



“ La poétique des paroles de musique selon Pierre Perrin : l’exemple de La Mort d’Adonis ”

Céline Bohnert

► To cite this version:

Céline Bohnert. “ La poétique des paroles de musique selon Pierre Perrin : l’exemple de La Mort d’Adonis ”. Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix. La Fabrique des paroles de musique en France à l’âge classique, Mardaga, p. 133-159, 2010. hal-01091129

HAL Id: hal-01091129

<https://hal.science/hal-01091129>

Submitted on 21 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA POÉTIQUE DES PAROLES DE MUSIQUE SELON PIERRE PERRIN : L'EXEMPLE DE *LA MORT D'ADONIS*

Céline BOHNERT

Le fait est bien connu : il n'existe aucun texte théorique correspondant à la tragédie en musique de Lully et Quinault. Une pratique jugée si parfaite qu'elle est immédiatement érigée en modèle sans qu'il soit jamais possible d'en trouver la formule : les parodistes, au début du XVIII^e siècle, ont beau jeu de la désigner comme un trésor perdu. En revanche, le premier âge du théâtre en musique, au mitan du XVII^e siècle, n'est pas resté sans explicitation théorique. Pierre Perrin a proposé des formulations marquantes permettant de cerner l'idée de « paroles de musique », suivant une expression qu'il affectionne.

Reste que ses théories demeurent attachées à une œuvre en partie perdue. On en ignore au moins autant qu'on en sait sur la tragédie de *La Mort d'Adonis*. D'après la « Lettre à l'archevêque de Turin », Perrin l'aurait mise en chantier dès le printemps 1659, après le succès de la *Pastorale d'Issy*¹. Cette pièce devait prouver la possibilité d'un théâtre lyrique en langue française, de même qu'*Ariane* pour la comédie et la *Pastorale d'Issy* dans son genre propre. L'histoire de *La Mort d'Adonis* est faite d'énigmes, sans lesquelles la pièce, avant *Cadmus & Hermione*, pourrait être considérée comme la première tragédie en musique française. La musique de Jean-Baptiste Boisset, tout d'abord, est perdue. Perrin en a fait chanter des extraits au petit coucher du roi par la musique de la reine², sans doute entre 1661 et 1666 ou 1667³. Mais ce que le poète appelle la « Cabale du petit coucher » a distraît Louis XIV d'une œuvre que celui-ci aurait d'abord appréciée. Parallèlement, le texte n'a été édité qu'au XX^e siècle⁴ : il a conservé jusque-là la forme manuscrite que Perrin lui

1. « Lettre à l'archevêque de Turin... », *Œuvres de poésie*, Paris, E. Loyson, 1661, p. 288 (ci-dessous désignée par l'abréviation *Lettre*; *OP* pour le recueil).
2. « Avant-propos » du *Recueil des Paroles de musique*, éd. Louis E. Auld, *The Lyric Art of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, Henryville, Ottawa et Binningen, Institute of Medieval Music, Institut de Musique Médiévale et Institut für Mittelalterliche Musikforschung, 1986, t. 3, x 3. Nous désignerons par la suite l'avant-propos de ce recueil, où Perrin explique ses principes, par l'abréviation *RPM*.
3. Perrin perd son premier protecteur, Gaston d'Orléans, en 1660. Il se tourne alors vers Mazarin, qui avait porté un intérêt marqué à la *Pastorale d'Issy* (*Lettre*, p. 285; confirmé par le R.P. Ménestrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681, p. 208). Le poète, qui comptait sur la protection du ministre pour faire représenter *Ariane* (*RPM*, x 2), qu'il avait composée pour lui, lui dédie également ses *Œuvres de poésies*. Mais Mazarin meurt cette même année 1661. Ce n'est probablement qu'à ce moment que Perrin, sans protection, se tourne vers le roi. La cabale du petit coucher le contraint à renoncer pour un temps à imposer sa pièce. Mais le poète est revenu à l'offensive en dédiant l'ensemble de ses paroles de musique à Colbert, chargé d'obtenir les lettres patentes, entre 1666 et 1667 (L. Auld, *op. cit.*, t. III, p. ii pour la datation du manuscrit), enhardi par le bon accueil de ses *Cantica pro capella regis* en 1665. Dans l'impossibilité de faire représenter *Adonis* après la cabale, il contourne la difficulté et diffuse sa pièce par écrit (il prévoyait de faire imprimer la partition : *RPM*, x 3). La stratégie, cette fois, était la bonne.
4. L. E. Auld, *op. cit.*, t. 3.

avait donnée pour l'offrir à Colbert, entre 1666 et 1667, dans son *Recueil des paroles de musique*. Ce recueil, qui assemble diverses pièces écrites pour être chantées, constitue le manifeste de Perrin. C'est grâce à lui qu'il obtint les lettres patentes pour la fondation de l'Académie royale des opéras ⁵. Mais la pièce, qui conte les amours d'Adonis et de Vénus, entravées par la magicienne Falsirène et par le dieu Mars, puis la mort d'Adonis tué à la chasse, n'est jamais sortie de ses cartons après la « cabale » ⁶.

Malgré ces zones d'ombre, il semble possible d'éclairer la conception que se fait Perrin de l'écriture pour la musique à la lumière de *La Mort d'Adonis*. Cette tragédie doit prouver la possibilité d'une scène lyrique à la française. Aussi peut-on y voir la mise en pratique de l'aperçu théorique énergique et clair que Perrin donne dans la préface adressée à Colbert. *Adonis* met ces principes à l'épreuve d'une réalisation concrète. En outre, le credo de Perrin repose sur la simplicité. Seule est désignée comme complexe chez lui l'intrication des éléments qui composent l'œuvre : un examen de la pièce achevée peut permettre de retrouver ces éléments et d'observer leur mise en œuvre. C'est l'exercice auquel nous nous prêterons ici, en examinant la nature de l'œuvre lyrique, avant de nous arrêter aux éléments de la composition eux-mêmes, de la structure globale de l'œuvre à la question du vers. Nous chercherons ainsi à donner un aperçu de la pratique et des théories de Perrin, faisant émerger le concept de « pièce », qui constitue le module de base de son écriture pour la musique.

L'UNITÉ DE LA « MUSIQUE »

Aux yeux de Pierre Perrin, « l'acte de composer la poésie est avant tout un acte musical » ⁷. La poésie serait-elle pour autant la servante de la musique ? Il nous semble lire dans ses textes théoriques une conception unifiée de l'œuvre lyrique. Selon Perrin, discours poétique et discours musical en fondent un troisième, fait de leur union intime et modulée, que le poète désigne sous le terme de « Musique ». Aussi la notion de composition poétique doit-elle être lue ici dans un sens fort : l'écriture est indissociablement, d'un même jet, création et forme. Dans cette perspective, la musique ne saurait constituer une simple redite des paroles, pas plus que la poésie ne saurait être la servante de la musique. Pour Perrin, l'œuvre lyrique à la française est capable de réaliser cette union dont il affirme, non sans orgueil, qu'elle n'a plus existé depuis l'Antiquité :

« on ne trouve que peu ou point d'Orphées, c'est à dire de Poètes Musiciens ou de Musiciens Poètes, qui ayent sceu marier les deux sœurs la Poésie & la Musique. » ⁸

Ses textes permettent d'observer la façon dont Perrin forme puis affirme de plus en plus nettement cette idée.

5. Ou « Académie de Poesie et de Musique » suivant le vœu de Perrin dans *RPM*, q.

6. *RPM*, a.

7. Jean Duron, « Pierre Perrin un "Virgile français" ? », *Poésie & calligraphie imprimée à Paris au XVII^e siècle. Autour de La Chartreuse de Pierre Perrin, poème imprimé par Pierre Moreau en 1647*, éd. I. de Conihout et F. Gabriel, Paris, Bibliothèque Mazarine ; Chambéry, Éditions Comp'act, 2004, p. 167.

8. « Avis au lecteur » des *OP*.

Dès 1659, l'auteur de la *Pastorale d'Issy* déclare au cardinal della Rovere que l'Italie ne compte aucun poète-musicien: les Italiens, selon lui, mettent en musique des œuvres qui ne sont pas faites pour cela ⁹. Ce plaquage est l'une des raisons, à ses yeux, de l'insuffisance des opéras ¹⁰. On manque de témoignages historiques sur la façon dont Perrin travaillait avec les musiciens de son temps, mais ses textes permettent de saisir le problème depuis un autre angle: si Perrin ne néglige pas la question des méthodes de composition, il éclaire d'abord la fabrique des paroles de musique en examinant leur effet:

« Et pour Commencer par la composition des paroles en général; j'ay creu que 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, résultant tant des paroles que de la musique, l'esprit par un beau discours et par une belle composition de musique bien entreprise et bien raisonnée, et le cœur en excitant en luy une emotion de tendresse. » ¹¹

La première phrase pourrait laisser penser que le poète doit servir le compositeur, le poème offrant un support adéquat à l'élan musical, de façon à produire une « musique parfaite ». C'est également ce que peut laisser penser le septième point de la lettre à l'archevêque de Turin:

« cét avantage de nettereté & de douceur d'expression sert extremement à la Comedie en Musique, parce que les vers estans facilement entendus des personnes les moins lettrées particulièrement en des sujets vulgaires, sur une absence, sur un retour, sur un [sic] inconstance, sur une irresolution, sur une victoire amoureuse, & l'esprit n'estant point appliqué trop fortement, on goust plus parfaitement & sans distraction le plaisir de l'oreille. » ¹²

Faut-il comprendre que la poésie doit éviter d'arrêter l'esprit pour laisser l'attention se porter tout entière sur la musique? Cette hypothèse est infirmée par l'importance que Perrin accorde à la composition des paroles de musique. Ne présentait-il pas ses œuvres comme inédites et « savantes » ¹³? Il ressort plutôt de ces citations l'idée d'un juste équilibre entre l'attention accordée aux paroles et celle que l'on prête à la musique. Non que la raison ne doive s'appliquer aux paroles: elle ne doit pas s'y appliquer trop, au détriment de l'attention accordée à la musique. L'œuvre lyrique procure un plaisir mixte où s'équilibrent toutes les facultés. Les sens sont touchés par la musicalité du poème autant que par la musique même: les « beaux sons » résultent « tant des paroles que de la musique ». L'esprit, lui, est séduit par la belle architecture de la phrase musicale (« une belle composition de musique bien entreprise et bien raisonnée ») autant que par la disposition ingénieuse du sujet poétique et des phrases du poème (le « beau discours ») ¹⁴. Enfin,

9. *Lettre*, p. 281.

10. *Id.*, p. 280.

11. *RPM*, b.

12. *Ibid.*, p. 286; voir *RPM*, c.

13. *RPM*, dédicace à Colbert et *RPM*, x 3.

14. En ce sens, Perrin reprend une idée qu'il a déjà exposée en 1665, mais qui était formulée de façon plus floue, et qui aurait pu laisser penser à une répartition des pouvoirs de séduction entre musique et poésie plutôt qu'à une action conjointe (épître dédicatoire des *Cantica pro Capella Regis*, Paris, Ballard, 1665, ci-dessous *CpCR* suivi de la numérotation de l'édition L. Auld).

aux qualités sensibles et rhétoriques de l'œuvre en musique, s'ajoute encore sa qualité affective, émotionnelle: elle touche le cœur par « l'image des passions qu'elles y représentent » ou « par sympathie d'une passion pareille »¹⁵. Dans la seconde formulation, Perrin a recours à l'image des cordes qui résonnent afin d'approcher un phénomène qui échappe, mais qui se situe pleinement sur le plan des affects, comme un envoûtement sensible du cœur. On sent affleurer ici, quoique discrètement encore, une anthropologie nouvelle: une philosophie de l'émotion semble sourdre sous la pensée des passions encore prédominante.

Ainsi, de l'avant-propos de ses cantiques à celui des paroles de musique, Perrin affine son système. Il envisage une répartition nouvelle des effets et des processus: il s'agit bien à chaque fois pour la musique de s'emparer de « l'homme tout entier », mais en 1666, chaque faculté (sens, cœur, raison) est émue par une qualité de l'œuvre en musique qui provient conjointement de la musique et de la poésie. C'est ici que s'inscrit l'idée d'un troisième discours fait de l'ajustement idéal de toutes les qualités du discours musical et de la poésie. Discours total, qui est à la fois, en amont, le résultat d'une synthèse et qui, en aval, dans sa profération, touche toutes les facultés. Ainsi

« la Musique (...) enlevera desormais l'homme tout entier, & justifiera ce que nous ont dit les Anciens de son pouvoir et de sa force, qui nous a paru si fabuleux et si incroyable, par le deffaut de ceux qui l'ont traitée. Nous retrouverons, Sire, dans ce siecle heroïque la Musique charmante du siecle des Heros, qui rassembla les bestes sauvages & fit mouvoir les arbres des forests; au son de laquelle Arion attira son Dauphin, & Amphion bastit les murailles de Thebes. Nous ramenerons dans ce siecle de conquestes la Musique du siecle d'Alexandre, qui seule triompha de ce Conquerant, excitoit ou calmoit à son gré les passions dans son cœur. »¹⁶

C'est bien l'alliance du poème et de la musique (ce que Perrin appelle « Musique ») qui redonne à la musique tout son pouvoir et la restaure dans sa mission civilisatrice. Tout éloge du roi mis à part, on lit ici une ambition sincère: Perrin veut retrouver ce qui représente pour lui l'essence de l'art musical en prêtant une attention nouvelle aux vers lyriques. Le poète, qui par ailleurs traduit l'ensemble de l'*Énéide* et compose 150 cantiques, comme pour donner un pendant moderne aux 150 psaumes de la Bible, se pose dans tous les genres qu'il aborde comme un refondateur.

Ce n'est pas un hasard si la mythologie prête ses figures à un discours qui cherche à saisir ce qu'est le poème chanté sans l'aborder sous l'angle de la théorie musicale. Mais Perrin ne s'en tient pas là: ces images fabuleuses trouvent chez lui un pendant réel dans l'écriture. Aussi faudra-t-il imaginer que les principes que nous allons étudier tendent à réaliser cette union mythique des mots et des sons.

LA DISPOSITIO LYRIQUE

Qu'en est-il tout d'abord de la structure d'ensemble de l'œuvre chantée? La *Pastorale d'Issy* est présentée par le R.P. Ménestrier comme un assemblage de quatorze chansons formant autant de scènes

15. Respectivement dans l'épître dédicatoire des *CpCR* et dans *RPM*, c.

16. *CpCR*, épître dédicatoire. *La Mort d'Adonis* montrera justement comment la mélodie des Grâces puis de Bellone peut dompter la passion meurtrière de Mars.

« que l'on avoit liées ensemble comme on avoit voulu, sans s'assujétir à d'autres lois qu'à celles d'exprimer en beaux vers et en musique les divers mouvemens de l'âme qui peuvent paroître sur le théâtre. »¹⁷

Cette forme se reconnaît dans *Les Peines & les Plaisirs de l'Amour* de Gilbert et Cambert (1672). Perrault y loue

« l'adresse qu'il y a à faire qu'on comprenne la suite d'une fable et ses intrigues par un enchaînement de chansons qui ne doivent ordinairement contenir que des propositions générales, et se passer le plus souvent possible du récitatif qui n'a point de grace en chantant. »¹⁸

Les impressions des spectateurs qu'ont été Ménestrier et Perrault correspondent effectivement aux principes du créateur et théoricien qu'est Perrin. Il semble ainsi que ces principes puissent rendre compte, au-delà de son œuvre, d'autres poèmes dramatiques composés à la même époque.

L'« Avant-propos » du *Recueil des Paroles de Musique*, en effet, fait écho aux descriptions de Ménestrier et Perrault. Le principe rhapsodique au fondement de la *Pastorale d'Issy* constitue la deuxième règle de l'art de composer une pièce en musique :

« les composer toutes d'un bout à l'autre, comme sont celles-cy, de pieces Lyriques et propres au chant, bien tissées et bien variées, Airs, chansons, recits, Dialogues et pieces de Concert. »¹⁹

L'expression « bien tissées » souligne l'importance de la dispositio, comprise comme un agencement de morceaux qui, habilement ordonnés, forment un ensemble harmonieux.

Reste que l'accent est mis ici sur la couture. L'art du poète-musicien consiste dans l'intégration des pièces de chant entre elles. C'est ce qui distingue le poème en musique du concert d'airs, qui n'était pas sans unité, et justifie l'originalité de Perrin en la matière. La couture est d'autant plus importante que les airs eux-mêmes sont habités par diverses formes de dialogisme et ne sont pas dénués de potentialités dramatiques. Des airs mis bout à bout et prenant sens en fonction de la situation d'élocution peuvent former un discours, voire un récit dramatique. Michel de La Guerre et Charles de Beys (qui appartenaient tous deux, comme Perrin, à la cour de Gaston d'Orléans) avaient tenté, en 1655, une expérience qui annonce la pratique nouvelle de l'auteur d'*Adonis*. Le *Triomphe de l'Amour sur les bergers & les bergères* se composait de chansons mises bout à bout et formant quatre scènes qu'aucun dialogue ne séparait²⁰. Scènes et répliques s'y agençaient de façon scrupuleusement symétrique pour permettre d'utiliser constamment la même musique. La pièce est ainsi assimilable à un concert d'air : elle ne constitue pas à proprement parler une

17. P. Ménestrier, *op. cit.*, p. 209.

18. Cité par Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully*, Bruxelles, Marc Vokar, 1992, p. 307.

19. *RPM*, w.

20. Il faudrait aussi mentionner *La Comédie des chansons* de 1640, composée dans l'entourage de Sorel et du même Charles de Beys ; voir Thomas Leconte, « *La Comédie de chansons* et son répertoire d'airs », *Poésie, musique et société*, éd. G. Durosoir, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 291-316.

forme dramatique intégrée mais se compose d'une série de doubles ²¹. Avec *Adonis*, Perrin va plus loin dans l'intégration des airs : ses airs ne sont plus des unités autonomes, ils sont cousus ensemble. C'est cet art de tisser les pièces dont il revendique, à raison semble-t-il, la nouveauté. Dans une œuvre dramatique

« toutes les scenes sont si propres à chanter, qu'il n'en est point dont on ne puisse faire une Chanson ou un Dialogue *bien qu'il soit de la prudence du Musicien de ne leur pas donner entierement l'air de Chanson, & de les accommoder au style du Theatre & de la representation*; invention nouvelle & veritablement difficile & reservée aux favoris des Muses galantes. » ²²

Dans *Adonis*, cette recherche d'unité peut être observée à l'échelle de la strophe, de la scène et de l'acte. L'unité de l'ensemble, en revanche, ne semble guère intéresser Perrin. On ne relève aucun écho d'un acte à un autre, qu'il s'agisse de la reprise de vers ou de motifs : ce type de reprise n'existe qu'à l'intérieur de chaque acte, où des refrains, par exemple, viennent ponctuer les échanges et lier les scènes entre elles. De même, on ne note pas de jeux structurels entre les actes, à une exception près : les actes III et IV développent une série de duos qui se répondent scène à scène. Se développant de façon linéaire, la pièce apparaît comme une succession de tableaux sonores et poétiques, terminée par une apogée spectaculaire, où jeux, danses et chants prennent le relais du drame.

La cohérence d'ensemble de l'œuvre ne repose donc pas essentiellement sur la continuité poétique, quoiqu'un tel principe ne soit pas absent. En revanche, Perrin agence avec soin une architecture des passions. Cette architecture permet le plaisir changeant du spectateur et satisfait son goût de la variété en filant scènes pastorales, moments de fureur et de regrets élégiaques. Cette construction est savamment concertée de façon à passer souplement d'une passion forte à une autre :

« Pour les styles, comme l'ame touchée de sentiments de douleur ou de joye s'emporte, languit ou ressent une emotion moderée ; dans l'expression qu'elle en fait par les discours, j'ay fait & observé la difference de six sortes de style ; le joyeux emporté, le joyeux languissant et le joyeux moderé ; & de mesme le douloureux emporté, le languissant & le moderé ; & afin que le musicien pût bien varier la musique, tant pour les chants que pour les modes & les mouvements, j'ay taché de bien varier aussi mes styles, particulièrement dans les longues pieces, et de passer souvent de l'un à l'autre, mais non pas brusquement du languissant à l'emporté, & de l'emporté au languissant, sans mesler entre [eux] deux le style moderé. Ainsi les expressions sont plus naturelles & plus agreables, & n'obligent pas le musicien de faire des oppositions si brusques de chants et de mouvements lesquelles estants trop proches sont aussy vitieuses dans la musique. » ²³

Ces progrès insensibles sont évidents à l'intérieur des actes, nettement enclos sur eux-mêmes. Seul l'acte V prolonge en la modulant la passion qui termine l'acte IV, le regret et le deuil : on passe de la plainte immédiate, déchirante, à une expression rituelle et partagée de la douleur. Si les actes s'ouvrent sur une atmosphère chaque fois différente, réservée souvent à *Adonis*, ils sont aussi fermement ponctués par une

21. L. Auld, *op. cit.*, t. 1, p. 87-88.

22. *Lettre*, p. 282. Nous soulignons.

23. *RPM*, g.

fin nette, qui correspond à un moment d'acmé, toujours confiée à la magicienne Falsirène, amoureuse furieuse et jalouse.

Perrin ne vise donc pas un spectateur qui aurait une appréhension de la structure du spectacle dans son ensemble: ce qui compte, c'est, dans une sorte de défilement, qu'un tableau bien construit succède à un autre. Le seul principe structurant à l'échelle de la pièce est celui de la variété, gage d'un plaisir sans cesse renouvelé. Rien là que de bien connu en cette seconde partie du siècle. Le plaisir du changement est une qualité essentielle de l'écriture galante. Perrin la loue dans toute son œuvre: ainsi la dédicace à Colbert transforme-t-elle le *Recueil des Paroles de Musique* en un jardin aux mille saveurs, de « l'humble violette à la pêche savoureuse »²⁴.

UN AGENCEMENT DE « PIÈCES » BIEN « TISSUES »

La couture des « pièces » vise ainsi la création de tableaux sonores et poétiques variés. Perrin en distingue plusieurs sortes, suivant des dénominations courantes dans les recueils d'airs, auxquels il a amplement contribué:

« Pour ce qui regarde les pieces, elles repondent aux pieces de musique pour lesquelles elles sont composees qui sont ou des recits pour une voix seule, ou des pieces de concert pour plusieurs voix. Les Recits pour une voix seule comprennent l'Air, la Chanson et le grand Recit, et les pieces de concert comprennent les Dialogues, Duos, Trios, Quatuors, et Pieces de Chœur, tant pour la chambre et pour la nuit, que pour l'Eglise et pour le Theatre. »²⁵

Sous quelle forme trouve-t-on ces « pièces » dans la structure souple et liée du poème dramatique? Pour ce qui est des morceaux à plusieurs voix, Perrin établit des règles strictes: leur usage est limité et le poète proscriit toute virtuosité gratuite, de façon à ce que le chant reste l'expression adéquate et vraisemblable de la passion²⁶. Les vers repris en chœur doivent être d'abord chantés d'une façon parfaitement audible. Le chant choral s'assimile ainsi chez Perrin à une amplification du discours, au sens rhétorique. Aussi les « pièces de concert » sont-elles un cas à part, l'unité poétique et musicale première étant la pièce pour voix seule.

Peut-on identifier ces pièces? Le premier problème consiste dans leur définition, air, chanson et récit correspondant à des pratiques difficiles à distinguer dans les recueils d'airs²⁷. Dans les textes théoriques de Perrin, la confusion provient de la discordance entre deux types de classements. Dans la citation que nous donnions ci-dessus, Perrin distingue les récits, ou « pieces pour une voix seule »²⁸, et les « pièces de concert ». La seconde catégorie comprend le dialogue, le trio, le quatuor et les pièces de chœur: toute forme poético-musicale faisant intervenir plus d'une voix, « soit qu'ils [les interprètes] les chantent ensemble ou separement, qu'ils se divisent

24. *RPM*, « A Monseigneur Colbert ».

25. *RPM*, n.

26. *Id.*, s. Les scènes II, 5 et V, 2 vérifient ce principe.

27. Marcelle Benoit précise que « par l'emploi du terme général "récit" qui signifiait un passage quelconque pour la voix solo, les critiques contemporains évitaient souvent la nécessité de représenter un passage particulier comme "récitatif" ou "air" » (*Dictionnaire de la musique en France aux 17e et 18e siècles*, Paris, Fayard, 1992, article « récit »).

28. Ce sens est bien celui donné par Furetière et l'Académie.

ou qu'ils se réunissent »²⁹. Le récit, lui, se présente sous deux formes³⁰ : l'air, à mesure libre, et la chanson, à mesure réglée, « ou de danse ou autre »³¹. La chanson, en effet, suit généralement une carrure de danse. La typologie est claire. Mais comment comprendre, dès lors, la liste suivante ? Lorsqu'il énumère les « pièces Lyriques et propres au chant », Perrin évoque « airs, chansons, récits, dialogues et pièces de concert ». Cette liste paraît trois fois à l'identique, sans compter le titre même de l'ouvrage : Perrin donne là les modules de base de ses comédies en musique³² ; il indique également par là les différentes formes des paroles à boire et de sérénade³³. Les deux grandes catégories d'abord distinguées, le récit et la pièce de concert, n'apparaissent plus ici que comme des sous-catégories. Perrin les place sur le même plan que l'air, la chanson et le dialogue. C'est également la deuxième de ces deux logiques qui est à l'œuvre dans les *Paroles de musique pour le concert de chambre de la musique de la Reyne* : les poèmes y sont soigneusement classés en airs, dialogues, récits, pièces de concert et chansonnettes³⁴.

La terminologie de Perrin est flottante. Mais elle n'est pas dépourvue de logique. L'expression « pièce de concert » désigne dans la première citation toute pièce faisant par définition intervenir plusieurs voix. Dans le second classement, elle renvoie de façon restreinte ce que Perrin appelait « pièce de chœur » : les dialogues, dans lesquels chaque registre est chanté par une voix seule, n'en font plus partie. Il semble que la logique soit la même pour le récit. Airs et chansons peuvent faire intervenir plusieurs parties : chaque partie étant chantée par une voix seule, cela n'empêche pas de les désigner comme des récits. Lorsque Perrin, dans ses *Œuvres poétiques*, signale que tel poème, air ou chanson, est un récit, il veut dire qu'il n'est chanté qu'à une voix. Un même poème peut être traité comme un air ou comme un récit : un air, dans cette optique, est un récit à plusieurs parties.

29. *RPM*, s.

30. Nous laissons de côté la troisième forme mentionnée, le « grand récit », que Perrin se vante d'introduire en France avec son *Polyphème jaloux* et sa *Mort de Thisbé* (œuvres perdues), ainsi que le récit de ballet. On peut penser que la multitude d'emplois du terme explique la confusion entre récit et récitatif. Dans le ballet, le récit n'est pas seulement un morceau pour voix seule : il a également pour fonction d'exposer un sujet. Ces deux caractéristiques se retrouveront dans le récitatif d'opéra, celui-ci se définissant au départ comme un style de musique. Si les définitions sont claires, les usages se sont recouverts, créant la confusion. C'est ce que remarquera J.-J. Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (article « récit » [1768], Hildesheim et New York, Georg Olms Verlagsbuchhandlung et Johnson Corporation, 1969) : « On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Française, les récits ne sont point assujettis à la Mesure comme les Airs. Un *recit* est souvent un Air, & par conséquent Mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *recit* avec le *recitatif* ? » Dans les airs à une partie, ou récits, l'interprétation devait être plus libre que dans les airs à plusieurs parties, et il se peut que l'évolution de l'écriture musicale ait peu à peu tiré ces récits vers un style récitatif ; ou que ces récits aient été considérés *a posteriori* (après le succès de l'opéra) comme des récitatifs.

31. *RPM*, q. Perrin précise encore que la chanson suit un mouvement réglé « en son tout ou en quelques-unes de ses parties ». Voir Cl. Monnier, « Comment pense-t-on l'articulation du texte et de la musique au 17^e siècle ? Les théories de Perrin et Bacilly », *Silène*, www.revue-silene.com (consulté en juin 2009) et M. Benoît, « chanson », *op. cit.*

32. *RPM*, w.

33. *Idem*, t et u. On trouve enfin la triade « Airs, Chansons et Recits de concert » pour les paroles religieuses, *RPM* y.

34. La distinction entre chanson et chansonnette est claire faite dans *RPM*, q. On voit que dans ses classements, Perrin a tendance à utiliser un même terme pour la catégorie générale et pour une sous-catégorie. Parmi les chansons, on trouve les chansons ou chansons graves et les chansonnettes.

L'ambiguïté terminologique vient de ce que les deux catégories distinguées d'abord de façon théorique, récit et pièces de concert, ne se retrouvent pas de la même façon dans la pratique. Les « pièces de concert », *par définition*, font intervenir plusieurs parties. Les « récits », eux, peuvent être des morceaux à une ou plusieurs parties – et le second cas est peut-être le plus courant dans les faits ; mais ils sont pensés *essentiellement* comme des morceaux « à voix seule ». Perrin est un poète : sur le plan poétique, airs et chansons sont écrits pour une voix. Perrin regrette d'ailleurs que les musiciens « mettent en partie les airs et les chansons, dont les paroles expriment la passion d'une personne singulière, lesquelles ne sont propres que pour des chants de récit à une voix seule »³⁵. Reste que Perrin est rattrapé par la pratique de son temps et qu'il place le récit sur le même plan que l'air et la chanson, comme une troisième sorte d'air, tout de suite après avoir répété qu'airs et chansons sont essentiellement des récits.

Sur le plan de la composition poétique, Perrin ne donne aucune indication qui permette de distinguer ces pièces³⁶. Il ne saurait donc être question de savoir à partir du texte de *La Mort d'Adonis* si une pièce est un air ou une chanson. On peut cependant tenter de reconnaître les airs au sens large, à partir de trois critères.

Une première approche, formelle, partirait de la structure strophique. Perrin en liste les principes de composition. Variété et brièveté, d'abord, qui se comprennent l'une par rapport à l'autre. La variété des strophes est garantie par l'usage des vers hétérométriques et par l'emploi de formes courtes³⁷. Les refrains, quant à eux, structurent la strophe par répétition de vers, permettant de nombreux jeux musicaux. Enfin si l'on peut trouver des airs à trois strophes, l'emploi de deux strophes, « qui quadrent à deux reprises de chant »³⁸, est préférable, la seconde étant exactement construite comme la première⁴⁰. Cette règle ne saurait souffrir d'exception pour la chanson, puisqu'elle « n'a qu'un mesme chant ou, une mesme musique, qui se reprend sur divers couplets répondans au premier »⁴¹ ; elle est tout aussi stricte pour l'air⁴². Anne-Madeleine Goulet l'a montré⁴³, les airs sérieux comportent généralement une ou deux strophes, composées sur le même moule, jusqu'aux figures : les poètes cherchent à ménager les mêmes pauses pour la voix, installent des césures identiques, choisissent des vers et des syllabes de même longueur d'une strophe à l'autre ; seules les rimes varient, même si le schéma rimique est conservé d'une strophe à l'autre.

À partir de ces indices, peut-on repérer des airs dans *La Mort d'Adonis* ? La dramaturgie complexifie le repérage. Car l'air, module de base de la combinatoire dramatique, peut se présenter sous de nombreuses formes : comme strophe isolée dans un

35. *RPM*, s.

36. Il promet de le faire dans son *Art Lyrique*, qu'il n'a jamais donné : *RPM*, q.

37. *Lettre*, p. 284 ; *RPM*, m.

38. *RPM*, o.

39. *Ibid.*

40. *Id.*, p.

41. *CpCR*, 1). C'est ce qui la distingue du motet.

42. *RPM*, p.

43. A.-M. Goulet, *op. cit.*, p. 280.

monologue; comme strophe isolée constituant une réplique, une scène se présentant alors comme une série d'airs; comme strophe isolée scindée en dialogue, une scène pouvant alors constituer un air à elle seule (on retrouve là ce que les recueils d'air désignent comme « dialogue ») ; comme un poème polystrophique, enfin, susceptible des mêmes utilisations dramatiques: le monologue, la réplique ou le dialogue, avec cette particularité que les différentes strophes de l'air peuvent être réparties entre les interlocuteurs ou attribuées à un seul personnage.

La règle de l'homogénéité de composition des strophes facilite le repérage des airs polystrophiques ⁴⁴. Suivant ces critères, on relève trois airs de façon sûre dans *Adonis* ⁴⁵. Tous se présentent comme des moments isolés dans la continuité d'une scène: ils constituent l'une des répliques d'un personnage. Deux sont chantés par les Grâces (II, 3 et IV, 2), un troisième par l'Amour (IV, 2). Le premier se compose de deux quatrains, dont les hexasyllabes centraux sont encadrés par des alexandrins.

C'est la loy de l'amour d'aymer ce qui nous ayme,
 Mais quand un cœur léger
 Se porte à nous changer,
 C'est la loy de l'amour de changer tout de mesme

Lors que sous d'autres loix l'infidele se range,
 Au lieu de nous vanger
 Il faut nous degager,
 Pardonner, mepriser, et changer qui nous change.

Les rimes, embrassées, mettent en valeur le schéma métrique. Elles instaurent en outre une remarquable harmonie: les hexasyllabes comportent tous les quatre la même rime, unifiant ainsi les deux strophes. Plus encore, les deux rimes de la seconde strophe, très proches l'une de l'autre, font miroiter séparément les syllabes du verbe « changer » et répondent en écho aux rimes de la première strophe. Les accents, régulièrement répartis dans les vers, resserrent cette unité en décomposant les alexandrins en hexasyllabes. Enfin, l'écriture sentencieuse densifie l'ensemble, par la reprise d'un hémistich et des reprises de mots. La strophe suivante, prononcée par Falsirène, se compose de trois vers impairs; elle détonne après cette remarquable harmonie. Cette dissonance voulue souligne le sens du passage: les Grâces démontrent ici l'effet pacificateur de la musique ⁴⁶. Les déesses musiciennes domptent la passion sauvage du dieu de la guerre, le détournant du meurtre d'Adonis.

Le second air des Grâces, sur lequel nous ne nous arrêtons pas, forme une sérénade ⁴⁷. L'air de l'Amour, enfin, est comparable au premier air des Grâces, avec cette particularité que l'alexandrin encadrant forme un refrain.

44. Force est de remarquer que dans les « Diverses paroles de musique » certains textes ne respectent pas ce principe du strict parallèle. Sur cette question, voir l'article de M. Gribenski dans ce volume, p. 000-00.

45. Reste un cas problématique, les répliques de Bellone en II, 5 (« Sonne la charge, sonne, sonne!/ Allarme, allarme, donne, donne! » et « Courage, amis, nous les tenons,/ Ils sont à nous, donnons, donnons! »). En mettant de côté les deux reprises asymétriques du chœur, on y lirait deux distiques avec même mètre et même disposition des rimes, ce que Perrin désigne comme un « Grand Distique » (*RPM*, o).

46. Voir à la scène précédente (II, 2) Mercure: « Et faisons voir ce que peut l'harmonie/ Sur un cœur furieux. »

Non, non, le trait d'amour guerit tout ce qu'il blesse.

Qui n'en sçayt pas user

Ne doit pas m'accuser

Mais sa propre foiblesse.

Non, non, le trait d'amour guerit tout ce qu'il blesse.

Les plaisirs les plus doux ne valent pas mes peynes.

Le moins heureux Amant

Adore son tourment

Et chante dans ses chaisnes

Les plaisirs les plus doux ne valent pas mes peynes.

Contrairement aux deux précédents, introduits par un morceau instrumental, ritournelle ou symphonie, cet air s'insère dans un dialogue et est progressivement amené. L'air de l'amour est introduit par ce que l'on pourrait désigner comme un « quasi-air »⁴⁸, dont on soulignera la prégnance dans *Adonis*: cette forme est sans conteste la plus répandue⁴⁹. Tout se passe comme si Perrin travaillait à partir du moule de l'air sérieux, tout en l'assouplissant pour arriver à des formules plus ouvertes, liées entre elles, dans un mouvement général qui les laisse encore entendre et donne au public le plaisir d'une suite continue de moments pourtant distincts.

C'est ce que confirment les différentes formes du dialogue dramatique dans l'œuvre. Les échanges peuvent, comme nous venons de le voir, intégrer des airs polystrophiques, qui constituent l'une des répliques d'un personnage. Le rythme se suspend alors un moment pour développer une forme poético-musicale qui forme un tout – d'où, sans doute, le tour sentencieux de ces airs: dans ce temps suspendu, il n'est guère vraisemblable d'entendre autre chose que des lois d'amour. Il arrive qu'un dialogue au sens musical vienne s'insérer dans une scène: les vers sont éclatés entre les personnages, comme ils le sont dans les recueils d'airs. On remarque en revanche que la même forme strophique n'est jamais utilisée dans l'échange pour deux répliques qui se suivent: Perrin s'ingénie au contraire à varier autant que possible l'usage des mètres, des rimes et la longueur des strophes, tout en instaurant une continuité d'une réplique à l'autre, par le jeu des variations. C'est ce qui donne son élan dramatique à la pièce: un agencement d'airs autonomes créerait un ensemble statique.

Une seconde approche, intertextuelle celle-là, permet de situer *Adonis* dans le corpus des airs. Le lexique des paroles de musique est extrêmement unifié.

47. *RPM*, u, désigne par là les airs évoquant « le sommeil, le réveil, la nuit et les choses et les actions nocturnes ».

48. Comme B. de Cornulier parle de « quasi-strophe » dans « La laitière et le pot au lait », *L'Information grammaticale*, LIII (mars 1992), p. 25-28. Il faut remarquer que ces trois airs édictent les lois d'amour. Il se peut donc que la différence entre sujets généraux et maximes traités sous forme d'air et récits traités comme récitatifs, clairement définie à la fin du siècle, existe déjà en pratique ici. Voir Ch. Masson, *Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, seconde édition, Paris, Ballard, 1699, p. 26-27.

49. Voir par exemple les deux répliques d'Adonis et Vénus qui ouvrent II, 1: « Plustost mourir que vous abandonner... » et « Hélas! s'il vous faisoit périr... ». Les mètres sont les mêmes que pour le premier air des Grâces. La situation topique de l'adieu, les jeux de reprise de termes qui unifient l'échange et l'usage exclusif d'octosyllabes et d'alexandrins rapprochent le passage de la formule de l'air. Mais les changements de disposition des rimes et des mètres interdisent de voir ici un air.

A.-M. Goulet signale même qu'il se restreint entre la vogue des airs de cour et celle des airs sérieux. Un grand nombre de termes d'*Adonis* résonnent donc comme tels, rappelant le tour, la manière et l'univers poétique des paroles de musique dans leur ensemble. Mais on peut chercher des citations réelles ou des effets de citation par rappel plus vague, en référence avec des textes connus. Perrin, qui proclame haut et fort son originalité, n'évoque nulle part le jeu de renvois qui habite pourtant les recueils d'airs aussi bien que, plus tard, les tragédies lyriques : pièces et vers circulent d'une œuvre à l'autre⁵⁰. Dans le cadre de ce travail, nous ne pouvons entrer dans le détail du relevé⁵¹, dont le résultat est net : alors qu'on pourrait s'attendre à un phénomène massif de répétitions, échos et récurrences, il n'en est rien. Sous leur apparence générale, les vers de *La Mort d'Adonis* présentent une véritable singularité et une réelle fraîcheur.

La tragédie, enfin, rejoint certaines situations topiques des recueils d'airs. L'exemple le plus clair est celui du départ à la guerre⁵², mais il faut en ajouter d'autres, comme le départ déchirant de l'amant ou de la maîtresse ou l'invocation de la nuit. En ce sens, la pièce de Perrin s'avère plus proche du répertoire des chansons que des œuvres littéraires consacrées jusque-là à Adonis. Il est vrai qu'aucun texte long n'est dédié à l'amant de Vénus dans les années 1640-1650 et il serait étonnant de voir Perrin imiter des textes dont l'esthétique ne répond plus aux goûts de l'époque. Mais il est frappant de constater que son écriture se distingue nettement de celle, contemporaine, d'un La Fontaine, qui consacre à Adonis une idylle héroïque, d'autant que ces deux œuvres s'inspirent de l'*Adone* de Marino. Restent pour seuls points communs la galanterie et l'infléchissement élégiaque de la fable, propre à cette période. En revanche, divers rapprochements sont possibles avec des œuvres ultérieures écrites pour le théâtre sur le même sujet⁵³. Il serait pourtant périlleux de parler d'influence car Perrin n'est cité nulle part. La série, unifiée par un même type de travail sur le mythe et par des recherches d'écriture en partie similaires, reste malgré tout frappante.

Qu'en est-il du récitatif ? La pièce en comporte-t-elle ? Perrin tient ce style musical à mépris, du moins dans ses réalisations italiennes. Le récitatif est pour lui le style que les Italiens ont inventé pour pouvoir chanter des poèmes dramatiques destinés

50. Voir dans le présent ouvrage l'article de Benjamin Pintiaux, p. 000-000.

51. Nous nous sommes appuyée pour cette recherche sur la base de données de Thomas Leconte, *Catalogue de l'air de cour en France (1602-ca 1660)*, Versailles, CMBV, 2005. [publication électronique : <http://philidor.cmbv.fr/accueil>] et sur le *Cahier Philidor* n° 28 par Laurent Guillo, *Les Recueils de vers mis en chant (1660-1680). Dépouillement de 18 sources connues*, Versailles, Éditions du CMBV, 2004, 79 p. [publication électronique : <http://philidor.cmbv.fr/cahiers>] (consultation juin 2009).

52. Perrin donne un poème pour une « symphonie de guerre » dans les *Paroles de musique pour le concert de chambre de la musique de la Reyne*, op. cit. Le tour est tout à fait semblable à II, 5 : le poème guerrier se caractérise par l'usage d'impératifs, d'exclamations, d'énumérations, et par la répétition dans le vers de termes topiques, brefs et rythmés : le tempo poétique l'emporte, dans la plus grande partie du poème, sur le reste. Ce qui n'exclut pas cependant, dans l'air mais non dans la pièce, le choix d'une pensée fine qui surprend.

53. Voir C. Bohnert, « Les métamorphoses des amours de Vénus et Adonis ou la naissance d'un mythe à l'opéra », Vénus et Adonis *tragédie en musique de Henry Desmarests (1697). Livret, études, commentaires*, textes réunis par J. Duron et Y. Ferraton, Liège, Mardaga, 2006, p. 9-16. Sans compter la reprise par Quinault de situations de *La Mort d'Adonis* : l'hésitation de la magicienne Arcabonne dans *Amadis*, ainsi que, plus tard, celle d'Armide face à Renaud, calquent celle de Falsirène.

à la déclamation ⁵⁴. Non sans provocation, le poète reprochait au récitatif italien, outre sa longueur, d'être chanté sur une même note et d'une même voix, ce qui occasionne à coup sûr ennui et laideur. Le récitatif n'étant qu'un expédient pour pouvoir chanter ce qui ne devrait pas l'être, Perrin n'a probablement jamais écrit de récitatif ou pour un récitatif – ou n'a jamais voulu le faire : on peut se demander si la clarté de l'intrigue n'a pas amené Boesset à traiter certains monologues comme des récitatifs.

Signalons en tout cas un infléchissement possible du terme récit lié au poème dramatique. Les récits y désignent sans doute les monologues et ce qui s'y rapporte – le long *aparté* de Falsirène ⁵⁵ et la réplique de Mars qui forme quasiment à elle seule la dernière scène du premier acte –, et non les strophes qui constituent une réplique, même si, détachées de l'œuvre dramatique, elles pourraient être chantées comme un récit. Or ces monologues (dans une acception élargie) possèdent plusieurs points communs ⁵⁶. Ils sont monostrophiques. Ils correspondent à des moments de fureur. Cette humeur se marque par des allitérations très appuyées, qu'on trouve ailleurs avec moins d'étendue ⁵⁷. Le resserrement sonore de la strophe, saturée d'allitérations et d'assonances, de reprises et de rimes internes, peut cependant sembler difficile à évaluer, puisque, nous le verrons, le vers chanté se caractérise déjà par de tels phénomènes. Ces strophes, ensuite, présentent une alternance marquée de mètres courts et longs, qu'on ne retrouve pas à ce point ailleurs : dans les répliques, l'alternance se fait plus régulière, elle se fond dans l'ensemble du dialogue. Dans une situation dramaturgique comparable à l'*aparté* de Falsirène (II, 3), l'invocation de forces divines, Mercure, qui loue la puissance de l'harmonie, s'exprime de manière plus réglée et moins étendue ⁵⁸. La forme strophique qu'il emploie prépare souplement l'air des Grâces évoqué plus haut par une alternance d'alexandrins, d'hexasyllabes et de décasyllabes : nous l'identifions comme un quasi-air. Il semble ainsi que les passions les plus douces correspondent à des formes strophiques relativement régulières, l'élan guerrier s'exprimant, lui, par le dialogue et par les pièces de chœur, et la fureur agissante par le récit : dans *Adonis*, Perrin aurait globalement réparti les types de pièces pour voix seule suivant les passions exprimées ⁵⁹.

LE VERS LYRIQUE

Ainsi ces pièces constituent-elles l'unité fondamentale pour Perrin : c'est à partir d'elles qu'il conçoit les échanges et la progression des scènes, en vue d'elles qu'il compose ses vers, qu'il nomme « vers lyriques » en insistant sur l'adjectif : tout ce

54. *Lettre*, p. 281-282.

55. Comme en II, 3, la dernière réplique de Falsirène.

56. I, 1 ; II, 6 ; III, 3.

57. Par exemple IV, 1 : « Je souffrirai sans me vanger/ D'un sanglier furieux le ravage effroyable. »

58. II, 2, dernière réplique.

59. Si l'usage de ces formes correspond bien à des passions diverses, on pourrait signaler un quatrième récit, confié au dieu Mars, l'adjuvant de Falsirène, en I, 3. Perrin suggère l'adéquation entre une forme donnée et une passion lorsqu'il signale que l'air (opposé à la chanson) « est plus propre pour exprimer l'amour honneste, et les émotions tendre qu'il cause dans les cœurs, de douleur ou de Joye, par les divers rencontres et evenemens de presence, d'éloignement, de retour, de poursuite, de desir, d'esperance, de crainte, de colere, de mepris, de jouissance, &c. » Une dramaturgie des passions, qui unit situations topiques et les passions correspondantes, habite l'air : elle s'épanouit en effet dans *Adonis*.

qui compose le vers et, plus généralement, l'expression poétique, doit permettre le mariage des deux Muses de la Poésie et de la Musique :

« Il faut que la matière, les entreprises, les styles, les phrases, les mots & les rimes en soient lyriques et propres à la musique. » ⁶⁰

Tout se passe comme si « matière, entreprises, styles, phrases, mots et rimes » lyriques étaient dotés d'une nature propre que le poète invite à ne pas confondre avec celle de la poésie que Perrin qualifie de « récitée ». Sur la fabrique de ces vers, ses indications sont extrêmement précises ⁶¹.

Comme tous les poètes lyriques, Perrin prône l'usage de vers courts et hétérométriques, déjà adoptés par Corneille. Si le dramaturge louait leur proximité avec la parole quotidienne ⁶², Perrin ajoute un autre motif. Le choix des vers inégaux est pour lui une question de souffle et de fluidité, ces vers se prêtant mieux à la mise en musique :

« Ce que j'ay ajousté du mien, est que j'ay composé la pièce de vers Lyriques & non pas Alexandrins, parce que les vers courts & remplis de cesures & de rimes sont plus propres au chant & plus commodes à la voix qui reprend son haleine plus souvent & plus aisément. J'ajoute à cela qu'estans plus variez, ils s'accroissent mieux aux variations continues que demande la belle Musique, ce qui comme vous savez a esté observé devant moy & pratiqué par les Grecs, & par les Latins. » ⁶³

L'emploi de ces vers – qu'il s'agisse de vers lyriques ou de vers libres, plus courants chez Perrin – répond également à l'exigence de variété ⁶⁴. Cette forme métrique invite à démultiplier des jeux poétiques dont l'usage massif signe une manière lyrique. Ainsi les répétitions, échos et reprises de toutes sortes, dont on trouve un exemple marquant dans le premier monologue de Falsirène, à l'ouverture de la pièce. Ils s'offrent à l'oreille comme autant de rendez-vous, laissant se déployer un imaginaire défini par le retour des termes cruciaux. La manière lyrique démultiplie les pouvoirs de la rime, essaimée dans l'ensemble du vers ⁶⁵, ces répétitions de mots et de sons qui jouent sur la mémoire définissant la texture sonore des paroles de musique. Ce phénomène est lié chez Perrin au figuralisme que l'on trouve aussi dans la composition musicale de Lully : les termes lyriques doivent se chanter facilement (ce qui suppose qu'ils soient brefs) et exprimer par leurs sons mêmes l'idée qu'ils portent :

60. *CpCR* 5).

61. Nous laissons de côté la question de la quantité des syllabes qui demande des développements spécifiques. Voir PRÉNOM Clerc : « De Racine à Lully, de Lully à Racine, chanter comme on parle », *Analyse musicale*, 42 (2002), p. 47-59.

62. *Examen d'Andromède*, dans les *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, t. 2, p. 455 : « les vers de stances sont moins vers que les alexandrins... ».

63. *Lettre*, p. 286-287.

64. *CpCR*, 2). Contrairement au vers dit « lyrique », hétérométrique mais structuré en strophes suivant un principe de récurrence périodique, le vers mêlé ou vers libre classique n'est ni périodique, ni strophique. Perrin dit utiliser les deux mais préférer le second (RPM, m). Pour la distinction, voir M. Gribenski, *Le Chant de la prose dans l'opéra (France, Italie, Allemagne) 1659-1902. Éléments de poétique, d'esthétique et d'histoire du goût*, thèse de doctorat, dirigée par J.-L. Backès, Université Paris IV, 2008, p. 25-26.

65. *CpCR*, 3) sur l'usage des vers « léonins ou rimez ».

« Quant aux mots Lyriques. Je les ay choisis courts, en sorte [...] qu'ils expriment dans leurs sons ou dans leur prononciation, quelque image des objects, des passions, ou des sons qu'ils figurent. » ⁶⁶

Cette expressivité du lexique est également liée à la représentation de passions fortes ⁶⁷. Le discours lyrique est chez lui un langage de l'affect composé de petites unités de sens : Perrin met l'accent sur la fonction expressive de la langue. Il semble donc que l'indigence du lexique soit le gage de l'efficacité du poème. D'abord parce que le retour des mêmes termes fonde l'harmonie sonore du vers lyrique. Toute variation, ensuite, aussi légère soit-elle, devait être d'autant plus sensible que le fonds lexical était plus limité. L'uniformité voulue du vocabulaire lyrique, composé d'un nombre restreint de termes simples et brefs, aisés à chanter et facilement audibles, garantit l'efficacité maximale des figures de pensée et de discours.

Les raffinements du lieu commun s'en laissent d'autant mieux sentir, quoiqu'ils soient moins marqués que dans la poésie récitée. La simplicité des termes n'interdit pas la finesse de la pensée – et peut-être, dans l'optique de Perrin, la favorise-t-elle :

« Enfin j'ay taché de la [la pensée] rendre élevée et poetique, mais moderement et sans hyperboles trop enflées, sans allusions aux fables peu connües, et sans metaphores trop éloignées, ou hors d'usage. » ⁶⁸

La gageure n'en est que plus grande, mais elle correspond parfaitement à l'exigence d'une simplicité raffinée, modulée, qui est celle de la culture galante.

À cette pratique du vers lyrique, la dramaturgie ajoute des traits d'écriture propres, liés au partage de la parole entre personnages. Ainsi peut-on penser que la décomposition du vers, réparti entre plusieurs acteurs, tire le poème vers la prose ⁶⁹. Ce phénomène de prosaïsation, également lié aux reprises de chant qui distendent le vers, est appuyé par la simplicité voulue d'une syntaxe toute linéaire, où le thème précède presque toujours le prédicat, qui lisse l'expression tout en permettant l'enchaînement harmonieux des répliques ⁷⁰. D'où l'importance des rimes internes et de la texture harmonique des vers lyriques, qui atténuent le phénomène.

Au terme de cet aperçu, on voit combien Perrin est un passeur et un expérimentateur. Passeur, d'abord, entre théorie et pratique, comme auteur d'un art poétique et d'œuvres-manifestes – même s'il n'a jamais donné que des fragments du premier et si les secondes sont lacunaires. Passeur, également, de l'Italie vers la France : Perrin se situe entre assimilation et dépassement du modèle italien. Comme l'a souligné en son temps le R.P. Ménestrier, Perrin a su que la langue française pouvait « exprimer les passions les plus belles et les sentiments les plus tendres, et que si l'on mêloit un peu des manieres de la musique italienne à nos façons de chanter, on pourrait faire quelque chose qui ne seroit ny l'un ny l'autre et qui seroit plus agreable » ⁷¹. Il

66. *RPM*, i.

67. *Id.*, f : « Quand à l'expression, comme la matière du vers est toute pathetique, je l'ay faite aussi autant que j'ay pu toute passionnée (...). »

68. *Ibid.*

69. Sur cette question voir la thèse de M. Gribenski, *op. cit.*, qui expose une hypothèse contraire.

70. *RPM*, f.

71. Cité par J. Duron, *op. cit.*, p. 173.

faudrait donc redonner à cet auteur la place qui est la sienne dans l'invention des formes poétiques du second XVII^e siècle et rendre honneur à ses intuitions très fortes. Perrin est le promoteur et le théoricien d'une forme de tragédie en musique riche de suggestions poétiques et douée d'une véritable efficacité dramatique. On la mesure à l'effet de la *Mort d'Adonis* à la lecture : la pièce s'impose par son charme, sa clarté, son caractère d'évidence. Elle aurait dû produire sur le spectateur – du moins peut-on le supposer – les effets variés qu'elle montre sur scène : la musique, qui ne saurait se marier avec un théâtre de la pensée, flatte en revanche les passions en leur offrant l'expression la plus fine et la plus adéquate qui soit.