

## Comment pense-t-on l'articulation du texte et de la musique au XVII<sup>e</sup> siècle ?

### Les théories de Perrin et Bacilly

La question de l'articulation entre le texte et la musique a été peu théorisée au XVII<sup>e</sup> siècle en France, si l'on compare aux écrits germaniques particulièrement florissants à ce sujet tout au long du siècle<sup>1</sup>. Mis à part Marin Mersenne, dont l'empirique *Harmonie universelle* développe une grande part des domaines de la musique, seuls Pierre Perrin et Bertrand de Bacilly ont développé dans leurs écrits une théorie conséquente à ce sujet. Grace aux travaux de Louis Auld et de Lionel Sawkins, l'œuvre de Pierre Perrin est maintenant bien connue ; plus récemment, l'article de Jean Duron a très bien montré et analysé les écrits théoriques du poète<sup>2</sup>. En revanche, on connaît moins les écrits de Bertrand de Bacilly, malgré l'immense importance de son traité pour qui se penche sur le répertoire de la musique vocale de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Il est vrai que la confusion de son écriture est un obstacle certain, c'est sans doute une des raisons principales pour lesquelles son œuvre reste aujourd'hui assez méconnue.

Pierre Perrin (Lyon, ca. 1620 – Paris, 1675) est aujourd'hui considéré comme le fondateur de l'opéra français avec Cambert : en 1659 est représentée *La Pastorale d'Issy*, leur « première comédie française en musique ». Perrin renouvellera plusieurs fois l'expérience du théâtre musical (avec Cambert et Boesset). C'est à lui qu'est délivré le premier privilège de l'opéra en 1669, mais suite à des déboires financiers, notre homme se retrouve emprisonné pour dettes et cède en 1672 son privilège à Lully<sup>3</sup>. Tout au long de sa vie, Perrin écrit et publie ce qu'il appelle des « Paroles de musique » aux côtés d'autres recueils de poésie. À travers leurs préfaces ou leurs « Avis aux lecteurs », les recueils poétiques publiés par Pierre Perrin constituent de précieux documents pour qui s'intéresse à la fabrique des paroles de la musique vocale. Le premier recueil qui nous intéresse est publié en 1661 sous le titre *Les Œuvres de Poésie de Mr Perrin*<sup>4</sup>. Outre un très riche « Avis au lecteur » sur lequel nous reviendrons, ce recueil contient une lettre écrite par Perrin en

---

<sup>1</sup> La *musica poetica* est, depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'aube du XIX<sup>e</sup>, une véritable discipline et donne naissance à une tradition théorique, dont Gallus Dressler et Joachim Burmeister sont les précurseurs à l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle. Plus que les seules « figures », cette discipline considère toute l'élaboration du discours musical, depuis *l'inventio* jusqu'à *l'elocutio*, s'appropriant l'ordonnance et le vocabulaire de la rhétorique littéraire.

<sup>2</sup> Louis E. Auld : *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, Henryville, Institute of Mediaeval Music, Ottawa, Institut de Musique Médiévale, Binniguen, Institut für Mitterlalterliche Musicforschung, 1986 ; Jean Duron, « Pierre Perrin, un Virgile français ? », *Poésie & calligraphie imprimée à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle, autour de LA CHARTREUSE de Pierre Perrin, poème imprimé par Pierre Moreau en 1647*, volume publié sous la direction d'Isabelle de Conihout et Frédéric Gabriel, Paris-Chambéry, Bibliothèque Mazarine, éditions Comp'act, 2004, p. 139-180.

<sup>3</sup> Pour plus de renseignements sur la vie et la production de Pierre Perrin, voir l'article de Jean Duron, « Pierre Perrin, un Virgile français ? », *op. cit.*

<sup>4</sup> *LES ŒUVRES DE POESIE, DE Mr PERRIN, CONTENANT LES JEUX DE POESIE, DIVERSES POESIES GALANTES, Des Paroles de Musique, Airs De Cour, Airs A Boire, Chansons, Noels Et Motets, Une Comedie En Musique, L'Entrée De La Reyne, Et La Chartreuse, Ou la Sainte Solitude*. A PARIS, Chez ESTIENNE LOYSON, au Palais, à l'entrée de la Gallerie des Prisonniers, au nom de Jesus. M. DC. LXI. Avec Privilege du Roy. F-Pn/ Vm Coirault 811.

1659, soit deux années auparavant la publication du recueil<sup>5</sup>. Cette lettre s'adresse à un Italien, Della Rovera, archevêque de Turin. La raison de sa présence dans un recueil de poésie nous est livrée par Perrin dans l'avant-propos, alors qu'il s'adresse au lecteur :

« Pour la COMEDIE en MUSIQUE qui suit, tu t'éclairciras de son dessein, de sa conduite & de son succès, en lisant une Lettre que j'écrivis sur ce sujet après sa representation à Monseigneur l'Archevesque de Turin [...]. »<sup>6</sup>

En 1665 sont publiées les *Cantica pro capella regis*<sup>7</sup>, dont l'épître dédicatoire et l'avant-propos sont également sources de précieux renseignements pour notre sujet. Le troisième et dernier ouvrage qui nous intéresse s'intitule *Recueil de Paroles de musique*<sup>8</sup>. Jamais publié, ce manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale a probablement été écrit en 1666 ou 1667<sup>9</sup>. Après une dédicace à Colbert, l'auteur explique son ouvrage et son dessein dans un long et dense avant-propos, sur lequel nous reviendrons abondamment. Reste à préciser l'existence d'un *Art Lyrique*, probablement écrit dans les années 1669, aujourd'hui perdu. Ce traité, entièrement consacré à la fabrique des paroles de musique, est souvent mentionné par Perrin au cours de ses écrits bien qu'aucune trace n'en subsiste aujourd'hui<sup>10</sup>.

Bertrand de Bacilly naquit en 1621 en Normandie, près d'Avranches et mourut à Paris en 1690<sup>11</sup>. Il était prêtre et exerçait la fonction de prieur dans la région de Beauvais. Ses activités de poète, compositeur et théoricien font de lui une figure absolument majeure de la musique vocale de son époque, tant pour son œuvre théorique que pour sa prolifique production d'airs, profanes et spirituels, ainsi que pour la publication de nombreux poèmes « à chanter »<sup>12</sup>.

Sans vouloir nécessairement les comparer, notre but est simplement ici de réunir les écrits de ces deux auteurs majeurs, de les présenter côte à côte. Leur confrontation permettra un nouvel

---

<sup>5</sup> Pierre Perrin, *Ibid.*, « lettre écrite à Monseigneur l'Archevesque de Turin, apres la representation de la Comedie suivante. De Paris ce 30. Avril 1659 », p. 273-290.

<sup>6</sup> Pierre Perrin, *Ibid.*, « Au lecteur », non paginé.

<sup>7</sup> Pierre Perrin, « Epître dédicatoire & Avant-propos », *Cantica pro capella Regis Latine composita & Gallicis versibus reddita*, Paris, Robert Ballard, 1665, éd. Louis E. Auld, *The Lyric Art of Pierre Perrin*, Part 2, Appendix, p. 165-170, 1986.

<sup>8</sup> Pierre Perrin, *Recueil de Paroles de Musique*, éd. Louis Auld, *op. cit.*, part 3, « *Recueil de Paroles de Musique* de Mr Perrin ».

<sup>9</sup> Dans son édition moderne du recueil, Louis Auld rejoint les conclusions de Lionel Sawkins : « We recognize the strength of Professor Sawkins's conclusion – in which he follows Isherwood – that the manuscript of Colbert « must have been finished no later than July of 1666 » : « Nous reconnaissons la force de la conclusion du Professeur Sawkins – par laquelle il rejoint Isherwood – qui est que le manuscrit de Colbert « doit avoir été terminé avant Juillet 1666 », Louis Auld, « Dating and Preparation of the Manuscript », *op. cit.*, Part 3 « *Recueil de Paroles de Musique* de Mr Perrin », p. ii. Dans son article déjà cité, Jean Duron apporte une nouvelle précision : le manuscrit « ne peut être antérieur au 20 janvier 1666 puisqu'il y est fait mention de la « feüe Reyne », morte à cette date. » L'ouvrage a donc probablement été réalisé entre janvier et juillet 1666.

<sup>10</sup> Voici ce qu'il écrit dans l'« Avant-propos » de son *Recueil de Paroles de Musique* : « [...] je luy donneray mon Art Lyrique, qui montre la manière de composer des paroles de musique et celle de les bien mettre en musique et de les bien chanter, dont cet avant propos est comme un raccourcy que je luy donne par avance. »

<sup>11</sup> Les récentes recherches d'archives menées par Frédéric Michel ont apporté de nombreuses connaissances sur la vie de cet auteur. Un des aspects les plus curieux est la découverte du véritable prénom de Bacilly, que l'on appelait jusqu'à présent « Bénigne », mais qui est en réalité « Bertrand ». Aucune source imprimée de l'époque ne mentionne son prénom : ses œuvres sont toujours signées B. de B, ou B. de Bacilly. Article à paraître dans les *Actes* de la journée d'études organisée par Jean-Noël Laurenti (« Bacilly et les remarques curieuses sur l'art de bien chanter », CESR, Tours, 28 Novembre 2008).

<sup>12</sup> Son œuvre théorique majeure est *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly*, Paris, chez l'auteur, 1679 (Reprint Genève, Minkoff, 1993). On lui doit également plusieurs livres d'airs profanes, réunis en deux volumes dans l'édition de 1668 : *Les trois livres d'airs regravez de nouveau en deux volumes, augmentez de plusieurs airs nouveaux, de chiffres pour le Théorbe et d'ornements pour la méthode de chanter. 2 parties*. Paris, rue des Petits-Champs, 1668 ; ainsi que deux livres d'airs spirituels, également réunis en deux volumes : *Les Airs spirituels de Mr de Bacilly, Dans un plus grand nombre, et une plus grande perfection, que dans les precedentes Editions. Premiere Partie*, Paris, G. de Luyne, 1688.

éclairage sur chacune de leurs théories ainsi que sur la problématique du lien entre le texte et la musique dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Précisons d'emblée que les trois parties qui structurent cet article sont nées de la lecture et de l'analyse du corpus décrit au-dessus. De ces textes divers et éparés, il a fallu dégager des thématiques, idées fortes qui permettront d'avoir une vision plus globale de la façon dont ces auteurs pensaient la musique vocale.

## Paroles de musique / Musique de paroles

L'expression « Paroles de musique » apparaît dans le recueil de Perrin intitulé *Œuvres de poésie* (1661) qui rassemble tous les genres poétiques pratiqués par lui. L'auteur consacre plusieurs sections à ces poèmes que l'on chante : « airs de cour », « airs à boire », « chansons », « noëls » et « motets ». Dans l'« Avis au lecteur » du recueil, Perrin définit l'appellation « Paroles de musique », tout en donnant à ces « vers lyriques » une forte légitimité poétique et artistique :

« Tu trouveras ensuite un Recueil de PAROLES de MUSIQUE ou de Vers à chanter, mis en Musique en divers temps par les plus illustres Musiciens du Royaume. Ces vers sont ceux que nous devrions proprement appeller Lyriques, c'est à dire propres à estre chantez sur la Lyre ou avec l'instrument, & demandent un genie & un art tout particulier que j'ose dire peu connu & presque ignoré jusqu'icy de tous les Poètes anciens & modernes, [...] mais comme cette matiere curieuse est trop vaste pour estre traitée dans un Avant-propos, je me contenteray de te donner en ces paroles de Musiques des exemples de la pratique de cet art admirable, en me reservant, si j'ay du loisir, à t'en donner un traité particulier. »<sup>13</sup>

Loin d'être un « sous-genre » de l'art poétique, la poésie lyrique relève d'un art particulier (il faut comprendre le terme « art » au sens de « technique ») et mériterait qu'un traité entier lui fût consacré.

Nous avons déjà parlé de la lettre à Della Rovere : Perrin l'écrivit en 1659 suite à la représentation de *La Pastorale d'Issy* et l'insérera deux ans plus tard dans son ouvrage intitulé *Œuvres de Poésie*. Cette lettre nous est précieuse pour plusieurs raisons : elle nous donne un aperçu très vivant des circonstances de la création de *La Pastorale d'Issy* : réception du public, conditions d'écoute, profil des « acteurs » et « actrices », conditions météorologiques... Mais la majeure partie de la lettre est une longue et argumentée critique de l'opéra italien, manière pour Perrin de se distinguer de ce genre ultramontain et d'affirmer les spécificités d'un nouveau genre par lui inventé et théorisé : l'opéra à la française.

Pour Perrin, le premier défaut de l'opéra italien est de ne pas avoir fait l'effort de créer du texte destiné à la mise en musique, et d'avoir « recyclé » la poésie déjà existante, initialement destinée au théâtre déclamé :

« pour ne pas trouver des Poètes Musiciens qui entendissent les vers & les compositions Lyriques ou propres au chant, les compositeurs de vos Comedies se sont servy des Poètes ordinaires des pieces de Theatre, faites simplement pour la recitation. »<sup>14</sup>

Dans la même critique (il s'agit toujours de la première), Perrin accuse le récitatif italien d'être ennuyeux : pour lui, le chant nécessite à la fois un texte moins long et des thématiques spécifiques. À propos de *La Pastorale d'Issy*, il précise :

<sup>13</sup> Pierre Perrin, *Les Œuvres de Poésie...*, op. cit., « Au lecteur », n. p, nous soulignons.

<sup>14</sup> *Ibid.*, « Lettre écrite ... », p. 280-281.

« j'en ay banny tous les raisonnemens graves »<sup>15</sup>

Toutes les scènes de la *Pastorale* sont en fait des dialogues ou des chansons juxtaposées :

« toutes les scenes sont si propres à chanter, qu'il n'en est point dont on ne puisse faire une Chanson ou un Dialogue »<sup>16</sup>

Brièveté et thématiques légères sont ainsi des aspects nécessaires à l'élaboration de la poésie lyrique. À travers les recueils et leurs préfaces publiées ensuite, Perrin ne cesse de développer l'idée selon laquelle le poète participe pleinement à la réussite de l'air grâce à l'adaptation de son art à ce genre particulier. Pour cela, le poète doit prendre garde aux thématiques qu'il aborde : celles-ci ne doivent pas être trop profondes :

« J'ay recherché aussy de faire la pensée fine et delicate, mais j'ay evité celle qui est trop ingenieuse et trop profonde, parce qu'elle amuse trop l'esprit de l'ecoutant, et empêche l'application de l'oreille à la musique, qui doit estre la fin principale du Poete Lyrique. »<sup>17</sup>

Par ailleurs, il doit être conscient de la musicalité inhérente à la « Parole de musique », autrement dit à l'aspect strictement sonore des mots qu'il choisit :

« la fin du Poete Lyrique estoit de donner lieu à une musique parfaite et accomplie, qui, pour enlever l'homme tout entier, touchast en mesme temps l'oreille, l'esprit et le cœur : l'oreille par un beau son, resultant tant des paroles que de la musique »

« Quant aux mots Lyriques. J'ay observé qu'ils fussent dans l'usage du monde galant, qu'ils fussent doux et bien sonnans à l'oreille, doux et legers dans l'expression des choses [douces] et legeres, et doux et pesants dans celles des choses pesantes et tardives : et qu'ils expriment dans leurs sons ou dans leur prononciation, quelque image des objects, des actions, des passions, ou des sons qu'ils figurent. »<sup>18</sup>

Toutes les réflexions de Bertrand de Bacilly rapportées ici sont spécifiques au genre de l'air, dont nous donnerons une définition plus précise un peu plus loin. Ces remarques n'en demeurent pas moins très proches de celles de Perrin : celui-ci en effet affirme que sa pastorale est une succession de petites formes, airs ou chansons, qui, juxtaposées, donnent lieu à une œuvre de plus grande envergure<sup>19</sup>.

Dans l'« Avis de conséquence » de l'édition de 1688 de ses *Airs spirituels*, Bacilly écrit :

« Plusieurs Compositeurs de Musique ont travaillé sur les Ouvrages de Messieurs Godeau, Breueuf & autres excellents Poètes, qui n'ayant point preveu que leurs Vers deussent estre mis en chant, n'ont pas eu soin d'y employer des paroles propres pour la modulation ; [...] J'ay parcouru tous ces beaux Ouvrages Poétiques, même ceux de M. Arnaud d'Andilly & de Monsieur de Corneille dans son Imitation & dans ses Heures en Vers François : & tout cela ne m'a pas fourny de quoy faire un seul Air qui eût toutes les circonstances que l'on demande [...]. »<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>17</sup> Perrin, « Avant-propos », *Recueil de Paroles de musique*, éd. Louis Auld, *op. cit.*, part. 3, p. xi.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. x.

<sup>19</sup> On peut, à ce propos, citer le *Mercurie Galant* lors de l'annonce de la mort de Sébastien Le Camus : « Il a composé un nombre infini de beaux airs, et s'ils estoient mis ensemble, il y en auroit de quoi former plusieurs opéras, dans lesquels on ne verroit pas toujours la même chose. » (Avril 1677, t. II, p. 18)

<sup>20</sup> Bacilly, « Avis de conséquence », *Les Airs spirituels*, *op. cit.*, p. 1-2.

Du point de vue du musicien – c’est le Bacilly compositeur qui parle ici – le choix du texte est primordial pour la bonne réussite d’un air. Bacilly regrette par ailleurs que bon nombre de mots soient exclus de la poésie mise en chant, ce qui prouve que celle-ci possède ses spécificités propres :

« pour décrier un Air François, il suffit d’y trouver un mot extraordinaire & qui n’y soit pas encore connu : [...] c’est une rigueur trop grande que cette exclusion de ces sortes de termes & d’expressions, qui hors la Chanson sont non seulement bonnes, mais qui sont mesme souvent de grands poids & de grande consideration dans la Poësie. »<sup>21</sup>

Plus loin, il relate une anecdote qui atteste l’idée que le musicien choisissait les textes qu’il mettrait en chant :

« A ce propos il me souvient d’un Auteur assez celebre pour la Poësie, qui vouloit obliger un Compositeur de Musique à faire un Air sur un Couplet qui commençoit par ces mots.  
*L’Amour est un Oyseau qui vole*  
*En un moment, de l’un à l’autre Pole.*  
Ce debut effraya tellement le Musicien, qu’on pouvoit dire qu’il le vit *hors de game* ; [...]. »<sup>22</sup>

Cette autre anecdote amusante montre à quel point l’aspect strictement sonore du texte compte pour le musicien. Bacilly nous raconte qu’un maître de chant s’était vu reprocher d’avoir mis en musique « *Quel* est l’Astre du jour », au lieu de « *Tel* est l’Astre du jour », comme le poète l’avait écrit :

« Il se rendit aussi tost, en disant qu’il estoit vrai que *Tel* estoit bien plus doux que *Quel*, sans connoistre d’autre raison pour preferer l’un à l’autre, que par celle de la Consone, & jamais il ne fut possible à l’autre [le poète] de luy faire comprendre que par le mot de *Quel* le sens du Couplet estoit renversé, [...]. »

Ainsi, le musicien a inconsciemment changé une consonne parce que celle-ci « sonnait » mieux pour le chant, sans même se rendre compte que cela créait un contre-sens ! Ce témoignage nous montre à quel point l’écriture d’un air relevait de réflexes et d’habitudes, à quel point ce genre poétique était lissé, parce que la coexistence avec la musique l’exigeait.

L’idée que le chant doit s’adapter aux paroles est plus connue et a été beaucoup plus étudiée. Cependant, Bertrand de Bacilly nous livre par le biais de son traité quelques remarques intéressantes. Dans son chapitre intitulé *Des Airs, & des differens sentimens touchant leur Composition*, on apprend notamment que la pauvreté musicale d’un air – qui représente sans doute un des reproches majeurs faits à ce genre au Grand Siècle – est justifiée et est même nécessaire si le texte et le genre le demandent :

« Quant à la qualité de *Commun*, qui est celle que l’on donne d’ordinaire aux Airs que l’on veut mépriser, on la confond aussi fort souvent avec celle de *Naturel* ; car enfin pourveu que le Chant convienne bien aux Paroles, c’est déjà un grand préjugé pour estre à couvert du titre fascheux de *Commun*. »

Plus loin, Bacilly nous fait part d’un regret :

---

<sup>21</sup> Bacilly, *L’Art de bien chanter*, op. cit., p. 93-94.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 95-96.

« La dernière Critique des Airs, la plus commune, & que l'on peut dire n'estre pas tout à fait sans raison & sans fondement, c'est lors que l'on trouve que le Chant ne convient pas aux Paroles. Il est vray que la plupart des Compositeurs tombent dans ce défaut, ou par ignorance du François, ou mesme [...] pour vouloir trop philosopher & raffiner sur la signification des mots, & bien souvent sans considerer, comme ils devroient, toute la Phrase ensemble. »

Ainsi, un compositeur d'air ne doit pas s'attacher au mot isolé : ce serait une chose « badine et puérite » pour Bacilly. C'est le sens général de la phrase, c'est-à-dire du vers poétique, qui importe : le *sens* musical ne se fait pas à l'échelle du mot, ni à celle du poème en entier, mais bien à celle du vers. Le figuralisme – l'illustration ponctuelle d'un mot par la musique – n'est pas le bienvenu dans le genre de l'air.

« Air » ou « chanson » ? : une détermination musicale et poétique

« Air sérieux », « air », « chanson », « brunette », « chansonnette », « air tendre », etc. Les appellations qui désignent le corpus de l'*air* dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle sont multiples et l'établissement d'une différenciation nette entre ces différents « genres » reste aujourd'hui difficile. Certains jalons sont néanmoins posés. Tout d'abord, il paraît clair que l'adjectif « sérieux » est relatif au sens du poème : au cours de la 2<sup>nd</sup> partie du siècle, l'air « sérieux » se développe aux côtés de et par opposition à l'air « à boire » : « sérieux » ne concerne en rien l'aspect musical de l'air. Il n'en est pas de même du terme « chanson », qui s'oppose à « air » (ce dernier vocable étant également l'appellation générique du genre, ce qui ne facilite pas notre compréhension !) : ils constituent les deux principaux genres *musicaux* de notre corpus.

Pierre Perrin les distingue dans l'« Avant-propos » de son *Recueil de Paroles de musique* :

« La chanson diffère de l'air, en ce que l'Air suit comme nous avons dit une mesure libre, et la chanson un mouvement réglé, ou de danse ou autre. »<sup>23</sup>

Bacilly emploie presque la même classification : les chants de mesure libre sont appelés « airs » ou « grands airs », les autres « à mesure réglée » sont des danses, ou « petits airs » ou « chansonnettes »<sup>24</sup>. Cette dichotomie est constante chez nos deux auteurs. Précisons que « à mesure libre » ou « à mesure réglée » sont des indications d'interprétation, et non de notation. Lorsqu'il chante un « air », l'interprète doit accélérer et ralentir le mouvement même si sur le papier, la même mesure est conservée du début à la fin. L'analyse musicale permet souvent d'identifier l'air de la chanson. La régularité des carrures et le maintien de la même mesure sont les caractéristiques de la chanson qui est « dans le mouvement de la danse ». Au contraire, si les phrases musicales sont de durées inégales, et si *a fortiori* la mesure varie en son sein, alors on peut aisément identifier l'air « à mesure libre »<sup>25</sup>. Bacilly nous apprend qu'il existe une hiérarchie dans la difficulté d'interprétation entre l'air et la chanson :

« J'ajoute encore, que les Italiens mesmes demeurent d'accord que nous avons en France quantité de petits Airs, fort jolis & fort divertissans, comme sont nos Gavottes, nos Sarabandes, nos Menuets, & autres

<sup>23</sup> Pierre Perrin, « Avant-propos », *Recueil de Paroles de Musique*, ed. Louis Auld, *op. cit.* p. xii.

<sup>24</sup> « il (ne) faut pas faire d'un Menuet, ou d'une Sarabande, un Chant qui soit d'une Mesure libre, comme sont ceux que nous appellons précisément *Airs*. », *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>25</sup> Précisons que les deux genres se rencontrent parfois au sein d'une même pièce. A propos de certaines gavottes, Bacilly précise qu'« il est permis non seulement d'alentir la mesure, mais mesme de l'alterer, pour se donner plus de temps d'y ajouter les ornemens du Chant », *Ibid.*, p. 107-108.

semblables qui ont leur merite comme les grands Airs, & qui sont de la portée de mille Gens qui seroient privez d'un exercice aussi agreable que celui du Chant, si l'on ne composoit que de grands Airs. »<sup>26</sup>

Le texte chanté joue-t-il un rôle dans cette dichotomie ? Le poète, lorsqu'il écrit, ne prend-il pas en compte le devenir musical de son poème : air, ou chanson ?

Là encore, les écrits de Perrin et Bacilly nous renseignent. Tout d'abord, le poète ne choisit pas les mêmes thématiques s'il écrit pour un air et pour une chanson « grave », ou pour une chanson « légère » :

« La chanson [...] suit [...] un mouvement réglé, ou de danse, graves ou legeres. Les graves sont les Sarabandes, les Gavottes graves, et les Courantes et demandent des *paroles tendres et serieuses*, pareilles à celles des Airs ; et les Chansonnettes de danses legeres, comme Gavottes legeres, Menuets, Gygues, Passepieds, Bourrées, Canaris, Gaillardes, airs legers de ballet &c., quadrent mieux à des *paroles enjouées ou champestres*. »<sup>27</sup>

« L'air marche à mesure et à mouvements libres et graves, et ainsy il est plus propre pour exprimer l'amour honneste, et les emotions tendres qu'il cause dans les cœurs, de douleur ou de Joye, par les divers rencontres et evenements de presence, d'eloignement, de retour, de poursuite, de desir, d'esperance, de crainte, de colere, de mepris, de jouissance &c. »<sup>28</sup>

Dans son recueil d'airs spirituels paru en 1688, Bacilly met en musique une strophe de *l'Imitation de Jésus-Christ* de Corneille, non sans en adapter le texte afin qu'il fut propre à la mise en musique. Bacilly affirme alors que si Corneille avait prévu la mise en musique de ses vers,

« il auroit fait des Madrigaux, je veux dire des couplets plus propres à faire des Airs de differente mesure. »<sup>29</sup>

Outre le fait qu'il nous apprend qu'il existe des couplets spécifiques au grand air à mesure libre, Bacilly nous en livre l'appellation – ou du moins une des appellations, la terminologie à l'époque étant loin d'être figée – : il s'agit du « madrigal »<sup>30</sup>.

Les auteurs se font parfois plus précis, et livrent à leurs lecteurs quelques techniques d'écritures spécifiques à l'air ou à la chanson. À propos de la quantité des syllabes (c'est-à-dire de leur longueur ou de leur brièveté dans la prononciation), Perrin écrit :

« j'ay observé les syllabes qui sont necessairement longues ou briefes, et quand j'ay travaillé pour une mesure libre, j'ay taché de faire une belle variété de syllabes longues et briefes, ou de syllabes douteuses : en sorte qu'il n'y en eut pas plus de trois ou quatre longues ou briefes de suite »<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>27</sup> Perrin, « avant propos », *Recueil de Paroles de musique*, éd. Louis Auld, *op. cit.*, p. xii.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. xi.

<sup>29</sup> Bacilly, « Avis de consequence », *Les Airs Spirituels*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>30</sup> La définition qu'en donne Furetière dans son dictionnaire (1694) ne fait pas référence à l'air à mesure libre en particulier, mais la référence à la musique y est claire : « Petite Poésie amoureuse composée qu'un petit nombre de vers libres & inégaux, qui n'a ni la gesne d'un sonnet, ni la subtilité d'un Epigramme, mais qui se contente d'une pensée tendre & agreable. Mesnage tient qu'il vient de *mandra*, qui signifie en Latin & en Grec une *assemblée de bestail*, parce qu'il pretend que c'estoit originairement une chanson de Bergers, dont les Italiens ont fait *madrigale*, & nous *Madrigal*. Les petits genies qui n'ont pas la force de faire de grands Ouvrages se retranchent sur les *Madrigaux*. D'autres croyent que ce mot vient de *madrugar*, qui signifie en Espagnol, *se lever matin*, parce que les *Madrigaux* estoient chantez autrefois le matin par ceux qui donnaient des aubades. D'autres disent qu'il vient de *Madrid* : parce qu'on dit qu'ils estoient en vogue du temps que François I. estoit prisonnier à Madrid. »

<sup>31</sup> Perrin, « avant propos », *Recueil...*, éd. Louis Auld, *op. cit.*, p. x.

À propos du genre des vers – réguliers ou irréguliers – il précise :

« Pour les stances. Je l'ay composée de vers reguliers ou irreguliers à phantaisie, quand j'ay travaillé pour une mesure libre, mais le plus souvent d'irreguliers, parce qu'ils donnent lieu à plus de varieté dans le chant. »<sup>32</sup>

On comprend que l'air à mesure libre se compose mieux de vers irréguliers, et que la chanson, au contraire, de vers réguliers.

Texte mis en musique ou musique « mise en texte »

Les textes de Bacilly et Perrin font apparaître que la « mise en texte » d'une musique préexistante est un procédé fréquent pour l'élaboration d'un air. Le principe du « canevas » est tout d'abord jugé sévèrement par Bacilly. Il n'a pas beaucoup d'estime pour ces paroles, qui :

« ne se font d'ordinaire que sur des petits Airs de mouvement, ou sur des Chansons qui ont leur mesure réglée ; je veux dire sur des Menuets, des Courantes, des Bourrées, des Sarabandes, & autres Pieces que l'on compose premierement pour les Instrumens (entr'autres sur le Violon) puis en suite chacun y fait de ces sortes de *Canevas*, qui sont des Paroles que l'on pourroit nommer à bon droit des *Paroles Oyseuses* [...] ». <sup>33</sup>

Mais, plus loin, il nous fait part de son admiration pour une poétesse qu'il ne juge pas utile de nommer. Les airs cités en exemple nous permettent, grâce au travail d'identification effectué par Anne-Madeleine Goulet<sup>34</sup>, de reconnaître la comtesse de la Suze, auteur assez prolifique et grande collaboratrice de Sébastien le Camus<sup>35</sup> :

« ce qui est de plus admirable, c'est d'avoir trouvé le secret d'accommoder les Paroles aux Airs avec tant de justesse, & d'avoir sceu si bien marier l'un avec l'autre, qu'il semble que dans ce mariage on n'auroit pas sceu faire autrement, tant cela paroist naturel. Voilà ce qui s'appelle donner aux Airs des habits, mais des habits magnifiques, des habits riches, des habits precieux, & non pas de miserables *Canevas*. »<sup>36</sup>

Tous les « canevas » (Bacilly lui-même écrit toujours ce mot en italique, sans doute à cause de sa connotation négative) ne sont pas à juger sur un même plan : comme il existe de bons et de mauvais airs, il existe des canevas réussis et d'autres, au contraire, qui ne présentent guère d'intérêt. Et certains poètes, comme la comtesse de la Suze (notons que Bacilly est, habituellement, plutôt avare en flatteries) réussissent particulièrement dans cet art, qui n'est pas une spécificité de la petite chanson « à mesure réglée » qu'on prosodierait après : même le grand air peut être construit dans cet ordre, non sans difficulté<sup>37</sup> :

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. xi.

<sup>33</sup> Bacilly, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>34</sup> *Paroles de musique (1658-1694)*, *Catalogue des « Livres d'airs de différents auteurs » publiés chez Ballard*, Paris, Mardaga, 2007.

<sup>35</sup> Il s'agit de trois airs dont la musique est de Sébastien le Camus : *Ah ! qui peut tranquillement attendre* ; *Ah ! fuyons ce dangereux séjour* ; *Bois écarterz, demeures sombres*. Ces airs sont disponibles à la suite de cet article.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>37</sup> Bacilly nous donne même quelques pistes pour identifier ces airs, dont la musique est faite avant le poème. Il nous livre des renseignements précieux sur le procédé d'écriture de Mme de la Suze : « ceux qui ont la moindre lumière pour la Poésie, voyent assez que cette incomparable a esté obligée de s'attacher seulement à la rime, conformément aux Cadences de l'Air, ausquelles il a fallu s'assujettir, & qu'ainsi la plupart de ces Vers ne sont pas proprement Vers, mais seulement de la Prose rimée ; c'est par où l'on void clairement que le Chant est fait avant les Paroles, pour peu de reflexion que l'on y fasse », *ibid.*, p. 119. Une étude plus approfondie permettrait certainement d'affiner notre perception des diverses combinaisons d'écriture d'un air.



« suivre le Chant de point en point, (...) est une gesne si grande, que nous voyons presque tous ceux qui veulent ainsi appliquer les Paroles aux Airs, principalement aux Airs sérieux & de longue haleine, donner du nez en terre, & faire des Paroles qui n'ont quasi point de cours ; »<sup>38</sup>

Quant à Pierre Perrin, il fait référence à ce mode de composition à plusieurs reprises. Parce que toujours discrètes, ses allusions à la musique « mise en texte » nous font penser qu'il s'agissait sans doute d'une façon de faire plutôt courante et habituelle :

« Comme on doit observer necessairement dans les vers de musique les syllabes brieves et longues, (...), je l'ay exactement et regulierement observée dans toutes mes compositions lyriques [...] *et lorsque j'ay composé pour un chant donné, j'ay fait quadrer les syllabes brieves ou douteuses aux notes brieves, les syllabes longues ou douteuses aux notes longues.* »<sup>39</sup>

« Les [chansons les] plus communes se font *pour les chants ou sur les chants* de danse, graves ou legeres. »<sup>40</sup>

Ce mode de composition aurait même donné lieu à une méthode, que Perrin annonce, mais qui est aujourd'hui perdue : il s'agirait d'un passage de son fameux *Art lyrique* :

« j'enseigneray (dans mon Art Lyrique) plusieurs choses curieuses et par moy inventées, entre autres la manière de composer des paroles sur un chant noté sur la note mesme. »<sup>41</sup>

Le regard de l'analyste face à un corpus d'airs de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle doit être guidé par la prudence : l'élaboration d'un tel corpus est loin d'être unique et figée : elle ne saurait en tous cas être réduite au seul cas du poème magnifié par la musique.

Les quelques textes théoriques parcourus montrent que la question du lien et de l'articulation entre le texte et la musique faisait à part entière partie des préoccupations des créateurs au XVII<sup>e</sup> siècle, qu'ils fussent musiciens ou poètes. Les questionnements relatifs aux paroles de musique, pour reprendre l'expression de Perrin, sont particulièrement intéressants. Notons qu'à cette époque rares sont les hommes ou les femmes qui étaient à la fois compositeurs et poètes. Bertrand de Bacilly en fait partie mais si quelques uns de ses airs sont entièrement de sa main, il a d'une part écrit des textes pour d'autres musiciens, d'autre part travaillé en tant que musicien avec d'autres poètes (ce qui représente la majorité de sa production). Cet état de fait explique peut-être ces préoccupations qui vont assez loin dans le degré de théorisation : *L'Art lyrique* de Perrin aurait représenté sans doute le point le plus haut de ce domaine.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>39</sup> Perrin, « avant propos », *Recueil...*, éd. Louis Auld, *op. cit.*, p. x, nous soulignons.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. xii, nous soulignons.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. xii.

Sébastien Le Camus - Comtesse de la Suze : « Ah fuyons ce dangereux séjour », *Airs à deux et trois parties de feu Monsieur Le Camus*, Paris, Chr. Ballard, 1678., p. 7-8.

A I R S. 7

H! fuyons ce dangereux séjour, Ces verts ombrages, Ces doux rivages,

Où Tircis me fit voir tant d'amour; mour; Détournos nos troupeaux de ces bois Où l'ingrat m'attira cent

fois; Mais mon cœur à mes desseins rebelle Ne peut bannir ce cruel souvenir:

A I R S.

Helas! un in-fidelle Me fait aimer ces lieux, Et malgré mes détours

Il y vienstoh jours. jours. Détour-

AMOUR