dire que la lecture silencieuse est aussi une exécution, dans l'imagination) par un lecteur autre que l'écrivain. Au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, la musique et la poésie sont clairement interconnectées quand un compositeur écrit de la musique pour mettre en musique et accompagner des paroles chantées, mais il y a aussi pour la musique instrumentale sans texte une analogie avec les formes et l'exécution de la poésie. Dans cette veine, Hubert Le Blanc, avocat et violiste amateur, écrit en 1740 : « Le caractere de la Poésie Musicale est le Chant. Il se trouve dans toutes les Pièces Françoises de Viole & de Clavecin<sup>1</sup> ». Lorsque les formes de la musique instrumentale imitent les modèles linguistiques, la question peut se poser : le violiste peut-il trouver des indices d'interprétation en recherchant la pratique de la déclamation ? Existe-t-il des rapports entre la pratique de la viole de gambe en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et la déclamation poétique de la même époque ? Et, le cas échéant, quelle est leur nature ?

## Intérêt et faisabilité

En se concentrant sur la musique de Marin Marais (1656-1728), François Couperin (1668-1733) et Antoine Forqueray (1671-1745), nous chercherons les éléments de forme et exécution qui sont partagés avec la poésie, dans le but éventuel de lire la musique à travers le prisme des termes et techniques de la poésie. Plusieurs traités de l'époque évoquent des comparaisons entre la musique et la poésie, ce qui montre que ces deux arts sont liés consciemment dans la pensée des musiciens. Mais peut-être trouverons-nous des éléments linguistiques dans la musique dont ces compositeurs eux-mêmes n'étaient point conscients ou, en tout cas, qu'ils n'avaient pas théorisés et formulés comme tels dans les méthodes instrumentales ou dans d'autres ouvrages

---

<sup>1</sup> Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon Et les Prétentions du Violoncelle*, Amsterdam, Mortier, 1740, p. 9.

théoriques et pédagogiques. Il y a donc deux perspectives sur le style de ces compositeurs que nous voudrions examiner et mettre en évidence : d'une part celle que nous pouvons appeler « de l'époque », c'est-à-dire la propre pensée *émique* que ces musiciens avaient eux-mêmes formulée et exprimée, et d'autre part une perspective *étique* contemporaine, à la fois inductive et déductive, qui est le résultat de l'accumulation des recherches faites depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, que nous essayerons d'éclaircir pour le lecteur dans ce mémoire.

## État de la question

Il existe des traités français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles qui comparent la musique et la poésie, mais leur contenu est souvent destiné aux chanteurs, plutôt qu'aux violistes. Ils ont tendance à rester dans la sphère de l'esthétique, avec des observations très générales sur le phrasé et les éléments linguistiques. Néanmoins, ce sont des ouvrages assez vastes et on peut certainement glaner des informations utiles à traduire dans un contexte instrumental. Bernard Lamy (1640-1715), Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1659-1713) et, plus tard, Michel Paul Guy de Chabanon (1730-1792)<sup>2</sup> sont parmi les auteurs de traités anciens sur ce sujet. Plus récemment, le critique et professeur de littérature Jean Rousset (1910-2002) a consacré trois volumes à la poésie baroque<sup>3</sup>. *The Harmonic Orator – The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, de Patricia Ranum, spécialiste de questions de rhétorique musicale « à la française », propose une recherche vaste et systématique sur la déclamation des mélodies musicales françaises<sup>4</sup>. *Le beau parler françois* de Nicole Rouillé<sup>5</sup> est une étude sur la déclamation et le chant baroque, avec un CD des textes de l'époque lus à haute voix. Eugène Green a également

---

<sup>2</sup> Bernard Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, Paris, André Pralard, 1668.

Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du Recitatif Dans la Lecture, Dans L'Action Publique, Dans la Declamation, et Dans le Chant*, Paris, Jaques le Fevre/Pierre Ribou, 1708.

Michel Paul Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785.

*La rhétorique, ou l'art de parler*, Paris, André Pralard, 1688.

<sup>3</sup> Jean Rousset, *Dernier regard sur le baroque*, Mayenne, José Corti, 1998. *La Littérature de l'Age baroque en France*, Mayenne, José Corti, 1989. *L'intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1968.

<sup>4</sup> Patricia Ranum, *The Harmonic Orator – The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, Baltimore, Pendragon Press, 2001.

<sup>5</sup> Nicolas Rouillé, *Le beau parler françois*, Le Vallier, Delatour France, 2008.

établi des recherches sur la déclamation baroque, notamment de part son livre *La parole baroque*<sup>6</sup>.

### Méthodologie de l'enquête : sources et expérimentation

Les traités de musique qui envisagent l'articulation qui nous intéresse, même s'ils sont souvent destinés à des chanteurs, peuvent être de valeur pour les violistes si on considère leurs contenus en termes instrumentaux. Similairement, nous allons étudier les traités de la poésie pour comprendre comment les termes poétiques peuvent être appliqués à la musique instrumentale. De cette manière nous chercherons les figures, techniques, et formes d'écriture des poèmes dans la perspective de trouver des similarités avec l'écriture de la musique de Marais, Couperin, et Forqueray. Ensuite, nous ferons la même comparaison entre l'exécution de la poésie lue à haute voix et la musique jouée sur la viole, en formulant une méthode d'« interprétation poétique » de cette musique. Avec les pièces de viole françaises et les vers de la poésie baroque française, nous allons nous demander si et de quelle façon les rimes, accentuations et quantités de syllabes poétiques peuvent jouer un rôle dans l'interprétation de cette musique.

Une discographie des enregistrements qui combinent la musique et la poésie baroque française donnera au lecteur des références sonores, avec lesquelles nous pouvons tester les hypothèses développées tout au long de ce mémoire. Les styles variés des interprètes démonteraient qu'il n'y a pas une unique conclusion définitive avec laquelle nous pouvons comparer la musique et la poésie. Avec des interprétations différentes, nous sommes encore plus informés des sources existantes, parmi lesquelles nous pouvons faire nos propres choix en créant une interprétation nuancée et personnelle.

Si, en combinant une étude sur la forme et l'art de la déclamation de la poésie française baroque avec une étude sur la forme et l'art du jeu de la musique française baroque pour la viole, nous trouvons des liens entre les deux qui nous permettent de penser la musique comme un poème, à la fois dans la conception mentale de l'écriture et aussi dans les gestes du corps et dans l'articulation des phrases, peut-être que nous pourrions évoquer un monde riche en imagination qui imite les thèmes de la poésie

---

<sup>6</sup> Eugène Green, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001. Voir p. 83-134 pour sa méthode de déclamation basé sur les principes de prononciation, rythme, et intonation.

baroque, tels que ceux décrits par Jean Rousset : « Protée ou l'inconstance[...] bulles, oiseaux, nuages [...] l'eau et le miroir [...] de la métamorphose à l'illusion [...] le spectacle de la mort [...] la nuit et la lumière<sup>7</sup> ». Ces thèmes poétiques, qui semblent parfaitement correspondre aussi à ceux de la musique baroque, seraient reproduits par un violiste si celui-ci découvre comment ils se cachent dans l'écriture de la musique, et comment les mettre en évidence à la manière d'un poète-orateur baroque.

---

<sup>7</sup> Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française, volume I*, Mayenne, José Corti, 1988, p. 6-19.

## 1.1. Les rimes féminines et masculines

Dans la musique et la poésie baroque française, les compositeurs et les poètes composent et écrivent en employant la répétition des sons, que nous appelons la rime. Défini par le linguiste Maurice Grammont (1866-1946), la rime dans la poésie est « l'homophonie non seulement de la dernière voyelle accentuée, mais en même temps de tout ce qui suivait cette voyelle<sup>8</sup> ». Elle est définie encore plus simplement par le poète Pierre de Ronsard (1524-1585) : « La ryme n'est autre chose qu'une consonance & cadance de syllabes, tombant sur la fin des vers<sup>9</sup> ». Si la rime est un des éléments de la poésie, pourrait-il exister des rimes poétiques dans l'écriture musicale ? Une fois identifiée, comment pouvons-nous savoir comment montrer à l'auditeur la présence de la rime ? Nous allons maintenant rechercher les réponses à ces deux questions.

Les poètes français aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles mettent presque toujours les rimes sur la dernière ou avant-dernière syllabe de chaque vers, qui est prononcée avec un accent de plus, ou moins, de volume et/ou longueur<sup>10</sup>. La rime sur la dernière syllabe est appelée « masculine », celle sur l'avant dernière « féminine<sup>11</sup> ». La description de Grammont ci-dessous distingue les deux rimes :

Les [rimes masculines] se terminaient avec la syllabe même qui contenait la voyelle accentuée ; les [rimes féminines] avaient après cette syllabe une autre syllabe contenant un *e* inaccentué<sup>12</sup>.

Les rimes masculines consistent des voyelles dans les mots telles que « surmonter, monter, douter, sauter, Jupiter<sup>13</sup> », et les rimes féminines dans les mots qui se terminent par un « e », tels que « France, Esperace, despece, [...] familiere, [...] premiere, chere,

---

<sup>8</sup> Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Baume-les-dames, Armand Colin, 1989, p. 31.

<sup>9</sup> Pierre de Ronsard, *Art poetique francoys*, Paris, Guillaume Linocier, 1585, p. 35.

<sup>10</sup> Maurice Grammont, *Petit traité de versification française, op. cit.*, p. 1-3, 49.

Patricia Ranum, *The Harmonic Orator – The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, Baltimore, Pendragon Press, 2001, p. 99.

Jean-Claude Milner/François Regnault, *Dire le vers*, Lagrasse, Verdier, 2008, p. 145-151.

Jean-Léonor Le Gallois De Grimarest, *Traité du Recitatif Dans la Lecture, Dans L'Action Publique, Dans la Declamation, et Dans le Chant*, Paris, Jaques le Fevre/Pierre Ribou, 1708, p. 4-25. De Grimarest ajoute qu'un accent peut être aussi simplement une syllabe prononcée avec un ton plus aigu, ou plus grave.

<sup>11</sup> Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, J.B.C. Ballard, 1722, p. 161-162.

<sup>12</sup> Maurice Grammont, *Petit traité de versification française, op. cit.*, p. 32.

<sup>13</sup> Pierre de Ronsard, *Art poetique francoys, op. cit.*, p. 35.

mere<sup>14</sup> ». Contrairement à la pratique d'aujourd'hui, la dernière syllabe *e* se prononçait à l'époque, en créant un diminuendo bref<sup>15</sup>.

### Les rimes dans *Sémélé* de Marin Marais

Dans la musique baroque française nous voyons des équivalents musicaux des rimes masculines et féminines, par exemple dans les opéras de Marais. Dans *Sémélé* il y a un exemple typique où la rime féminine est écrite avec l'avant-dernière syllabe accentuée, placée sur le premier temps de la mesure, suivie d'une noire pour la dernière consonne et syllabe inaccentuée :



Fig. 1.1, Marin Marais, *Goutons ici les plus doux charmes*<sup>16</sup>

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> « [L]’on doit faire entendre la syllabe muette des vers féminins ; cependant il est ridicule d’y appuyer aussi fortement, que le font quelques Acteurs: C’est faire perdre au vers sa qualité, & rendre longue la plus breve de nos syllabes. » Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du Recitatif Dans la Lecture, Dans L’Action Publique, Dans la Declamation, et Dans le Chant*, op. cit., p. 134. Bertrand de Bacilly donne une interprétation contraire pour l’e muet : « [...] cet e est si peu muet, que bien souvent on est contraint de l’appuyer, tant pour donner de la force à l’expression, que pour se faire entendre distinctement des Auditeurs ; & pour ce qui est du Chant, souvent l’e muet estant bien plus long que les autres, demande bien plus d’exactitude & de regularité pour la Prononciation que les autres Voyelles, & je ne voy rien de si general, que de le mal prononcer, à moins que d’observer soigneusement le remede que je croy avoir trouvé, qui est de le prononcer à peu pres comme la Voyelle composée eu, c’est à dire en assemblant les levres presque autant comme on fait à cette dyptongue, avec laquelle ces sortes d’e ont un grand rapport. » Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses sur l’art de bien Chanter. Et particulierement pour ce qui Regarde le Chant François*, Paris, C. Blageart, 1668, p. 265-266.

<sup>16</sup> Marin Marais/Antoine de la Motte, *Sémélé*, Paris, Hurel/Foucalt, 1709, p. 30.

Si on chante cette figure avec l'avant dernière syllabe accentuée, sur le premier temps « fort<sup>17</sup> », suivie de la dernière syllabe inaccentuée, il en résulte un doux diminuendo à la fin de la phrase. Harmoniquement, la résolution de la dernière syllabe sur le *mi* crée une quinte avec la basse, et donc une demi-cadence qui est reposante et charmante dans sa douceur. Nous verrons que les rimes tombent presque toujours sur les cadences à la fin des phrases, comme Jean-Philippe Rameau (1683-1764) décrit dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*<sup>18</sup> en 1722. Ainsi la répétition des tons toniques et dominantes dans les cadences parfaites et les demi-cadences imite la répétition des voyelles des rimes poétiques. Les cadences irrégulières et rompues peuvent aussi servir des rimes plus inattendues. Ce sont des caractères en fin de phrase que l'auditeur peut entendre et sentir ; les tons répétés entre d'autres sons variés créent une oscillation entre ordre et variété et font découvrir à l'auditeur des sensations variées<sup>19</sup>.

Si nous pouvons identifier les rimes dans l'écriture musicale, comment les mettrons-nous en évidence dans notre jeu musical ? Si nous suivons le style de déclamation poétique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, nous pouvons mettre un accent de dynamique et/ou de longueur sur l'avant dernière syllabe « *char* », qui est naturellement une des notes les plus éloignées dans la phrase musicale, étant presque au sommet du contour mélodique. Souvenons-nous qu'un accent peut inclure les dynamiques douces, et les valeurs courtes, et n'est pas forcément toujours un accent fort et long<sup>20</sup>.

Au contraire de la rime féminine, la rime masculine se trouve à la dernière syllabe d'un vers. Quand elle est mise en musique, elle tombe souvent sur le premier temps d'une mesure. Un accent à la toute fin de la phrase peut-il être un effet considéré traditionnellement « masculin », comme une expression décidée et courageuse ?

---

<sup>17</sup> Pour plus sur les temps forts et faibles, voir Ewald Demeyere, *Johann Sebastian Bach's Art of the Fugue – Performance Practice Based on German Eighteenth-Century Theory*, Leuven, Leuven University Press, 2013, p. 88. Voir aussi Théodora Psychoyou, *Les règles de composition par monsieur Charpentier : statut des sources*, dans Catherine Cessac, *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 96.

<sup>18</sup> Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, *op. cit.*, p. 161-162.

<sup>19</sup> Pour plus sur les cadences musicales masculines et féminines, voir Bernard Direx, *Musique*, dans Denis Diderot/Jean le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1751, suppl. suite de la pl. 13.

<sup>20</sup> Voir la note no. 3.



**Fig. 1.2, Marin Marais, *Goutons ici les plus doux charmes*<sup>21</sup>**

Les traités de civilité depuis le XVI<sup>e</sup> siècle attribuent souvent de telles caractéristiques au sexe masculin, et des caractéristiques inverses au sexe féminin<sup>22</sup>, donc la question se pose : même si ces stéréotypes sont aujourd’hui considérés comme archaïques, faut-il y voir une pensée sexuée opérante au XVII<sup>e</sup> siècle pour jouer les rimes féminines et masculines avec une certaine différence entre les deux ? Si nous imaginons cette phrase avec les traits traditionnellement « masculins », le contour mélodique nous apparaît comme un ordre qui descend du ciel à la terre. Au contraire, la phrase de la figure 1.1 serait une suggestion séduisante. Dans l’interprétation, si la dernière syllabe de la rime masculine est accentuée, la basse de la figure 1.2 peut cadencer fort sur la modulation en *si* mineur, donnant un caractère grave et dur, en contrastant avec la fin de la rime féminine, où nous pouvons imaginer une femme innocente et heureuse qui goûte les charmes<sup>23</sup>.

Dans certains vers, nous pouvons accentuer la rime et aussi une autre syllabe à l’intérieur de la phrase. Prenons pour exemple le même air de *Sémélé* où on voit la rime féminine dans une hémiole dans les deux dernières mesures. Mises en musique, les rimes tombent souvent sur les premiers temps, mais ce n’est pas toujours le cas. Ici l’accent de la rime « char » tombe sur le deuxième temps de l’avant dernière mesure :

<sup>21</sup> Marin Marais/Antoine de la Motte, *Sémélé*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>22</sup> Voir Jeanice Brooks, *Courtly song in late sixteenth-century France*, Chicago, Chicago University, 2000.

<sup>23</sup> Le poète Michel Mourgès (1650-1713) écrit que la rime masculine qui consiste d’un *e* fermé, comme dans les mots *beauté*,  *aimez*, ou *toucher* « rend un son extrêmement foible ». Michel Mourgès, *Traité de la poésie française*, édition posthume : Paris, Jacques Vincent, 1724, première édition : 1685, réimpression, Genève, Slatkine, 1968, p. 36.



**Fig. 1.3, Marin Marais, *Goutons ici les plus doux charmes*<sup>24</sup>**

Nous voyons que l'accent tombe sur la demi cadence en *la*, afin de faire un diminuendo en arrivant en *ré* majeur. Selon Grammont les vers de dix syllabes contiennent une syllabe accentuée sur la dernière syllabe de la phrase<sup>25</sup>, mais aussi un accent variable à l'intérieur de la phrase<sup>26</sup>. Où mettons-nous donc cet accent variable ? Peut-être sur « *plus* » pour souligner la douceur des charmes, ou sur « *tons* », le temps fort de la deuxième mesure, dont le ton est au-dessus la reste de la phrase. La chanteuse a la liberté de choisir comment elle veut phraser la mélodie.

Pour les poètes baroques français, la rime est un des aspects les plus importants de la poésie. C'est une fonction qui donne l'ordre et l'équilibre à la fin des vers, et qui se relie le sens des paroles qui sont presque identiques dans leur homophonie. Ce n'est pas par hasard que les musiciens baroques ont également développé un système d'écriture qui reflète les rimes poétiques dans leurs cadences à la fin des phrases. Les cadences musicales qui résultent aussi dans des homophonies répétitives des tons toniques et dominantes sont les équivalents des rimes poétiques et font vivre la musique avec un certain charme. Maintenant que nous avons examiné les rimes musicales féminines et masculines nous allons voir plus en détail dans le prochain chapitre la question d'accentuation, et comment cela permet de distinguer la poésie de la prose.

<sup>24</sup> Marin Marais/Antoine de la Motte, *Sémélé*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>25</sup> Ce vers contient dix syllabes, vu que le dernier syllabe des rimes féminines, dit l'*e muet*, ne se compte pas dans le compte syllabique. Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, *op. cit.*, p. 2.

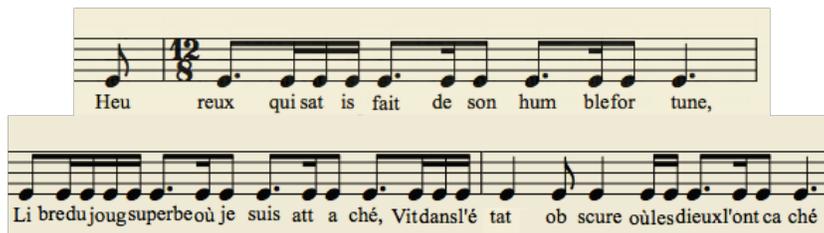
<sup>26</sup> *Idem*, p. 1-3.

## 1.2. Poésie ou prose ? Accent et rythme

Si, comme le décrit Hubert Leblanc, la musique française se rapproche de la poésie et l'italienne de la prose<sup>27</sup>, comment ces rapports fonctionnent-ils en accord avec les accents dans la poésie et dans la prose ? À ce propos, Maurice Grammont nous donne son interprétation de trois vers de Jean Racine (1639-1699), tirés de *Iphigénie*. Chaque vers est coupé en quatre, avec les accents de longueur sur la dernière ou avant dernière syllabe de presque chaque portion. En plus, il propose la valeur rythmique proportionnelle de chaque syllabe, comme ci-dessous :

Heureux | qui satisfait | de son hum|ble fortune, |  
 2 3.5 1 1 1 3 1 1 3 1 1 3  
 Li|bre du joug superbe | où je suis | attaché, |  
 4 1 1 1 1 2.5 1 1 3 1 1 3  
 Vit dans l'état | obscur | où les dieux | l'ont caché|  
 1 1 1 3 2 3.5 1 1 3 1 1 3<sup>28</sup>

On note encore que par rapport au rythme, les mots accentués sont plus longs et tenus. Les rythmes de Grammont donnent à peu près les notations rythmiques suivantes, faites par l'auteur :



**Fig. 1.4, Jean Racine, *Heureux qui satisfait de son humble fortune***

Dans les rythmes poétiques des vers, un véritable mètre musical est créé qui donne une pulsation régulière aux paroles. Mais si ces vers sont déclamés comme s'ils étaient en prose, il y aurait moins d'accentuation, et donc moins de rythme<sup>29</sup> :

En prose le mot « humble » ne serait accentué que dans une langue très oratoire ; dans le parler courant il resterait sans accent, parce que « humble

<sup>27</sup> Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon Et les Prétentions du Violoncelle*, op. cit., p. 9.

<sup>28</sup> Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, op. cit., p. 117.

<sup>29</sup> Maurice Grammont définit le rythme comme suit : « Le retour à intervalles sensiblement égaux des temps marqués ou accents rythmiques. » *Idem*, p. 49.

fortune » exprime une idée simple, à peu près l'équivalent de « médiocrité ». Le second vers accentue « libre, superbe, suis, attaché » ; la prose accentuerait en outre « joug » parce que l'adjectif suit le substantif qu'il qualifie, mais elle n'accentuerait jamais « suis » dans le temps composé « je suis attaché ». Enfin dans le troisième vers « vit » n'est pas accentué alors qu'il le serait en prose.

Là où les vers ont un nombre fixe de groupes rythmiques, la prose en aurait un nombre quelconque. Il n'y aurait dans cette phrase en prose ni équilibre ni symétrie. Le vers est un moule souple, mais de capacité strictement limitée. Quand la phrase de prose apporte un rythme qui coïncide avec ses exigences, il l'adopte ; sinon, il lui impose le sien. C'est-à-dire qu'il peut à l'occasion faire surgir un accent là où la prose n'en admettrait pas ; le mot « suis » en fournit un exemple frappant ; on en a vu d'autres à la page 62. Il peut tout aussi bien supprimer un accent que la prose exige ; la suppression totale n'est d'ailleurs pas nécessaire ; il suffit qu'il l'affaiblisse en ne l'utilisant pas pour son rythme. Tel ici le mot « vit » au troisième vers<sup>30</sup>.

Si on interprète ces vers plutôt comme de la prose, il y aurait moins d'accents et donc moins de mots tenus. Le déclamant de la prose donne un sens musical plus uniforme rythmiquement. Si nous imaginons un vers comme une ligne dessinée de gauche à droite, les mots tenus pourraient être représentés par des détours de crayon vers le haut ou le bas, son mouvement vers la droite suspendue momentanément pendant qu'il s'attarde sur un morceau d'espace, comme l'orateur qui se tient plus longtemps sur certaines paroles accentuées. Telle manière de dessiner créerait des formes arrondies et courbées, alors que la prose serait une ligne plus plate et horizontale, avec moins de mots soutenus.

Pour revenir à l'idée qu'une répétition régulière des paroles soutenues crée un rythme qu'on ne trouve pas dans la prose, considérons la façon de penser la prose dans les préludes de François Couperin. Il écrit :

Il faut que ceux qui auront recours à ces Preludes-réglés, les jouent d'une manier aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvemens, à moins que je ne l'aÿe marqué expres par le mot de, Mesuré : ainsi, on peut hasarder de dire, que dans beaucoup de choses, la Musique (par comparaison à la Poésie) a sa prose, et ses Vers<sup>31</sup>.

Les préludes non mesurés contiennent une irrégularité de rythme typique de la prose<sup>32</sup>. Dans ce cas, imaginons-nous quelqu'un qui parle de la prose pendant qu'on joue les

---

<sup>30</sup> Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, op. cit., p. 118.

<sup>31</sup> François Couperin, *L'art de toucher le Clavecin*, Paris, L'Auteur/Boivin, 1717, p. 60.

<sup>32</sup> Selon Eugène Green, « dans la déclamation, le tempo n'a pas la régularité apparente du temps musical », Eugène Green, *La parole baroque*, op. cit., p. 123. Il cite les préludes non mesurés comme équivalents musicaux de ce principe. L'auteur propose plutôt une division entre la déclamation de la prose, et celle de la poésie, dont le dernier aurait un tempo du temps musical bien apparent et régulier.

préludes non mesurés. Ce même concept peut-il s'appliquer aux préludes pour la viole de gambe ? Peut-être fallait-il trouver un terrain commun, entre les mouvements de danses, qui sont certes très rythmiques, donc poétiques, et les préludes non-mesurés, où nous entendons quelqu'un qui, par exemple, commence un discours sans trop avoir trouvé son rythme, ni paroles soutenues, ni accents dynamiques. Peut-être cet affect modeste peut-il servir comme état d'esprit en jouant les préludes de Marais et Couperin<sup>33</sup> ? Dans ce cas nous pouvons peut-être considérer que Forqueray, qui commence ses suites le plus souvent avec des mouvements de danse, saute cette étape et commence ses suites avec un caractère vif tout de suite.

Le théâtre en France au XVII<sup>e</sup> siècle articule aussi de la poésie et de la prose. *Le malade imaginaire* de Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673), dit Molière, est écrit presque entièrement en prose, mais au deuxième acte on voit comment un récitatif écrit par Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) est conçu entre la poésie et la prose. Le personnage de Cléante introduit le récitatif de la façon suivante :

C'est proprement icy un petit Opera impromptu, & vous n'aliez entendre chanter, que de la Prose cadencé, ou des manieres de Vers libres, tels que la passion & la nécessité peuvent faire trouver à deux personnes, qui disent les choses, & parlent sur le champ<sup>34</sup>.

Le passage est défini entre la prose et la poésie ; ainsi les chanteurs pourraient l'exécuter en prenant les rythmes moins littéralement que dans un air<sup>35</sup>. Même s'il y a des rimes, nous pouvons les rendre plus comme de la prose en faisant moins d'accent. Et pour les accents variables, nous pourrions éventuellement les supprimer complètement<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Grimarest spécifie que les exordes et les expositions d'une pièce ou d'un discours sont normalement « destituées de passions », et « ne demande que de la netteté, & la noblesse dans la prononciation ». Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du Récitatif Dans la Lecture, Dans L'Action Publique, Dans la Declamation, et Dans le Chant*, op. cit., p. 135.

<sup>34</sup> Jean-Baptiste Poquelin (Molière), *La malade imaginaire*, Paris, éditeur s.n., 1684, acte II scène V, p. 64.

<sup>35</sup> Pour plus sur la différence entre le récitatif et l'air voir Patricia Ranum, *The Harmonic Orator – The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, Baltimore, Pendragon Press, 2001, p. 28, 33, et aussi Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, op. cit., p. 161-162.

<sup>36</sup> Pour visionner un enregistrement de l'ensemble Les Arts Florissant jouant *Le malade imaginaire*, voir : <https://www.youtube.com/watch?v=vtl7KkcrhNQ>, consulté le 28/10/16.

## Les accents variables – paroles et musique

Si la poésie s'identifie par un rythme créé par des accents récurrents, comment identifie-t-on les accents dans les vers ou phrases musicales où le nombre de syllabes varie ? Selon Jean-Claude Milner et François Regnault, un vers octosyllabique (huit syllabes), décasyllabique (dix syllabes), ou alexandrin (douze syllabes), contient un accent à la fin de la phrase, et un accent variable à l'intérieur du vers<sup>37</sup>. Examinons maintenant un exemple d'une phrase musicale de huit syllabes, et les possibilités d'accentuation ; le début de *La Eynaud* d'Antoine Forqueray :



Fig. 1.5, Antoine Forqueray, *La Eynaud*<sup>38</sup>

Si nous suivons la pensée de Milner et Regnault, il y aurait un accent sur le premier temps de la troisième mesure, qui est aussi le sommet plus haut de la phrase. Le violiste peut appuyer plus ou moins dynamiquement sur ce temps, plus long et soutenu ou plus court. Expérimentons le placement de l'accent variable : peut-être sur la quatrième « syllabe », dans ce cas le premier temps de la deuxième mesure, ou la sixième « syllabe », qui serait le deuxième temps de la deuxième mesure, sur le tremblement.

Peut-être si nous imaginons des paroles d'un vers octosyllabique cela nous aiderait à trouver le bon endroit pour l'accent variable ; tentons d'appliquer ce vers de Antoine Girard de Saint-Amant (1594-1661), tiré de *La solitude à Alcidon*<sup>39</sup> : « Quand Jupiter ouvrit les Cieux<sup>40</sup> » est un vers majestueux qui mérite un accent de dynamique fort sur la dernière syllabe, comme si les cieux s'ouvrent avec une générosité divine. L'accent variable tombe bien sur « ouvr – *it* » pour donner encore l'idée d'une ouverture généreuse, ou sur « Jupi – *ter* » pour souligné l'image du dieu. En plus, la syllabe « *ter* »

<sup>37</sup> Jean-Claude Milner/François Regnault, *Dire le vers*, op. cit., p. 146.

<sup>38</sup> Antoine Forqueray/Jean-Baptiste Forqueray, *Pièces de viole*, Paris, Jean-Baptiste Forqueray/Boivin/Leclerc, 1747, p. 19.

<sup>39</sup> Marc-Antoine Girard Saint-Amant, *Solitude*, dans *Les ouvrages du sieur de Saint-Amant, Première Partie*, Paris, Toussaint Quinet, 1642, p. 6-16.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 7.

ressemble un peu au mot « *terre* », et ce son plus prononcé pourrait rendre l'image de la terre, comme si nous montions le gamme jusqu'au ciel. Cette image va bien avec la tonalité de ré majeur, décrit par Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) comme « pour les choses gaies et qui marquent de la grandeur », et par Marc-Antoine Charpentier comme « joyeux et très guerrier<sup>41</sup> ».

Un autre vers du même poème que nous pouvons appliquer à cette phrase est « Dont le Printemps est amoureux<sup>42</sup> ». Dans ce cas, nous pourrions avoir un accent de dynamique douce et longue sur la dernière syllabe pour faire emphase sur la douceur de l'amour. Peut-être un accent plus fort sur « Prin – *temps* » créerait l'image d'un printemps luxuriant et florissant, une espèce de jardin d'Eden d'où vient l'amour. Cela illustre la variété des possibilités de phrasé qui arrive quand nous imaginons les paroles des vers mises en musique.

Si les vers de huit syllabes correspondent bien aux phrases de musique de huit syllabes musicales, est-ce aussi vrai pour celles de dix syllabes ? Prenons un exemple musical de François Couperin, et ajoutons deux autres vers de Saint-Amant : « Que sous sa robe en mon ame je baise, / De trop d'amour j'expire en soupirant<sup>43</sup> » :

(Que) sous sa robe en mon ame je baise - e 3.

*Sarabande*

mesure.

De trop d'a - mour de trop d'a - mour j'ex - pire en sou - pi - rant

*Rapprise*

<sup>41</sup> Rafael Palacios Quiroz, *La Pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2012, annexe 8.5, p. 78.

<sup>42</sup> Marc-Antoine Girard Saint-Amant, *Solitude*, dans *Les ouvrvres du sieur de Saint-Amant, Première Partie*, op. cit., p. 7.

<sup>43</sup> Marc-Antoine Girard Saint-Amant, *Sonnet*, dans *idem, Second Partie*, p. 137.

### Fig. 1.6, François Couperin, *Sarabande*<sup>44</sup>

Dans le deuxième vers, l'auteur prend la liberté de répéter « de trop d'amour » deux fois. Les paroles amoureux et mélancoliques suggèrent la tonalité de sol mineur, tel décrit par Rousseau comme « pour le triste », et par Charpentier comme « sérieux et magnifique<sup>45</sup> ». La rime féminine du premier vers se termine sur un temps faible – une cadence imparfaite ; et la cadence parfaite en si bémol majeur tombe sur la rime masculine du deuxième vers, comme décrit par Rameau<sup>46</sup>. Les vers de dix syllabes contiennent ordinairement un accent variable sur la quatrième ou sixième syllabe<sup>47</sup>, alors nous pouvons expérimenter avec des accents sur « robe » ou « mon », et « a – mour » ou « j'ex – pire ». Le dernier va peut-être bien avec la descente d'une septième mineure entre le *sol* et le *la* de « j'expire », qui crée une expiration triste, ou « un peu effroyable<sup>48</sup> », tel que décrit par Johann Philipp Kirnberger (1721-1783).

Maintenant comparons l'alexandrin, une forme de douze syllabes par vers, avec une phrase de musique qui contient douze syllabes musicales. Dans le traité moderne de Grammont, nous apprenons qu'avant Pierre Corneille (1606-1684) il n'y a que deux accents dans un vers alexandrin, et que Mathurin Régnier (1573-1613) et Corneille le développent afin qu'il acquière quatre accents par vers :

Avant l'époque classique, l'alexandrin n'avait pas à proprement parler de rythme. C'était un vers syllabique, composé de deux membres ou hémistiches. A l'origine ces deux membres étaient nettement séparés l'un de l'autre par une pause ou césure. Mais quand la césure, par des affaiblissements successifs, fut devenue [...] une simple coupe, il put y avoir dans le vers d'autres coupes aussi nettes que celle-là et d'autres accents d'intensité aussi forts ou même quelquefois plus forts que celui de la sixième syllabe.

Avant Corneille, personne, à part peut-être Régnier ne se souciait de la place des accents d'intensité dans l'intérieur des hémistiches. Mais quand la coupe de l'hémistiche ne se distingua plus des autres que parce qu'elle était fixe, les bons poètes sentirent l'importance des accents situés à l'intérieur des hémistiches et n'abandonnèrent plus leur place au hasard. Si bien que petit à petit, sans que personne s'en rendît exactement compte et tout en restant un

<sup>44</sup> François Couperin, *Concerts Royaux*, Paris, Boivin, 1722, p. 3.

<sup>45</sup> Rafael Palacios Quiroz, *La Pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, op. cit., annexe 8.5, p. 78.

<sup>46</sup> Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, op. cit., p. 162.

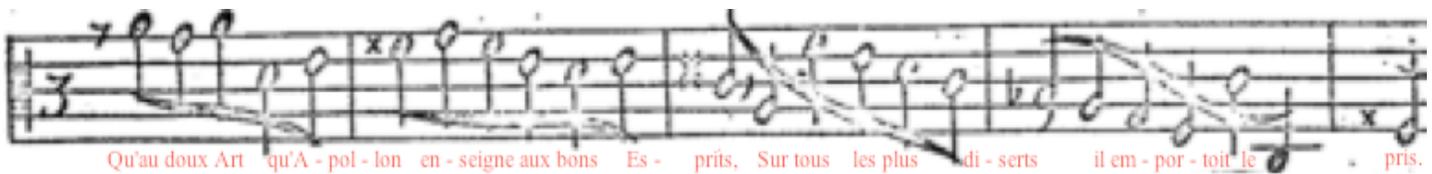
<sup>47</sup> Jean-Claude Milner/François Regnault, *Dire le vers*, op. cit., p. 146.

<sup>48</sup> Rafael Palacios Quiroz, *La Pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, op. cit., p. 267.

vers à deux hémistiches, l'alexandrin contenant quatre éléments rythmiques, terminés chacun par un accent d'intensité ; le deuxième et le quatrième accents sont fixes sur la sixième et la douzième syllabes, et les deux autres sont variables dans l'intérieur d'un même hémistiche<sup>49</sup>.

Grammont théorise que le style de déclamation se développe vers 1600 à varier les dynamiques de chaque vers, similaire aux descriptions des accents et temps fort et faibles qu'on trouve dans les traités du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>. Mais la variation n'est pas toujours fixé, et de la même façon qu'un deuxième ou quatrième temps faible d'une mesure peut être plus fort que le premier ou troisième temps, les accents variables peuvent être aussi plus forts que les accents toniques à la fin des phrases. Avec Corneille et Regnier, la conscience de l'accent variable devient plus importante, et les poètes sont plus avisés de les soigner dans leur écriture.

Les violistes de l'époque étaient-ils aussi conscients des accents fixes et variables dans leur écriture lorsqu'ils imitaient la quantité syllabique des alexandrins ? Examinons par exemple l'écriture de Marin Marais. Au début de son premier livre, publié en 1686, on trouve cet arrangement de quatre hémistiches musicaux, ou deux vers alexandrins. Les accents fixes sont marqués toutes les six notes par des pincés et tremblements :



**Fig 1.7, Marin Marais, *Prelude*<sup>51</sup>**

Pour les accents variables, peut-être en ajoutant les paroles des deux premiers alexandrins de *La Metamorphose* de Saint-Amant, pouvons-nous gagner une compréhension plus claire : « Qu'au doux Art qu'Apollon enseigne aux bons Esprits, Sur tous le plus diserts il emportoit le pris<sup>52</sup> ». Les endroits qui semblent logiques à l'auteur, selon la ligne musicale, sont sur « Qu'au doux », « en - seigne », « Sur tous », et « il em - por - toit ».

<sup>49</sup> Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, op. cit., p. 49-50. Voir aussi Pierre de Ronsard, *Art poétique francoys*, op. cit., p. 45, pour une autre explication sur la césure entre les hémistiches.

<sup>50</sup> Voir le premier chapitre, notes 10 et 17.

<sup>51</sup> Marin Marais, *Premier livre*, Paris, l'auteur/Hurel, 1686, p. 9.

<sup>52</sup> Marc-Antoine Girard Saint-Amant, *Solitude*, dans *Les ouvuvres du sieur de Saint-Amant, Premiere Partie* op. cit., p. 73.

De cette possibilité il résulte un rythme régulier d'accentuation sur le deuxième temps de chaque mesure.

En regardant la basse continue de la même phrase, peut-être réfléchirions-nous un peu différemment. Nous voyons comment la première rime tombe sur la cadence imparfaite du premier temps de la troisième mesure, et la deuxième rime sur la cadence parfait du premier temps de la cinquième mesure :



**Ex. 1.8, Marin Marais, *Prelude*<sup>53</sup>**

Le saut d'une sixte mineure sur le troisième temps de la deuxième mesure, décrit par Kirnberger comme un affect « douloureux, suppliant, ou aussi flatteur<sup>54</sup> », pourrait indiquer un accent dans la mélodie au même endroit, sur la parole « *bons* » de notre alexandrin. Remarquons aussi comment Marais imite le même saut d'une sixte mineure dans la mélodie dans la mesure après la basse, ainsi montrant son écriture habile et astucieuse. On a donc plusieurs choix pour placer l'accent variable, basés sur des sources et outils différents. En tout cas, l'affect du vers correspond au mode de *ré* mineur, décrite par Rousseau comme « sérieux », et par Charpentier comme « grave et dévot<sup>55</sup> », comme un artiste dévoué au dieu Apollon.

<sup>53</sup> Marin Marais, *Basse-continuës des pièces a une et a deux Violes*, Paris, l'auteur/Hurel, 1689, p. 5.

<sup>54</sup> Rafael Palacios Quiroz, *La Pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel*, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann, op. cit., p. 267.

<sup>55</sup> *Idem.*, annexe 8.5, p. 78.



## 2.1. Chanter, déclamer ou réciter ?

La musique et la poésie sont des formes d'expression qui peuvent être écrites, mais qui subsistent essentiellement lors de leur interprétation ; elles sont, dans ce cas, produites respectivement par un musicien ou par un lecteur-acteur. Un morceau de musique peut être joué par un musicien sans l'aval de son compositeur, de la même manière que la poésie peut être lue ou déclamée à haute voix sans l'aval de son auteur. On peut dès lors se poser cette question : un musicien contemporain peut-il trouver des indices concernant l'interprétation de la musique ancienne instrumentale, en étudiant la pratique de la déclamation baroque ? En consultant des dictionnaires ou encyclopédies de cette époque, on constate que les définitions des termes appartenant au champ lexical de la l'interprétation classique de la poésie – *déclamer*, *réciter* et *accent* – ne traitent quasiment pas de l'interprétation de la musique.

Dans le dictionnaire de Furetière publié en 1690, soit quatre ans après le *Premier livre de pièces de viole*<sup>56</sup> de Marais, il n'y a aucune notion musicale dans les définitions de *déclamer*. Une, seulement, pourrait s'en approcher : « DECLAMER. V. act. & n. Reciter en public, ou sur un theatre quelque discours, quelques vers en Comedien, ou en Orateur. Cet Acteur *declame* bien les vers, mais il n'entre pas dans les passions. Ce predicateur sçait bien *declamer*, mais ne sçait pas émouvoir<sup>57</sup>. » Dans le sens moderne, déclamer serait l'acte de se faire entendre d'un public lorsqu'on lit un discours, ou lorsqu'on joue au théâtre, de la prose ou des vers. Pour Furetière, l'intérêt d'émouvoir le public semble une priorité. Peut-on en dire de même pour le musicien ?

Chose curieuse : on constate que Furetière ne fait pas mention des poètes dans sa définition de *déclamer*. Pourtant, c'est le cas dans la définition de *réciter*, qui nous semble pourtant liée à la « déclamation » :

RECITER, signifie aussi, Faire une lecture de quelque ouvrage. Les Poètes sont sujets à aller *reciter*, lire leurs pieces dans des compagnies de femmes, pour briguer de l'approbation, & prevenir le jugement du public. Il y en a peu qui soient exempts du vice de *reciter* leurs vers à tous venants.

RECITER, signifie aussi, Declamer. Ce Comedien *recite* bien, il a le geste beau, la voix belle, il entend bien ce qu'il dit<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Marin Marais, *Premier livre*, Paris, l'auteur/Hurel, 1686.

<sup>57</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, p. Bbbb2.

<sup>58</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, p. Kk.

Il semble, donc, que le fait de *réciter* soit apparenté à la « déclamation », mais dans un espace privé, plus petit et plus intime qu'un théâtre. On sait, à ce propos, que des violistes tels que Marais ou Forqueray ont souvent joué dans des chambres ou appartements privés – à l'instar de ceux du roi<sup>59</sup>. On peut donc imaginer que leur technique de jeu, dans de telles circonstances, soit davantage assimilable à celle d'un poète au salon lors d'une « récitation », qu'à la « déclamation » d'un comédien au théâtre ou d'un avocat au tribunal.

La définition d'*accent* de Furetière est très éloquente pour un musicien. Selon lui, un accent grammatical est un changement de volume sur une syllabe :

ACCENT, signifie en Grammaire certaine marque qu'on met sur les syllabes pour les faire prononcer d'un ton plus fort, ou plus foible. Les Grecs estoient plus curieux observateurs des accens que les François. Le Cardinal du Perron dit que les Hebreux appelloient les accens, gustus, dautant que c'est comme le goust & la sauce de la prononciation<sup>60</sup>.

Si le français parlé à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ne comportait pas nécessairement d'accents de dynamique, peut-on dire que la musique baroque française était accentuée, c'est-à-dire que certaines de ses notes avaient un volume plus important que les autres ? Patricia Ranum suggère plutôt des accents de longueur dans les airs chantés<sup>61</sup> : on allongeait certaines syllabes. En faisait-on de même avec les notes en musique instrumentale ?

Une deuxième définition d'*accent* indique qu'il s'agissait aussi, et plus simplement, de *la voix* : « Les Poètes & les Amoureux se servent quelquefois du mot d'*accent* au plur. Pour signifier la voix. Les *accens* plaintifs, derniers *accens*. Il expliqua sa passion par ces tristes *accens*<sup>62</sup> ». Dans ce cas seulement, on imagine que des « accents dynamiques » auraient pu exister. Pour créer une émotion dans une pièce instrumentale, jouait-on avec des dynamiques propres à celles de la voix d'un acteur ?

Si pour Furetière les accents sont peu fréquents dans la langue parlée<sup>63</sup> ils l'étaient, en revanche, dans la « récitation » ou dans la « déclamation », en particulier

---

<sup>59</sup> Marin Marais, *Premier livre*, Paris, l'auteur/Hurel, 1686, titre page. Antoine Forqueray/Jean-Baptiste Forqueray, *Pièces de viole*, *op. cit.*, titre page.

<sup>60</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, p. B3.

<sup>61</sup> Patricia Ranum, *The Harmonic Orator – The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>62</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, p. B3.

<sup>63</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, p. B3.

lorsque l'on voulait dépeindre les passions les plus violentes. Dès lors, que doit-on penser des « enflés », décrits par Marais dans ses pièces, définis de la manière suivante ? :

e [...] Signifie qu'il faut exprimer ou enfler le coup d'archet en appuyant plus ou moins sur la corde Selon que la piece le demande et cela quelque fois sur le commencement. Du tems ou sur la valeur du point comme la marque le désigne. De cette maniere l'on donne de l'ame aux pièces sans cela Seroient trop uniformes<sup>64</sup>.

Il est curieux de constater que Marais a attendu son *Troisième livre de pièces de Viole* pour ajouter ce signe (« e ») d'interprétation et d'expression. L'« enflé » peut-il être appliqué aux pièces des deux premiers livres de ce compositeur ? Peut-être que la musique du jeune Marais était jouée, intentionnellement, sans trop de nuances. Peut-être que son expression était plus retenue, voire austère. Mais les questions se posent surtout pour ses deux derniers livres : l'« enflé » est-il un accent de dynamique ? Génère-t-il une note tenue comparable au *rubato*, en ce qu'il augmente le rythme pour retarder la note accentuée ? Les deux définitions de Furetière suggèrent – du moins lorsqu'on « parle » – que l'« accent de volume » est réservé aux passages les plus passionnés d'une pièce de théâtre, tandis que l'« accent tenu » est beaucoup plus courant.

Une dernière définition d'*accent* par Furetière nous intéresse grandement : « Il y a trois sortes d'*accens*, l'aigu, le grave, & le circonflexe. Les Hebreux ont l'*accent* de Grammaire, de Rhetorique, & de Musique. L'*accent* en Musique est une inflexion ou modification de la voix, ou de la parole, pour exprimer les passions & les affections, soit naturellement, soit par artifice<sup>65</sup> ». Cela-dit, dans l'exemple de Furetière, il est question d'un « accent de musique » en langue hébraïque et on ne peut être sûr qu'il puisse également s'appliquer à la musique française.

---

<sup>64</sup> Marin Marais, *Troisième livre*, Paris, l'auteur/Hurel, 1711, avertissement.

<sup>65</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, *op. cit.*, p. B3.

## Chanté ou parlé ?

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les définitions d'encyclopédies et de dictionnaires des termes assimilés à la musique et au « parlé » semblent plus proches entre elles. *L'Encyclopédie* de Denis Diderot (1713-1784) and Jean le Rond D'Alembert (1717-1783) contient une assez longue entrée pour « déclamation théâtrale » : selon l'auteur Jean-François Marmontel (1723-1799), la déclamation est entre le chant et la parole parlée<sup>66</sup>. Elle peut contenir des tons fixes comme le chant<sup>67</sup> « sans parcourir l'intervalle qui les sépare<sup>68</sup> », mais peut aussi contenir des glissandi entre ses tons. Sans cela, on ne la différencierait pas d'un récitatif<sup>69</sup>. La question « tons fixes *versus* glissandi » est essentielle pour un violiste. Hubert le Blanc écrit : « dans la Musique, de même que dans le Discours, il y a à distinguer Poésie & Prose. [...] Les Italiens recherchent par dessus [la Prose,] & les François sacrifient tout à [la Poésie]<sup>70</sup> ». Si la prose musicale consiste à imiter les glissandi qui existent dans la voix parlée, on peut dire que l'enregistrement du violiste italien Vittorio Ghielmi jouant *La Du Vaucel* de Jean-Baptiste Forqueray ressemble à la prose<sup>71</sup>. Même si les traités français contiennent des explications dans la manière d'exécuter des glissandi à la viole<sup>72</sup>, l'instrument, avec ses frettes, est plutôt conçu pour imiter-les « tons fixes » de la voix chantante.

Peu de temps après *l'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, Jean-Jacques Rousseau publie son *Dictionnaire de Musique*. Sa définition de *déclamation*<sup>73</sup> nous redirige vers celles d'*accent* et de *récitatif*. À l'article *accent*, Rousseau en décrit trois types : l'accent grammatical (hauteur et durée du son), l'accent logique ou rationnel (enchainements des tons par les articulations et les ponctuations) et l'accent pathétique ou

---

<sup>66</sup> Jean-François Marmontel, *Déclamation théâtrale*, dans Denis Diderot/Jean le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit., p. 4 :680.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 4:690.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 4:688.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Le Blanc, *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon Et les Prétentions du Violoncelle*, op. cit., p 9.

<sup>71</sup> Vittorio Ghielmi/Luca Pianca jouent *La Du Vaucel* de Jean-Baptiste Forqueray.

<https://www.youtube.com/watch?v=LB2muvuAHVQ>, consulté le 24/01/2016.

<sup>72</sup> Michel Pignolet de Monteclair, *Principes de Musique*, Paris, l'auteur, 1736, p. 89.

<sup>73</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768, p. 140.

oratoire (volume et vitesse<sup>74</sup>). Ces définitions détaillées et variées sont loin de celles de Furetière à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : celui-ci ne semblait pas connaître de relation entre les accents de la langue française et ceux contenus dans la musique française. Les nuances rhétoriques deviennent-elles plus importantes pour un musicien au XVIII<sup>e</sup> siècle ? L'accent pathétique, surtout, est très expressif. Rafael Palacios, pour trouver la place de cet accent, s'inspire de Patricia Ranum, qui « indique qu'il est facile de reconnaître les accents pathétiques dans la musique ; la syllabe accentuée pathétiquement occupe en règle générale une note "faible" (mauvaise) et elle est plus haute que celle de la syllabe placée sur un temps "fort"<sup>75</sup> ». On retrouve des enflés sur les accents d'apparences pathétiques dans les œuvres tardives de Marais. On peut donc encore se poser la question : les deux premiers livres de Marais contiennent-ils des accents pathétiques, identifiables seulement dans l'écriture de la ligne mélodique, sans recours à un « enflé » écrit au-dessus ?

La question de déclamer ou chanter existe aussi dans les traités de musique de l'époque. La différence est soulignée par Rameau, qui écrit dans son *Traité de l'harmonie* publié en 1722 que les récitatifs sont plus parlés, et les airs chantés<sup>76</sup>. À peu près à la même époque, Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) écrit que les Français sont connus par les Italiens d'avoir un style de déclamation très chantant<sup>77</sup>. Quoique, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Michel Paul Guy de Chabanon (1730-1792) décrit que les comédiennes ont appris à ne pas chanter du tout dans leur déclamation : « En France, nous excellons dans la declamation, de l'aveu meme des Étrangers ; & la première leçon que nous donnons a nos Acteurs, c'est de ne pas chanter<sup>78</sup> ». Peut-être vers la fin du siècle les pièces du théâtre ressemblent-elles plus à la prose qu'à la poésie ? et qu'au début du siècle la déclamation poétique et le chant ne sont pas, en fait, très éloignés ?

---

<sup>74</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>75</sup> Rafael Palacios Quiroz, *La Pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, op. cit., p. 96.

<sup>76</sup> Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, op. cit., p. 162.

<sup>77</sup> Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, parties I et II*, Paris, J. Mariette, 1719, p. 399. Dubos constate qu'il y a des exceptions, où les acteurs ne font que déclamer, « quoique les chœur y chantent. Telles sont l'Esther & l'Athalie de Monsieur Racine. Telle est Psyché, Tragedie composée par le grand Corneille & par Moliere. » *Op., cit.*, p. 442.

<sup>78</sup> Michel Paul Guy de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, p. 76.

Une source outre les dictionnaires et les traités de musique qui traitent les termes *déclamer* et *accent*, est le traité du récitatif de Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1659-1713). Même s'il écrit en termes de prononciation verbale, il y a des éléments que nous pouvons appliquer au jeu de la viole. Par exemple, dans le chapitre *des Accens*, Grimarest suggère que l'accent aigu ( ´ ) soit prononcé avec un ton plus aigu et fermé, tel que dans le mot *bonté*, et ce grave ( ` ) avec un ton plus grave, sourd, et ouvert, comme dans le mot *succès*<sup>79</sup>. Dans la musique, si Marais écrit un accent sur une certaine note, nous ne pouvons pas changer la hauteur mélodique de la note, mais peut-être selon le poids, la vitesse et le placement de l'archet, le timbre du son peut être modifiée pour rendre les accents sur les notes aigus plus fermés, et ceux qui sont graves donc plus sourds et ouverts.

Le chapitre *De la Déclamation* contient des conseils utiles aux comédiens, dont nous pouvons nous inspirer et les appliquer au jeu du musicien aussi. La geste ampoulé, la voix qui projette fortement et varie les accents mais qui n'éclate pas, le fait d'avoir l'attention sur l'acteur qui parle<sup>80</sup>, ce sont des principes qu'il fallait tenir sur scène pour les comédiens et les musiciens même. Le reste du chapitre poursuit avec des indications de comportement en fonction de la passion que le comédien souhaite communiquer, telles le plaisir, la souffrance, la haine, le désir, ou la joie, parmi d'autres<sup>81</sup>.

Entre Furetière, d'Alembert, Rousseau et Grimarest, nous constatons que les termes *déclamer*, *réciter*, et *accent*, ont beaucoup en commun avec l'acte de chanter, mais aussi une évolution qui pourrait avoir des conséquences dans l'interprétation de la musique baroque française au fil du temps. Il semble qu'il y ait distinction entre la *récitation* du poète d'une part et la *déclamation* d'un comédien au théâtre<sup>82</sup> ou d'un magistrat, plus exagérée et passionné. En ce sens la viole à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle était

---

<sup>79</sup> Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du Récitatif Dans la Lecture, Dans L'Action Publique, Dans la Déclamation, et Dans le Chant*, *op. cit.*, p. 6-7.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 119-135.

<sup>81</sup> Voir p. 37 pour un exemple de la façon dont un comédien ou musicien peut représenter l'exclamation, selon Grimarest.

<sup>82</sup> « [La déclamation] ne convient décemment qu'au théâtre[.] » Jean-Francois Marmontel, *Déclamation théâtrale*, *op. cit.*, p. 4:680. Bacilly distingue aussi une différence entre la récitation et la déclamation : « s'il est question de reciter agreablement des Vers, les Chanter, mesme les declamer, il est certain qu'il y a des [quantités] longues & des bréfves à observer », Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter. Et particulièrement pour ce qui Regarde le Chant François*, *op. cit.*, 327-328.

probablement plus proche de la *récitation* d'une poésie dans un contexte calme, privé et intime. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, en revanche, on peut imaginer que les violistes français varient davantage leur écriture et leur interprétation pour s'accommoder au nouveau style italien, qui ressemble à la prose directement liée à la *déclamation*<sup>83</sup>. Cela pourrait expliquer les définitions plus longues et plus détaillées des dictionnaires et encyclopédies du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui sont, rappelons-le, loin de celles du début du siècle<sup>84</sup>.

Aujourd'hui les violistes sont souvent sollicités pour jouer dans des théâtres ou de grandes salles, lieux trop vastes où leurs « discours » perdent fatalement en clarté pour la majorité des spectateurs. Dans la propre expérience d'instrumentiste de l'auteur, nous nous sommes confronté à un constat du public qui semble sans appel : « Pourquoi la viole de gambe ne sonne-t-elle pas comme dans nos films ou nos enregistrements ? » Les violistes peuvent s'adapter, dans la mesure du possible, et jouer davantage comme des violoncellistes, dans un style plus « déclamé », plus fort, plus maniéré. Mais les meilleures circonstances acoustiques et interprétatives pour un concert de ce type ne seraient-elles pas dans une petite salle, où la viole peut être jouée comme on réciterait de la poésie ?

---

<sup>83</sup> Voir *Un instrument de mélodie ou d'harmonie ? La viole française, 1685 – 1750*, Paris, l'auteur, 2015, mémoire de Master II, Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Paris, pour une étude complémentaire sur l'impact de la musique italienne sur l'écriture de Marais et Forqueray. Libre consultation à la Médiathèque Hector Berlioz du Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Paris.

<sup>84</sup> Le dictionnaire de Brossard ne contient aucune définition de *déclamation*, *accent* ou *reciter*. Sébastien Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703, réimpression avec définitions supplémentaires, 1705.

## 2.2. Le discours d'un philosophe dans un rondeau

En continuant sur la piste de la recherche terminologique, nous allons consulter les dictionnaires anciens pour identifier les termes pertinents au style des pièces de Forqueray père et fils. Publiées en 1747, les cinq suites pour viole datent presque de la même époque que le dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau, publié vingt et un ans plus tard, en 1768. On peut donc se poser la question : comment se servir du dictionnaire de Rousseau pour interpréter *La Ferrand* d'Antoine Forqueray, grâce aux termes tels que *suite*, *rondeau* et *chromatisme* ?

Rousseau place le terme *suite* sous la définition de *sonate*. C'est déjà un indice que la suite est liée à la virtuosité de la musique instrumentale italienne qu'on trouve dans les sonates. En effet, Rousseau se plaint de l'abondance d'harmonie à l'italienne dans les suites et sonates, et défend les chants facilement suivis :

« La *Sonate* est faite ordinairement pour un seul Instrument qui récite accompagné d'une Basse-continue ; & dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'Instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a plusieurs sortes de *Sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales. L'une qu'ils appellent *Sonate da Camera*, *Sonates* de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs *Airs* familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *Suites* [...] Aujourd'hui que les Instruments sont la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode [...] Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Instruments ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La Musique purement Harmonique est peu de chose<sup>85</sup>[...] »

Nous apprenons ici que les suites sont écrites pour être jouées dans les chambres, comme un poète qui récite de la poésie pour un public intime. Néanmoins, la musique des suites doit être jouée de manière impressionnante, voire virtuose, pour faire « briller » l'instrument. *La Ferrand* s'accorde bien avec la définition de Rousseau parce qu'elle se sert davantage des techniques instrumentales plutôt que vocales. Elle se compose presque entièrement d'arpèges et d'accords, sauf pour le quatrième couplet, qui est une espèce de diminution rapide, loin d'une mélodie simple.

Si *La Ferrand* est une pièce très instrumentale dans ses idiomatismes spécifiques à la viole, on y trouve tout de même des traits stylistiques qui permettent de l'associer à

---

<sup>85</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, op. cit., p. 459.

un discours parlé. Écrits dans la forme d'un rondeau, les quatre couplets montent graduellement en intensité selon les étapes de la rhétorique classique<sup>86</sup>. Quand le thème du premier couplet revient dans chaque couplet, il adoucit la tension. Ce contraste est décrit par Rousseau dans la définition du *Rondeau* :

« *Rondeau* : [T]outes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre, amène une réflexion qui le renforce et l'appuie dans le second ; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaire une comparaison dans le second ; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve & sa confirmation dans le second ; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la proposition de faire une chose, & le second la raison de la proposition de faire une chose<sup>87</sup>[...] »

L'écriture des deuxième, troisième et quatrième couplets de *La Ferrand* est plus appuyée et renforcée, dans les dissonances et lignes variées. On peut exagérer ces différences par une interprétation plus dynamique et plus forte, par exemple, en jouant le premier couplet *piano* avec des articulations consonantes, et les autres couplets *forte* avec des articulations assonantes. Peut-être, dans sa définition, Rousseau décrit-il les rondeaux avec des paroles, où il est plus facile de suivre le discours. Mais même dans la musique instrumentale telle que *La Ferrand*, on peut imiter les paroles d'un poème avec des valeurs rhétoriques.

Un moyen grâce auquel Forqueray développe le drame dans *La Ferrand* est le chromatisme descendant dans le troisième couplet. Dans la définition de Rousseau, le chromatisme rend la musique plus vivante, comme les couleurs variées dans la peinture :

[Le chromatisme] embellit le Diatonique par ses semi-Tons, qui font, dans la Musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture[...] [il] se trouve plus fréquemment dans le Mode mineur[...] Le genre *Chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction : ses Sons renforcés, en montant, arrachent l'âme. Il n'est pas moins énergique en descendant ; on croit alors entendre de vrais gémissemens<sup>88</sup>.

Dans un registre plus haut, et dans le mode *si* mineur, les phrases coulent comme de douloureux supplices. Peut-être peut-on imaginer cette phrase comme une preuve et une confirmation de l'amour du personnage. Pour un violiste, on peut exagérer la

---

<sup>86</sup> Voir Rafael Palacios Quiroz, *La Pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, op. cit.

<sup>87</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, op. cit., p. 428.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 97-98.

détresse de l'amour<sup>89</sup> par des coups d'archets plus rapides, avant de retourner tout doucement au thème du départ.

En consultant le dictionnaire de Rousseau, on trouve des indices, des outils pour l'interprétation de la musique baroque, telle que *La Ferrand* de Forqueray. Une meilleure compréhension des termes *suite*, *rondeau* et *chromatisme* nous amène à jouer la musique avec la pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les explications de Rousseau sur le genre, la forme et les effets de l'harmonie nous donnent une image contemporaine de cette musique ancienne, et facilitent l'interprétation de cette musique à notre époque.

---

<sup>89</sup> [Le] chromatisme [est] un mouvement mélodique évoluant par demi-tons et facteur d'une très forte expressivité souvent liée à la souffrance », Clémence Monnier dans Sébastien et Charles Le Camus/Marc-Antoine Charpentier, *Airs de differens auteurs donnés à une dame*, Ensemble Les Meslanges, Hortus, 2009, livret, p. 6.

# III. SUITE.

*Vivement.*

7 6 7 7 6 3 4 7 7

7 7 6 3 4 7 7

7 7 6 3 4 7 7

7 7 6 3 4 7 7

7 7 6 3 4 7 7

7 7 6 3 4 7 7

7 7 6 3 4 7 7

7 7 6 3 4 7 7



Fig. 2.1, Antoine Forqueray, *La Ferrand*<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Antoine Forqueray/Jean-Baptiste Forqueray, *Pièces de viole*, op. cit., p. 14-15.

### 3. Imitation – les pièces de caractère

Dans les pièces de viole baroques françaises nous trouvons des pièces de caractères, qui expriment la nature d'un personnage, d'une scène ou de l'atmosphère. Les titres et indications écrits au début des pièces nous signalent une idée spécifique que la musique tente d'imiter ; autrement dit, rendre une idée spécifique dans l'imagination. Cet art d'imitation est pratiqué en poésie et musique depuis l'époque de la Grèce antique. Le philosophe grec Aristote (384-322 av. J.-C.) écrit : « l'épopée, la tragédie, la poésie dithyrambique<sup>91</sup>, la plupart de la musique de flûte et de lyre – sont en principe tous des imitations<sup>92</sup>. » La poésie et la musique ont en commun qu'ils imitent des choses imaginées par l'artiste et les transmettent à l'auditeur en mode sonore. En France, depuis la renaissance<sup>93</sup>, les artistes sont conscients du principe d'imitation de concepts par le moyen de l'imagination.

Dans les pièces de viole de Marais, Couperin et Forqueray, on trouve l'imitation dans les pièces de caractères. Cela se différencie de l'imitation contrapuntique, où les mélodies s'imitent les unes les autres<sup>94</sup>. Ici les pièces de caractères n'imitent pas forcément d'autres mélodies mais plutôt des atmosphères, des affects ou des personnages. Avec les indices d'interprétations écrits au début de chaque pièce, ou impliqués par le titre, le compositeur suggère un sentiment imaginé. Comme François Couperin explique, les mots descriptifs aux débuts des pièces françaises sont écrits exprès pour communiquer le caractère :

[T]ous nos airs de violons, nos Pièces de clavecin, de violes &c. désignent, et semblent vouloir exprimer quelque sentiment : ainsi, n'ayant point imaginés de signes, ou caractères pour communiquer nos idées particulières, nous tâchons d'y remédier en marquant au commencement de nos pièces par quelques mots, comme, tendrement, vivement, &c, à peu-près, ce que nous voudrions faire entendre. Je souhaite que quelqu'un se donne la peine de nous traduire, pour

---

<sup>91</sup> Chanson chorale, souvent en vénération du dieu Dionysus, avec un prélude de longueur variable. Aristote, *La Poétique* ; éd. moderne *On Poetry and Style*, Indianapolis/New York, The Liberal Arts Press, Inc., 1958, p. 3. Traduction de l'anglais par l'auteur.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Ronsard décrit une idée pas loin de l'imitation d'Aristote dans son définition de l'invention : « L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination, concevant les Idées & formes de toutes choses qui se peuvent imaginer ». Ronsard, *Art poétique francoys*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>94</sup> En Allemagne au début du XVII<sup>e</sup> le musicien et théoricien Joachim Burmeister dévoue une grande partie de son traité *Musica Poetica* à l'art de l'imitation contrapuntique. Joachim Burmeister, *Musica Poetica*, Rostock, 1606, traduction français d'Agathe Sueur/Pascal Dubreuil, Mardaga, Collines de Wavre, 2007.

l'utilité des étrangers ; Et puisse leur procurer les moyens de juger de l'excellence de notre Musique instrumentale<sup>95</sup>.

Les pièces non seulement de viole, mais aussi de clavecin et de violon, imitent et invoquent un sentiment, explique Couperin dans cette première phrase. Son ironie s'exprime par la phrase suivante – bien sûr que les compositeurs ont inventé les signes et caractères de l'écriture musicale pour communiquer des idées particulières. Mais les mots français sont essentiels dans l'interprétation, au point que les étrangers ne puissent avoir les moyens de jouer sans traduction. On a ainsi une idée représentée par l'écriture française et à la fois par l'écriture musicale. Ces deux arts auraient-ils des traits ressemblant s'ils imitent la même idée ? Repensons au jeu de la viole en imitant les poètes et comédiens qui récitent et déclament de la poésie.

Dans la langue les idées s'expriment avec une combinaison de consonnes et d'assonances. Quand plusieurs expriment une idée ensemble, ils forment un mot phonologique<sup>96</sup>, tel que « Source de multitude !<sup>97</sup> ». En prononçant le *e* de *source* pour lier les consonnes *c* et *d*, nous créons une liaison qui fait contenir l'idée dans les six syllabes, en alternant les consonnes et assonances, sauf entre *l* et *t* de « multitude ». Nous prononçons le dernier *e* muet rapidement et doucement comme se faisait au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>98</sup>. En prononçant ce mot phonologique avec un son continu, l'équivalent des coups d'archet legato – ou liés – l'idée imite la fluidité d'une source d'eau qui coule avec animation.

Un autre outil dans la déclamation baroque pour imiter un mouvement plus palpitant est l'arrêt du son pour un certain temps. Par exemple, nous voyons qu'une séparation entre le cinquième et sixième syllabes peut fortement animer ces vers de Corneille et Racine :

On sait qu'à raison d'un par hémistiche, les accents dits mobiles ou variables frappent l'une des syllabes 1 à 5, et 7 à 11. Pour être exact, il faudrait au reste ajouter que deux accents ne peuvent être voisins sans être séparés par une pause.

Cette contrainte, explicable par les principes généraux de la rythmicité (cf. p. 118 *sq.* et p. 136 *sq.*), entraîne la conséquence suivante : la césure étant obligatoire et

---

<sup>95</sup> Couperin, *L'art de toucher le Clavecin*, *op. cit.*, p. 39-41.

<sup>96</sup> Jean-Claude Milner/François Regnault, *Dire le vers*, *op. cit.*, p. 29-38.

<sup>97</sup> Labadie, *Élévation Générale d'Esprit à Dieu, en Veue de son Unité Divine*, dans Jean Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française, volume II*, Mayenne, José Corti, 1988, p. 263.

<sup>98</sup> Voir la note no. 15.

déterminant, dans le vers classique, une pause, il sera normalement possible, sans complications, d'avoir un accent de vers fixe sur la syllabe 6 et un accent de vers mobile sur la syllabe 7 :

Les Maures et la **mer/montent** jusques au port  
(*Le Cid*, IV, 3)

En revanche, les consécutions 5-6 ou 11-12 seront rares et réclameront une pause justifiable par la syntaxe et par la sémantique :

Je rendrai mon **sang/pur**, comme je l'ai reçu  
(*Le Cid*, I, 7)  
[...]

Dans [cet] exemple, la pause est justifiée : il s'agit d'une coupe syntaxique majeure et le sens appelle une pause. Dans l'exemple suivant, une analyse plate ne saurait justifier la pause requise :

Le sang de vos **rois/crie** et n'est point écouté  
(*Athalie*, I, 1)

Mais il suffit de faire cette pause pour que la diction fasse ressortir une dimension latente du vers : que le verbe *crier* est pris au sens propre et qu'il produit, par l'entrechoc des accents consécutifs sur 5 et 6, une véritable onomatopée discordante. Se souvenant de la Genèse, IV, 10 (« La voix du sang de ton frère crie vers moi de la terre »), Racine ose ici plus qu'une métaphore.

La combinaison de la consécution, en elle-même normale, de 6 à 7 et de la consécution déviante de 5 à 6 produit une consécution de trois accents, extrêmement déviante<sup>99</sup>.

Si un des accents variables tombent sur les syllabes numéros 5 ou 11, il doit être prononcé avec une pause après, suivi par la syllabe accentuée suivante. Dans le premier exemple, un accent de hauteur du ton, dynamique ou tenu sur « mont » élève la courbe dynamique vers le centre de la phrase, comme de l'eau qui monte dans l'air avant d'arriver au port. Dans le deuxième exemple, l'espace court entre « sang » et « pur » sépare le nom de l'adjectif « pur », qui modifie le sens de la phrase. La pause auditive rompt le poète de son sang, mais victorieusement, parce que le hémistiche finit avec l'accent le plus fort sur la dernière syllabe<sup>100</sup> « pur ». Sur une viole on peut imiter l'arrêt du son en empêchant la corde de vibrer avec l'archet, ou de lever l'archet de la corde.

Musicalement, on trouve un exemple de cette cinquième syllabe accentuée dans un manuscrit du deuxième livre de Marais, trouvé à la bibliothèque de Rochester, New

---

<sup>99</sup> Jean-Claude Milner/François Regnault, *Dire le vers*, *op. cit.*, p. 157-159.

<sup>100</sup> Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, *op. cit.*, p. 2.

York, où un musicien anonyme du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>101</sup> a écrit un accent sur la cinquième syllabe musicale de cet-hémistiche musical :



**Fig. 3.1, Marin Marais, *Deuxième livre*, Paris, l'auteur/Marais fils/Foucault, 1701, avec notations d'un interprète anonyme, p. 38<sup>102</sup>**

Si nous considérons les trois notes liées comme une seule syllabe, le *e* signifie un enflé<sup>103</sup> ou l'accent tombe sur la cinquième syllabe musicale. Selon Milner et Regnault, pour imiter la manière de déclamer les paroles « sang pur », nous pouvons jouer l'avant dernière note doit courte et brève. Il est intéressant qu'un musicien ait noté ces idées, qu'elles soient les siennes ou de quelqu'un d'autre. Pourquoi a-t-il ajouté des indications écrites ? Parce qu'il les a senties intuitivement ou parce que son maître de viole lui a conseillé jouer de telle façon ? Peut-être le violiste d'aujourd'hui n'hésiterait-il pas à écrire ses propres signes interprétatifs dans ses partitions.

Les exclamations de surprise ou d'étonnement peuvent être aussi créées musicalement avec des notes courtes et brèves. Prenons comme exemple le début du deuxième couplet de *La Eynaud* d'Antoine Forqueray. Il commence avec un saut d'une quarte, et nous pouvons facilement ajouter les paroles d'un vers octosyllabique de Saint-Amant : « Mon dieu ! » pour le saut *la ré*, suivi de « *que mes yeux sont contents*<sup>104</sup> » pour la ligne plus grave *ré mi fa sol la sol* :

---

<sup>101</sup> Sarah Cunningham, *Lessons from an Eighteenth-Century Master of the Viol : Some Markings in a Copy of Marais' Book II*, dans Johannes Boer/Guido van Oorschot, *A Viola da Gamba Miscellany : Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium, Utrecht 1991, Utrecht, 1994*, p. 85-101.

<sup>102</sup> Sibley Music Library, Rochester. Version numérique en ligne de l'exemplaire de Rochester : <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=11950&versionNumber=1>, consulté le 15/01/16.

<sup>103</sup> Marin Marais, *Troisième livre*, *op. cit.*, avertissement.

<sup>104</sup> Marc-Antoine Girard Saint-Amant, *La Solitude à Alcidone*, dans *Les ouvrages du sieur de Saint-Amant, Première Partie*, *op. cit.*, Paris, Toussaint Quinet, 1642, p. 6.



**Fig. 3.2, Antoine Forqueray, *La Eynaud*<sup>105</sup>**

Les deux premières notes montent comme les yeux du poète vers le ciel, qui exclame « mon dieu ! ». Le ré sur le premier temps a un pincé qui l’embellit et attire l’attention de l’auditeur. La ligne coulant après est digne de rappeler le poète, qui regarde par terre vers le haut, avec des yeux contents comme une ligne mélodique en ré majeur. Grimarest, en expliquant la façon dont un comédien peut représenter la passion de l’exclamation, écrit :

L’Exclamation[...] est presque toujours accompagnée d’une Interjection, comme *Ah ! Oh ! Quoi ! Ciel ! Dieux !* & le ton qui lui est propre doit être fort élevé, mais néanmoins proportionné à ce qui précède, & ce qui suit, & à la situation de la personne qui est surprise. Car ce seroit mettre sa voix dans le faux, que de glapir, après avoir prononcé des termes d’un ton doux & bas [...] L’Exclamation faite par admiration est moins poussée, que celle qui marque de la crainte<sup>106</sup>.

Dans ce cas, cette exclamation tombe dans la catégorie d’admiration car le poète se sent reconnaissant à Dieu pour sa solitude. Donc il est moins exagéré qu’une exclamation de peur. Le passage suit une cadence féminine, alors peut-être pourrait-on cadencer très doucement aussi pour déjà préparer cette exclamation, et la rendre plus évidente en contraste.

<sup>105</sup> Antoine Forqueray/Jean-Baptiste Forqueray, *Pièces de viole, op. cit.*, p. 19.

<sup>106</sup> Jean-Léonor Le Gallois De Grimarest, *Traité du Recitatif Dans la Lecture, Dans L’Action Publique, Dans la Declamation, et Dans le Chant, op. cit.*, p. 169-170.

## Le tableau de l'opération de la taille

Dans le cinquième et dernier livre de Marais, publié en 1725, une pièce est accompagnée de vers libres. Nous pouvons déclamer et à la fois jouer la pièce, ou peut-être plus facilement, avoir quelqu'un d'autre la déclamer au même temps que nous jouons. C'est une pièce assez unique dans l'œuvre de Marais, la seule avec de telles indications. L'auteur inclut une édition contemporaine pour que le texte soit clairement lisible :

101. *Le Tableau de l'opération de la Taille 108.*

*L'aspect de l'appareil.* *Fremissement en le voyant.*

*Lentom.* *Parvenu jusqu'au haut.* *descente dudit appareil.*

*Resolution pour y monter.* *Conspicuous des Joyes* *Entre les bras et les jointes.*

*Reflexions serieuses.* *Soy se fait*

*Incision.* *Introduction de la tenette.* *Soy ton tire la pierre.*

*Soy ton perd P Coulement du Sang.* *quand la voie.* *Soy ton oye les Joyes.*



Fig. 3.3, Marin Marais, *Le Tableau de l'operation de la Taille*<sup>107</sup>

86.

*Le Tableau de l'Operation de la Taille.*  
108. *Lentement*

*Les Relevailles.*  
109. *Gay.*

*Petite reprise pour la 2<sup>e</sup> fois.* *Tournez pour la suite.*

Fig. 3.4, Marin Marais, *Le Tableau de l'operation de la Taille*, basse continue<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Marin Marais, *Cinquième livre*, Paris, l'auteur/Boivin/R. Marais/J.J. Marais, 1725, p. 101-104.

<sup>108</sup> Marin Marais, *Basse-continûes du Premier livre*, Paris, l'auteur/Hurel, 1689, p. 86.

The image displays a musical score for Marin Marais's piece, 'Le Tableau de l'operation de la Taille'. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of ten staves of music, each with a descriptive French title above it. The titles are: 'L'aspect de l'apereil', 'Resolutions pour y monter', 'Fremissement en la voyant', 'Descente du dit appareil', 'Parvenu jusqu'en haut', 'Réflexions sérieuses', 'Entrelassement des soyes entre les bas et les jambes', 'Icy se fait l'incision', 'Icy se fait l'introduction de la tenette', 'Icy l'on tire la pierre', 'Icy l'on perd quasi la voix', 'Ecoulement du sang', 'Icy l'on oste les soyes', and 'Icy l'on vous transporte dans le lit'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). Measure numbers 3, 5, 8, 12, 14, 16, 19, 21, 24, 27, and 30 are indicated at the beginning of their respective staves.

Fig. 3.5, Marin Marais, *Le Tableau de l'operation de la Taille*<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Edité par M. Pausch. <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP423520-PMLP580636-Tableau.pdf>, consulté le 28/10/2016.

Quoiqu'il y ait des vers octosyllabiques et décasyllabiques et quelques rimes, le texte reste assez libre et ressemble à la prose. Est-ce que cette morphologie du texte a un rapport avec le jeu du violiste ? Peut-être en jouant, le musicien pourrait se sentir libre avec le tempo, pour le faire fluctuer et rendre évidentes les atmosphères des scènes différentes ; disons plus parlé que chanté, comme un récit ou l'on voit l'action se dérouler, plutôt qu'un air chanté, où l'on sent l'émotion intérieure du personnage<sup>110</sup>. Revenons à la comparaison faite par Hubert Le Blanc que nous avons explorée au début du chapitre II : « Les Italiens recherchent par dessus [la prose], & les François sacrifient [la prose pour la poésie.]<sup>111</sup> » Bien que Le Blanc ait écrit cette phrase après la publication du cinquième livre de Marais, *Le Tableau de l'opération de la Taille* reflèterait-il l'influence du style italien sur Marais ? D'autre part dans son traité Le Blanc décrit la technique d'archet de Forqueray comme plus italienne, soutenue, et legato, que celle de son collègue aîné Marais<sup>112</sup>. Donc par d'autres indices que ceux constatés dans le chapitre III, il semble que vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle les violistes français deviennent plus italiens, et leur écriture et style de jeu ressemble plus à la prose, et moins à la poésie.

Pour finir ce chapitre, nous allons examiner *Le Tableau de l'opération de la Taille* pour voir comment l'écriture musicale représente les textes qui l'accompagne. En effet, la tonalité de mi mineur correspond à la représentation d'une scène malchanceuse. Décrit par Rousseau comme « tendre » et par Charpentier comme « Efféminé [...] et plaintif<sup>113</sup> », Marais va peut-être plus loin en utilisant mi mineur pour un affect vraiment effroyable. Entre la troisième et quatrième mesure la sixte mineure montante est « douloureux, suppliant, ou aussi flatteur<sup>114</sup> », et la sixte majeure montante est « drôle, fougueux, violent<sup>115</sup> ». La sixte majeure paraît encore entre la quatrième et cinquième mesure dans la ligne de la basse continue. Partout Marais utilise les courbes mélodiques

---

<sup>110</sup> Pour plus sur les airs et récitatifs baroques français, voir Patricia Ranum, *The Harmonic Orator – The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, op. cit.

<sup>111</sup> Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon Et les Prétentions du Violoncelle*, op. cit., p. 9.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 25-27. Pour plus sur la technique d'archet et de la main gauche de Marais et Forqueray, voir l'auteur, *Un instrument de mélodie ou d'harmonie ? La viole française, 1685 – 1750*, op. cit.

<sup>113</sup> Rafael Palacios Quiroz, *La Pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, op. cit., annexe 8.5, p. 79.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

qui montent ou descendent pour illustrer la descente de l'appareil, les résolutions pour monter, l'écoulement du sang vers le bas, et le repos final dans le lit. Le mouvement conjoint avec le rythme croche pointé – double croche représente soit l'écoulement morbide du sang, soit l'entrelacement des membres avec de la soie. Entre les mesures 30 et 31 la fausse quinte descendante dans la mélodie est « suppliant<sup>116</sup> ». Le mi majeur de *Les Relevailles* est « Querelleur et criard<sup>117</sup> ». Donc même si, en ce moment de l'histoire, le pire est fini et nous sommes quand même dans une tonalité majeure, on peut imaginer le patient (est-ce Marais lui-même ?) se plaignant de l'expérience horrible.

*Le Tableau de l'opération de la Taille* est un chef d'œuvre des pièces de caractères, ce genre qui représente un personnage, une scène ou une atmosphère, de la même façon que la poésie ou la prose littéraires décrivent une situation et nous font sentir l'émotion de la scène. Si nous pensons aux analyses discutées dans ce chapitre, peut-être nous pouvons faire imaginer et voir les images des vers baroques français en jouant de la viole. En reliant la déclamation au jeu de la viole, peut-être nous pouvons faire sonner la musique instrumentale comme un poète qui déclame de la poésie, seulement sans paroles.

En accentuant les rimes à la fin des phrases, en faisant apparente la pulsation rythmique dansante, en imaginant des vers de poésie pendant que nous jouons la musique de Marais, Couperin et Forqueray, nous pouvons commencer à rapprocher notre jeu de violiste à la voix d'un poète qui aurait récité ou déclamé ses vers avec mode qui semble se trouver aux confins de la parole et du chant. Avec des gestes exagérées comme un comédien, avec des coups d'archet qui enjolivent les passions variées, nous rendons plus vivante et touchante la musique. À l'inverse, dans les préludes et les pièces plus tardives de Forqueray, il nous semble plus pertinent de chercher à ressembler plutôt quelqu'un qui écrit de la prose. Pour cela, nous prendrons soin donc de mettre moins d'accents en général, moins de phrasé selon la hiérarchie métrique de la mesure, et plus d'enjambements et coups d'archets legato, qui restitueront musicalement les lignes coulantes de la prose. Ainsi, en extraire deux grands chemins différents à suivre, en fonction du style à la fois exigée par la musique, et à la fois souhaité par le violiste.

---

<sup>116</sup> *Ibidem.*

<sup>117</sup> *Idem*, Annexe 8.5, p. 79.

#### 4. Enquête discographique

Étant deux arts sonores, la musique et la poésie baroques françaises peuvent être enregistrées et mises sur le même disque, pour créer un mélange riche en juxtaposition des formes, styles et sens. Tels disques sont rares et uniques dans leurs capacités de recréer l'univers des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Alors que la plupart des enregistrements musicaux contiennent la poésie plutôt chantée, la poésie déclamée ajoute une dimension singulière à la musique instrumentale, et fait confronter la musique aux codifications de rythme, accentuation et mélodie qui étaient accordées à la poésie baroque. Se pourrait-il qu'un musicien améliore son jeu instrumental en imitant un comédien qui déclame la poésie ? Il nous a semblé intéressant de mener une enquête discographique dans le but de constituer un corpus de projet ayant associé ces deux arts. Cela dans le but, à travers une analyse comparative, de tirer des éléments qui pourraient faciliter le développement de notre technique musicale, et aussi vice-versa pour un comédien qui souhaite imiter un musicien dans son art de déclamation.

Le fait de rassembler des titres de disques différents autour de ce sujet nous permet de voir quels autres artistes-chercheurs s'intéressent à l'impact de la poésie sur la musique baroque française. En contraste aux nombreuses monographies qui comparent ces deux arts, l'auteur ne connaît pas de discographie sur le sujet. En écoutant des enregistrements variés, nous avons des sources sonores qui nous permettent de tester nos propres hypothèses sur la déclamation et le jeu musical, et donc explorer un côté pratique de ces recherches théoriques. Même si les textes déclamés ne sont pas de la poésie, mais un roman, des lettres, ou un sermon, ils ont des éléments de la rhétorique poétique baroque française qui sont tout à fait en lien avec cette recherche.

Nous avons quatre exemplaires, publiés entre 1999 et 2009, dont trois du label Alpha : *La Conversation*, avec Eugene Green et Vincent Dumestre ; *Tenebræ*, avec Eugene Green et l'ensemble Le Poème Harmonique, dirigé par Vincent Dumestre ; *L'Autre Monde, Ou Les Estats & Empires De La Lune*, avec le comédien Benjamin Lazar et les musiciens Benjamin Perrot et Florence Bolton. Enfin le label Hortus a enregistré un disque de l'ensemble *Les meslanges*, avec les musiciens Thomas Van Essen, Emmanuelle Guigues, et Manuel de Grange. Une description de chaque disque permettra une

comparaison du degré où les musiciens et comédiens expérimentent avec leurs partitions et textes.

**Robert de Visée/Theophile de Viau, *De Visée & De Viau : La Conversation*,  
Vincent Dumestre et Eugene Green, Alpha, 1999**

Le CD *La Conversation* est le premier dans une série de trois enregistrements de poésie et musique baroque française publié par Alpha, avec le duo d'Eugène Green – déclamation, et Vincent Dumestre – théorbe. Le thème de la conversation est présent partout, entre la musique de Robert de Visée (1650 – 1725) et la poésie de Théophile de Viau (1590 – 1626), le tableau de couverture de deux hommes qui se parlent (*Plan de la chartreuse de Paris portée par deux anges* par Eustache Le Sueur), les photos de Green et Dumestre qui se racontent aux abords d'une forêt, l'*Allemande La Conversation* de Visée (piste no. 3), et la *Lettre à son frère* de Théophile de Viau. Nous trouvons un témoignage du fait que la musique fait écho des traits principaux de la poésie tels que la rime, le rythme, et l'atmosphère évoquée.

Musique et poésie s'intercalent, à l'exception de la *Lettre à son frère* où Dumestre joue le *Menuet en Sol Mineur* en même temps que le texte est lu. Le livret évoque un concert privé dans la chambre du roi Louis XIV, où de Visée et Racine jouaient et déclamaient des vers chaque soir<sup>118</sup>. Dumestre et Green tentent d'imiter le jeu de ces artistes, avec un style opposé à celui des comédiens de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Ces comédiens ne distinguent pas entre la poésie et la prose, même en déclamant la poésie baroque<sup>119</sup>. En effet, les comédiens modernes qui jouent tout dans un style « naturel » ne font pas surgir la beauté de l'art baroque qui exige de « [l]'artifice, [...] une sorte de masque au travers duquel peut apparaître la dimension artistique [...] en gardant toutefois une juste proportion entre la retenue et l'expression<sup>120</sup> ». L'étymologie latin du mot *artifice* évoque également la notion de ne pas laisser faire, de mettre intentionnellement les nuances d'une interprétation : *ars* (art) et *facere* (faire)<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> Vincent Dumestre, dans Robert de Visée/Theophile de Viau, *De Visée & De Viau : La Conversation*, Vincent Dumestre et Eugene Green, Alpha, 1999, livret, p. 7.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 5-6.

<sup>121</sup> *Idem*, p. 4.

Eugène Green, pionnier de la déclamation baroque, comédien et réalisateur, est convainquant dans sa prononciation du français du XVII<sup>e</sup> siècle. Parfois nous sentons son style trop chantant, par exemple le premier vers de *Quand tu me vois baiser tes bras*, où il ne met pas seulement deux accents de longueur comme il faudrait, mais quatre : « *Quand tu me vois baiser tes bras* ». Malgré le sentiment intime du vers, nous sommes un peu ennuyés dès le départ. Mais nous respectons que sa décision est bien recherchée – en lisant son livre *La Parole Baroque* sa préférence pour des tenues est évident<sup>122</sup>.

Un des effets perdus en ayant tellement des syllabes tenues est la pulsation régulière, qui ferait ressembler la poésie aux pincées rythmiques du théorbe. Ici encore, Green défend son interprétation en disant que la poésie baroque doit avoir plus de métrique que la prose, mais pas autant que la musique<sup>123</sup>. Peut-être sa déclamation servirait-elle dans un grand théâtre, où il faut projeter la voix avec de longues tenues chantantes. Mais à côté des pièces instrumentales, où les douces notes du théorbe diminuent rapidement, nous souhaitons un style plus parlé, récité, qui serait peut-être plus près de la réalité historique d'une lecture de poésie au XVII<sup>e</sup> siècle.

### Liste du contenu

1. Sonnet: Sacrez murs du soleil, 1'41
2. Prélude en Sol mineur, 1'03
3. Allemande: La conversation, 4'07
4. Courante, 2'10
5. Quand tu me vois baiser tes bras, 2'29
6. Sarabande, 3'05
7. Sonnet: Je songeois que Phyllis, 1'49
8. Musette en rondeau, 4'18
9. Sonnet: Chère Isi, 1'44
10. Ode: Un corbeau devant moi, 1'44
11. Prélude en La Mineur, 1'13
12. Chaconne, 2'29
13. Lettre à son frère & Menuet en Sol Mineur, 17'56
14. Prélude en Mi Mineur, 1'46

---

<sup>122</sup> Voir Eugène Green, *La parole baroque*, *op. cit.*, p. 103-104 pour sa méthode de choisir les quantités longues et brèves. À part de rares cas, nous décourageons l'enchaînement de plusieurs quantités longues.

<sup>123</sup> « Dans la déclamation, le *tempo* n'a pas la régularité apparente du temps musical », *idem.*, p. 123. Il cite les préludes non mesurés de François Couperin comme des équivalents musicaux de ce principe. Nous proposons plutôt une division entre la déclamation de la prose et celle de la poésie, dont celle-ci aurait un tempo du temps musical bien apparent et régulier. Voir la note no. 30 où nous identifions les préludes non mesurés de Couperin comme des équivalents de la prose.

- 15. Allemande en Mi Mineur, 3'28
- 16. Courante en Mi Mineur, 1'54
- 17. Sarabande en Mi Mineur, 1'38
- 18. Menuet en Mi Mineur, 2'02
- 19. La mort de Pyrame, 4'46

**Michel-Richard De Lalande, *Tenebræ*, Le Poème Harmonique, Alpha, 2002**

Le CD *Tenebræ* contient de la musique vocale de Michel-Richard Lalande (1657-1726), jouée par *Le Poème Harmonique*, dirigé par Vincent Dumestre, chantée par la chanteuse Claire Lefilliâtre. Il y a un deuxième disque avec un sermon de Jacques Bénigne Bossuet (1627 – 1704), déclamé par Eugène Green. Les deux livrets à l'intérieur éclaircissent l'histoire du contenu avec des écrits sur De Lalande et les œuvres enregistrées : *Miserere à voix seule* et trois *Leçons de Ténèbres*. Le deuxième livret (qui n'est pas paginé) explique le tableau de la couverture, et le *Sermon sur la mort* de Bossuet.



**Fig. 4.1, Bartolomeo Schedoni (1578 – 1615), *Le Marie al sepolcro*, huile sur toile, 228 x 283 cm, Parme, Galleria Nazionale<sup>124</sup>**

Le tableau de la couverture *Le Marie al sepolcro* de Bartolomeo Schedoni (1578-1615) montre Marie de Béthanie, Marie mère de Jacques, et Marie-Madeleine approchant

<sup>124</sup> <http://au-puits-de-la-samaritaine.fr/2012/04/les-femmes-au-tombeau/>, consulté le 29/06/17.

le tombeau de Jésus le jour de la résurrection. Un ange leur dit que « Jésus est ressuscité, qu'il a quitté les lieux, et qu'il retrouvera ses disciples, qu'elles sont priées de prévenir, en Galilée<sup>125</sup> ». Nous trouvons dans le style du tableau des caractéristiques qui pourraient également s'appliquer à la poésie et la musique baroque : « Posé, presque schématiquement, le sujet en acquiert une netteté, une immédiateté, et une charge émotionnelle, qui appartient à l'esthétique baroque<sup>126</sup> ». Pourrait-il exister une pareille clarté dans la voix d'un comédien qui déclame la poésie ? dans le timbre d'une chanteuse ? ou dans le rythme des coups d'archet d'un violiste ? Ce tableau tente de présenter une scène directement, sans aucune incompréhension, de la même façon que, depuis la *seconda prattica*, le musicien met une importance suprême sur l'intelligibilité du texte<sup>127</sup>. Quant à la composition serrée, comment pourrait cette stricte organisation d'espace représenter visuellement une composition de musique, ou bien le discours d'un sermon ?

Le sermon baroque construisait selon le schéma formel d'un exorde (dans le *Sermon sur la mort* l'exorde est divisé en deux), et deux points<sup>128</sup>. Nous imaginons le tableau de Schedoni divisé dans le même format, de gauche à droite : l'ange représente la première moitié de l'exorde, et l'espace de ciel sombre représente la deuxième. Marie de Béthanie et Marie mère de Jacques sont le premier point, et Marie-Madeleine le deuxième. Dans une veine similaire, nous pourrions imaginer que la première piste musicale *Miserere à voix seule* représente l'ange, et les trois *Leçons* suivantes représentent les trois Marie.

---

<sup>125</sup> Denis Grenier, dans Michel-Richard De Lalande, *Tenebræ*, Le Poème Harmonique, Alpha, 2002, livret no. 1, p. 6.

<sup>126</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Eugène Green, dans Michel-Richard De Lalande, *Tenebræ*, Le Poème Harmonique, Alpha, 2002, livret no. 2.

## La musique

Michel Richard de Lalande a écrit les *Leçons de Ténèbres* et le *Miserere à voix seule* pour être chantés par sa femme Anne Rebel (1663-1722), la fille aînée de Jean Rebel (1636-1692), au couvent des Dames de l'Assomption<sup>129</sup>. Les textes demandent une musique de lamentation, tout en gardant l'espoir d'une rédemption :

[La musique] se fonde sur des extraits des *Lamentations* du Prophète Jérémie (6<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), qui déplorent la destruction de Jérusalem en punitions des péchés d'Israël. Mémoire atavique de la diaspora, le texte prophétique acquiert, dans la tradition chrétienne, une valeur d'exemplarité : elle anticipe le sacrifice du Christ, tout en offrant un modèle de méditation<sup>130</sup>.

Le contrepoint soigné n'offre rien de léger – dans la rigueur de l'écriture nous sommes lancés dans une contemplation vivide. Les photos des musiciens de l'ensemble *Poème Harmonique* dans le livret no. 1 les montrent aussi concentrés et sérieux, mais toujours avec une belle sincérité qui communique l'atmosphère religieuse de la musique.

Si l'écriture musicale est si profonde et travaillée, Anne Rebel la chantait-elle de façon similaire ? Le rédacteur du *Mercure Galant* décrit sa voix en 1702 :

On n'a jamais entendu une voix plus grande que la sienne : elle est d'une douceur sans pareil, et tout à fait flexible. Elle a une légèreté de gozier, et une netteté qu'il serait difficile d'exprimer, avec une cadence merveilleuse accompagnée d'une prononciation admirable<sup>131</sup>.

Sa façon de chanter évoque, paraît-il, la même clarté qu'on voit dans le tableau de Schedoni. Nous pouvons donc féliciter Claire Lefilliâtre pour son interprétation qui berce les oreilles avec une précision et une netteté, qui ressembleraient à la voix de Rebel.

## Le sermon

Jacques-Bénigne Bossuet, prêtre et rhétoricien célèbre de son temps, donnaient énormément de sermons à Paris, souvent en présence du roi Louis XIV. Il paraît qu'il improvisait souvent pendant ses discours, nous explique François Le Dieu (?-1713) :

[Bossuet] écrivait tout [...] sur un papier à deux colonnes, avec plusieurs expressions différentes des grands mouvements, mises l'une à côté de l'autre, dont il se réservait le choix dans la chaleur de la prononciation, pour se conserver,

---

<sup>129</sup> Anne Piéjus, dans Michel-Richard De Lalande, *Tenebræ*, Le Poème Harmonique, Alpha, 2002, livret no. 1, p. 9.

<sup>130</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>131</sup> *Idem*, p. 9.

disait-il la liberté de l'action en s'abandonnant à son mouvement sur ses auditeurs et tournant à leurs profit les applaudissements mêmes qu'il en recevait<sup>132</sup>. Nous comprenons la méthode de Bossuet d'avoir effectivement deux discours préparé avant la présentation d'un sermon. Selon les impressions du public, il improvisait son choix des phrases pour mieux communiquer son message, ce qui pouvait donc créer une atmosphère de liberté et spontanéité sur le côté *actio* de son discours.

Eugène Green déclame le sermon passionnément. Nous imaginons que Bossuet, quand il a donné le *Sermon sur la mort* au Louvre en 1662 devant le roi<sup>133</sup>, aurait pu ressentir une stimulation de l'inspiration devant le monarque puissant. Il semble que Green imite le chant de Lefilliâtre avec de longues syllabes tenues, et des mélodies qui varient dans tous les sens<sup>134</sup>. En effet, il écrit : « Le [prêtre] utilisait exactement les mêmes techniques [de déclamation et gestuelle] que les acteurs et les chanteurs<sup>135</sup> ». Il se donne de la liberté dans sa déclamation du discours, et aussi dans sa formulation de la toute fin du sermon, où il paraît que le manuscrit manque des pages.

## Liste du contenu

### CD 1

1. Miserere à voix seule, 26'04
2. Troisième Leçon du Mercredi, 17'11
3. Troisième Leçon du Jeudi, 21'06
4. Troisième Leçon du Vendredi, 11'47

### CD 2

1. Jacques-Bénigne Bossuet (1627 – 1704) – Sermon sur la mort (Carême de 1662)
2. Domine, veni et vide, 4'05
3. Entre toutes les passions de l'esprit humain, 2'30
4. Vous serez peut être étonnés, 3'10
5. O mort, nous te rendons grâces, 1'28
6. Premier Point, 4'16
7. Voici la belle méditation, 4'58
8. Qu'est-ce donc que ma substance, 6'30
9. Second point, 7'20
10. Mais continuons, Chrétiens, 4'06
11. Tout cela n'est rien, Chrétiens, 4'16

---

<sup>132</sup> Francis Lippa, *Tenebræ*, *op. cit.*, livret no. 2.

<sup>133</sup> Eugène Green, *Tenebræ*, *op. cit.*, livret no. 2.

<sup>134</sup> Voir Eugène Green, *La parole baroque*, *op. cit.*, p. 111-122 pour une description de six *accens*, ou mélodies de déclamation.

<sup>135</sup> Eugène Green, *Tenebræ*, *op. cit.*, livret no. 2.

12. Il est vrai, Chrétiens, je le confesse, 6'34  
13. Mais hélas ! Que nous profite cette dignité ?, 5'31

**Savinien Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune*, Benjamin Lazar, Benjamin Perrot et Florence Bolton, Alpha, 2004**

*L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune Et Du Soleil* est un roman de Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655) qui s'agit d'un discours poétique autour de la philosophie, religion et politique du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>136</sup>. La première partie *L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune* a été enregistrée par Benjamin Lazar, accompagné par Florence Bolton – dessus et basse de viole, et Benjamin Perrot – théorbe et guitare baroque. Ces trois artistes ensemble créent un tableau riche en sonorités. En effet, l'auditeur apprend vite la nature illusoire du disque :

[C]e que tu crois être un disque n'est pas que cela. Bien que dépourvu des images animées auxquelles nos yeux sont accoutumés, c'est un vrai spectacle, un ouvrage de théâtre enregistré pour ton esprit<sup>137</sup>.

En effet, Lazar nous convainc que ce texte a été écrit pour être déclamé, plutôt que lu silencieusement : « *Ecoute, lecteur*, nous dit Cyrano au début de *L'Autre Monde*, invitant clairement à découvrir son œuvre au travers du prisme magique de la déclamation baroque<sup>138</sup> ». Le sens de la prose est amplifié quand le texte est lu à haute voix, et encore plus quand il est mêlé avec de la musique instrumentale.

À l'intérieur du coffret on trouve deux livrets – un premier avec une table des matières musicales et le texte de *L'Autre Monde*, et un deuxième avec une note d'intention de Benjamin Lazar. Ces textes sont précédés d'une analyse du tableau de couverture :

---

<sup>136</sup> Cyrano De Bergerac, *Les états et empires de la lune et du soleil*, Paris, Garnier, 1932.

<sup>137</sup> Jean-Paul Combet, dans Savinien Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune*, Benjamin Lazar, Benjamin Perrot et Florence Bolton, Alpha, 2004, livret no. 2, p. 3.

<sup>138</sup> Benjamin Lazar, *L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune*, *op. cit.*, livret no. 2, p. 14. « Il faut songer que la lecture silencieuse est une pratique tardive en Occident », *Ibidem*. « Le choix de la déclamation a été fait d'une part parce que l'on peut supposer que Cyrano, étudiant en rhétorique et homme de théâtre, s'il voulait mettre son texte en valeur lors d'une lecture, utilisait les techniques de son époque. » *Idem*, p. 15.



**Fig. 4.2, Frères Le Nain [Louis, Antoine, Mathieu], école française du XVII<sup>e</sup> siècle, *Fumeurs dans un intérieur*, 1643, huile sur toile, 117 x 137 cm, Paris, Musée du Louvre<sup>139</sup>**

Nous apprenons que ces messieurs « vêtus sans ostentation selon le code en vigueur sous Louis XIII<sup>140</sup> » sont peut-être en train de sentir l'effet d'une drogue autre que le tabac<sup>141</sup>, ou sinon ils s'engagent au moins dans une conversation illicite libertin :

[D]ans la foulée de l'avènement de l'activité scientifique, tant de questions se posent, celle-ci infère un nouveau rapport à la nature. Elle oblige à apprécier à leur mérite les hypothèses d'explication du monde qui pullulent alors que les certitudes théologiques et politiques sont mises à mal. Subrepticement, scepticisme et logique rationnelle s'en prennent à la doctrine officielle. Les libertins sont aux premiers rangs de la critique<sup>142</sup>.

<sup>139</sup> <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a6/fe/61/a6fe612205838d37580854eb38cc2e3d.jpg>, consulté le 29/06/17.

<sup>140</sup> Denis Grenier, dans *L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune*, op. cit., livret no. 2, p. 4.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

Nous imaginons De Bergerac, vêtu aussi modestement que les messieurs du tableaux, en train de discuter de sujets intellectuels au quartier latin de Paris, où il faisait « des amis en compagnie desquels il s'éloignait de la norme politique, morale et religieuse que ses études et son entourage familial dévot auraient pu lui inculquer<sup>143</sup> ». Après avoir été blessé au régiment des Gardes<sup>144</sup>, peut-être De Bergerac aurait-il été sceptique des institutions établies telle que le militaire ? Écrit-il donc *L'Autre Monde* pour échapper au monde réel, se moquer des paradoxes troublants du XVII<sup>e</sup> siècle, en se réfugiant dans la littérature imaginaire fantastique ?

Les photos informelles de l'enregistrement montrent une atmosphère fantastique, voir surréelle, avec des poses drôles de Lazar qui fait son clown, des souris de l'équipe qui écoute leur travail, et des regards contemplatifs et transcendants dans l'église où l'enregistrement a été fait. C'est un contraste avec le tableau sérieux de la couverture, ce qui prévient qu'il y aura peut-être des libertés ironiques dans leur interprétation. Les sifflements d'oiseaux sur la piste CD 2 – 6, *Une jeune fillette (improvisation)*, ou encore les bruits d'avant-garde faits par les instruments pour imiter les sons stratosphériques des planètes sur la piste CD 2 – 10, *Planètes Et Étoiles*, nous fait penser aux photos espiègles et oisives des livrets.

Les œuvres musicales sont toutes contemporaines de De Bergerac, à part celles de Diego Ortiz (ca. 1510-ca. 1570) et Marin Marais (1656-1728). Les autres compositeurs joués sont les suivants : François Dufaut (av. 1604-av. 1672), Monsieur de Saint-Colombe (?-av. 1701), John Playford (1623 – 1686), Nicolas Hotman (?-1663), Jean Lacquement dit Dubuisson (ca. 1622-1681), et Giovanni Girolamo Kapsberger (ca. 1580-1651), dit « il Tedesco della tiorba ».

### **La déclamation et la musique**

Benjamin Lazar n'explique pas en grand détail sa méthode de déclamation. Néanmoins sa prononciation ressemble à la moindre syllabe à celle qui est décrite par les traités de prononciation baroque. Le « R » roulé, le « E muet » des rimes féminines prononcés, les voyelles nasalisées bien prononcées, telle que dans le mot « bien »,

---

<sup>143</sup> Benjamin Lazar, *L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune*, op. cit., livret no. 2, p. 12.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

indiquent qu'une recherche profonde a été faite. Nous aurions apprécié une prononciation ancienne de la graphie *oi* [wê], telle que dans le mot *françois* [frâswê(s)]<sup>145</sup>. Le tempo lent de la déclamation donne du temps pour que les paroles réverbèrent agréablement<sup>146</sup>, et les accentuations des fins de phrases et des rimes des vers<sup>147</sup> créent un rythme musical qui ressemble aux pièces instrumentales. Parfois Lazar prend plus de temps pour un silence après une virgule qu'après un point, ce qui pour nous accentue trop l'intérieur de la phrase et gêne la fluidité agréable de la prose.

Quant aux explications de son style de déclamation, la liaison avec la musique est significative. En imitant le théorbe, la guitare et la viole, il trouve de l'inspiration pour ses articulations, mélodies et rythmes. « Quand [les nobles Lunaires] sont las de parler, [ils prennent] tantôt un luth, tantôt un autre instrument, dont ils se servent aussi bien que de la voix à se communiquer leurs pensées<sup>148</sup> ». En effet, sa voix ne traîne pas sur les paroles, mais laisse chaque mot résonner à la juste mesure, comme une note pincée au théorbe – l'attaque est bien articulée, et le son diminue dans la réverbération de la résonance.

Lazar choisit les intonations de sa voix selon la « *différence de tons non articulés à peu près semblable à notre musique quand on n'a pas ajouté les paroles dont on trouve des exemples à la fin du roman sous forme de petites partitions de quatre notes désignant des noms de personnes ou de lieux*<sup>149</sup> », ou bien dans la proposition XXII du livre I<sup>er</sup> de l'*Harmonie universelle*, où Marin Mersenne décrit une manière de transcrire l'alphabet par la combinatoire de quatre notes : « Cette proposition est excellente, car elle enseigne la manière de discourir de toutes choses en jouant des instruments, car l'on peut discourir avec un autre en jouant de l'Orgue, de la Trompette, de la Viole, de la Flûte, du Lut & des autres instruments, sans que nul ne puisse entendre le discours, que celui qui sait le secret<sup>150</sup> ». Ces essais des théoriciens baroques tentent de connecter la déclamation à la musique, et ils donnent une vision des courbes mélodiques que le comédien peut mettre

---

<sup>145</sup> Eugène Green, *La parole baroque*, op. cit., p. 281-284. Voir la bibliographie pour d'autres traités baroques de la prononciation française.

<sup>146</sup> Eugène Green décrit l'importance de la déclamation lente dans *idem*, p. 122-123.

<sup>147</sup> Voir la note no. 10.

<sup>148</sup> Benjamin Lazar, *L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune*, op. cit., livret no. 2, p. 12.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> *Idem.*, p. 13.

dans son discours. Mais pour Lazar, le résultat obtenu n'étant pas satisfaisant « sans une clef de lecture extérieure à l'écoute et au roman<sup>151</sup> », il fallait avoir recours à une intuition lors d'une écoute des « tableaux sonores<sup>152</sup> » évoqués par les pièces instrumentales.

Un exemple où la musique permet d'appuyer l'interprétation d'un passage est la *Musette* de Marais pour les repas de fumée (1-29 ; 2-13). Peut-être la mélodie douce et séduisante de la viole incite-t-elle Lazar à varier les intonations de sa voix ? Nous entendons des accents de hauteur sur les descriptions de matelas et tapis sur lesquels les personnages sont assis. Les accentuations mettent ces mots à part dans le discours et rendent leur valeur descriptive plus forte – dans ce cas les matelas nous paraissent encore plus mou et l'esprit plus enivré pendant que la fumée entre dans la salle.

Le prélude de Dufaut lors de la découverte du livre de Cardan (1-2) est joué avec un crescendo progressif, ce que Lazar accompagne avec une dynamique montante, jusqu'au moment dans l'histoire où les deux grands vieillards sont entrés dans la chambre. Cette pièce est rejouée lors de l'arrivée sur la lune (1-16), et cette répétition nous rappelle le début où le narrateur ne voit la lune qu'à distance. Cette fois-ci la viole accompagne le théorbe, en ajoutant une couche de basse réconfortante, comme si nous sentions le succès d'être enfin arrivé sur la lune.

La tension d'un *prélude* de Dubuisson soutient le sonnet de Tristan Lhermite (CD1 – 31). La juxtaposition de la musique et la poésie crée un paradoxe dans le sens que la viole joue dans une tonalité mineure pendant que le poème fait l'éloge de la beauté d'une belle dame. Quoiqu'au dernier vers nous apprenions que l'amour soit le même personnage que la mort, la musique se termine sur un accord majeur, malgré le message sombre de la poésie. Clémence Monnier décrit ce paradoxe, que nous trouvons aussi dans les airs de cours baroques français : « Derrière le bonheur exprimé se cache le malheur ressenti, qui apparaît tôt ou tard dans le poème ou dans la musique<sup>153</sup> ». Le prélude de Dubuisson est donc ingénieux dans sa capacité d'exprimer le sentiment masqué par la poésie.

---

<sup>151</sup> *Ibidem.*

<sup>152</sup> *Ibidem.*

<sup>153</sup> Clémence Monnier, dans Sébastien et Charles Le Camus/Marc-Antoine Charpentier, *Airs de différents auteurs donnés à une dame*, Ensemble Les Meslanges, Hortus, 2009, livret, p. 4.

Nous trouvons ce disque un bon exemple de la déclamation et musique baroque française, malgré les moments d'improvisations d'avant-garde musicales. Si les comédiens contemporains se méfient encore aujourd'hui de la déclamation baroque, quand ce disque était publié en 2004 ils auraient dû être encore plus bouleversés. À l'époque de De Bergerac le texte était aussi controversé. Est-ce pourquoi ce livre n'a pas été imprimé pendant sa vie<sup>154</sup>? Le paradoxe (en grec littéralement *contre la norme*) était une caractéristique des libertins comme De Bergerac et Théophile de Viau, qui les mettait en opposition aux artistes plus traditionnels tel que Nicolas Boileau<sup>155</sup>. Ces artistes rebelles ont souvent eu des destins sombres, De Viau par exemple mis en prison, où il écrit une lettre à son frère, enregistrée par Eugène Green sur le disque *La Conversation* (Lazar cite cet enregistrement, p. 19.) De Bergerac, à son tour, mourut d'un coup sur la tête<sup>156</sup>. Était-ce une attaque provoquée par ses opinions outrageuses ? Nous ne savons pas, mais cela n'ajoute que du mystique autour de cet écrivain de romans mystérieux.

## Liste du contenu

### CD 1

1. *Lune rousse – Sur le chemin de Paris – Discussion pointue*, 2'05
2. *Le livre de Cardan – Les deux vieillards – Prélude – François Dufaut* (av. 1604 – av. 1672), 1'12
3. *Boutades de fièvres chaudes – Un si beau voyage*, 1'38
4. *Les Couplets – Monsieur de Sainte-Colombe* (? – av. 1701), 1'38
5. *Les fioles de rosée – premier envol*, 1'13
6. *Mystère - Les sauvages - Gazouillement enrôlé*, 2'23
7. *Les soldats – Le gouverneur – Conclusions coperniciennes*, 2'10
8. *Lady Catherine Ogle, a new dance – John Playford* (1623 – 1686), 1'07
9. *Entretien avec Monsieur de Montmagnie – Un beau paradoxe*, 2'54
10. *Planètes et étoiles*, 1'09
11. *Nouveau dessein de monter à la lune - Les Couplets – Monsieur de Sainte-Colombe*, 1'34
12. *Saint-Jean – La machine – La culbute*, 0'35
13. *Moelle de boeuf et essence cordiale - La machine a disparu*, 1'08
14. *La place de Québec – Le feu de la Saint-Jean – Second envol – John Playford*, 1'11
15. *Entre terre et lune - Premiers pas*, 2'56
16. *Prélude – François Dufaut*, 1'04

<sup>154</sup> Benjamin Lazar, *L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune*, op. cit., livret no. 2, p. 14.

<sup>155</sup> *Idem*, p. 18-19, note no. 6.

<sup>156</sup> *Idem*, p. 17.

17. *Première rencontre – Ville – A quatre pattes La femelle du petit animal de la Reine*, 2'34
18. *Chez le bateleur - Animal de foire – Bourrée – Nicolas Hotman (? – 1663)*, 1'26
19. *Le démon de Socrate*, 1'42
20. *Lémures, farfadets, nayades,...* Prélude de théorbe (improvisation), 0'48
21. *Origine et nature du démon de Socrate*, 2'09
22. Bourrée – Nicolas Hotman, 1'39
23. *Les deux idiomes - Le langage des Grands*, 1'35
24. Sarabande – Jean Lacquement dit Dubuisson (ca. 1622 – 1682), 1'50
25. *Le langage du peuple*, 1'08
26. Colascione – Giovanni Girolamo Kapsberger (1580-1651), 2'01
27. *Enlèvement – Enchantement ? – Explication*, 3'04
28. *Salle à manger - Nudité – Colère*, 2'35
29. *Repas de fumées – Musette – Marin Marais (1656-1728)*, 2'01
30. *Les lits du pays – Les chandelles de la lune – Chatouillements – Sommeil*, 1'31
31. « *La belle en deuil* » Sonnet de Tristan Lhermite (1601 – 1655) – Prélude – Jean Lacquemant dit Dubuisson, 1'28

#### CD 2

1. Sarabande – François Dufaut, 1'35
2. *Départ de l'auberge – La monnaie du pays – Chez le roy*, 1'03
3. *La troupe de singes – L'Espagnole – Ordre royal – Raison du voyage de l'Espagnol*, 3'52
4. Recercada Quarta – Diego Ortiz (ca. 1510 – ca. 1570), 1'27
5. *Renommée des betes du Roi – Rudiments de langage lunaire – Les pretres du pays – En cage L'oiseleur de la reine – Les filles de la reine – cloches et reliques*, 3'35
6. Un jeune fillette (improvisation), 1'52
7. *Les livres de la lune*, 2'49
8. Prélude – Anonyme – Manuscrit Vaudry de Saizenay (2<sup>e</sup> moitié du XVII<sup>e</sup> siècle), 1'52
9. *Procès – Harangue du procureur – Un avocat imprévu*, 4'28
10. *Sentence royale – Dédit public*, 1'21
11. Allemande – Jean Lacquement dit Dubuisson, 1'59
12. *Réapparition du démon – Cheminée – Mise en garde*, 1'24
13. *Nouveau repas de fumées – Mœurs alimentaires du vieux philosophe – Musette – Marin Marais*, 1'31
14. *Apologie du chou*, 4'48
15. Sarabande – François Dufaut, 2'01
16. *Le jeune bote – Le respect dû aux jeunes – La longue et noire maison*, 4'31
17. Sarabande – Monsieur de Sainte-Colombe, 2'06
18. *Fin du repas – Au jardin – Discussion avec le jeune hôte au jardin – Immortalité & résurrection*, 1'49
19. *Reponse du jeune hôte – La preuve par le Mahométan – Négation de D.*, 2'28
20. *L'Ethiopien – Envol par la cheminée – L'Etna*, 3'18
21. *Arrivée en Italie – Canario – Giovanni Girolamo Kapsberger*, 2'45
22. *Tous les chiens du Royaume – Odeur de lune – Remède – Embarquement – Souvenirs et réflexions*, 2'40

23. Toccata arpeggiata – Giovanni Girolamo Kapsberger, 2'08

**Sébastien et Charles Le Camus/Marc-Antoine Charpentier, *Airs de differens auteurs donnés à une dame*, Ensemble Les Meslanges, Hortus, 2009**

*Airs de differens auteurs donnés à une dame* est un disque enregistré par *Ensemble Les Meslanges*, avec Thomas Van Essen – chant et récitation, Emmanuelle Guigues – viole de gambe, et Manuel de Grange – luth et théorbe. Publié en 2009 par Hortus, il contient des airs de cours, des pièces instrumentales, un extrait d'un poème de Saint-Amant et deux extraits de lettres écrites par Madame de Sévigné. Un joli voyage dans les salons baroques, nous apercevons que Thomas Van Essen, qui a fait des études à La Sorbonne, a soigné le choix des œuvres enregistrées pour convenir à des thématiques variées.

La récitation de *La Jouyssance* de Saint-Amant est un excellent exemple de la déclamation baroque, ni trop chanté ni trop parlé. En chantant, Van Essen est conscient de soutenir les notes finales<sup>157</sup>, comme décrit par Bacilly dans *L'art de bien chanter*, ce que nous entendons aussi dans sa déclamation, où les rimes sont soulignées avec des accents de longueur et de hauteur. Avec les accents variables qu'il met à l'intérieur de chaque vers, nous entendons donc un bercement rythmique entre les accents variables et les accents des rimes, qui crée une pulsation musicale semblable aux notes pincées du théorbe qui l'accompagne.

Les lettres de M<sup>me</sup> de Sévigné sont lues avec une prononciation de français contemporain, mais avec des éléments de la rhétorique baroque tels qu'un style un peu chantant et des dynamiques de plus ou moins de volume selon le sens de la phrase. Ce n'est pas noté dans le livret mais nous croyons que c'est Emmanuelle Guigues qui lit les lettres. Le sentiment d'une mélancolie religieuse est exprimé par le théorbe qui accompagne les lettres avec l'air de cour *Apprenez à mon cœur* de Bacilly. Avec une musique douce, mineure et profonde, nous sommes enchantés par le mélange de musique et poésie.

---

<sup>157</sup> Thomas Van Essen, dans Sébastien et Charles Le Camus/Marc-Antoine Charpentier, *Airs de differens auteurs donnés à une dame*, *op. cit.*, livret, p. 3.

## Liste du contenu

### *Soupirs, langueurs pour l'ingrate amante*

1. *De mes soupirs, de ma langueur* – Charles ( ? ) Le Camus, 2'12
2. *Iris me paroissait si tendre et si fidèle* – C. ( ? ) Le Camus, 2'44
3. *Graves tesmoins* – C. Huygens, 3'21
4. *Tombeau de Lanolos. Allemande* – E. Gaultier ou D. Gaultier (luth), 3'18
5. *Sur Je veux me plaindre de vos rigueurs* de C. ( ? ) Le Camus (dessus de viole et luth), 2'03
6. *Je veux me plaindre de vos rigueurs* – C. ( ? ) Le Camus, 2'17
7. *Tristes deserts, Sombre retraite* – M.-A. Charpentier, 3'41

### *Luth, ruisseau et pleurs*

8. *La Jouissance* – M.-A. Girard (Saint-Amant), 1'29
9. *Ruisseau qui nourris dans ce bois* – M.-A. Charpentier, 2'52
10. *Prélude* – R. de Visée, 1'47
11. *Que j'ayme encore ce beau séjour* – Sébastien Le Camus, 2'38

### *La trop cruelle absence d'Iris*

12. *Sarabande* – N. Hotman (dessus de viole), 1'05
13. *De ces lieux si charmants* – C. ( ? ) Le Camus, 2'54
14. *Quand on ayme bien tendrement* – C. ( ? ) Le Camus, 1'15
15. *Dans les plus doux transports d'une flame nouvelle* – C. ( ? ) Le Camus, 2'46
16. *Enfin, vous revenez dans la saison nouvelle* – S. Le Camus, 2'44

### « Monsieur Charpentier travaille sur les Stances du Cid »

17. *Percé jusques au fond du cœur*, 1'39
18. *Que je sens de rudes combats !*, 1'44
19. *Père, maîtresse, honneur, amour*, 2'08

### *L'éclat du Soleil*

20. *Récit du Soleil* – J.-B. Lully (extrait du Prologue de *Cadmus & Hermione*, 1673), 2'12
21. *Allemande La Royale* – R. de Visée, 2'44

### « Profitez du printemps ! »

22. *Profitez du printemps !* – M.A. Charpentier, 2'11

### *Loin de la cour et de sa pompe délicieuse*

23. M<sup>me</sup> de Sévigné, extrait de lettres à M<sup>me</sup> de Grignan (15 janvier 1690) et au Comte de Bussy-Rabutin (5 février 1690), 1'09
24. *Apprenez à mon cœur* – B. de Bacilly, 5'23

Cette enquête de quatre enregistrements de musique et déclamation baroque française, nous a permis d'explorer des exemples de styles différents, que nous pouvons associer à des besoins esthétiques distincts : la déclamation d'Eugène Green pour des pièces soutenues et chantantes ; celle de Benjamin Lazare pour le mouvement lent et profond, et pour la sur-articulation ; finalement, celle de Thomas Van Essen pour les rimes accentuées avec des longueurs et hauteur variées, et les accents variables bien placés et accentués en conséquence. Les pièces musicales ajoutent une dimension

émotionnelle qui se trouve en phase avec la poésie. Quant au jeu du violiste, nous pensons que c'est peut-être bien d'imiter le son du théorbe, qui à son tour imite naturellement la voix d'un déclamateur, avec ses attaques bien articulées et résonantes, après lesquels les notes diminuent peu à peu jusqu'au silence.



## Conclusion

Dans ce mémoire nous avons tenté une exploration poétique de la viole de gambe baroque française entre 1685 et 1750, en cherchant les moyens de comprendre la musique de Marin Marais, François Couperin et Antoine Forqueray comme un poème. Tandis que les outils d'interprétation discutés servent a priori à aider les musicologues et violistes, nous espérons que d'autres instrumentistes, chanteurs, et même des poètes et amateurs de musique trouvent de l'inspiration et de l'information qui pourraient guider la pratique de leurs arts. Les chapitres analysent la musique et la poésie par rapport aux catégories suivantes qu'ils partagent entre eux : 1. Les rimes masculines et féminines. 2. Poésie ou Prose ? Accent et rythme. 3. Chanter, déclamer, ou réciter ? 4. Imitation. Ce sont quatre moyens de penser la forme et l'interprétation de la musique pour viole, qui nous aident à imaginer la musique comme un poème.

Les rimes masculines et féminines sont des éléments qu'on trouve dans la poésie baroque française, qui s'alternent aux fins des vers et avec leurs sons répétés créent un rythme qui nous aide à identifier la fin des phrases. Nous avons trouvé les équivalents musicaux instrumentaux qui imitent la façon de chanter ou déclamer les rimes. Avec une connaissance de l'écriture musicale des rimes, il y a des possibilités pour varier la manière de les jouer sur la viole, selon le contexte. Le fait que les rimes tombent souvent sur des cadences parfaites et les demi-cadences nous aide à marquer les fins des phrases.

En divisant les pièces de viole en vers rimés, nous gagnons le moyen de diviser encore chaque vers dans un certain nombre de syllabes, ce qui nous permet d'identifier où mettre les accents agogiques en jouant. Dans le deuxième chapitre nous apprenons d'abord qu'un rythme régulier est un des éléments qui définissent la récitation de la poésie, celle-ci étant en outre écrite avec une quantité de syllabes qui se prête facilement à des divisions rythmiques et ordonnées. Cette régularité de rythme peut être marquée par le violiste, surtout avec des accents de longueur et dynamique sur les rimes, et sur un endroit variable à l'intérieur du vers. L'accent variable se détermine par de nombreuses variables, telles que la quantité de syllabes du vers, l'articulation interprétative indiquée, et même des fois l'intuition du violiste.

Selon les traités des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, il y a de nombreuses opinions sur le jeu de la viole et la déclamation. Certains constatent que la musique et la poésie doivent

ressembler au chant, et d'autres sont sûres qu'elles sont plus aptes à ressembler à la parole parlée. Le deuxième chapitre enquête sur ces opinions différentes. Finalement le violiste ne peut jamais se contenter de jouer toujours soit comme le chant, soit comme la déclamation, mais peut choisir des nuances entre les deux selon le contexte. Nous pouvons arriver à des juxtapositions bizarres en comparant le jeu et l'écriture de Marais et Forqueray. Par exemple, Marais aurait une écriture poétique et un jeu déclamé pour imiter les instruments pincés ; ou Forqueray aurait une écriture qui ressemble à la prose, avec un jeu chanté. Ainsi nous pouvons toujours rechercher plus profondément sur ce sujet, pour préciser ce que nous voulons dire par les termes *parlé* et *chanté* et leur rapport avec la poésie et la viole de gambe.

Dans le troisième chapitre nous discutons l'art d'imitation et la façon dont la poésie ressemble aux choses dans la vie ; soit des éléments tels que l'eau, la terre, l'air, ou le feu ; soit un affect ou passion ; soit une rêverie de l'imagination. Ensuite nous examinons comment la musique imite les formes et les sentiments que nous trouvons dans la poésie. Ainsi, si le violiste se rend compte d'une image ou concept poétique pendant qu'il joue, s'il est ému lui-même par sa propre imagination, peut-être ses auditeurs auraient-ils une chance d'entendre quelque chose plus subtile et moins évident que seules les notes sur la page. Dans un sens similaire, un auditeur qui connaît les principes de la poésie baroque française pourrait imaginer de telles choses lorsqu'il écoute attentivement la musique baroque française, même si le musicien qui joue n'y pense pas.

La discographie analyse quatre enregistrements de poésie et musique baroques françaises pour donner un panorama des approches récentes du côté *actio* de la déclamation, ou récitation, de la poésie et musique. En effet, c'était la découverte du disque *La conversation* qui a lancé l'idée de cette recherche. En ce qui concerne la musique baroque française pour la viole de gambe, nous avons l'impression, après avoir écouté les quatre enregistrements, qu'en imitant le style de récitation poétique qui se trouvait dans les petits salons de l'époque, plutôt qu'en imitant la déclamation théâtrale qui se pratiquait dans les grands théâtres et églises, un violiste contemporain pourrait faire ressembler davantage son jeu musical à celui de Marin Marais et Antoine Forqueray.

La musique et la poésie étant des arts différents, nous pouvons toujours aller plus loin en trouvant des moyens pour penser la musique comme un poème, et vice-versa. À l'inverse, c'est l'écart entre ces deux formes qui nous gagne une appréciation de la musique instrumentale toute seule, et de la poésie toute seule. Revenons au début de *Poétique* d'Aristote :

L'épopée, la tragédie, la poésie dithyrambique<sup>158</sup>, la plupart de la musique de flûte et de lyre – sont en principe tous des imitations. Elles se différencient de trois façons : elles imitent des choses différentes, ou elles les imitent par des moyens différents, ou d'une manière différente<sup>159</sup>.

Aristote dit que la musique et la poésie peuvent imiter la même chose, mais par des moyens et des manières différentes. Sans doute qu'avec deux arts pour magnifier une seule idée nous pouvons multiplier l'intensité du détail, en tant qu'auditeur ou artiste interprète. Mais nous croyons avoir identifié aussi comment ces deux arts peuvent imiter la même chose avec les *mêmes* moyens et manières. En trouvant les éléments de forme et *actio* qui lient la musique et la poésie, nous pouvons lire une partition comme un poème ; ainsi nos pouvoirs de perception sont enrichis, et nos concerts de musique et récitations de poésie sont encore plus émouvants qu'auparavant.

---

<sup>158</sup> Chanson chorale, souvent en vénération du dieu Dionysos, avec un prélude de longueur variable. Aristote, *La Poétique* ; éd. moderne *On Poetry and Style*, *op. cit.*, p. 3. Traduction de l'anglais par l'auteur.

<sup>159</sup> *Ibidem*.



## Sources et bibliographie

### Sources musicales

#### Manuscrits

CHARPENTIER, Marc-Antoine/ POQUELIN, Jean-Baptiste (Molière), *Le malade imaginaire – Duo Cléante Angélique*.

[http://imslp.org/wiki/Le\\_malade\\_imaginaire,\\_H.495\\_%28Charpentier,\\_Marc-Antoine%29](http://imslp.org/wiki/Le_malade_imaginaire,_H.495_%28Charpentier,_Marc-Antoine%29), consulté le 25/05/2016.

MARAIS, Marin, *Amour cruel amour*, dans *Cantates et airs de différents auteurs*, Paris, éditeur s.n., circa 1730 – 1750.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505365x/f145.item.r=je%20ne%20veux%20de%20tirer.zoom>, consulté le 24/02/2016.

SAINTE-COLOMBE, Monsieur de, *Recueil de Pièces pour Basse de Viole Seule*, non daté, fac-similé des manuscrits « Panmure », Genève, Minkoff, 2003.

SAINTE-COLOMBE, Monsieur de, *Recueil de Pièces pour Basse de Viole Seule*, non daté, fac-similé des manuscrits « Tournus », Genève, Minkoff, 1998.

#### Imprimés avant 1800

COUPERIN, François, *Pièces de Violes avec la basse chiffrée*, Paris, Boivin, 1728.

[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_Viole\\_\(Couperin,\\_Fran%C3%A7ois\)](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_Viole_(Couperin,_Fran%C3%A7ois)), consulté le 12/07/2016.

COUPERIN, François, *Concerts Royaux*, Paris, Boivin, 1722.

[http://imslp.org/wiki/Concerts\\_royaux\\_\(Couperin,\\_Fran%C3%A7ois\)](http://imslp.org/wiki/Concerts_royaux_(Couperin,_Fran%C3%A7ois)), consulté le 12/07/2016.

DEMACHY, Le Sieur, *Pieces de Viole*, Paris, l'auteur, 1685.

[http://imslp.org/wiki/Pieces\\_de\\_Viole\\_%28De\\_Machy,\\_Le\\_Sieur%29](http://imslp.org/wiki/Pieces_de_Viole_%28De_Machy,_Le_Sieur%29), consulté le 17/09/13.

FORQUERAY, Antoine/FORQUERAY, Jean-Baptiste, *Pièces de viole*, Paris, Jean-Baptiste Forqueray/Boivin/Leclerc, 1747.

[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole\\_%28Forqueray,\\_Antoine%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole_%28Forqueray,_Antoine%29), consulté le 17/09/13.

FORQUERAY, Antoine/FORQUERAY, Jean-Baptiste, *Pièces de clavecin*, Paris, Jean-Baptiste Forqueray/Boivin/Leclerc, 1747.

[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_clavecin\\_%28Forqueray,\\_Jean-Baptiste-Antoine%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin_%28Forqueray,_Jean-Baptiste-Antoine%29), consulté le 23/01/16.

MARAIS, Marin, *Basse-continües du Premier livre*, Paris, l'auteur/Hurel, 1689.  
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole,\\_Livre\\_I\\_\(Marais,\\_Marin\)](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_I_(Marais,_Marin)), consulté le 28/10/16.

MARAIS, Marin, *Basse-continües du Deuxième livre*, Paris, l'auteur/Marais fils/Foucault, 1701.  
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole,\\_Livre\\_II\\_%28Marais,\\_Marin%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_II_%28Marais,_Marin%29), consulté le 17/09/13.

MARAIS, Marin, *Basse-continües du Troisième livre*, Paris, l'auteur/Hurel, 1711.  
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole,\\_Livre\\_III\\_%28Marais,\\_Marin%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_III_%28Marais,_Marin%29), consulté le 17/09/13.

MARAIS, Marin, *Basse-continües du Quatrième livre*, Paris, l'auteur/Hurel/Foucault, 1717.  
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole,\\_Livre\\_IV\\_%28Marais,\\_Marin%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_IV_%28Marais,_Marin%29), consulté le 17/09/13.

MARAIS, Marin, *Basse-continües du Cinquième livre*, Paris, l'auteur/Boivin/R. Marais/J.J. Marais, 1725.  
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole,\\_Livre\\_V\\_%28Marais,\\_Marin%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_V_%28Marais,_Marin%29), consulté le 17/09/13.

MARAIS, Marin, *Premier livre*, Paris, l'auteur/Hurel, 1686.  
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole\\_%28Marais,\\_Marin%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole_%28Marais,_Marin%29), consulté le 17/09/13.

MARAIS, Marin, *Deuxième livre*, Paris, l'auteur/Marais fils/Foucault, 1701, avec notations d'un auteur anonyme, Sibley Music Library, Rochester.  
<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=11950&versionNumber=1>, consulté le 15/01/16.

MARAIS, Marin/DE LA MOTTE, Antoine, *Sémélé*, Paris, Hurel/Foucault, 1709.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062415d>, consulté le 25/02/16.

MARAIS, Marin, *Troisième livre*, Paris, l'auteur/Hurel, 1711.  
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole,\\_Livre\\_III\\_%28Marais,\\_Marin%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_III_%28Marais,_Marin%29), consulté le 17/09/13.

MARAIS, Marin, *Quatrième livre*, Paris, l'auteur/Hurel/Foucault, 1717.  
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole,\\_Livre\\_IV\\_%28Marais,\\_Marin%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_IV_%28Marais,_Marin%29), consulté le 17/09/13.

MARAIS, Marin, *Cinquième livre*, Paris, l'auteur/Boivin/R. Marais/J.J. Marais, 1725.  
[http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_viole,\\_Livre\\_V\\_%28Marais,\\_Marin%29](http://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole,_Livre_V_%28Marais,_Marin%29), consulté le 17/09/13.

MARAIS, Roland, *Premier livre*, Paris, l'auteur/Boivin/Leclerc, 1735.  
[http://imslp.org/wiki/Pieces\\_de\\_viole\\_%28Marais,\\_Roland%29](http://imslp.org/wiki/Pieces_de_viole_%28Marais,_Roland%29), consulté le 25/02/2015.

MARAIS, Roland, *Deuxième livre*, Paris, l'auteur/Boivin/Leclerc, 1738.  
[http://imslp.org/wiki/Pieces\\_de\\_viole\\_%28Marais,\\_Roland%29](http://imslp.org/wiki/Pieces_de_viole_%28Marais,_Roland%29), consulté le 25/02/2015.

SAINTE-COLOMBE, Monsieur de, *Concerts à deux violes esgales*, ca. 1675, Paris, P. Hooreman/Société française de Musicologie, 1973.

SAINTE-COLOMBE, Monsieur de, *Concerts à deux violes esgales*, ca. 1675, Paris, J. Dunford/Société française de Musicologie, 1998.

## Sources littéraires

### Traité

BACH, Carl Philipp Emanuel, *Essai sur la vraie manière de toucher le clavecin*, traduit de l'allemand par Dennis Collins, Charnay-les-Mâcon, Robert Martin, 2012.

BACILLY, Bertrand de, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter. Et particulièrement pour ce qui Regarde la Chant François*, Paris, C. Blageart, 1668.  
[http://imslp.org/wiki/Remarques\\_curieuses\\_sur\\_l'art\\_de\\_bien\\_chanter\\_%28Bacilly,\\_Bertrand\\_de%29](http://imslp.org/wiki/Remarques_curieuses_sur_l'art_de_bien_chanter_%28Bacilly,_Bertrand_de%29), consulté le 25 /02/2016.

LE BLANC, Hubert, *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon Et les Prétentions du Violoncelle*, Amsterdam, Mortier, 1740.  
<http://www.greatbassviol.com/treat/leblanc.pdf>, consulté le 14/10/13.

BOILEAU, Nicolas, *Art poétique*, Paris, Émile Martinet, 1881.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5461986j.r=.langFR>, consulté le 10/01/2016.

BOINDIN, Nicolas, *Œuvres de M. Boindin. Tome second contenant des Remarques sur les sons de la langue...*, Paris, Prault, 1753. Certains chapitres datent de la première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle.

DE BOISREGARD, Nicolas Andry, *Réflexions sur l'usage present de la langue française*, Paris, Laurent d'Houry, 1689.

CACCINI, Di Giulio, *Le Nuove Musiche*, Firenze, i Marescotti, 1601.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59067f.r=caccini%20nuove%20musiche?rk=21459;2>, consulté le 26/10/2016.

CHABANON, Michel Paul Guy de, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081402.r=Chabanon%2C%20Michel%20Paul%20Guy%20de%20la%20musique>, consulté le 14-10-2015.

DE CORDEMOY, Géraud, *Discours physique de la parole*, Paris, Florentin Lambert, 1668.

CORRETTE, Michel, *Methode, Théorique et Pratique, pour apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, Paris, éditeur inconnu, 1741.  
[http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode\\_pour\\_apprendre\\_le\\_violoncelle,\\_Op.24\\_%28Corrette,\\_Michel%29](http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_pour_apprendre_le_violoncelle,_Op.24_%28Corrette,_Michel%29), consulté le 22/12/14.

COUPERIN, François, *L'art de toucher le clavecin*, Paris, l'auteur/Foucault, 1716.  
[http://imslp.org/wiki/L'Art\\_de\\_toucher\\_le\\_clavecin\\_%28Couperin,\\_Fran%C3%A7ois%29](http://imslp.org/wiki/L'Art_de_toucher_le_clavecin_%28Couperin,_Fran%C3%A7ois%29), consulte le 15/01/16.

DONI, Giovanni Battista, *Annotazioni sopra il compendio de' generi, e de' modi della musica*, Rome, Andrea Fei, 1640.  
<http://reader.digitalesammlungen.de/en/fs1/object/goToPage/bsb10527145.html?pageNo=47>, consulté le 23/12/14.

DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, parties I et II*, Paris, J.B. Dubos/J. Mariette, 1719. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62699556>,  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62795731>, consulté le 26/10/2016.

DUEZ, Nathanael, *Le Vray et Parfait Guidon de la langue françoise*, Amsterdam, Daniel Elzevier, 1669. Première édition en 1639.

GRAMMONT, Maurice, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1932/Baume-les-dames, Armand Colin, 2015.

DE GRIMAREST, Jean-Léonor Le Gallois, *Traité du Recitatif Dans la Lecture, Dans L'Action Publique, Dans la Declamation, et Dans le Chant*, Paris, Jaques le Fevre/Pierre Ribou, 1708.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50664w.r=grimarest>, consulté le 15/10/2015.

HINDRET, Jean, *L'Art de bien prononcer et de bien parler la langue françoise*, Paris, Laurent d'Houry, 1687. Réimpression, Genève, Slatkine, 1973.

LAMY, Bernard, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, Paris, Andre' Pralard, 1668.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k78216/f5.item.r=lamy%20l'art%20poetique.zoom>, consulté le 14/10/2015.

LAMY, Bernard, *La rhétorique, ou l'art de parler*, Paris, Andre' Pralard, 1688.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65617s>, consulté le 10/12/2015.

- MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle*, Paris, Ballard, 1636.  
[http://imslp.org/wiki/Harmonie\\_universelle\\_%28Mersenne,\\_Marin%29](http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_%28Mersenne,_Marin%29), consulté le 09/05/2015.
- MONTECLAIR, Michel Pignolet de, *Principes de Musique*, Paris, l'auteur, 1736.  
[http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/96/IMSLP112030-PMLP149927-principes\\_de\\_musique.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/96/IMSLP112030-PMLP149927-principes_de_musique.pdf), consulté le 24/01/2016.
- MOURGUES, Michel, *Traité de la poësie françoise*, édition posthume : Paris, Jacques Vincent, 1724, première édition : 1685, réimpression, Genève, Slatkine, 1968.  
<http://archive.org/details/8Y981INV2215B>, consulté le 16/01/2016.
- D'OLIVET, Abbé et Mme. DURAND, *Traité de la Prosodie Française, avec une Dissertation de Mr. Durand sur le même Sujet*, Genève, Cramer/Philibert, 1760.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52099c/f2.item.zoom>, consulté le 18/01/2016.
- QUANTZ, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, Johann Friedrich Voß, 1752, traduit de l'allemand par Edward R. Reilly, Hanover/London, University Press of New England, 2001.
- RAMEAU, Jean-Phillippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, J.B.C. Ballard, 1722.  
[http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9\\_de\\_l%27harmonie\\_r%C3%A9duite\\_%C3%A0\\_ses\\_principes\\_naturels\\_%28Rameau,\\_Jean-Philippe%29](http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_l%27harmonie_r%C3%A9duite_%C3%A0_ses_principes_naturels_%28Rameau,_Jean-Philippe%29), consulté le 12/09/14.
- RONCARD, Pierre de, *Art poetique francoys*, Paris, Guillaume Linocier, 1585.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70021c/f2.image.r=>, consulté le 26/12/2016.
- ROUSSEAU, Jean, *Traité de la viole*, Paris, Christophe Ballard, 1687, fac-similé, Genève, Minkoff, 1975.  
[http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9\\_de\\_la\\_viole\\_%28Rousseau,\\_Jean%29](http://imslp.org/wiki/Trait%C3%A9_de_la_viole_%28Rousseau,_Jean%29), consulté le 12/09/13.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dissertation sur la musique moderne*, Paris, G. F. Quillau, 1743.
- DE VAUGELAS, Claude Favre, *Remarques sur la langue françoise utiles a ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Augustin Courbé, 1647. Réimpression, Genève, Slatkine, 1970.

## Imprimés après 1800

CUNNINGHAM, Sarah, *Lessons from an Eighteenth-Century Master of the Viol : Some Markings in a Copy of Marais' Book II*, dans *A Viola da Gamba Miscellany : Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium, Utrecht 1991*, éd. BOER, Johannes/van Oorschot, Guido, Utrecht, 1994, p. 85-101.

## Autres sources littéraires

ANONYME, *Regles D'accompagnement pour la basse de viole de Roland Marais*, première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, manuscrit, Département de la musique du Musée Municipal de la Haye.

BALLARD, Christophe (ed.), *XXIX. livre d'airs de differents autheurs, à deux et trois parties*, Paris, Ballard, 1686.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45000178.r=dans%20nos%20bois%20la%20jeune%20iris>, consulté le 16/02/16.

BROSSARD, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q/f1.image>, consulté le 2/09/17.  
Réimpression avec définitions supplémentaires, 1705.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510881v>, consulté le 02/09/17.

BURMEISTER, Joachim, *Musica Poetica*, l'auteur, Rostock, 1606, traduction français de SUEUR, Agathe/DUBREUIL, Pascal, Mardaga, Collines de Wavre, 2007.

DIDEROT, Denis et D'ALEMBERT, Jean le Rond (ed.), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton, 1751.  
<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:1765.encyclopedie0513.7094739>, consulté le 02/09/17.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f100.image>, consulté le 12/01/16.

LOULIE, Étienne, *Supplément des principes ou élémens de musique*, ca 1696, Paris, Bibliothèque Nationale, F-Pn Mss, naf 6355.

POQUELIN, Jean-Baptiste (Molière), *Le malade imaginaire*, Paris, éditeur s.n., 1684.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57692t>, consulté le 24/02/2016.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne, 1768.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b/f144.image>, consulté le 12/01/16.

SAINT-AMANT, Marc-Antoine Girard, *Les ouvrages du sieur de Saint-Amant, Parties I II et III*, Paris, Toussaint Quinet, 1642.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57739n.r=saint%20amant%20la%20solitude?rk=64378;0>, consulté le 27/10/2016.

### **Imprimés après 1800**

ARISTOTE, *La Poétique* ; éd. moderne *On Poetry and Style*, Indianapolis/New York, The Liberal Arts Press, Inc., 1958.

DE BERGERAC, Cyrano, *Les états et empires de la lune et du soleil*, Paris, Garnier, 1932. Disponible sur Gallica.

BARNETT, Dene, *La vitesse de la déclamation au théâtre (XVII et XVIII siècles)*, Paris, XVIIe Siècle Paris no. 128. 1980.

BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica : Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

BROOKS, Jeanice, *Courtly song in late sixteenth-century France*, Chicago, Chicago University, 2000.

CHAUSSÉE, François de la, *Initiation à la phonétique historique de l'ancien français*, Paris, Éditions Klincksieck, 1982.

DEMEYERE, Ewald, *Johann Sebastian Bach's Art of the Fugue – Performance Practice Based on German Eighteenth-Century Theory*, Leuven, Leuven University Press, 2013.

GASQUET, Julia Gros de, *En disant l'alexandrin*, Paris, Champion, 2006.

GOULET, Anne-Madeleine et NAUDEIX, Laura (éd.), *La Fabrique des paroles de musique à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010.

GREEN, Eugène, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

HALLYN, Fernand, *Formes métaphoriques dans la poésie lyrique de l'âge baroque en France*, Genève, Librairie Droz, 1975.

LAURENCIE, Lionel de la, *Deux violistes célèbres – notes sur les Forqueray*, dans Société internationale de musique (section de paris) ancien mercure musical, vol. 4, Paris, S.I.M., 1908.  
<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabh19081215-01.2.5&e=-----en-20--1--txt-IN----#>, consulté le 23/01/16.

LEGRAND, Raphaëlle et QUETIN, Laurine (éd.), *Entre théâtre et musique : Récitatifs en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Tours, Cahiers d'histoire culturelle, Université de Tours, n°6, 1999.

MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Évreux, Armand Colin, 1974.

MILLIOT, Sylvette et LA GORCE, Jérôme de, *Marin Marais*, Paris, Fayard, 1991.

MILNER, Jean-Claude et REGNAULT, François, *Dire le vers*, Lagrasse, Verdier, 2008.

NEWMAN, Anthony, *Bach and the Baroque – European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J.S. Bach*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1985.

PALACIOS QUIROZ, Rafael, *La Pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2012. <http://www.e-sorbonne.fr/theses/2012pa040074>, consulté le 13/05/2015.

PSYCHOYOU, Théodora, *De la mesure, du rythme, et du statut du temps au XVIIe siècle : une nouvelle rythmopoétique*, dans Goulet/Naudeix (éd.), *La Fabrique des paroles de musique à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 37-56.

PSYCHOYOU, Théodora, *De la présence de l'air de cour dans les écrits théoriques du XVIIe siècle : une rhétorique de l'actio*, dans Durosoir (éd.), *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVIIe siècle*, Sprimont, Mardaga, 2006, 183-204.

PSYCHOYOU, Théodora, *Les règles de composition par monsieur Charpentier : statut des sources*, dans CESSAC, Catherine (éd.), *Les manuscrits autographes de Marc-Antoine Charpentier*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 87-106.

RANUM, Patricia, *The Harmonic Orator – The Phrasing and Rhetoric Of the Melody in French Baroque Airs*, Baltimore, Pendragon Press, 2001.

ROUILLÉ, Nicole, *Le beau parler françois*, Le Vallier, Delatour France, 2008.

ROUSSET, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française, volumes I et II*, Mayenne, José Corti, 1988.

ROUSSET, Jean, *Dernier regard sur le baroque*, Mayenne, José Corti, 1998.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'Age baroque en France*, Mayenne, José Corti, 1989.

ROUSSET, Jean, *L'intérieur et l'Extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Paris, José Corti, 1968.

## Discographie

DE BERGERAC, Savinien Cyrano, *L'Autre Monde, Ou Les Etats & Empires De La Lune*, Benjamin Lazar, Benjamin Perrot et Florence Bolton, Alpha, 2004.

LE CAMUS, Sébastien et Charles et CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Airs de différents auteurs donnés à une dame*, Ensemble Les Meslanges, Hortus, 2009.

DE LALANDE, Michel-Richard, *Tenebrae*, Le Poème Harmonique, Alpha, 2002.

DE VISÉE, Robert et DE VIAU, Theophile, *De Visée & De Viau : La Conversation*, Vincent Dumestre et Eugene Green, Alpha, 1999.

## Ressources électroniques

LES ARTS FLORRISANT joue *Le malade imaginaire* de Marc-Antoine Charpentier/Baptiste Poquelin (Molière).  
<https://www.youtube.com/watch?v=vtl7KkcrhNQ>, consulté le 28/10/16.

BETTENS, Olivier, OUVRARD, Yves et VIDAL, Jean-Pierre, *Virga*, <http://virga.org/>, consulté le 27/12/16.

GHIELMI, Vittorio et PIANCA, Luca jouent *La Du Vaucel* de Jean-Baptiste Forqueray.  
<https://www.youtube.com/watch?v=LB2muvuAHVQ>, consulté le 24/01/2016.

MARAIS, Marin, *Le tableau de l'opération de la taille*, édité par M. Pausch.  
<http://conquest.imslp.info/files/imglinks/usimg/e/ed/IMSLP423520-PMLP580636-Tableau.pdf>, consulté le 28/10/2016.

LE NAIN, Louis/Antoine/Mathieu, *Fumeurs dans un intérieur*, 1643, huile sur toile, 117 x 137 cm, Paris, Musée du Louvre, <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a6/fe/61/a6fe612205838d37580854eb38cc2e3d.jpg>, consulté le 29/06/17.

SCHEDONI, Bartolomeo, *Le Marie al sepolcro*, huile sur toile, 228 x 283 cm, Parme, Galleria Nazionale, <http://au-puits-de-la-samaritaine.fr/2012/04/les-femmes-au-tombeau/>, consulté le 29/06/17.



## Index des figures

Fig. 1.1, Marin Marais, <i>Goutons ici les plus doux charmes</i> .....	6
Fig. 1.2, Marin Marais, <i>Goutons ici les plus doux charmes</i> .....	8
Fig. 1.3, Marin Marais, <i>Goutons ici les plus doux charmes</i> .....	9
Fig. 1.4, Fig. 1.4, Jean Racine, <i>Heureux qui satisfait de son humble fortune</i> .....	10
Fig. 1.5, Antoine Forqueray, <i>La Eynaud</i> .....	13
Fig. 1.6, François Couperin, <i>Sarabande</i> .....	14
Fig. 1.7, Marin Marais, <i>Prelude</i> .....	16
Fig. 1.8, Marin Marais, <i>Prelude</i> .....	17
Fig. 2.1, Antoine Forqueray, <i>La Ferrand</i> .....	29
Fig. 3.1, Marin Marais, <i>Deuxième livre, avec notations d'un auteur anonyme</i> .....	34
Fig. 3.2, Antoine Forqueray, <i>La Eynaud</i> .....	35
Fig. 3.3, Marin Marais, <i>Le Tableau de l'opération de la Taille</i> .....	36
Fig. 3.4, Marin Marais, <i>Le Tableau de l'opération de la Taille, basse continue</i> .....	37
Fig. 3.5, Marin Marais, <i>Le Tableau de l'opération de la Taille</i> .....	38
Fig. 4.1, Bartolomeo Schedoni (1578 – 1615), <i>Le Marie al sepolcro</i> .....	44
Fig. 4.2, Frères Le Nain [Louis, Antoine, Mathieu], école française du XVII <sup>e</sup> siècle, <i>Fumeurs dans un intérieur</i> .....	49