

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 39 -

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI

Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Fiorenzo Fantaccini, Ilaria Moschini
Donatella Pallotti, Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), John Denton, Anna Dolfi, Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann, Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Murathan Mungan (scrittore), Stefania Pavan, Peter Por (CNRS Parigi), Gaetano Prampolini, Paola Pugliatti, Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlík, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti, Letizia Vezzosi, Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Le proposte di pubblicazione vanno trasmesse all'indirizzo istituzionale dei membri del Coordinamento editoriale e all'indirizzo di funzione del direttore della Collana (<laboa@lils.uni.fi.it>).

Laboratorio editoriale Open Access

(<https://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

Contatti

<laboa@lils.uni.fi.it> (+39.333.5897725, direttore)
<arianna.antonielli@unifi.it> (+39.055.2756664, caporedattore)
<donatella.tamagno@unifi.it> (+39.055.2756603, redattore)

LA DOUBLE SÉANCE

La musique sur la scène théâtrale et littéraire

La musica sulla scena teatrale e letteraria

sous la direction de / a cura di
Michela Landi

ont contribué à ce volume / con i contributi di
S. Arfouilloux, M. Cailliez, M. Finck, P. Frantz,
B. Innocenti, S. Lelièvre, M. Lombardi, S. Lombardi-François,
F. Morrison, J.-J. Nattiez, C. Pagnini, F. Rubellin, M.-H. Rybicki,
A. Schoysman, C. Steinegger, P. Taïeb, V. Vivès

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2017

La double séance : la musique sur la scène théâtrale et littéraire /
La musica sulla scena teatrale e letteraria / sous la direction de /
a cura di Michela Landi ; ont contribué à ce volume / con scritti di
S. Arfouilloux, M. Cailliez, M. Finck, P. Frantz, B. Innocenti,
S. Lelièvre, M. Lombardi, S. Lombardi-François, F. Morrison,
J.-J. Nattiez, C. Pagnini, F. Rubellin, M.-H. Rybicki, A. Schoysman,
C. Steinegger, P. Taieb, V. Vivès – Firenze : Firenze University
Press, 2017
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 39)

<http://digital.casalini.it/9788864536651>

ISBN (online) 978-88-6453-665-1

ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.uni.fi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), i redattori Alberto Baldi e Martina Romanelli, i tirocinanti Elena Anastasi, Giulia Ballotti, Carolina Scanzi.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Maraini, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0: <<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>>).

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144, Firenze, Italy
www.fupress.com

TABLE

INDICE

NOTE À L'ÉDITION / NOTA ALL'EDIZIONE	7
REMERCIEMENTS / RINGRAZIAMENTI	9
«L'HÉSITATION D'HAMLET»: PRESTIGES LYRIQUES, SIMULACRES SCÉNIQUES. INTRODUCTION <i>Michela Landi</i>	11
RYTHME, RIME ET MUSIQUE, DES ARTS DE RHÉTORIQUE AUX ARTS POÉTIQUES (XV ^e -XVI ^e SIÈCLES) <i>Anne Schoysman</i>	45
«DES SŒURS SANS JALOUSIE»: DANZA, MUSICA E POESIA NELLE RIFLESSIONI DEI RIFORMATORI DEL BALLO PANTOMIMO, GASPARO ANGIOLINI E JEAN-GEORGES NOVERRE <i>Caterina Pagnini</i>	59
MUSIQUE ET DISCOURS SUR LA MUSIQUE DANS LE RÉPERTOIRE DES MARIONNETTES FORAINES SOUS L'ANCIEN RÉGIME <i>Françoise Rubellin</i>	73
ÉMOTION ET DISTANCE: QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES SCÈNES DE MUSIQUE DU <i>BARBIER DE SÉVILLE</i> ET DU <i>MARIAGE DE FIGARO</i> DE BEAUMARCHAIS <i>Pierre Frantz</i>	85
L'ÉDITION DE <i>LUCRÈCE BORGIA</i> DE VICTOR HUGO, TEXTE ET MUSIQUE <i>Patrick Taïeb, Fernando Morrison</i>	97
LA DISSERTAZIONE DI GIUSEPPE FERRARIO SOPRA <i>L'INFLUENZA FISIOLOGICA E PATOLOGICA DEL SUONO, DEL CANTO E DELLA DECLAMAZIONE SULL'UOMO</i> (1825) <i>Barbara Innocenti</i>	155

GLI OPÉRAS-COMIQUES DI SCRIBE E AUBER, SIMBOLI DELLO 'SPIRITO FRANCESE': LA FORTUNA DI UN PREGIUDIZIO NELL'EUROPA DELL'OTTOCENTO	171
<i>Mathieu Cailliez</i>	
NICOLÒ PAGANINI, MUSICISTA PARADOSSALE	191
<i>Marie-Hélène Rybicki</i>	
DU CONCERT À SON COMPTE RENDU: ÉCRIRE LA MUSIQUE ET SON INTERPRÉTATION EN FRANCE DANS LES ANNÉES 1830-1835	205
<i>Stéphane Lelièvre</i>	
LA PARTITION DÉCHIRÉE	225
<i>Vincent Vivès</i>	
L'ANTISÉMITISME DE WAGNER: DES TEXTES À LA SCÈNE	239
<i>Jean-Jacques Nattiez</i>	
VARIAZIONI SUL TEMA: LA SECTION MUSICALE DELL'INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE E IL JEAN-CHRISTOPHE DI ROMAIN ROLLAND	267
<i>Marco Lombardi</i>	
IL SURREALISMO, STORIA DI RUMORE E DI FURORE	283
<i>Sébastien Arfouilloux</i>	
PIERRE BOULEZ, ENTRE MUSIQUE ET LITTÉRATURE	297
<i>Catherine Steinegger</i>	
IL MOMENTO ESTATICO: IL MONTAGGIO COREO-MUSICALE IN ORPHEUS DI STRAVINSKIJ, BALANCHINE E NOGUCHI	313
<i>Silvia Lombardi-François</i>	
SCÈNES MUSICO-THÉÂTRALES ET ÉBAUCHES DE 'MYSTÈRES' DANS LES RÉCITS EN RÊVE D'YVES BONNEFOY	327
<i>Michèle Finck</i>	
INDEX DES NOMS DE PERSONNES / INDICE DEI NOMI	343
RÉFÉRENCES ICONOGRAPHIQUES / REFERENZE ICONOGRAFICHE	357
NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS ET RÉSUMÉS EN ANGLAIS / CONTRIBUTORS AND ABSTRACTS	359

RYTHME, RIME ET MUSIQUE, DES ARTS DE RHÉTORIQUE AUX ARTS POÉTIQUES (XV^e-XVI^e SIÈCLES)

Anne Schoysman

Università degli Studi di Siena (<anne.schoysman@unisi.it>)

On sait que la saison des *Arts poétiques* français, au milieu du xvi^e siècle, est inaugurée par l'*Art poétique français* de Thomas Sébillet (1548), auquel réagira Joachim Du Bellay avec sa célèbre *Deffense et Illustration de la Langue française* (1549), suivi du *Quintil Horacien* de Barthélémy Aneau (1550), de l'*Art poétique* de Peletier (1555), de l'*Abrégé de l'Art poétique français* de Ronsard (1565), et d'autres encore. La célèbre phrase de Du Bellay, qui qualifie dédaigneusement d'«episseries» les formes poétiques du Moyen Âge¹, est devenue l'emblème de la charge révolutionnaire dont ces *Arts Poétiques* entendaient témoigner². Nouvelle mode ou révolution esthétique, selon le jugement plus ou moins sévère que l'on voudra porter sur les poètes de la Pléiade et sur leurs précurseurs immédiats, on ne peut que prendre acte du fait que la nouvelle *Poésie*, avec un grand 'P' et un tréma (pour mieux faire grec, comme le souligne Francis Goyet³), se veut, dans la décennie du milieu du XVI^e siècle, tout à fait révolutionnaire.

Le mot nouveau fait la chose nouvelle. Il s'agit alors de remplacer par la *Poésie* ce que la fin du Moyen Âge appelait la 'rhétorique', plus précisément 'rhétorique seconde', par opposition avec la 'rhétorique première', la prose. Les traités réunis et publiés jadis par Ernest Langlois portent des

¹ «Ly, donques, et rely premierement (ò Poète futur), feuillete de Main nocturne, et journalle, les Exemplaires Grecz et Latins: puis me laisse toutes ces vieilles Poësies Françoises aux Jeux Floraux de Thoulouze, et au Puy de Rouan: comme Rondeaux, Ballades, Vyrelaiz, Chantz Royaulx, Chansons, et autres telles episseries, qui corrompent le goust de nostre Langue: et ne servent si non à porter temoingnaige de notre ignorance», Joachim Du Bellay, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise*, in Id., *La Deffence, et Illustration de la langue françoise* (1549) & *l'Olive* (1550), éd. critique par J.-Ch. Monferran, texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini, Droz, Genève 2007, pp. 131-132.

² Sur les enjeux et la nouveauté des *Arts poétiques*, voir J.-Ch. Monferran, *L'école des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610): Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres*, Droz, Genève 2011, spécialement ch. 1, *L'Art poétique: un nom et un champ du savoir*, pp. 27-107.

³ Francis Goyet, *Introduction*, in Id. (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance. Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard*, Librairie Générale Française, Paris 1990, pp. 7-35, p. 7.

titres ou des incipits explicites⁴: *Les règles de la seconde rhétorique* (anonyme, 1411-1432), *Le doctrinal de la seconde rhétorique* de Baudet Herenc (1432), un *Traité de l'art de rhétorique* (anonyme, 1450?), l'*Art de rhétorique* de Jean Molinet (avant 1493⁵), un autre *Traité de rhétorique* (anonyme, fin XV^e siècle⁶) et, encore dans la première moitié du XVI^e siècle, un *Art et science de rhétorique vulgaire* (anonyme, 1524-1525). On peut encore ajouter à cet ensemble plusieurs autres titres semblables, comme l'*Instructif de la seconde rhétorique* (vers 1460⁷) duquel s'inspireront encore *Le Grant et vray art de pleine rethorique* de Pierre Fabri (1521) et l'*Art et science de rhetorique metriffiée* de Gratien du Pont (1539).

Bien sûr, la césure nominaliste entre *Arts de rhétorique* et *Arts poétiques français* est loin d'être nette dans les faits. À l'intérieur même du groupe des partisans de la Poésie, les divergences ne manquent pas; les violents débats suscités sont déjà bien étudiés⁸. Mais en fin de compte, au-delà des controverses entre 'anciens' (Sébillot, Aneau) et 'modernes' (Du Bellay, Ronsard), sur l'imitation ou l'inspiration, sur les modèles antiques ou italiens, sur le lyrisme ou sur le 'chant' de la poésie, la matière première de ces traités reste, comme pour les *Arts de rhétorique*, l'art du mètre, de la rime et de la forme

⁴ Ernest Langlois portait sur ces textes un jugement discutable mais révélateur du contraste qu'il y voyait avec les *Arts poétiques* de la Renaissance: «Ce ne sont pas des Arts poétiques. Laissant de côté ce qui constitue l'essence même de la poésie, ils s'occupent exclusivement de ses formes extérieures. Qu'on ne leur attribue donc pas une portée qu'ils n'ont point et que leurs auteurs n'ont pas eu la prétention de leur donner; qu'on n'y cherche pas ce qui n'y avait pas sa place, c'est-à-dire autre chose que ce qu'on trouve dans un manuel de versification», E. Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, Imprimerie Nationale, Paris 1902, p. VII.

⁵ Outre l'édition Langlois, cit., pp. LVI-LXVIII et 214-252, voir l'édition de Guillaume Berthon et Philippe Frieden, *L'Art de rhétorique de Jean Molinet*, in J.-Ch. Monferran (sous la dir. de), *La Muse et le Compas. Poétiques à l'aube de l'âge moderne: anthologie*, éd. critique par G. Berthon, Emmanuel Buron, P. Frieden, et al., Classiques Garnier, Paris 2015, pp. 195-296.

⁶ Outre l'édition Langlois, cit., pp. LXVIII-LXXIII et 253-264, voir l'édition de Nicolas Lombard, in *La Muse et le Compas...*, cit., pp. 297-335.

⁷ Ce texte a été publié en tête du *Jardin de plaisance et fleur de rethorique*, Antoine Vêrard, Paris, ca. 1501-1502; voir l'édition d'E. Buron, Olivier Halévy et Jean-Claude Mühlethaler, in *La Muse et le Compas...*, cit., pp. 13-194.

⁸ Parmi les études principales: Kees Meerhof, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, E.J. Brill, Leiden 1986; Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, préface de Terence Cave, Droz, Genève 2001; J.-C. Mühlethaler, Jacqueline Cerquiglini-Toulet (éd.), *Poétiques en transition. Entre Moyen Âge et Renaissance*, «Études de lettres», 4, 263, 2002; J.-Ch. Monferran, *L'école des Muses...*, cit. Pour une bibliographie générale ante 2010: J.-Ch. Monferran, *Domaine français*, in J.-Ch. Monferran, Virginie Leroux, Philippe Guérin, et al., *Bibliographie des Arts poétiques à la Renaissance. Domaines néo-latin, italien, français, espagnol et anglais*, «Seizième siècle», VI, 2010, pp. 245-257.

strophique. Pour mesurer l'originalité des *Arts poétiques*, la difficulté est de vérifier la permanence, ou non, de certains concepts, véhiculés ou masqués par les révolutions terminologiques ou, au contraire, par la permanence de formules définitoires.

Dans ce contexte, mon point d'observation sera fort limité. Partant de la constatation que l'on trouve, chez Jean Molinet puis chez Thomas Sébillet et Joachim Du Bellay, dans les définitions mêmes de l'art du mètre et de la 'rime', des références à la 'musique' (force est d'adopter des guillemets pour indiquer les termes dont le champ sémantique est susceptible de varier en fonction des contextes), on peut s'étonner de cette récurrence alors que le remplacement voyant du terme de 'rhétorique' par celui de 'poétique' proclame au milieu du XVI^e siècle une rupture qui est à la fois lexicale et théorique. Il s'agit donc de vérifier si, des *Arts de rhétorique* aux *Arts poétiques*, la formulation de la comparaison de la 'rime' avec la 'musique' se modifie aussi radicalement que le fait supposer le passage de la 'rhétorique métrifiée' à la poésie.

Les *Arts de rhétorique*, nous allons brièvement le rappeler, fondent en effet la définition même de la 'rime' sur une comparaison avec la 'musique'. Le traité de Jean Molinet, le plus célèbre des *Arts de rhétorique* de la fin du Moyen Âge (et le plus diffusé, imprimé dès 1493 par Antoine Vérard⁹), s'ouvre sur la définition suivante:

Rethorique vulgaire est une espece de musique appelée richmique laquelle contient certain nombre de sillabes avec aucune suavité de equisonance, et ne se puet faire sans diction, ne diction sans sillabes, ne sillabe sans lettres,¹⁰

définition qui sera reprise par l'anonyme de *l'Art et science de rhétorique vulgaire* (1524-1525):

Pour entrée et commencement de cestuy opuscul est premierement a entendre que Rhethorique vulgaire et maternelle est une espece de musicque communement appellée rime, laquelle contient certain nombre de sillabes avecques aucune suavité et douceur de parfaite consonance, et ne se peut faire sans diction, ne diction sans sillabes, ne sillabes sans lectres.¹¹

⁹ Trois manuscrits sont conservés et la *princeps* de Vérard a été plusieurs fois réimprimée: voir Guillaume Berthon, Philippe Frieden, *L'Art de rhétorique de Jean Molinet*, in J.-Ch. Monferran (sous la dir. de), *La Muse et le Compas...*, cit., pp. 195-296, pp. 207-214 pour la bibliographie. Nous citerons le traité de Molinet dans l'édition qu'en donnent Berthon et Frieden d'après le ms. BnF, f. fr. 2159 (copié entre 1482 et 1493), éd. cit., pp. 217-296.

¹⁰ Jean Molinet, *L'Art de Rhétorique*, éd. par G. Berthon, P. Frieden, in J.-Ch. Monferran (sous la dir. de), *La Muse et le Compas...*, cit., p. 219; c'est moi qui souligne. Pour le terme *richmique*, Langlois signale la variante *rigmicque* dans le ms. BnF. f. fr. 2375 (E. Langlois, éd., *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, cit., p. 216).

¹¹ *Art et science de rhétorique vulgaire*, in E. Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, cit., traité VII, pp. LXXIII-LXXXVIII et 265-426, p. 265; c'est moi qui souligne.

Cette définition de la «rethorique vulgaire» comme «richmique» ou «rime», comparée à «une espece de musicque», doit bien sûr être interprétée dans le cadre des relations entre musique et poésie au Moyen Âge, sur lesquelles nous disposons de nombreuses études¹². L'affirmation d'Ernest Langlois, selon qui Eustache Deschamps, dans son *Art de dictier* (1392), considérait encore «l'art de versifier comme ressortissant à la musique» comme le voulait au XIII^e siècle Jean de Garlande¹³, doit désormais être revue. Si Deschamps, affirmant que l'«art de dictier» requiert un don inné, s'adresse «a ceuls que nature avra encliné ou enclinera a ceste *naturele musique*»¹⁴, l'expression «musique naturele» est, chez lui, très explicitement distinguée de la «musique artificielle», instrumentale ou chantée¹⁵. La «musique naturele» est celle de la lecture à haute voix, non chantée, des formes métrifiées; c'est

une *musique de bouche* en proferant paroules metrifées, aucunefoiz en laiz, autrefoiz en balades, autrefoiz en rondeaulx cengles et doubles, et en chançons baladées [...];¹⁶

[...] est appellée *musique ceste science naturele*, pour ce que les diz et chançons [...] ou les livres metrifiez se lisent de bouche, et proferent par voix non pas chantable, tant que les douces paroles ainsis faictes et recordées par voix plaisent aux escoutans qui les oyent.¹⁷

¹² Roger Dragonetti, «La poesie... ceste musique naturele». Essai d'exégèse d'un passage de *L'Art de Dictier d'Eustache Deschamps*, in Guy de Poerck, Maurice Piron, Louis Mourin, et al. (comité de rédaction), *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guiette*, De Nederlandsche Boekhandel, Anvers 1961, pp. 49-64; J.-C. Mühlethaler, «Rithme», entre rhétorique et musique, in Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance...*, cit., pp. 30-36; Michèle Gally (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Arthème Fayard, Paris 2010.

¹³ E. Langlois, *Introduction*, in Id. (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, cit., p. XLVI.

¹⁴ Eustache Deschamps, *L'Art de dictier et de fere chançons*, in M. Gally (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si...*, cit., pp. 211-247 (texte reproduit d'après l'édition de Gaston Renaud, E. Deschamps, *Œuvres complètes*, Paris, SATF, 1924, tome VII, pp. 266-292, avec traduction et commentaire par Vanessa Obry et M. Gally), p. 228; c'est moi qui souligne.

¹⁵ «Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele», E. Deschamps, *L'Art de dictier et de fere chançons*, in M. Gally (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si...*, cit., p. 222.

¹⁶ *Ibidem*, p. 224; c'est moi qui souligne.

¹⁷ *Ibidem*, p. 226; c'est moi qui souligne.

Roger Dragonetti a montré comment Deschamps se démarque de la tradition médiévale antérieure en affirmant l'autonomie de la poésie¹⁸, puisque «les faiseurs» de cette «musique naturele» ne savent pas «communément la musique artificiele ne donner chant par art de notes a ce qu'ilz font»¹⁹. Le fait qu'Eustache Deschamps (et, à sa suite, Jean Molinet) «rattachent la poésie à la musique (et non à la rhétorique, comme c'était l'usage en leur temps), indique leur appartenance à une tradition commune, mais ne signifie pas du tout qu'ils suivent la théorie de Jean de Garlande»²⁰. Et en effet, lorsqu'on classe, aux XIV^e et XV^e siècles, les vers (qui, déclamés, étaient pour Deschamps «musique naturele») dans le domaine de la rhétorique, on exclut de fait la métrique du domaine de la musique (que Deschamps appelait «artificiele»). À bien y regarder, dans les *Arts de rhétorique*, c'est toujours par *comparaison* («une espece de musicque») que sont envisagées la versification, appelée «rhetorique» ou «rhetorique metrifée», et la musique. Rhétorique et musique appartiennent, la première au *trivium*, la seconde – avec les sciences mathématiques – au *quadrivium* des arts libéraux, et ne peuvent certes pas être assimilées. La «science de versifier», dit Jacques Legrand, «appartient en partie a grammaire et en partie a rethorique»²¹; elle dépend donc pleinement du *trivium*. Si jusqu'à Gratien Du Pont les parallèles entre rime et musique ne manquent pas, la «rhetorique metrifée» et la musique restent toujours deux arts comparables, mais distincts²².

Il faut par conséquent éviter de lire dans les définitions citées plus haut de Molinet et de l'*Art et science de rhétorique vulgaire* une sorte de définition symboliste de la «richmique» ou «rime» identifiée à la musique sur le plan des sonorités: il s'agit par contre d'une comparaison qui porte sur le «nombre de sillabes» (et qui correspond donc à la «musique naturele» chez Eustache Deschamps), car ces définitions montrent clairement que la «suavité de equisonance» (Molinet) ou la «suavité et douceur de parfaite consonance» (anonyme de l'*Art et science de rhétorique*) qui constituent la

¹⁸ «La profession de foi d'Eustache Deschamps dans l'autonomie du poème marque une double rupture: d'abord avec toute la tradition lyrique antérieure, en France, où le chant résultait d'une synthèse entre la parole et la mélodie, ensuite, avec la conception boétienne de la musique» (R. Dragonetti, «*La poesie... ceste musique naturele*...», cit., p. 64). On prendra toutefois garde à ne pas voir chez Deschamps un radical changement d'esthétique: voir J.-C. Mühlenthaler, «*Rithme*», entre *rhétorique et musique*, in Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance...*, cit., p. 30.

¹⁹ E. Deschamps, *L'Art de dictier et de fere chansons*, cit., p. 226.

²⁰ R. Dragonetti, «*La poesie... ceste musique naturele*...», cit., p. 49.

²¹ Jacques Legrand, *Des rimes*, in Id., *Archilogie Sophie et Livre de bonnes mœurs*, éd. critique avec introduction, notes et index par Evencio Beltran, Honoré Champion, Paris 1986, p. 149.

²² Sur la poésie comme partie de la musique, voir aussi Jean Lecointe, *La poésie parmi les arts au XVI^e siècle en France*, in P. Galand-Hallyn, F. Hallyn (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance...*, cit., p. 65.

«rime» dépendent aussi du nombre des syllabes du vers. Du reste, il est significatif que les domaines sémantiques des formes *rime* et *rythme* (avec les variantes *richme*, *rigme*) se superposent, l'étymologie de *rime* remontant à la fois au lat. *rythmus* et au francique **rim* (nombre, série)²³. Les dictionnaires confirment que le terme *rime* a, au XV^e siècle, deux significations: «homophonie en fin de vers» (sens moderne) mais aussi «Rythme, cadence d'une poésie, fondé sur le retour régulier des accents forts, des pauses et du même nombre des syllabes; mètre»²⁴. C'est dans cette seconde acception que la «rime» est comparée à la «musique» chez Molinet. On notera, d'autre part, que rimer et versifier sont au Moyen Âge deux opérations distinctes: la rime peut se trouver en prose aussi, comme l'explique Jacques Legrand dans son traité *Des rimes* (1401):

Si dois savoir que rime aucunefois se fait en prose et aucunefois en vers. Quant elle se fait en prose il ne convient point regarder au *nombre de ses sillabes* nerais il souffist que en la prose soient aucunes dictions d'une meisme ou de semblable *terminaison*.²⁵

En prose, la rime se réduit à une même «terminaison» de plusieurs «dictions» (nous dirions 'mots', 'phrases' ou 'syntagmes'), ce qui rend, nous dit Legrand, le langage «plus bel». Mais lorsque «rimes» se font «en vers», ajoute Jacques Legrand,

lors on doit suivre et tenir certain nombre de sillabes, car a bien rimer et a bien versifier en françois on doit faire les vers qui se rapportent d'une meisme grandeur et d'un meisme nombre de sillabes.²⁶

²³ D'où la fluctuation des graphies *rime* / *rythme*. Le *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW), X, 385b, s.v. *rythmus*, signale le mot mfr. *rithme* (fém.), «aspect de la rhétorique et de la versification en tant qu'elles s'occupent particulièrement des cadences et de l'harmonie» avec une datation, 1512-1539, qui doit être largement reculée; voir aussi FEW XVI, 716b, s.v. **rim*.

²⁴ *Dictionnaire du moyen français* (DMF), <<http://www.atilf.fr/dmf>>, s.v. RIME1. Voir Paul Zumthor, *Du rythme à la rime*, in Id., *Langue, texte, énigme*, Seuil, Paris 1975, pp. 125-143; pour une brève synthèse sur les définitions médiévales des termes 'rime' et 'rythme', voir M. Gally, *Glossaire*, in Ead. (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si...*, cit., pp. 367-369, en particulier pp. 368-369: «Au XIV^e et au XV^e siècle, les graphies se multiplient: *ryme* chez Deschamps, *rigme* et même *rythme* autour de 1400. On trouve encore dans les *Arts de seconde rhétorique* la notion médiévale de rime comme structure cadentielle et sonore telle qu'elle est réalisée dans le vers».

²⁵ J. Legrand, *Archilogie Sophie*, cit., p. 141.

²⁶ *Ibidem*; c'est moi qui souligne. Sur ce texte de Legrand, «où *rigma* est, semble-t-il, uniquement à rattacher à l'aspect métrique du poème», voir Émilie Devriendt, *Éléments pour la définition d'une prose poétique. À propos de l'Archilogie Sophie de Jacques Legrand*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», XCVII, 6, 1997, pp. 963-985, p. 974.

Nous avons là une ultérieure confirmation que c'est bien aux rimes *en vers*, et donc au nombre et pas aux sonorités, que se réfèrent Molinet et l'*Art de rhétorique* anonyme qui s'en inspire lorsqu'ils définissent la «rhetorique vulgaire et maternelle» comme une «espece de musique» quand ses «diction» contiennent un «certain nombre de syllabes». En d'autres termes, ils ne fondent pas la comparaison de la poésie avec la musique sur l'assonance, mais sur le mètre²⁷. Des termes comme 'melodie', 'chant', sont, dans les *Arts de rhétorique*, uniquement référés à l'accompagnement musical, ou au chant de la voix humaine ou des oiseaux. Et lorsque les traités recommanderont, au XVI^e siècle, d'alterner rimes masculines ou «parfaites» et féminines ou «imparfaites»²⁸, il ne s'agira pas d'y associer des concepts de 'douceur' et de 'rudesse' comme on le fera plus tard²⁹, mais bien, encore une fois, de mesure et de «rythme», en quelque sorte comme la poésie latine et la poésie provençale recommandaient déjà le mélange d'oxytons et de paroxytons en fin de vers. Si l'adjectif «melodieux» n'y est pas rarement évoqué, on chercherait en vain, dans les *Arts de rhétorique*, quelque prescription pratique autre que de nature métrique, essentiellement déterminée par le nombre du vers.

Lorsqu'en 1548 Thomas Sébillet publie son *Art poétique* avec la «volonté [...] de voir, ou moins d'écrivains en rime, ou plus de Poètes Français»³⁰, il rompt de manière éclatante avec la tradition des *Arts de rhétorique* quant à la définition de la Poésie. Il n'en reste pas moins que son traité a toujours pour objet l'art de faire des vers, et après un premier chapitre, vraiment novateur, intitulé *De l'antiquité de la Poesie, et de son excellence*, sa première

²⁷ On pourrait élargir ces remarques sur l'ambivalence du terme «rime» en faisant remarquer comment, in *l'Instructif de la seconde rhétorique* (cf. *supra*, note 7), le traitement des «quantitez de masculines / Rimes, et aussi d'autre part / Des quantitez des feminines» (E. Buron, O. Halévy, J.-C. Mühlethaler, éd. par, *Instructif de la seconde rhétorique*, in J.-Ch. Monferran, sous la dir. de, *La Muse et le Compas...*, cit., p. 87, vv. 570-572) apparaît sous la rubrique latine «de quantitate metrorum» (*ibidem*, p. 88; c'est moi qui souligne), même si ailleurs «rime» (consonance en fin de vers, *rithmo* dans les rubriques latines) semble s'opposer systématiquement à «ligne» ou «vers».

²⁸ Voir, par exemple, *l'Art et science de rhétorique vulgaire*, in E. Langlois (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, cit., p. 266.

²⁹ Citons pour seul exemple ce critique, médiocre mais d'autant plus représentatif, qui, en 1801, reproche à Malherbe d'avoir imposé l'alternance des rimes féminines et masculines: «Comment ne pas chevaucher aux dépens de la précision, pour éviter qu'une image douce n'arrive à une rime masculine toujours dure [...] si la pensée ne la prescrivait pas? N'est-ce pas demander, en tout ce qui n'est pas vers libre, que les pensées soient alternativement dures et douces de deux en deux vers?» (J.-A. de Révéroni Saint-Cyr, *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts, par les sciences exactes ou Calculs et hypothèses sur la peinture et la musique*, vol. I, C. Pougens, Paris 1803, pp. 59-60).

³⁰ Thomas Sébillet, *Art poétique français*, in F. Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 42.

préoccupation est de définir la «rime». Le chapitre II s'intitule: *Qu'est-ce que le Français doit appeler Rime?*³¹ Cette partie ne se comprend que si l'on tient compte des diverses définitions du mot *rime* en moyen français, dont nous avons parlé à propos des *Arts de rhétorique*: la rime comme homophonie en fin de vers (sens moderne), ou comme synonyme du vers tout entier caractérisé par sa mesure³². Voulant rattacher la Poésie aux modèles antiques, Sébillet dénonce l'erreur d'appeler *rime* «ce que le latin en la fleur de sa langue appelait carme ou vers, et que le Grec devant lui avait nommé mètre»³³, c'est-à-dire qu'il récuse la définition de *rime* comme synonyme de 'mètre', voire de 'composition en vers' («tout le vers et l'œuvre»³⁴), là où il faut, dit-il, parler de «vers», «poème» et «carme». Seul le sens 'moderne' du terme 'rime' est ici conservé par Sébillet, pour qui le mot 'rime' est utilisé «avec plus de raison» lorsqu'il désigne «cette parité, ressemblance, et consonance de syllabes finissant les vers Français»³⁵.

Il introduit à ce propos une allusion à la musique:

[...] la ressemblance des syllabes finissant les vers français n'est autre chose que consonance portant par l'organe de l'ouïe délectation à l'esprit. Délectation, dis-je, causée par l'*effet de la Musique, qui soutient latemment la modulation du carme*, en l'harmonie de laquelle les unisons et octaves (qui ne sont que parités différemment assises, *ainsi qu'en la rime*) font les plus doux et parfaits accords.³⁶

Formellement, en introduisant son traité par la question de la définition de la rime, et en faisant à ce propos une comparaison avec la musique, Sébillet ne fait en réalité que suivre le 'protocole' de ses prédécesseurs des *Arts de rhétorique*, comme Molinet, qui introduit son texte par la définition de la rime («Rethorique vulgaire est une espece de musique appelée richmique»). Mais alors que chez Molinet et dans l'*Art et science de rhétorique vulgaire*, la 'richmique' ou 'rime' se définit par le mètre et correspond donc au *vers*, permettant un parallélisme avec la musique comme art du nombre, chez Sébillet, comme nous venons de le voir, la définition de la rime comme «homophonie en fin de vers» semble placer la comparaison avec la musique non pas sur le terrain du mètre, mais sur celui des sonorités, sur la «ressemblance des syllabes finissant les vers», qui créent, comme «les unisons et octaves, les plus doux et parfaits accords», une délectation de l'esprit par l'organe de l'ouïe.

³¹ *Ibidem*, pp. 56-58.

³² Cf. *supra*, note 24.

³³ T. Sébillet, *Art poétique français*, cit., p. 56.

³⁴ *Ibidem*, p. 57.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*; c'est moi qui souligne.

Faut-il en conclure que l'*Art poétique* de Sébillet révolutionne ainsi la conception musicale de la Poésie par rapport à l'«espèce de musique» purement rythmique de la «rhétorique vulgaire»? On affirme souvent que «Thomas Sébillet est en effet le premier théoricien à distinguer clairement le vers et la rime que les arts de seconde rhétorique confondaient sous le terme unique de “rithme”»³⁷. En réalité, rien n'est moins sûr; et on peut douter fortement que ce point fût clair même pour ses contemporains. Car Sébillet lui-même semble oublier qu'il parle de la seule homophonie en fin de vers lorsque, dans les lignes citées, il affirme que «la musique... soutient latemment la modulation du carme»: la «modulation du carme», c'est la mesure rythmée de succession de brèves et longues chez Cicéron et Quintilien³⁸, qui, en français, se réalise dans la structuration syllabique du vers, ce qui correspond au sens médiéval de la «rime», et non pas à sa seule 'terminaison'. En outre, au chapitre xv du deuxième livre, lorsqu'il traite des «vers non rimés», Sébillet les définit

[...] sans parité de sons en leur fins, et sans rime, qui est chose autant étrange en notre poésie française comme serait en la grecque et Latine lire des vers sans observation de syllabes longues et brèves, c'est-à-dire sans la quantité des temps qui soutiennent la modulation et musique du carme en ces deux langues, tout ainsi que fait en la nôtre la rime.³⁹

Si la «rime» est ici comparée à l'«observation de syllabes longues et brèves» des vers grecs et latins, elle ne se définit pas uniquement comme «parité de sons en leurs fins». De toute évidence, les deux significations médiévales du mot *rime* continuent à coexister et à se superposer pour Sébillet lui-même, malgré sa prise de position catégorique, dans le chapitre II, sur une définition de la rime limitée à l'homophonie en fin de vers. Cette contradiction interne ne peut s'expliquer que par la volonté, dans le chapitre II, de se démarquer explicitement de «l'ignorance de nos majeurs»⁴⁰, ces «gentils rimeurs»⁴¹ que Sébillet souhaite voir remplacés par de vrais Poètes français. Il semble bien que l'on doive attribuer à cette profession de foi la valeur d'un

³⁷ O. Halévy, *Donner un nom aux vers. Le moment lexical de la versification française (1548-1620)*, in Michel Jourde, J.-Ch. Monferran (études réunies sous la dir. de), *Le lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, Droz, Genève 2006, pp. 215-235, p. 218; voir aussi Kees Meerhof, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France...*, cit., pp. 103-107.

³⁸ Pour la définition de 'modulation' comme mesure rythmée de successions de brèves et de longues chez Cicéron et Quintilien, voir F. Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 151 note 29; voir aussi la définition du terme 'modulation' chez Antoine Fouquelin, *La Rhétorique française*, in F. Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 348.

³⁹ T. Sébillet, *Art poétique français*, cit., p. 142; c'est moi qui souligne.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁴¹ *Ibidem*, p. 42.

manifeste, qui n'empêchera toutefois pas l'emploi ambivalent du mot *rime* dans le reste du traité, ni dans les *Arts poétiques* qui suivront, comme on le verra.

Quant au lexique utilisé par Sébillet pour définir les sonorités de la rime («consonance portant par l'organe de l'ouïe délectation à l'esprit», «effet de la Musique, qui soutient latemment la modulation du carme», «doux et parfaits accords»⁴²), il ne s'éloigne pas de celui de Jean Molinet ni de l'*Art et science de rhétorique vulgaire*, qui parlent d'une «espece de musique», de «suavité de equisonance» et de «suavité et douceur de parfaite consonance»⁴³. En somme, si Sébillet proclamait la nouveauté de la définition de la rime dans son second chapitre – nouveauté du reste toute relative, puisqu'il récuse seulement un des deux sens médiévaux du mot pour ne conserver que l'autre, celui de l'homophonie –, on voit que la comparaison de la «rime» avec la «musique» continue à refléter, partiellement et non sans ambiguïté, la manière dont la tradition médiévale, de l'*Art de dictier* de Deschamps aux *Arts de rhétorique seconde*, rapprochait «rime» et «musique».

Lorsque Joachim Du Bellay publie, en 1549, sa *Deffense et Illustration de la langue française*, il reprend à son tour la comparaison de la rime avec la musique: la rime doit être «telle, que le vers tumbant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien harmonieuse Musique tumbante en un bon & parfait accord»⁴⁴. D'autre part, il reprend aussi la question de la définition de la rime théorisée par Sébillet dans le chapitre qu'il intitule: *De ce mot Rythme, de l'invention des Vers rymez, et de quelques autres Antiquitez usitées en notre Langue*⁴⁵. Tout ce chapitre est en réalité fondé sur la démonstration de l'«antiquité» des termes, dans l'optique de l'illustration de la langue qui est la sienne; aussi écrit-il systématiquement «rythme» pour «rime». Il est intéressant de voir qu'en abordant, comme l'avait fait Sébillet, les deux significations possibles du mot «rythme» (homéotéleute ou vers entier), Du Bellay ne s'intéresse pas à autre chose qu'à en décrire l'origine pour pouvoir prouver l'antiquité du terme, et finit par admettre les deux définitions du mot:

[...] improprement notz Anciens ont astringt le nom du Genre soubz l'Espece appellent Rythme cete consonance de syllabes à la fin des vers, qui se devoit plus tost nommer *omoiotéleuton*, c'est à dire finissant de mesmes, l'une des Especes du Rythme. Ainsi, les Vers encore qu'ilz ne finissent point en un mesme son, generalement se peuvent appeller Rythme: d'autant que la signification de ce mot *rythmos* est fort ample, et emporte beaucoup d'autres termes, comme [...] Reigle, Mesure, Melodieuse consonance de voix, consequence, ordre et comparaison.⁴⁶

⁴² Cf. *supra*, note 36.

⁴³ Cf. *supra*, notes 10 et 11.

⁴⁴ J. Du Bellay, *La Deffence...*, cit., p. 152.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 153.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 153-154.

En outre, il est significatif que toute comparaison définitoire de la «rime» avec la musique soit ici abandonnée, puisque la rime couvre un champ sémantique extrêmement large et magmatique, comprenant à la fois «Reigle, Mesure, Melodieuse consonance de voix, consequence, ordre et comparaison», de la métrique à la musique et à la rhétorique.

Quelques années plus tard, en 1555, Jacques Peletier définira à son tour «la Rime, qui est [...] une terminaison et cadence semblable, de deux vers ou plusieurs»⁴⁷. La définition de «terminaison [...] semblable» est bien celle que préconisait Sébilllet, mais que peut-on entendre par «cadence semblable» sinon une donnée métrique? Ici encore, le double sens du mot *rime* réaffleure, de même que se représente ce topos récurrent et tenace depuis l'époque des *Arts de rhétorique* qu'est la comparaison de la rime avec la musique, quoique Peletier remplace cette dernière par le mot «chant»:

[...] recevons-la [la rime], non seulement par coutume, mais encore pour une formelle beauté de Poésie. Car si les Poètes sont dits chanter pour raison que *le parler qui est compassé d'une certaine mesure semble être un Chant*, d'autant qu'il est mieux composé au gré de l'oreille que le parler solu [la prose], la Rime sera encore une plus expresse marque de Chant, et par conséquent de Poésie. Et la prendrons pour assez digne de supplir les mesures des vers Grecs et Latins, faits de certain nombre de pieds que nous n'avons point en notre langue.⁴⁸

Dans ces lignes, la «rime» reprend chez Peletier la valeur qu'elle avait chez Molinet; c'est dans ce sens qu'elle est comparée à un «chant», et on aurait tort, bien sûr, d'interpréter le mot «chant» sur un plan purement phonétique. La comparaison de Peletier, dans sa substance, ne diffère pas de celle qu'établissait Molinet entre «une espece de musique» et la «richmique laquelle contient certain nombre de sillabes avec aucune suavité de equisonance»⁴⁹. Seuls les termes sont nouveaux: «Rethorique vulgaire» est remplacé par «Poésie», la «richmique laquelle contient certain nombre de sillabes» par «la rime digne de supplir les mesures des vers Grecs et Latins», «musique» par «chant».

Il est assez curieux de constater que les réflexions de Sébilllet sur ce que le français doit appeler «rime» ne seront plus reprises sur le plan théorique dans les *Arts poétiques* suivants, et que la définition de la «rime» des *Arts poétiques* continue à conserver des éléments d'ambiguïté dérivant de celle des *Arts de rhétorique*. Mais à l'époque même de Peletier, d'autres *Arts Poétiques français* du milieu du siècle parlent de la rime uni-

⁴⁷ Jacques Peletier, *Art poétique*, in F. Goyet (éd. par), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 263.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 263-264; c'est moi qui souligne.

⁴⁹ Cf. *supra*, note 10.

quement dans son acception d'homophonie de fin de vers, sans plus faire aucune comparaison, à son sujet, ni à la «musique», ni au «chant», et sans marquer explicitement l'abandon de la définition médiévale de la «rime» comme nombre du vers. Le glissement vers l'acception moderne du mot «rime» se fait imperceptiblement⁵⁰. Chez Antoine Fouquelin (1555), il est dit incidemment, dans un chapitre consacré au «nombre», que les «lois du vers Français» astreignent les poètes «à garder par nécessité une similitude de son, ès dictions qui tombent en la fin et lisière d'iceux [vers] appelée Rime»⁵¹ et pour Ronsard (1565) «La rime n'est autre chose qu'une consonance et cadence de syllabes, tombant sur la fin des vers, laquelle je veux que tu observes tant aux masculins qu'aux féminins»⁵².

Il est bien connu qu'avec les *Arts poétiques*, poésie et musique seront désormais associées sur un autre plan que pour les *Arts de rhétorique*, celui de la liberté formelle du Chant lyrique et de l'Ode ronsardienne, dont la variété strophique et métrique justifie la mise en musique⁵³. On constate en tout cas que disparaissent les définitions de la «rime» contenant un élément de comparaison ou d'allusion à la «musique». Mais ce qui apparaît clairement, c'est que chez Sébillet, Du Bellay, Peletier encore, les formules définitives qui rapprochent la «rime» et le champ sémantique de la «musique» dérivent de la tradition médiévale, de Deschamps à Molinet, en dépit, pourrait-on dire, du glissement sémantique des termes et de l'abandon progressif de la définition médiévale de la «rime» comme «mètre», synonyme de «vers», comparée dans les *Arts de rhétorique* avec la musique fondée sur le nombre. Lorsque Sébillet prend très explicitement position en faveur d'une définition de la rime comme homophonie en fin de vers, on croirait saisir dans sa comparaison de la rime avec la musique une nouvelle conception de la musicalité de la poésie, fondée non plus sur une similitude de nombres mais sur l'assonance des phonèmes à la rime; mais si l'on considère que Sébillet lui-même ne s'en tient pas systématiquement à la définition 'moderne' de la rime qu'il proclame au début de son traité, et que la comparaison de la rime à la musique est formulée chez lui de la même manière que chez un Molinet, on constate que la comparaison de la rime à la musique est, dans les premiers *Arts poétiques*, une forme de cliché, de topos définitoire hérité, en quelque sorte par inertie du genre, des traités de seconde rhétorique, en même temps que se diffuse l'ambiguïté sur le double sens médiéval du mot «rime» ou «rythme».

⁵⁰ Comme le montre Paul Zumthor, *Du Rythme à la rime*, cit., p. 143, ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle que se distingueront totalement et définitivement les champs sémantiques de «rythme» et de «rime».

⁵¹ A. Fouquelin, *La Rhétorique française*, cit., p. 348.

⁵² Pierre de Ronsard, *Abrégé de l'Art poétique français*, in F. Goyet (éd.), *Traité de poésie et de rhétorique de la Renaissance...*, cit., p. 438.

⁵³ Voir la définition du Chant lyrique et de l'Ode dans T. Sébillet, *Art poétique français*, cit., p. 121.

Il n'y a donc pas de véritable césure conceptuelle entre *Arts de rhétorique* et les tout premiers *Arts poétiques* en ce qui concerne la comparaison de la rime à la musique. La nouvelle définition de la rime théorisée par Sébillet est une proclamation qui vise à le distinguer des «rimeurs» médiévaux, mais ne permet certes pas de définir dorénavant, sans hésitation, la musicalité de la rime sur un plan purement phonétique, comme le fera bien plus tard le symbolisme. Paradoxalement, à la Renaissance, au fur et à mesure que se perd la signification de la «rime» comme synonyme du «rythme» du vers entier (qui justifiait sa comparaison avec la «musique» dans les *Arts de rhétorique*) s'estompe aussi la référence même à la musique dans les *Arts poétiques*. Fouquelin et Ronsard ne parleront plus de musique en lien avec la rime, mais la relation entre poésie et musique se placera sur un tout autre plan: celui de l'ode, du chant lyrique, de la mise en musique de la forme strophique.

Références bibliographiques

- Dragonetti Roger, *“La Poésie... Ceste musique naturelle”. Essai d'exégèse d'un passage de l'Art de Dictier d'Eustache Deschamps*, in Guy de Poerck, Maurice Piron, Louis Mourin, et al. (comité de rédaction), *Fin du Moyen Âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à Robert Guette*, De Nederlandsche Boekhandel, Anvers 1961, pp. 48-64. Réimpr. dans Roger Dragonetti, *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Droz, Genève 1986, pp. 27-42.
- Du Bellay Joachim, *La Deffence, et Illustration de la langue françoise (1549) & l'Olive (1550)*, éd. critique par J.-Ch. Monferran, texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini, Droz, Genève 2007.
- Galand-Hallyn Perrine, Hallyn Fernand (sous la dir. de), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, préface de Terence Cave, Droz, Genève 2001.
- Gally Michèle (traductions et commentaires sous la dir. de), *Oc, oil, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique*, Fayard, Paris 2010.
- Goyet Francis (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance. Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard*, Librairie Générale Française, Paris 1990.
- Halévy Olivier, *Donner un nom aux vers. Le moment lexical de la versification française (1548-1620)*, in Michel Jourde, J.-Ch. Monferran (études réunies sous la dir. de), *Le lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, Droz, Genève 2006, pp. 215-235.
- Jardin de plaisance et fleur de rethorique*, Antoine Vérard, Paris env. 1501-1502.
- Langlois Ernest (éd.), *Recueil d'Arts de seconde Rhétorique*, Imprimerie Nationale, Paris 1902.
- Legrand Jacques, *L'Archiloge Sophie et Livre de bonnes mœurs*, éd. critique avec introduction, notes et index par Evencio Beltran, Honoré Champion, Paris 1986.
- Meerhoff Kees, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, E.J. Brill, Leiden 1986.
- Monferran J.-Ch., *Bibliographie des arts poétiques à la Renaissance. Domaine français, «Seizième siècle»*, VI, 2010, pp. 245-257.

- , *L'école des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610)*. Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres, Droz, Genève 2011.
- (sous la dir. de), *La Muse et le Compas. Poétiques à l'aube de l'âge moderne: anthologie*, éd. critique par Guillaume Berthon, Emmanuel Buron, Philippe Frieden, et al., Classiques Garnier, Paris 2015.
- Mühlethaler Jean-Claude, Cerquiglini-Toulet Jacqueline (éds) *Poétiques en transition. Entre Moyen Âge et Renaissance*, «Études de lettres», 4, 263, 2002.
- Wartburg Walther von (sous la dir. de), *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes (FEW)*, Zbinden, Basel 1928-2003.
- Zumthor Paul, *Du Rythme à la rime*, in Id., *Langue, Texte, Énigme*, Seuil, Paris 1975, pp. 125-143.

Sitographie

- DMF: *Dictionnaire du Moyen Français (1330-1500)*, version 2015 (DMF 2015). ATILF – CNRS & Université de Lorraine, <<http://www.atilf.fr/dmf>> (11/2017).

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

INDICE DEI NOMI

- Adam Adolphe-Charles 171-173,
177-179, 178n.-179n., 185-188
- Adler Laure 327n.
- Adorno Theodor Wiesengrund
23n., 41, 249, 252, 252n., 263,
339-340, 339n.
- Adrienne 328, 337
- Alexandre Maxime 73n., 83-84,
107, 109, 154, 214n., 215, 216n.,
223, 267n., 280
- Alfieri Vittorio 165
- Algarotti Francesco 60n.-61n., 61, 70
- Anders Gottfried Engelbert 199n.,
202
- Andries Lise 185, 185n., 188
- Aneau Barthélémy 45-46, 57, 45n.
- Angiolini Gasparo 59, 59n.-60n.,
61-72, 62n.-69n.
- Apollinaire Guillaume 20, 293-
294, 293n.
- Aragon 302
- Aragonès Riu Nuria 80n.
- Arfouilloux Sébastien 283, 283n.,
292n., 294-295
- Arnold Yourij von 171, 175n., 189,
301
- Arp Hans 315
- Artaud Antonin 299n., 300-301,
310, 327
- Auber Daniel-François-Esprit 171-
180, 174n., 177n.-180n., 183-184,
183n., 186-190, 186n., 215n.
- Auerbach Erich 31n., 41
- Aumont Jacques 321n., 324
- Auric Georges 293-294, 293n.
- Baculard d'Arnaud François-
Thomas-Marie de 165n.
- Bailbé Joseph-Marc 222
- Baillot Pierre 195n.
- Balakian Anna 290, 290n., 294
- Balanchine George 313-314, 316,
319, 324-325
- Balfe Michael William 172
- Balzac Honoré de 15, 20, 184, 200-
202, 200n.-201n., 207n., 220,
220n., 222, 226, 230, 231n., 288
- Bance Alan 245n., 264
- Barbedette Sarah 304n., 308, 310
- Barbier Jules 85-91, 86n., 88n.,
91n., 93n., 94, 100n., 221
- Barenboim Daniel 246, 246n.,
248, 248n.-249n., 250-251,
251n., 260-261, 261n., 263
- Barr Alfred 283n., 289, 289n., 295
- Barrault Jean-Louis 297-298,
298n., 301, 308, 310
- Barrère Camille 277
- Barroux Giller 168
- Bartel Heinrich H.L. 184n.
- Barthélémy Maurice 73n.
- Barthes Roland 12, 12n., 25, 26n.,
30, 30n., 41, 307n.
- Barzun Jacques 152

- Basevi Leonardo 162, 162n., 168
 Bassetto Luisa 301n., 308
 Bastianelli Giannotto 278, 278n.
 Baudelaire Charles 12n.-13n., 13,
 15, 19, 24-27, 24n.-27n., 30,
 33n.-34n., 34-35, 37, 39, 41-
 42, 201-202, 201n., 228, 232n.,
 287, 289n., 294, 329, 332,
 332n., 340
 Baudrillard Jean 12n., 42
 Baudron Antoine-Laurent 87, 91,
 100, 100n.
 Bauer Oswald 262, 262n., 264
 Béatrice 328
 Beaucé Pauline 79, 79n., 82n.,
 83-84
 Beaumarchais Pierre-Augustin
 Caron de 85-95, 85n.-89n.,
 91n.-93n., 100n., 101, 152
 Beauquier Charles 185, 186n., 188
 Becquet Jean-Jacques 241n., 264
 Beethoven Ludwig van 24, 207n.-
 210n., 208-210, 212-214, 212n.,
 216n.-217n., 217, 219, 219n.,
 223-224, 267-268, 267n., 271,
 271n., 276, 278n., 279-281
 Béguin Albert 214n., 216n., 219n.,
 223
 Béhar Henri 283n., 292n., 294-295
 Béjart Maurice 301, 301n., 306n.
 Belasco Nicolas Samuel 258-259,
 259n., 264
 Bellini Vincenzo 171
 Beltran Evencio 49n., 57
 Benjamin Walter 14, 14n., 30n., 33,
 33n., 36, 36n., 42, 292n., 295, 311
 Benoist Alain de 243
 Benoit-Otis Marie-Hélène 255, 266
 Bérain Jean 75
 Bercegol Fabienne 226n., 238
 Berg Alban 247n., 265, 299-301,
 306, 307n.
 Bergé Pierre 298n., 308
 Bergfeld Joachim 252n., 266
 Berio Luciano 299
 Bériot Charles de 195n.
 Berlioz Hector 17, 116, 176-177,
 177n., 188, 195, 195n., 202,
 207, 207n.-209n., 209, 212n.,
 214, 216n.-217n., 217, 222, 224,
 274, 274n., 280
 Bernard Élisabeth 153, 222
 Bernardoni Giuseppe 165n.
 Bernhardt Sarah 287
 Bernier Philippe 283n.-284n.,
 294-295
 Berthon Guillaume 46n.-47n., 58
 Bertrand Gustave 79n., 83,
 171, 177, 177n., 184, 184n.,
 188, 288n., 295, 309, 328n.,
 340-341
 Bianchi Andrea 59n., 70, 167n.
 Bianconi Lorenzo 67n., 71
 Biget-Mainfroy Michelle 185,
 185n., 188
 Bini Annalisa 70
 Blondel Éric 34n., 43
 Bloom Peter 152
 Bluwal Marcel 87
 Boccardi Alberto 199n., 202
 Boieldieu François-Adrien 172-
 173, 177n.-179n., 178-179, 182-
 183, 183n., 189-190
 Bollack Mayotte 19n., 43
 Bonaventura Arnaldo 276-278,
 278n.
 Bonnefoy Yves 11, 11n., 42, 284-
 285, 284n.-285n., 288n.-289n.,
 294-295, 304, 304n., 308,
 327-335, 327n., 329n.-336n.,
 337-340, 339n.
 Bonnet Marguerite 283n.-284n.,
 294-295
 Borchmeyer Dieter 241-243,
 242n.-243n., 246, 246n., 251,
 251n., 264, 266
 Borgia Lucrèce 97, 105-110,
 106n.-107n., 112-120, 112n.,

- 117n., 119n., 122, 124-125, 148, 152-153
- Borio Gianmario 313n., 324
- Bossi Maurizio 267n., 269n., 272n., 279n., 280-281
- Bouillon Élisabeth 241n., 264
- Boulangier Louis 184n., 197n.-198n., 202
- Boulez Pierre 28, 248-250, 248n.-250n., 263n., 264-265, 297-311, 298n.-308n.
- Bouquet Michel 303, 310
- Bourdieu Pierre 42
- Bourget Paul 228n., 237, 273n., 280
- Breker Arno 262
- Brenellerie Gudin de la 87-88, 88n., 90n., 95
- Breton André 283-291, 283n.-291n., 293-294, 293n.-294n., 302
- Brion Marcel 200n., 202
- Brunel Pierre 283n.
- Brunet François 205n., 224
- Buckminster Fuller Richard 315n., 325
- Burdeau Auguste 231n., 238
- Burette Pierre-Jean 59n., 70
- Buschinger Danielle 21n., 42
- Byron George Gordon 198, 232n.
- Cadiot Pierre 241n., 264
- Cage John 33, 287, 302n., 309
- Cailliez Matthieu 171, 171n., 185n., 187n., 188
- Calendoli Giovanni 69n., 71
- Campos Rémy 221n., 223
- Cantù Ignazio 155n., 168
- Carafa Michele 172
- Carolet Denis 79, 80n.
- Carones Laura 63n., 67n., 70
- Carr Maureen A. 318n., 324
- Casanova Nicole 248n., 263n., 266
- Castil-Blaze (pseud. di François-Henri-Joseph Blaze) 195n.-196n., 196, 202, 210n., 214, 214n.-215n., 217, 217n., 223
- Cerquiglini-Toulet Jacqueline 46n., 58
- Cerusse Jean 293n.
- Cervellati Elena 63n., 71
- Chabanon Guy de 181, 181n., 188
- Chaplin Charlie 245
- Charlton David 99n., 152, 185, 185n.
- Char René 238, 297n., 301-302, 304-305, 309-310
- Charrette Marin de 243n.
- Chastellux François-Jean de 103, 103n., 152
- Chateaubriand François-René de 226, 237
- Chéreau Patrice 263, 263n., 265, 301, 309-310
- Cherubini Luigi 9, 172, 178, 275, 275n.-276n., 278n.
- Chion Michel 324
- Chomet Hector Antoine 168
- Choron Alexandre-Étienne 98, 98n., 152
- Chouquet Gustave 171, 178, 178n., 188
- Cicéron 53, 53n.
- Cilea Francesco 279n.
- Cinti-Damoreau Laure 214, 220n.
- Claudé Paul 37n., 43, 297, 305-306, 305n., 309
- Clay Large David 245n., 264
- Cocteau Jean 314n.-315n., 316
- Codignola Arturo 198n.-199n., 202
- Cohen H. Robert 60n., 70, 209n., 222
- Coignet Horace 100n.
- Combe Dominique 329n., 340
- Coppola Francis Ford 245
- Coralli Jean 218n.
- Corelli Arcangelo 277
- Cornacchia Francesco 292, 292n.-293n., 295
- Corradini Enrico 273
- Cosman Milein 324

- Couperin François 275
 Couraud Marcel 303
 Crescentini Girolamo 219
 Csampai Attila 241n., 266
 Cummings Edward Estlin 303-304,
 311
 Dahan Lionel 18n., 42
 Dahlhaus Carl 241
 Dahms Sibylle 60n., 70
 d'Alembert Jean-Baptiste Le Rond
 23, 23n., 43, 60n.
 Dancla Charles 199n., 202
 d'Angers David 194, 199n.-200n.,
 200, 203
 Daniels Barry 117-119, 117n.-
 118n., 124, 152
 d'Annette Hein 247
 Dantan Jean-Pierre 197n.
 Dante Alighieri 198, 230, 328
 Datelin Pierre 74
 Deathridge John 240-241, 241n.,
 264
 Debussy Claude 20, 20n., 28, 42,
 274n., 279, 301, 310
 de Cahusac Louis 59n., 61n., 62, 70
 de' Calzabigi Ranieri 64, 64n., 70
 de Chirico Giorgio 286
 de Crébillon Claude-Prosper Jolyot
 60n.
 Decroupet Pascal 301n., 308
 de Goncourt Jules 288
 Delacroix Eugène 197n., 200,
 200n., 203
 Delaforest 172
 Delavigne Germain 215n., 223
 Deleuze Gilles 307, 307n., 309
 Della Porta Giovan Battista 59n.,
 157, 160-161, 161n., 168-169
 Delpon Jacques-Antoine 215n.,
 223
 Demange Odile 241n., 262n., 264
 De Marini Giuseppe 167, 167n.
 Demeny Paul 228n.
 Derra de Moroda Friderica 60n., 71
 Derrida Jacques 11n.-12n., 12, 14,
 14n., 16, 16n.-17n., 19n., 21-22,
 21n.-22n., 27, 27n.-28n., 31-32,
 31n.-32n., 34n.-35n., 37-42,
 37n.-38n., 40n.-41n., 233, 237
 Desbout Luigi 168
 Deschamps Eustache 12, 12n., 42,
 48-49, 48n.-50n., 54, 56-57,
 73n., 84
 Descuret Jean-Baptiste Félix 168
 Desessartz Jean-Charles 168
 Deshays Daniel 286-287, 287n., 295
 Desnos Robert 291, 292n., 295
 Dessalles-Regis Pierre-François
 193n., 203
 Destouches André Cardinal 79,
 275, 275n.
 Desvignes Claude 74
 Devriès Anik 99n., 152
 Diderot Denis 19, 19n., 23, 31, 42,
 60n.-62n., 61, 70, 86, 90-91,
 91n., 95, 101-102, 102n., 153
 Didier Alexandre 97n., 153, 177n.,
 188, 267n., 280, 340
 Didot Firmin 98n., 153, 169, 178n.-
 179n., 181n., 188-189
 d'Indy Vincent 274
 Dolivar Jean 75
 D'Olivier Gabriel Raimond 168
 Donizetti Gaetano 171-173, 221
 Dorati Giacomo 167n.
 Doré Gustave 197n.
 d'Orneval Jacques-Philippe 78,
 78n.-79n., 83
 Dorus-Gras Julie 210n., 215
 Dott. Gossetti 159, 159n.
 Dragonetti Roger 48n.-49n., 49, 57
 Dratwicki Alexandre 73n., 84
 Du Bellay Joachim 45-47, 45n.-
 46n., 54, 54n., 56-58
 Dubos Abbé 74n., 83
 Duchamp Marcel 292
 Ducrey Anne 328n., 340

- Dujardin-Beaumetz Étienne 274n.
 Dumas Alexandre 222
 Dumas Marie-Claire 222, 283n.-
 284n., 292n., 294-295, 329n.,
 340
 Dupont Florence 97n., 153
 Durazzo Giacomo 63
 Düringer Ph.J. 184n.
 Du Vaudier 76
- Eckermann Johann-Peter 182n.,
 189
 Ejzenštejn Sergej Michajlovič 321,
 321n., 323-324
 Éluard 302
 Emmanuel Pierre 46n., 58, 212n.,
 216, 224, 330, 330n., 340
 Engel Johann Jacob 19, 19n., 42
 Escal Françoise 197, 197n., 203
 Euridice 314-316
- Fabbrichesi Salvatore 167n.
 Fabri Pierre 46
 Fagioli Carlo Antonio 168
 Falcone Francesco 63n., 71
 Fano Michel 298
 Farcy Charles-François 194n., 203
 Fauquet Joël-Marie 172n., 201n.,
 203, 221n., 223
 Fauré Gabriel 274n.
 Fayolle François-Joseph-Marie 98,
 98n., 152
 Ferrario Giuseppe 155-158, 155n.-
 157n., 160-163, 163n., 165n.-
 166n., 166, 168
 Fétis Édouard 217n.
 Fétis François-Joseph 98, 98n., 153,
 206-208, 206n.-212n., 210-212,
 223
 Finck Michèle 327, 327n., 329n.,
 334n.-336n., 340
 Flaubert Gustave 31, 228, 234,
 234n.
 Flinois Pierre 250n., 264
- Fokine Michel 314
 Forestier Louis 228n., 238
 Forte Allen 317n., 324
 Foucault Michel 307n., 308
 Fouquelin Antoine 45n., 53n., 56-
 57, 56n.
 Franceschi Enrico Luigi 169
 Franchin Matthieu 85, 85n., 95
 Franco Susanne 63n., 71
 Frantz Pierre 85, 91n., 95
 Freud Sigmund 289, 289n., 295
 Frieden Philippe 46n.-47n., 58
 Friedländer Saul 245n., 264
 Fuzelier Louis 78-79, 78n.-79n.,
 81-84, 81n.
- Gabay Simon 22n., 42
 Gaboriaud Marie 267n., 280
 Galaise Sophie 248n.-249n., 300n.-
 301n., 264, 307-308
 Galand-Hallyn Perrine 46n., 48n.-
 49n., 57
 Gallicchio Alessandro 270n., 280
 Gally Michèle 48n., 50n., 57
 Gandolfi Riccardo 275, 275n., 280
 Ganzer Karl Richard 240, 240n., 264
 Garavini Fausta 268n., 280
 Garis Robert 324
 Gasperini Guido 276, 278
 Gatti Armand 303-304
 Gautier Théophile 171-172, 176,
 189, 227n.
- Genet Jean 299
 Genette Gérard 16-18, 16n.-17n.,
 19n.-20n., 22n.-23n., 24-25,
 25n., 32-34, 32n.-34n., 41-42,
 41n.
- Germi Luigi Guglielmo 193n.
 Geyer Ludwig 256, 267n., 280
 Gilly Cécile 308
 Giordano Umberto 279
 Girard Pauline 153
 Giret Noëlle 298n., 308
 Gleize Jean-Marie 229n., 237

- Gluck Christoph Willibald 64,
 64n., 88-90, 103, 212n., 314
 Goethe Johann Wolfgang von 171,
 181, 182n., 189
 Goldoni Antonio 167n.
 Goldoni Carlo 165, 167n.
 Goléa Antoine 307, 309
 Gottlieb Robert 324
 Gottwald Clytus 303n.
 Goudar Ange 66, 67n., 70
 Gouk Penelope 169
 Goyet Francis 45, 45n., 51n., 53n.,
 55n.-56n., 57
 Gracq Julien 289, 289n., 295
 Gregor-Dellin Martin 241n., 241,
 243n., 255n., 264-265
 Grespi Barbara 317n., 321n., 324
 Grétry André-Ernest-Modeste 87,
 99n., 102-104, 102n.-104n.,
 152-153, 171, 181, 181n., 189
 Greuze Jean-Baptiste 95
 Griffiths Paul 324
 Gritten Anthony 324
 Gualzetti Giacomo Antonio 165n.
 Guardenti Renzo 73n., 83
 Guémer A. 214, 214n., 223
 Guichard Léon 99, 195n., 202, 223
 Guyaux André 228n., 237
 Guyot de Fère François-Fortuné
 192n., 194n., 203

 Haas Robert 60n., 71
 Habeneck François-Antoine 210n.
 Habermas Jürgen 261
 Halévy Fromental 172, 178, 178n.,
 186, 187
 Halévy Olivier 46n., 51n., 53n., 57
 Hallyn Fernand 46n., 48n.-49n., 57
 Hamann Brigitte 245n., 264
 Hamm Andréé 18n., 42
 Hänggi Christoph E. 198n., 203
 Hansell Kathleen Kuzmick 67n., 71
 Hanslick Eduard 171, 184, 184n.,
 189, 258

 Harel Charles Jean 105-106, 116
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 21,
 283, 288-289
 Heim Cornélius 31n., 41
 Heine Heinrich 171, 200, 336n.
 Herenc Baudet 46
 Hérold Ferdinand 172-173, 178-
 179, 178n.-179n., 186-187
 Herz Joachim 258, 262
 Hibberd Sarah 153
 Hildenbrand Hans 23n., 41, 252n.,
 263
 Hiller Ferdinand 171, 181, 181n.,
 183, 183n., 189, 214n., 223
 Hilverding Franz Anton 60-61,
 60n., 63-64, 65n., 66, 70-71
 Hitler Adolf 240, 245-248, 245n.-
 247n., 250, 252, 260, 263-265
 Hodgins Paul 320n., 322, 322n.,
 324
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus
 15, 20, 182, 183n., 189, 198-
 199, 199n., 203, 205, 205n.,
 211-212, 212n., 214, 214n.,
 216-219, 216n.-217n., 219n.,
 221-223
 Holland Dietmar 241n., 266
 Hubert Étienne-Alain 200n., 203,
 232n., 237, 283n.-284n., 294-295
 Hugo Adèle 105-106, 105n.-107n.,
 109n., 116n., 153
 Hugo Victor 97-98, 105-107,
 105n.-107n., 109, 109n., 112-
 113, 116, 116n.-117n., 118-121,
 119n., 123-124, 126, 150-154,
 199n.-201n., 201, 203, 215n.,
 217, 226, 229, 229n.-230n.,
 232n., 237, 288
 Hunter Sam 324
 Husserl Edmund 11, 11n., 42
 Hutchinson Ann 313n., 314, 322n.,
 319, 324-325

 Iglesias Sara 273n., 280

- Impe Jean-Luc 82-83, 82n.
 Innocenti Barbara 155
- Jackson John Edwin 289n., 294,
 329n., 340
 Jal Auguste 196n., 203
 Janáček Leós 301, 310
 Janin Jules 217, 217n., 223
 Jannin Olivier 269n.
 Jarre Maurice 298
 Jean-Aubry Georges 11n., 42,
 235n., 237
 Jean-Christophe 267-273, 267n.-
 271n., 274n., 275-276, 277n.-
 279n., 278-279, 281
 Jespersen Otto 18n., 42
 Johansson Cari 99n., 153
 Jolivet André 297
 Joos Maxime 20n., 42
 Jordan Stephanie 324
 Joseph Charles 324
 Jourde Michel 53n., 57
 Jouy Étienne de 220n.
 Joyce James 305-306
- Kafka Franz 306
 Kagel Mauricio 299
 Kant Immanuel 193, 193n., 203
 Katz Jacob 246, 247n., 250, 250n.,
 264
 Keller Hans 324
 Kirstein Lincoln 314, 324
 Klossowski Pierre 33n., 42
 Kotzebue August Friedrich Ferdi-
 nand von 165n.
 Kreutzer Rodolphe 195n.
 Kühnel Jürgen 21n., 42
 Kupfer Harry 262
- Laban Juana de 319n., 325
 Labille Guy 74
 Lacépède Bernard-Germain de
 103, 153
 Lacombe Hervé 189
- Laforgue Jules 225n., 235, 235n.-
 236n., 237
 La Gorce Jérôme de 83
 Lamartine Alphonse de 225n., 226,
 229, 229n., 233, 233n., 237, 288
 Lambert Michel 275
 Lançon Daniel 329n., 340
 Landi Michela 10-11, 21n., 42,
 267n., 280
 Langlois Ernest 45, 46n.-48n., 48,
 51n., 57
 Laphalèque Georges Imbert de
 192n., 198n.-199n., 199, 203
 Larthomas Jacqueline 86n., 95
 Larthomas Pierre 86n., 95
 Lasvignes Henri 21n., 43
 Laube Heinrich 249
 Laurens Henri 189, 300n.
 Lautréamont (pseud. Isidore Lu-
 cien Ducasse) 232, 232n., 237,
 284, 287, 290
 Lavigne Germain 211n., 223
 Le Blanc Judith 80n.-81n., 83, 100,
 102n., 153
 Leclair Jean-Marie 275
 Leclerc de La Bruère Charles-
 Antoine 82
 L'Écuyer Sylvia 207n., 224
 Le Dantec Yves-Gérard 233n., 238
 Lee Owen 252, 252n., 265
 Legrand Jacques 49-50, 49n.-50n.,
 57
 Leleu Jean-Louis 301n., 308, 339n.,
 340
 Lelièvre Stéphane 205, 223
 Lemaire Frans C. 247n., 264, 273n.
 Lemaître Frédéric 106
 Lemierre Antoine-Marin 101
 Lemonnier Pierre-René 87, 92
 Leoncavallo Ruggero 279n.
 Le Sage Alain-René 78, 78n.-79n.,
 83
 Lesfauris Jean 169
 Lesure François 99n., 152, 223

- Levasseur Nicolas 104n., 220
 Lever Maurice 87n., 95
 Levi-Strauss Claude 286
 Lichtenthal Peter 169, 192n.-193n.,
 192, 203
 Ligeti György 335, 335n., 338,
 338n., 340-341
 Lindau Paul 260, 260n., 264
 Lindenberg Alex 23n., 41, 252n., 263
 Lindsay Franck 82-83, 82n.
 Lisle Leconte de 225n., 227, 234,
 237
 Liszt Franz 24-25, 33, 171, 182,
 182n., 189, 214, 214n., 223
 Loeb Pierre 300n.
 Lombardi Carmela 60n., 63n.,
 70-71
 Lombardi Francesco 167, 167n.
 Lombardi-François Silvia 313
 Lombardi Marco 9, 267, 267n.,
 269n., 272n., 279n., 280-281
 Lombard Nicolas 46n.
 Loo Jean-Baptiste van 94
 Lorenz Alfred 239, 239, 265
 Louis-le-Grand 215
 Louis XV 85, 184
 Louriou Benoît 112-113, 112n.,
 116n., 153
 Loveday Douglas 193n.
 Luchaire Julien 269-273, 270n.,
 273n.-274n., 276, 278n.
 Luciano di Samosata 59n., 299
 Lukács György 22, 23n., 42
 Lulli Giovanni Battista 10, 275,
 275n., 280
 Lyser Johann Peter 199, 199n., 203

 Mab Frédéric 221, 221n., 223
 Macé Gérard 328n., 341
 Mack Dietrich 243n., 255n., 262n.,
 265
 Magee Brian 241
 Magnin Charles 82-83, 82n.
 Mahler Gustav 339, 339n.
 Malbrough 93-94
 Malherbe Charles 51n., 176, 176n.,
 189-190
 Malibran Maria 208, 227
 Mallarmé Stéphane 11n., 13-14,
 13n., 19-20, 19n.-20n., 26-
 28, 26n.-28n., 30n.-31n., 31,
 34-39, 34n.-39n., 41-43, 41n.,
 234-235, 235n., 237, 283, 288,
 288n., 295, 299n., 302, 302n.,
 304-305, 308-310, 328, 328n.,
 340
 Mamone Sara 63n.
 Mann Thomas 247n., 265
 Marcel Edouard Mariën 87, 153,
 200n.-201n., 202, 257n., 266,
 287n., 292, 295, 303, 306
 Mariani Borroni Fernanda 63n., 71
 Marin Noëlle 169, 243n.
 Marivaux Pierre de 17n., 31, 31n.,
 37n., 43, 95
 Marmontel Jean-François 60n., 87
 Marquet François Nicolas 169
 Martin Isabelle 43, 73n., 83, 153,
 169, 241, 241n., 243n., 255n.,
 264-266, 310
 Marx Adolf Bernhard 194
 Marx Karl 194, 249
 Mascagni Pietro 279, 279n.
 Massaro Maria Nevilla 63n., 71
 Massip Catherine 74, 74n., 83
 Masson Diego 298
 Masson Paul-Marie 269, 271-272,
 271n., 273n.-274n., 280
 Mathiesen Thomas J. 169
 Mattenklott Gert 19n., 23n., 43
 Matter Jean 246, 246n., 265
 M. Boulangé 217
 McCaffrey Triona 169
 McClatchie Stephen 239n.-240n.,
 265
 Meerhoff Kees 57
 Melchinger Ulrich 262
 Méléze Josette 109n., 153, 199n., 203

- Mendelssohn Felix 181n., 189, 243, 255, 336n.
 Mercier Louis-Sébastien 101, 101n., 103, 153
 Merleau-Ponty Maurice 244
 Metastasio Pietro 165
 Metzger Heinz-Klaus 241n., 244n., 266
 Meyerbeer Giacomo 116, 171-172, 187, 211, 211n., 215n., 216, 223, 243, 255, 259
 Meyerhold Vsevolod 314
 Michaux Henri 301, 303-304, 310
 Michel-Ange (Michelangelo Bonarroti), 198, 217
 Michel Pierre 338n., 341
 Mickiewicz Adam 232n.
 Milhaud Darius 85
 Millington Barry 252n., 258, 259n., 265
 Milton John 232n.
 Miró Joan 315
 Modena Gustavo 167n.
 Moisy Féry 74
 Molé Julie 165n.
 Molière (pseud. di Jean-Baptiste Poquelin) 64n., 92, 180, 269
 Molina Tirso de 64n.
 Molinet Jean 46-47, 46n.-47n., 49-52, 54-56
 Mondor Henri 11n., 42, 235n., 237
 Monferran Jean-Charles 45n.-47n., 51n., 53n., 57
 Mongrédien Jean 185, 185n., 224
 Monsigny Pierre-Alexandre 87, 92, 95
 Montani Pietro 321n., 324
 Montesquieu Baron de 218
 Morrison Fernando 97, 107n., 113, 116n., 153
 Motta Gaetano 67n.
 Moureau François 76n., 83
 Mozart Wolfgang Amadeus 85, 87, 95, 180n., 190, 277n.
 Mühlethaler Jean-Claude 46n., 48n.-49n., 51n., 58
 Muller Raphaël 267n., 269n., 272n., 279-281, 279n
 Müller Heiner 299, 299n.
 Müller Sibylle 14n., 43
 Müller Ulrich 241n., 264
 Musset Alfred de 232n., 227
 Nanteuil Célestin 118
 Nattiez Jean-Jacques 239, 239n., 248n.-249n., 253n., 258n.-259n., 263n., 264-266, 300n.-302n., 307-309
 Neill Edward 192n.-193n., 197n., 203
 Nerval Gérard de 194, 328, 328n., 330-331, 334, 337, 337n., 341
 Nicolodi Fiamma 267n., 269n., 271n., 273n., 276n., 278n.-279n., 280
 Niel Jean-Baptiste 82
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 23, 34, 34n., 37, 43, 232, 238, 255-256, 255n., 298n., 308, 310
 Nobile Gaetano 165n.
 Nodier Charles 103, 103n., 153
 Noguchi Isamu 313, 313n., 315-316, 315n.-316n., 319, 324-325
 Nourrit Adolphe 214-215, 220
 Noverre George 59, 59n.-60n., 61-62, 63n.-64n., 65-68, 66n.-69n., 70-71
 Nussac Sylvie de 263n., 265
 Obey André 298n.
 Offenbach Jacques 172, 176, 176n., 185-186, 189, 222, 314
 Olivier Philippe 46n., 57, 168, 269n., 306n., 308
 Onesti Stefania 60n., 63n., 71
 Ortigue Joseph d' 207-208, 207n.-208n., 213-214, 213n., 217, 217n., 224
 Ovidio 314

- Pacini Giovanni 109, 112, 121, 124, 213n.
 Paganani Maria 159, 159n.
 Paganini Carlo 63
 Paganini Niccolò 191-203, 192n.-199n., 212, 212n., 220, 223
 Pagnini Caterina 59, 62n.-65n., 71
 Paisiello Giovanni 85
 Palestrina Giovanni Pierluigi da 277
 Pappacena Flavia 60n., 67n., 71
 Parfaict Claude 78, 78n., 83
 Parfaict François 78, 78n., 83
 Pechchioni Gaspero 59n.
 Peduzzi Richard 263n., 265
 Péguy Charles 267n.
 Peletier Jacques 45, 45n., 55-58, 55n., 211n., 214, 215n., 220
 Pepoli Alessandro 165n.
 Pereira de Tugny Rosângela 309
 Pergolesi Giovanni Battista 276
 Perot Nicolas 226n., 238
 Perrot d'Ablancourt Nicolas 59n., 71
 Pestelli Giorgio 67n.
 Peyceré David 271n., 280
 Pia Pascal 236n.
 Picabia Francis 287
 Picard Timothée 13n., 43, 74n., 83
 Picasso Pablo 288n., 294, 300n.
 Piccinni Louis-Alexandre 98, 107, 109, 112, 116, 124, 126
 Piccinni Niccolò 98, 116
 Pichois Claude 13n., 42, 201n., 202, 332n., 340
 Piencikowski Robert 300n., 302n., 308-309
 Pierre José 283n.-284n., 294-295
 Piron Alexis 48n., 57, 78
 Pixérécourt René-Charles 100, 103, 103n., 153
 Pizzetti Ildebrando 275n., 278-280, 278n.-279n.
 Place Adélaïde de 205, 205n., 224
 Placido Maria Visaj 155
 Plassard Didier 97n.
 Pont Gratien du 46, 49
 Porot Bertrand 79n., 83
 Poussin Nicolas 217
 Pouzet-Duzer Virginie 292n., 295
 P.P.P. 213n., 224
 Prevost Paul 224
 Proserpina 315
 Proust Marcel 305-307, 306n.-307n., 311
 Puccini Giacomo 279, 279n.
 Pugnani Gaetano 195
 Purnal Roland 109n., 153, 199n., 203
 Pustijanac Ingrid 313n.
 Quaglio Giovanni Maria 64n.
 Quignard Pascal 286, 286n., 295
 Quinchon Anne 247n., 265
 Quintilien 53, 53n.
 Rabelais François 287
 Racine Jean 60n.
 Rackham Arthur 260
 Radiciotti Giuseppe 276
 Raffaello 198, 198n.
 Raitt Alan 235n., 238
 Rameau Jean-Philippe 79-80, 82, 91, 178, 274
 Rancière Jacques 225n., 238
 Randi Elena 69n., 71
 Ranfagni Tommaso 270n., 280
 Regnault François 263, 263n., 265
 Reibel Emmanuel 212n., 216, 216n., 224
 Reichardt Johann Friedrich 171, 181, 181n., 185, 189
 Renard Isabelle 269n., 272n.-277n., 280
 Renduel Eugène 106n., 117, 121, 153
 Richter-Forgách Thomas 262
 Ricœur Paul 11n., 42
 Riehn Rainer 241n., 244n., 266
 Rimbaud Jean Nicolas Arthur 228, 228n., 236, 237n., 238, 284-285, 290, 301

- Riva Federica 278n.
 Rivette Jacques 299n., 309
 Rizzoni Nathalie 73n., 83
 Robinson Philip 85, 85n., 87n.,
 92n.-93n., 93, 95
 Roger Joseph-Louis 161, 162n.,
 169
 Rolland Romain 267-273, 267n.-
 275n., 275, 277-279, 277n.-
 279n., 281
 Ronsard Pierre de 13, 45-46, 45n.,
 56-57, 56n.
 Roos Robert 231n., 238
 Rosbaud Hans 303
 Rose Paul Lawrence 249, 252n., 265
 Rossi Gaetano 165n.
 Rossi Luigi 74
 Rossini Gioacchino 85, 171-172,
 180, 180n., 184, 190, 207n.,
 220-221, 220n.
 Roti Carlo 165n.
 Roudaut Jean 297n., 309
 Rousseau Jean-Jacques 13, 17, 21,
 23, 23n., 43, 90, 100, 100n.,
 102, 153-154, 184, 235, 270n.,
 280, 289, 289n., 295
 Rousset Jean 17n., 31n., 37n., 43
 Rubellin Françoise 73, 76n., 79n.-
 80n., 82n., 83-84
 Rubini Giovanni Battista 213,
 213n.
 Rueff Martin 43
 Rusch Pierre 247n., 264
 Rösen Jörn 245n., 264
 Rybicki Marie-Hélène 191, 203

 Sacher Paul 298n., 300, 300n.-
 302n., 309-310, 313, 313n.
 Sadie Stanley 240n., 266
 Saïd Edward 246, 246n., 251,
 251n., 261, 261n., 265
 Sainte-Marie Etienne 162n., 169
 Saint-Gérard Jacques-Philippe
 227n.
 Sakhnovskaia Anastassia 76n., 84
 Sala Emilio 100, 100n., 105, 105n.,
 154, 270, 277n., 278
 Salieri Antonio 85, 89-90
 Sand George (pseud. Amantine
 Aurore Lucile Dupin) 222, 226-
 227, 238, 250n., 264
 Savinio Alberto 292-295, 292n.-
 293n.
 Scarlatti Domenico 277
 Scarpa Antonio 155
 Schaeffner André 309
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph
 von 198n.
 Schenk Otto 261
 Scherer Jacques 11n., 37n., 43, 309
 Schiller Friedrich 271, 271n., 281
 Schleiermacher Friedrich 229
 Schlesinger Maurice 222
 Schlesinger Wilhelm 169
 Schmidt Jacques 21n., 43, 263n.,
 265
 Schmusch Rainer 185, 185n., 188
 Schneider Herbert 75n., 83, 174n.,
 186, 186n., 190, 239n., 265
 Schneider-Siemssen Günther 261
 Schoenberg Arnold 154
 Schopenhauer Arthur 231-232,
 231n., 238
 Schottky Julius Max 194n., 196n.-
 197n., 203
 Schoysman Anne 45
 Schreder-Devrient Wilhelmine 208
 Schumann Robert 177, 186, 186n.,
 190, 194, 194n., 203
 Scribe Eugène 171-172, 179, 188
 Sébillet Thomas 45-47, 45n., 51-58,
 51n.-53n., 56n.
 Sedaine Michel-Jean 87, 92, 95, 99,
 103
 Senancour Étienne Pivert de 226n.,
 238
 Seregni Giovanni 68n., 70
 Serna Pierre-René 248, 248n., 265

- Sfar Myriam Faten 152
 Shakespeare William 11n., 42, 199-200, 229, 256, 327
 Skelton Geoffrey 241
 Slubicki Michel 308
 Soupault Philippe 284, 284n.
 Southey Robert 232n.
 Spagnoletti Giovanni 321n., 324
 Spencer Stewart 242n., 264
 Spohr Louis 195n.
 Spontini Gaspare 171
 Staël Madame de 171, 182, 182n., 184, 190
 Staiber Maryse 329n., 340
 Starobinski Jean 43, 289n., 295, 327n., 340
 Steingger Catherine 297, 298n., 309
 Stein Leon 241, 241n., 265
 Stein Peter 301, 310
 Stendhal [pseud. di Marie-Henri Beyle] 171, 180-182, 180n., 190
 Stiftung-Schott Paul Sacher 302n., 309
 Stirner Max 21, 21n., 43
 Stœpel François 171, 180-182, 180n., 207, 213, 213n., 217, 217n., 219, 219n., 224, 190
 Strauss Richard 279
 Stravinskij Igor 313, 313n.-314n., 316, 318, 325
 Strobel Heinrich 303n.
 Suarès André 289, 289n., 295
 Syberberg Hans Jürgen 245
 Szendy Péter 14, 14n., 19n., 29-30, 29n., 36, 36n., 43, 327, 327n., 330, 337, 341
 Taglioni Marie 215, 215n.
 Taguieff Pierre-André 247, 247n.-248n., 251, 251n., 265
 Taïeb Patrick 97, 102n., 113, 116n., 153
 Talmon Joseph 247, 248n., 265
 Tani Gino 63n., 71
 Tartini Giuseppe 195, 197
 Tasso Torquato 167n., 168, 198
 Tchelichev Pavel 314
 Téphany Jacques 299n., 302n., 308
 Terrier Agnès 73n., 83-84
 Thévenin Paule 299, 299n., 308
 Thierry Jean-Jacques 109n., 153, 181n., 199n., 203
 Thomasseau Jean-Marie 154
 Tiersot Julien 109, 109n., 154
 Titus-Carmel Gérard 327n., 340
 Tobias Tobi 315-316, 315n.-316n., 325
 Tonazzi Bruno 193n., 203
 Tottola Andrea Leone 213n.
 Tourres Josiane 155n.
 Tozzi Lorenzo 63n., 72
 Tracy Robert 325
 Triaire Sylvie 205n., 224
 Tzara Tristan 287, 292, 292n., 295
 Ubersfeld Anne 106n., 120n., 154
 Valéry Paul 27, 27n., 41, 41n., 43
 Valois d'Orville Adrien-Joseph 82, 82n., 84
 Vendrix Philippe 73n., 83
 Vérard Antoine 46n.-47n., 47, 57
 Verdi Giuseppe 172, 221
 Verlaine Paul-Marie 228, 233, 233n., 238, 274n., 302n., 303
 Véron Louis-Désiré 172
 Verri Alessandro 67-68, 68n., 70
 Verri Pietro 67-68, 68n.
 Vertov Dziga 321n.
 Victoroff Tatiana 328n., 340
 Vigny Alfred de 227n., 238
 Vilar Jean 299n., 302, 308
 Villiers de l'Isle-Adam Auguste de 26n., 235, 235n., 238, 302n.
 Viret Jacques 243, 243n., 265
 Vivès Vincent 225, 225n., 237
 Voltaire (pseud. di François-Marie Arouet) 59n.-60n., 70, 73n., 83,

- 85n., 95, 180, 182, 182n., 184,
218, 269
- Wackenroder Wilhelm Heinrich
198n., 200n., 202
- Waeber Jacqueline 105n., 154
- Waget Hans Rudolf 247n., 265
- Wagner Cosima 242, 243n., 255n.,
265
- Wagner Friedrich 256
- Wagner Gottfried 248, 248n., 261,
263n., 266
- Wagner Richard 13, 17, 21-24, 28,
27n., 33-38, 172, 177, 177n.,
186n., 190, 239-263, 240n.,
242n.-243n., 247n., 252n.,
254n.-258n., 266
- Wagner Siegfried 245
- Wagner Wieland 261, 301
- Wagner Winifred 245, 245n., 264
- Wapnewski Peter 241, 241n., 264
- Wartburg Walther 58
- Weber Carl Maria von 171, 183-
184, 183n., 190, 208,-209, 210n.
- Weber Gottfried 203
- Weber Johannès 260n., 265
- Weiner Marc A. 241-242, 241n.-
242n., 244, 258, 266
- Wendt Amadeus 196n., 198n., 203
- Westernhagen Curt von 240-241,
240n.-241n., 266
- West Martin L. 169
- Weyergans François 299n., 309
- Wieniawski Henryk 195n.
- Wilde Oscar 209, 209n.
- Wilfert-Portal Blaise 269n., 272n.-
273n., 281
- Winter Marian Hanna 60n., 72
- Wojciechowska Barbara 84
- Wotling Patrick 34n., 43
- Yon Jean-Claude 172, 172n., 190
- Zacchi Massimo 313, 313n., 319,
319n., 325
- Zelinsky Harmut 239, 239n.-241n.,
241, 252, 266
- Zervos Christian 302
- Zervos Yvonne 302
- Zulatti Giovanni Francesco 161n., 169
- Zumthor Paul 17n., 36n., 43, 50n.,
56n., 58

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS
ET RÉSUMÉS EN ANGLAIS

CONTRIBUTORS AND ABSTRACTS

Sébastien Arfouilloux, *Il surrealismo, storia di rumore e di furore*

Abstract

The exception formulated by André Breton in favour of poetry and painting is well known: 'Let the night continue to fall on the orchestra', which renewed tenacious opposition alienating music from texts. However, surreal poetics testifies to a commitment to listening. It will be necessary to ask how writing music can be at work in Surrealism. For what purpose do music and sound work with the consciousness of surrealist writing? Thus, there is an opposition between two distinct spheres: that which belongs to language and the possibility of a deposit on paper (music and discourse) and that which comes from the living, the oral, the world, whose appearance is unpredictable. Surrealism has no ear except for this sphere of the unforeseen and the unthought.

Keywords: music, noise, poetry, surrealism

Biographical Note

Sébastien Arfouilloux authored *Que La Nuit tombe sur l'orchestre*, published in 2009 (Fayard), and awarded the Prix des Muses in 2010. After graduating in comparative literature, he was granted the title of *maître de conférences*. His research focuses on the 20th century avant-garde and music. He is a member of the Centre de Recherches en Littérature Comparée, Paris Sorbonne Université and is currently teaching at the École supérieure du professorat et de l'éducation de l'Académie de Paris.

Matthieu Cailliez, *Gli opéras-comiques di Scribe e Auber, simboli dello 'spirito francese': la fortuna di un pregiudizio nell'Europa dell'Ottocento*

Abstract

The French *genre* of *opéra-comique* was widespread throughout 19th-century Europe. This diffusion was symbolized above all by the international success, particularly in France and in Germany, of the works of the librettist Scribe and the composer Auber. Numerous writers, composers, and music critics associ-

ated this genre with the notions of ‘French spirit’ and ‘art of conversation’, an association of ideas inherited from French classicism of the 17th and 18th centuries. The ‘French spirit’ and the ‘gaiety’ of this ‘eminently national’ genre depended largely on the intrinsic comic quality of the libretti, but also on a vast field of musical expressivity, in particular by means of the use of many dance rhythms whose role was to make the spectator smile rather than laugh.

Keywords: 19th century, Auber, *esprit*, *opéra-comique*, Scribe

Biographical Note

Attaché Temporaire d’Enseignement et de Recherche (ATER) at the University of Grenoble Alpes, in 2014 Matthieu Cailliez defended his doctoral thesis entitled “La Diffusion du comique en Europe à travers les productions d’opéra buffe, d’opéras-comiques et de *komische Opern* (France-Allemagne-Italie, 1800-1850)”, in the international Ph.D programme “Les Mythes fondateurs de l’Europe dans la littérature, les arts et la musique” co-organized by the Universities of Bonn, Florence and Paris-Sorbonne.

Michèle Finck, *Scènes musico-théâtrales et ébauches de ‘Mystères’ dans les Récits en rêve d’Yves Bonnefoy*

Abstract

This article designates a fundamental triad which sheds light on Yves Bonnefoy’s *Récits en rêve* inspired by the ‘Mystères’ written by Nerval (the second chapter of *Sylvie*): ‘récits en rêve’/music/theatre. In Yves Bonnefoy’s ‘récits en rêve’ there is a profound coincidence between music and theatre which allows one to question the musico-theatrical dimension of Yves Bonnefoy’s poetry. This article, based on the study of three ‘récits en rêve’ (*Sept feux*, *Voix rauques*, *Sur les ailes de la musique*), shows the four dimensions which are visible in Yves Bonnefoy’s poetics: theatricality, musicality, sacredness and, a sign of Yves Bonnefoy’s modernity, a deceptive end (disenchantment after singing) which suggests that today there are only remains and outlines of ‘Mystères’.

Keywords: music, ‘Mystères’, poetry, sacrality, theatricality, Yves Bonnefoy

Biographical Note

Michèle Finck studied at the École Normale Supérieure. She is currently professor of comparative literature at the University of Strasbourg. Her publications concern contemporary poetry (*Yves Bonnefoy le simple et le sens*) and the connections between European poetry and the arts, especially dance (*Poésie et danse à l’époque moderne, Corps provisoire*) and music (*Poésie moderne et musique, «vorrei e non vorrei». Essai de poétique du son*).

Pierre Frantz, *Émotion et distance: quelques réflexions sur les scènes de musique du Barbier de Séville et du Mariage de Figaro de Beaumarchais*

Abstract

Focusing on the question of how music and song are integrated into Beaumarchais' comedies, this article underscores the specific difficulties associated with this integration and interrogates the author's critical posture. A comparative analysis of his theoretical and dramatic writings in the wake of this particular experience provides a more precise picture of his art. Beaumarchais found a host of critical means to integrate music and song into his dramatic writing solutions that were not, *a priori*, allowed in his initial dramatic theories. Beaumarchais ultimately arrives at a solution through *intérêt*, a term he uses in his own writing that oscillates between distance and emotion and reconciles laughter and sensibility.

Keywords: Beaumarchais, *chanson*, comedy, emotion, music

Biographical Note

Professor of 18th-century literature, Pierre Frantz's research mainly focuses on theatre in the years of the French Revolution (Diderot and Beaumarchais). He has published numerous volumes: *Beaumarchais* (in cooperation with Florence Balique, 2004); *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle* (1998); *Le Siècle des théâtres, Salles et scènes en France, 1748-1807*, in cooperation with Michèle Sajous d'Oria (a work accompanying the exhibition «Le Siècle des théâtres» at the Bibliothèque historique de la Ville de Paris, May-July 1999). He has edited the critical editions of Lesage's *Turcaret*, Beaumarchais' *Barbier de Séville*, and Louis-Sébastien Mercier's theatre.

Barbara Innocenti, *La dissertazione di Giuseppe Ferrario sopra L'influenza fisiologica e patologica del suono, del canto e della declamazione sull'uomo (1825)*

Abstract

First published in 1825, the essay *Influenza fisiologica e patologica del canto, del suono e della declamazione sull'uomo*, written by the Italian doctor Giuseppe Ferrario (1802-1870), provided a great boost to the research carried out in Italy and abroad on the 'healing power' of music and theatre. Music and recitation in particular, affirmed Ferrario, had to be considered as some of the most effective ways of healing mind and body: there were, however, some surprising and unexpected contraindications. Ferrario's work is analysed here in relation to other French and Italian essays on 'music therapy' written during the 18th and 19th centuries.

Keywords: Ferrario, music therapy, recitation

Biographical Note

Barbara Innocenti holds a PhD in Mediterranean Languages and Cultures, and History of the Arts. She is a teaching fellow at the University of Siena, where she holds courses in French Literature, French Language and Translation at the Arezzo campus (2007-). She has written on 18th-century French theatre and beyond. She is the author of a monograph on theatre dealing with the French Revolution (*I sogni della ragione*) and has also published articles on 18th- and 19th-century drama. Currently, she is researching the figures of “Great Men” in the theatre of the revolution and of Napoleon.

Michela Landi, «*L'hésitation d'Hamlet*»: *prestiges lyriques, simulacres scéniques. Introduction*

Abstract

This article's purpose is to reflect on the notions of present, presence and representation in music and literature in the modern age. We recognize in Wagner's music drama a major stage in the development of a critical conscience in artistic practice: celebrating his own presence through musical presentative capacity, Wagner encourages nominalism in art, and the endless process of metaphorphizing in defining art. Nevertheless, the fact itself of exceeding, by cumulating signs of the different arts, the domain of representation, the music drama opens up to a new critical consciousness: some implied proceedings in art practices will be proposed and foregrounded. Baudelaire, Mallarmé and Debussy prepare, by their own critiques or practices, the main artistic theories of the 20th century.

Keywords: drama, literature, music, presence, representation

Biographical Note

Michela Landi teaches French Literature at the University of Florence. Her research mainly focuses on the relationship between music and literature from the 18th to the 20th centuries. In this field, she has authored a number of essays and monographs, including: *Il mare e la cattedrale. Il pensiero musicale nel discorso poetico in Baudelaire, Verlaine, Mallarmé* (2001); *L'arco e la lira. Musica e sacrificio nel secondo Ottocento francese, con uno scritto di Yves Bonnefoy* (2006); *Per un'organologia poetica* (2008); *Il castello della Speranza* (2011). An essay on Baudelaire as a critic of Wagner is forthcoming from the Hermann Publishing House in Paris.

Stéphane Lelièvre, *Du concert à son compte rendu: écrire la musique et son interprétation en France dans les années 1830-1835*

Abstract

This article essentially looks at reviews of public musical performances (on stage or in the concert hall), the majority of which appeared/were featured

in two places – the «Revue musicale» and the «Gazette musicale de Paris» – in the period from 1830 to 1835. The article aims to analyse Hoffmann's contribution, at least partly, to the development/emergence of a form of literary criticism of music, where the boundaries of scientific criticism and fiction are blurred, from which a new particular genre ensued, namely, the review of "romance concerts".

Keywords: 19th century, *comptes rendus de spectacle*, Hoffmann, musical criticism, «Revue et Gazette musicale de Paris»

Biographical Note

A specialist in comparative literature, Stéphane Lelièvre's research focuses on the connections between music and literature in Hoffmann's work and his reception in French literature and music (Gautier, Sand, Berlioz, Balzac, Aloysius Bertrand, Baudelaire). His research also includes the study of the interrelations between fantastic literature and music. He has published numerous articles and a volume entitled *Lettres et musique: l'alchimie fantastique. La musique dans les récits fantastiques du romantisme français* (1830-1850).

Marco Lombardi, *Variazioni sul tema: la Section musicale dell'Institut Français de Florence e il Jean-Christophe di Romain Rolland*

Abstract

The Institut Français of Florence is the first cultural Institute in the world, and was the initial experiment for Unesco. Since the beginning of the 20th century its "Section Musicale", a creation of its founder Julien Luchaire, has carried out research, publications and instruction on Italian-French musical relations with particular reference to the Florentine who was granted French citizenship, Lulli/Lully. The "Section musicale" was directed at a distance by Romain Rolland and from within the Institut Français by Paul-Marie Masson, and with the approach of the First World War it took on the role of a supporter of musical diplomacy, firstly in a pacifist sense (Rolland) and later as interventionist (Masson). The novel by Rolland, *Jean-Christophe* (1904-1912), anticipates the debate between supranational music and national politics.

Keywords: Institut Français de Florence, Julien Luchaire, Lulli/Lully, musical diplomacy, Romain Rolland

Biographical Note

Marco Lombardi is Professor of French Literature and Drama at the University of Florence. He has published articles and monographs on 17th-century France, including the relationships with Spanish and Italian cultures of the time. His research interests include Beaumarchais, Yourcenar, and musical diplomacy.

Silvia Lombardi-François, *Il momento estatico: il montaggio coreo-musicale in Orpheus di Stravinskij, Balanchine e Noguchi*

Abstract

To this day, the studies of Orpheus have mostly exalted the correspondence between musical macrostructures and choreographic movements, but the concept of a montage introduced in this discourse includes both the presence and the absence of connections between music and choreography. By way of an attentive analysis of the relationship between the musical score and choreographic transcription (Labanotation) it was possible for me to note that, aside from the narrative parallel between the musical and the visual/choreographic components, the discontinuity which appears between them creates a notable directorial effect in the way in which this contrast between soundtrack and cinematographic image creates a deeper, and more symbolically rich meaning.

Keywords: Balanchine, Labanotation, Montage, *Orpheus*, Stravinsky

Biographical Note

Musicologist and musician, Lombardi-François graduated cum laude at the Faculty of Music, Cremona, and later on, at the Conservatorio Luigi Cherubini in Florence. She has written on organology, history, and musical archiving and analysis over the period from the 13th to the 20th century.

Jean-Jacques Nattiez, *L'antisémitisme de Wagner: des textes à la scène*

Abstract

This article investigates several musicologists' responses to Wagner's avowed anti-Semitism – from consent to refusal, to (historical) revisionism, to misinformation – and the effect they had on how he and his works were perceived. For some, Wagner was a precursor of Hitlerism and indeed they justified his political stance, while separating his writings from his work as musician, as a way of protecting it. Conversely, Nattiez's analysis aims to demonstrate that some of Wagner's characters are allegories of Jews, and that there are passages in his music that caricature Jewish music. The essay therefore asks: Should Wagner's music be forbidden? How should it be performed and represented at this moment in time?

Keywords: anti-Semitism, *mises en scène*, musicological approaches, Wagner

Biographical Note

Emeritus in musicology at the Faculty of Music (University of Montréal), Jean-Jacques Nattiez, an ethnomusicologist, is considered one of the originators of musical semiology (*Fondements d'une sémiologie de la musique*;

Musicologie générale et sémiologie; De la sémiologie à la musique; Le combat de Chronos et d'Orphée). He authored a volume on *Proust and music*, and a number of books on Wagner, such as *Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau)*, *Wagner androgyne* and *Les esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod*.

Caterina Pagnini, «*Des sœurs sans jalousie*»: *danza, musica e poesia nelle riflessioni dei riformatori del ballo pantomimo, Gasparo Angiolini e Jean-Georges Noverre*

Abstract

Since the end of the 17th century, thanks to the new ideals of the Enlightenment, intellectuals and professionals felt as a priority the need for a reform of dance, in accordance to the unity of poetry, music and dance codified by the ancient pantomime. Among the great thinkers of the 18th century who inspired the reform of dance and opera, the theoretical and practical works of Gasparo Angiolini must be considered the high point of a reflection which led theatrical dance, seen as pure action and drama, on its complex path toward achieving of the total expressive potential codified by romantic ballet.

Keywords: *ballet d'action*, Gasparo Angiolini, Jean-Georges Noverre, reformed dance, theatrical dance

Biographical Note

Caterina Pagnini is a pianist. She specializes in music for the silent cinema, as well as the history of theatre and dance during the Ancien Régime. Her publications include a monograph entitled *Costantino de' Servi, architetto-scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)* (2006) and a number of essays on the relationships between England and the Grand Duchy of Tuscany in the 17th century. Since 2009, she has been a teaching fellow in the History of Dance and Mime for the BA programme in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo (DAMS) at the University of Florence.

Françoise Rubellin, *Musique et discours sur la musique dans le répertoire des marionnettes foraines sous l'Ancien Régime*

Abstract

At the end of the 17th century the Comédie-Française had the monopoly of theatre and waged a war against its competitors, the Fairtheatres; when it was decided to simply forbid actors in 1722, one company at the Foire Saint-Germain thought of using puppets to be able to continue to perform. Puppet shows contributed to the enormous success of opera parodies. The plays were real '*opéra-comiques*' including popular tunes with new lyrics,

called *vaudevilles*. Large orchestral parts could also be integrated since they had a small orchestra and good singers. The plays sometimes echo the musical quarrels of the time. A significant aspect of the French cultural heritage, designed in parallel to major official creations, needs to be considered, and can lead to theatrical and musical revivals today.

Keywords: fairground theatres, *opéra-comique*, puppets, *répertoire*, *vaudeville*

Biographical Note

Françoise Rubellin teaches French language and literature at Nantes University. Her research focuses on Marivaux and the relationship between theatre and music in the 18th century. She is director of the Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne. She has published *Atys burlesque, parodies de l'opéra de Quinault et Lully 1726-1738*, *Théâtre de la Foire, anthologie de pièces inédites 1712-1738*, *Pyrame et Thisbé, un opéra au miroir de ses parodies, 1726-1779* and a number of essays on foreign and Italian theatre.

Marie-Hélène Rybicki, *Nicolò Paganini, musicista paradossale*

Abstract

The indelible traces Nicolò Paganini left upon the music of the 19th century are based not only on his exceptional talent and his numerous technical innovations but also on his adventurous life and eccentric personality, which filled his contemporaries with astonishment and admiration. Music critics and writers tried, each in their own way, to deal with this phenomenon. Aesthetic debates started with Paganini concerning the nature as well as the value of virtuosity and the idea of musical genius. At times called the king of the violin, at times the devil's fiddler, Paganini stood under the protection either of Heaven or of the Devil. This contribution is devoted to an examination of the multiplicity and ambiguity of the faces of Paganini reflected in published reviews as well as in music novels.

Keywords: 19th century, music criticism, music novel, Nicolò Paganini, romantic *virtuoso*

Biographical Note

Marie-Hélène Rybicki is currently living in Berlin, where she teaches French language, culture and civilization at the University of Potsdam. She defended her PhD thesis in 2004 on general and comparative literature, at the University Paris-Sorbonne. Her research focuses on the relationship between music and literature and nineteenth century musical criticism in Europe. She has published *Le mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps* in 2014 (Classiques Garnier).

Anne Schoysman, *Rythme, rime et musique*, des arts de rhétorique aux arts poétiques (XV^e-XVI^e siècles)

Abstract

When, in the middle of the 16th century, Thomas Sébillet published his *Art poétique*, he proclaimed a deep renewal of the concept of poetry which had been theorized in the *Arts de Rhétorique* at the end of the Middle Ages. It should be noted, however, that an essential formula, such as that of the medieval definition of rhyme compared to music, which is found in the *Art de Rhétorique* of Jean Molinet, reappears in Sébillet and his successors. This paper shows how this reappearance, made possible by a semantic change of the word 'rhyme', entails some ambiguities in Sébillet's text, which can be interpreted as vestiges of the tradition of the *Arts de Rhétorique*.

Keywords: *Arts de rhétorique*, *Arts poétiques*, French 16th-century poetics, music, rhyme

Biographical Note

Anne Schoysman teaches French Language and Literature at Siena University. Her research deals mainly with Middle French, from the end of the Middle Ages and the Renaissance. Her most recent works mainly focus on epistolography (*Lettres missives et épîtres dédicatoires de Jean Lemaire de Belges*, 2012) and, as part of an international research project, on the phenomenon of "mise en prose" (*Nouveau Répertoire de mises en prose, XIV^e - XVI^e siècles*, dir. M. Colombo Timelli, B. Ferrari, A. Schoysman, Fr. Suard, 2014).

Catherine Steinegger, *Pierre Boulez, entre musique et littérature*

Abstract

Voluntarily synthetic, this article is an analysis of the relationship between music and literature in the work of Pierre Boulez through the theatre, opera, poetry and the novel. Yves Bonnefoy has written that Pierre Boulez was «a musician without literary concession». For his compositions, Pierre Boulez used poems by René Char, Stéphane Mallarmé and E.E. Cummings. While he was the Music Director of the Compagnie Renaud-Barrault, he composed two pieces of stage music. Pierre Boulez had also a project of collaboration for a future opera, at first with Jean Genet, and later with Heiner Müller. He particularly appreciated the work of Marcel Proust, Franz Kafka and James Joyce. Thus the literary side of one of the greatest composers of the 20th century emerges.

Keywords: Boulez, literature, music, opera, poetry, stage

Biographical Note

PhD in musicology, Catherine Steinegger is an associate researcher at CI-MARtS (Création, Intermodalité et Mémoire dans les Arts du Spectacle),

at Franche-Comté University. Her research mainly focuses on the relationship between theatre and music. Her essays have been published in a number of journals and collective works. In 2005 she published *La Musique à la Comédie-Française de 1921 à 1964. Aspects de l'évolution d'un genre*, and in 2012 *Pierre Boulez et le théâtre. De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*.

Patrick Taïeb, Fernando Morrison, *L'édition de Lucrece Borgia de Victor Hugo, texte et musique*

Abstract

The purpose of this article is the project of an edition of *Lucrece Borgia* with its original music, recently discovered. The only complete version known to date is at the Montpellier Archives, in separate engraved parts. Stage music is very rarely published (Rousseau, Beaumarchais, Hugo) unlike opera-comic scores. The meeting of the text and the music calls for three observations. The encounter of music and text takes place in the form of scenic indications (placement and displacements, decor and accessories). A music/text edition would miss its goal if it did not join up with iconographic sources. In the appendix, the article proposes a sample of an edition articulating these three elements.

Keywords: *drame romantique*, Hugo, *Lucrece Borgia*, *musique de scène*, Piccinni

Biographical Note

Patrick Taïeb is Professor at the Musicology Department of Paul-Valéry Montpellier 3 University, member of the Institut universitaire de France (2000-2005) and director of the A.N.R. «Outils documentaires pour l'histoire des pratiques musicales en France, XVIe- XIXe siècles» programme. He is a specialist in French music and musical culture between the eighteenth and nineteenth centuries. He has published several articles and books on these topics, including *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul* (2007) and *Opéra-ci, opéra-là* (2009) in collaboration with Dorian Astor and Gérard Courchelle. He is currently director of the R.P.C.F. (Répertoire des programmes de concert en France) group, whose main purpose is to publish both the programmes of the concerts given in national venues from 1700 to today and a collection of monographs on the concert in France.

Biographical Note

Fernando Morrison, PhD student in Musicology at Montpellier 3 University (France), specializes in French melodrama music. He is in charge of editing the music of Guilbert de Pixérécourt's *La Citerne* and *Marguerite d'Anjou*, together with the music accompanying Gherardi's and Molière's theatre (Classiques Garnier).

Vincent Vivès, *La partition déchirée*

Abstract

This article aims to question the influence of music on nineteenth century French poetry, trying to show how the heterogeneous and contradictory elements constituting music also mirrored, explained and developed the contradictory in poetry. Notwithstanding the *Ut musica poesis* principle which took over during Romanticism, music remained a fantasized model, a matrix of metaphors through which nineteenth century French literature “played” its own relationship with the divine (in the form of harmonization and pneumatology) and the transcendent value of its meaning. At the end of the century, music was still a model and a privileged interlocutor of poetry, which was enabled to rethink and redefine itself by drawing from the naked materiality of sound, against *mimesis*.

Keywords: music, pneumatology, poetry, voice

Biographical Note

Professor at the University of Valenciennes et Hainaut-Cambrésis, Vincent Vivès focuses on the relationship between literature and music. He has published two monographs on this topic, *Histoire et poétique de la mélodie française* (in collaboration with Michel Faure) and *Vox Humana*. He is currently working on an edition of Rousseau’s posthumous musical collection for the Complete Works of the same author.