

α

ROBERT DE VISÉE & THÉOPHILE DE VIAU  
*La Conversation*



VINCENT DUMESTRE & EUGÈNE GREEN

La Conversation  
Allemande  
de Henri  
de Villedieu

*“Réfléchissez un moment sur  
ce qu'on appelle au théâtre  
être vrai.*

*Est-ce y montrer les choses  
comme elles sont en nature ?*

*Aucunement.*

*Le vrai en ce sens ne serait  
que le commun.*

*Qu'est-ce donc que le vrai de  
la scène ? C'est la conformité  
des actions, des discours,  
de la figure, de la voix,  
du mouvement, du geste,  
avec un modèle idéal  
imaginé par le poète.  
Voilà le merveilleux.”*

Denis Diderot,  
Paradoxe sur le comédien



## *La Conversation*

*”La vérité d'un tel langage a quelque chose d'effrayant :  
elle dit ce que les mot ne disent pas.”*

*M.P.G. de Chabanon*

Contrairement au XVII<sup>ème</sup> siècle, il semble que notre XX<sup>ème</sup> siècle soit, pour ce qui concerne la création artistique, le plus souvent en quête d'une expression épurée, délestant l'œuvre d'art de son poids d'ornements et d'artifices. Dans le théâtre d'aujourd'hui, il n'est pas rare de constater que la personnalité d'un acteur se substitue à son rôle quand il cherche à *incarner* son personnage pour mieux le jouer, chemin inverse de l'acteur de la *commedia dell'arte* au XVII<sup>ème</sup> siècle qui, une fois le masque posé, *se transfigure*. “*Par un étrange besoin de réalisme*”<sup>1</sup>, c'est un théâtre du quotidien que prônent certains auteurs, un art théâtral délaissant tout effet, tandis qu'aucun voile de codification ne vient enrichir (ou alourdir ?) le discours. La poésie même s'est dépouillée de ses vers, puis de ses rimes, pour devenir prose, c'est à dire - même quand il est très beau - un langage usuel, celui de tous les jours. En somme, la distance entre l'homme et l'artiste a disparu. La *distance* entre le lieu de la vie et le lieu de l'art est annulée.

Et les artistes du XX<sup>ème</sup> siècle de chercher le naturel, là où l'artiste du XVII<sup>ème</sup> siècle recherchait l'*artificiel*, au sens étymologique du terme - du latin *ars* (art) et *facere* (faire) : *fait avec art*.

Que savons-nous aujourd'hui de Théophile de Viau et comment *l'écoutons-nous* ?

Comme pour la plupart des poètes lyriques, l'œuvre de Théophile de Viau est liée à sa vie, dont la connaissance est nécessaire pour comprendre ses écrits.

Né en 1590 près d'Agen, dans une famille de la petite noblesse protestante, Théophile de Viau entra à Paris dans le service du duc de Montmorency, qui devint son protecteur et mécène. Ses talents de poète lui valurent l'amitié de tous les jeunes auteurs qui n'étaient pas dans la mouvance de Malherbe, et enfin la faveur de Louis XIII.

Une première disgrâce, en 1619, fit bannir le poète de Paris, mais l'année suivante il retrouva les honneurs de la cour et fit une ambassade en Angleterre pour le duc de Luynes. La représentation en 1621 de sa tragédie, *Pyrame et Thisbé*, et la publication la même année de ses *Oeuvres poétiques*, achevèrent sa consécration. Toutefois, dans le même temps, l'agitation contre lui devint plus violente. En 1622, malgré la tradition religieuse de sa famille, et le fait qu'il ait vu Clairac, sa ville natale, détruite par les guerres de religion (le sonnet *Sacrés murs du soleil* y fait référence), il se convertit au catholicisme, peut-être dans l'espoir de ramener le calme. Mais la publication cette année là d'un recueil de poèmes licencieux dont plusieurs lui étaient attribués (ainsi le sonnet *Je songeois que Phillis* présent dans cet enregistrement) déclencha au contraire contre lui une cabale, dont les instigateurs étaient surtout deux pères jésuites, le Père Grasse auteur de la Doctrine curieuse des bons esprits de ce temps, et le Père Voisin, de loin le plus redoutable. On accusa le poète d'athéisme, de blasphème et de débauches avec des femmes et également des garçons, et l'on fit témoigner contre lui Louis Sageot, un jeune homme que Théophile de Viau avait connu à Saumur.

Il fut obligé de se cacher, mais un jugement par contumace en 1623 le condamna à être brûlé en effigie avec ses livres, et quelques jours plus tard, tandis qu'il essayait de s'enfuir en Angleterre, il fut arrêté et enfermé à la Conciergerie dans le cachot de Ravailiac. Il y resta presque deux ans, malgré les efforts quasi incessants de son frère, les interventions d'amis puissants, et sa propre résistance, sous forme d'une grève de la faim. Il composa en prison une de ses œuvres les plus importantes, la *Lettre à son frère*, qui évoque ses conditions de captivité. Lorsqu'en 1624, il fut confronté à ses accusateurs, Sageot, un des principaux témoins, avoua avoir été suborné par le Père Voisin. Cela et plusieurs autres éléments contribuèrent, en 1625, à la révision de son procès et à sa grâce, accompagnées du bannissement du Père Voisin que Louis XIII jugea l'homme "*le plus méchant de son royaume*".

Libre mais brisé par les épreuves, Théophile de Viau mourut l'année suivante à l'âge de 36 ans.

La culture officielle forgée par le XIX<sup>ème</sup> siècle laisse de lui l'image d'un poète libertin. Libertin, il le fut sans aucun doute (comme le sera après lui, avec moins d'outrance et à moindre risque, La Fontaine) mais selon la signification que ce mot avait au XVII<sup>ème</sup> siècle : c'était un homme qui pensait que les sens étaient un moyen de connaissance, y compris de connaissance

spirituelle, et qui possédait un sentiment du sacré dépassant le christianisme “rationnel” de ses ennemis les jésuites.

Par son goût pour les images à la fois étranges et concrètes, par l'intensité des émotions humaines qu'il exprime, Théophile de Viau, dans ses œuvres, réalise l'extrême tension spirituelle et sensuelle qui caractérise l'époque baroque. Mais l'appréhension de sa poésie passe par la connaissance du style de l'époque : aux XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles, la vie d'un texte poétique jaillit de sa réalisation sonore et même visuelle. L'œuvre n'existe véritablement qu'en s'échappant de l'écrit.

En témoignent les lettres de Madame de Sévigné s'adressant à Madame de Grignan :

*“(...) La comédie de Racine m'a paru belle, nous y avons été. Ma belle-fille m'a paru la plus merveilleuse comédienne que j'aie jamais vue. (...) Elle est laide de près, mais quand elle dit des vers, elle est adorable.”*

*“(...) A propos de la comédie, voilà Bajazet. Si je pouvais vous envoyer la Champmeslé, vous trouveriez la comédie fort belle ; mais sans elle, elle perd la moitié de ses attraits.”*

On voit ici l'importance de la déclamation - de l'interprétation vocale - dans la valeur accordée à une œuvre. “*Quand elle dit des vers, elle est adorable*” tandis qu'elle la trouve “*laide de près*”, c'est à dire hors du contexte artistique<sup>2</sup>. La déclamation est non pas un artifice au sens ou nous l'entendons aujourd'hui, mais une sorte de masque au travers duquel peut apparaître la dimension artistique. De la contrainte imposée par ce masque naît la liberté expressive.

Les premiers éléments d'une renaissance de la rhétorique classique et de son application aux arts sont liés à la découverte, en 1416, du manuscrit de Quintilien *Institutio oratoria*. Dans la musique, dans la poésie - comme dans l'art de la rhétorique - la recherche inspirée par Quintilien, ainsi qu'Aristote, est la même : conduire le compositeur, le poète, leurs interprètes - comme l'orateur - à *mouvoir* les Passions humaines. A partir de 1600 en Europe, la représentation des “Affections” devient la nécessité esthétique de tout compositeur qui est amené à provoquer chez l'auditeur les différents états d'émotions - la joie, la tristesse, la haine, la peur, la quiétude - et toute œuvre se doit d'exprimer l'un de ces états, en gardant toutefois une juste proportion entre la retenue et l'expression, à l'instar de celui qui déclame. “*Le jeu et les gestes étaient*

*d'une grande intensité. On prenait modèle sur les œuvres de Lebrun pour les expressions du visage. Les poses et les attitudes étaient aussi extrêmes que celles qui se trouvent dans les œuvres du Bernin. Mais si le jeu et les attitudes étaient extrêmes, ils n'étaient jamais expressionnistes. Ils gardaient la juste mesure de la beauté jusque dans la véhémence de la passion.*"<sup>33</sup>

A l'instar donc de l'*Artes dicendi*, art déclamatoire, l'œuvre musicale est une *Conversation*, au sens précieux du XVII<sup>ème</sup> siècle, assujettie aux règles de la rhétorique. Comme l'orateur, l'interprète doit maîtriser toutes les techniques rhétoriques possibles afin d'en agrémenter son discours : contrastes, clarté, variété des couleurs sonores ... Comme le précise Chabanon : "(...) *le chimiste qui veut connaître une substance la décompose, le métaphysicien qui veut définir un mot analyse les idées qu'il renferme : ce procédé est celui que nous devons suivre, pour parvenir à l'intime connaissance de l'Art dont nous traitons.*"<sup>34</sup>

Mais il faut attendre quelques décades pour voir appliquer aux arts de la musique ce qui était en vigueur dans les arts déclamatoires. Ainsi, ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle que la musique instrumentale en France s'affranchit totalement de l'esthétique de la Renaissance et se libère des structures de la chanson ornée, de la diminution instrumentale pour aboutir à un langage construit autour de la tonalité et régi par les codes de la rhétorique. Le théorbe symbolise alors l'avènement de cette évolution. Il est inventé en Italie dans le cercle musical de la *Camerata Fiorentina* par des musiciens soucieux de trouver un instrument apte à accompagner la voix, et faire fonction de basse continue, par l'utilisation de sa tessiture grave en polarité avec le registre aiguë. Il incarne plus tard en France, à travers la musique de Robert de Visée, un genre d'*éloquence*. Ses accents et ses rythmes sont ceux de la parole. La structure tonale, la prononciation, les signes rythmiques, l'intonation sont des éléments inhérents autant à sa musique qu'à la déclamation baroque. Dans les pièces enregistrées ici (et extraites du manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris et du manuscrit Vaudry de Saizenay) on retrouve dans le foisonnement d'éléments ornementaux notés dans ses tablatures (coulé, pincé, mordant, *verre cassé* - sorte de vibrato qui se pratique en pressant la corde horizontalement de droite et de gauche -) un écho de la richesse raffinée de la poésie baroque. Fidèle à cette esthétique, la musique pour théorbe de Robert de Visée développe un langage qui utilise toute la tessiture de l'instrument, de même que la déclamation utilise toute la tessiture de la voix quand il s'agit de peindre le mot.

La personnalité humble de Robert de Visée se devine à travers les rares témoignages que ses contemporains nous laissèrent de lui, et la préface de l'édition de ses pièces de guitare : “(...) *me connaissant trop bien pour me distinguer par la force de ma compositions, j'ai tasché de me conformer au goust des habiles gens (...)*”. De nature modeste, de Visée effectua une carrière discrète dans les cercles restreints de la Cour, et ne fit pas publier ses pièces de théorbe (l'œuvre pourtant la plus importante écrite pour cet instrument - et rare à nos yeux. Hormis celle-ci et quelques pièces manuscrites - dont celles d'Hurel - nous n'avons pas trace de la musique française que l'on jouait au théorbe). Il choisit de ne composer aucune autre musique que celle de ses instruments (le luth, le théorbe, la guitare) ; ni cantate, ni opéra, ni musique sacrée. Selon sa préface du livre de guitare, il hésita même à écrire des couplets de folia, pensant qu’*“il en court tant de couplets dont tous les concerts retentissent que je ne pourois que rebattre les folies des autres.”* Ce musicien modeste et secret devint rapidement un des favoris du Roi et chaque soir, tandis qu'un poète - Racine - déclamait quelques vers au monarque, il venait au chevet de celui-ci et lui jouait ses pièces.

Ainsi la musique de Visée n'avait d'autre audience que ces cénacles d'esthètes, de seigneurs, d'amis et de poètes; elle n'avait d'autre ambition, au détour d'un arpège, d'un ornement finement ciselé, que l'émotion, souverainement délicate.

A la fin de sa vie Robert de Visée obtint la charge de Maître de guitare du Roi, qu'il délaissa un an plus tard, à la mort de sa femme. Il mourut quelques années après, probablement vers 1725.

Vincent Dumestre  
Paris, le 7 octobre 1999

<sup>1</sup> Jean-Luc Roux, Réalisme et réalité. Paris, 1976

<sup>2</sup> Bénigne de Bacilly, dans les Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter : il y a une distinction entre “*la Prononciation ordinaire qui se pratique dans le langage familier, qui est une prononciation simple, qui est pour faire entendre nettement les paroles, en sorte que l'auditeur les puisse comprendre distinctement & sans peine*” bien éloignée de la prononciation “*plus forte & plus énergique, qui consiste à donner le poids aux paroles que l'on récite, que l'on nomme d'ordinaire la Déclamation. Cette dernière espèce de prononciation se peut confondre avec l'Expression.*”

<sup>3</sup> Dene Barnett, *la Rhétorique de l'opéra*, in Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique, juillet /septembre 1981

<sup>4</sup> M.P.G. de Chabanon, De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre. Paris, 1785

## 1. SONNET

Sacrez murs du Soleil où j'adoray Philis,  
 Doux séjour où mon âme estoit jadis charmée,  
 Qui n'est plus aujourd'huy sous nos toits desmolis  
 Que le sanglant butin d'une orgueilleuse armée ;

Ornemens de l'autel qui n'estes que fumée,  
 Grand Temple ruiné, mystères abolis,  
 Effroyables objects d'une ville allumée,  
 Palais, hommes, chevaux, ensemble ensevelis ;

Fossez larges et creux tous combles de murailles,  
 Spectacles de frayeur, de cris, de funérailles,  
 Fleuve par où le sang ne cesse de courir,  
 Charniers où les Corbeaux et loups vont tous repaistre,  
 Clerac pour une fois que vous m'avez fait naistre,  
 Helas ! combien de fois me faictes vous mourir.

## 5

Quand tu me vois baiser tes bras,  
 Que tu poses nuds sur les draps,  
 Bien plus blancs que le linge mesme :  
 Quand tu sens ma bruslante main  
 Se pourmener dessus ton sein,  
 Tu sens bien Cloris que je t'aime.

Comme un dévot devers les cieux  
 Mes yeux tourne devers tes yeux,  
 A genoux auprès de ta couche,  
 Pressé de mille ardans désirs,  
 Je laisse sans ouvrir ma bouche  
 Avec toy dormir mes plaisirs.

Le sommeil aise de t'avoir  
 Empesche tes yeux de me voir,  
 Et te retient dans son Empire

Avec si peu de liberté,  
 Que ton esprit tout arrêté  
 Ne murmure ny ne respire.

La rose en rendant son odeur,  
 Le Soleil donnant son ardeur,  
 Diane et le char qui la traîne,  
 Une Naiade dedans l'eau  
 Et les Graces dans un tableau,  
 Font plus de bruict que ton haleine.

La je souspire auprès de toy,  
 Et considérant comme quoy  
 Ton œil si doucement repose,  
 Je m'escrie : ô Ciel ! peux tu bien  
 Tirer d'une si belle chose  
 Un si cruel mal que le mien ?

## 7. SONNET

Je songeois que Phyllis des enfers revenüe,  
 Belle comme elle estoit à la clarté du jour,  
 Vouloit que son phantosme encore fit l'amour  
 Et que comme Ixion j'embrassasse une nue.

Son ombre dans mon lict se glissa toute nüe  
 Et me dit : cher Tirsis, me voicy de retour,  
 Je n'ay fait qu'embellir en ce triste séjour  
 Oü depuis ton départ le sort m'a retenue.

Je viens pour rebaiser le plus beau des Amans,  
 Je viens pour remourir dans tes embrassements,  
 Alors quand cette idole eut abusé ma flamme,

Elle me dit Adieu, je m'en vay chez les morts :  
 Comme tu t'es vanté d'avoir foutu mon corps,  
 Tu te pourras vanter d'avoir foutu mon âme.

## 9. SONNET

Chere Isis tes beautez ont troublé la nature,  
 Tes yeux ont mis l'Amour dans son aveuglement,  
 Et les Dieux occupez apres toy seulement,  
 Laissent l'estat du monde errer à l'avanture.

Voyans dans le Soleil tes regards en peinture,  
 Ils en sentent leur cœur touché si vivement  
 Que s'ils n'estoient clouez si fort au firmament,  
 Ils en descendroient bien tost pour voir leur créature.

Croy moy qu'en cest humeur ils ont peu de soucy  
 Ou du bien ou du mal que nous faisons icy,  
 Et tandis que le Ciel endure que tu m'aymes,  
 Tu peux bien dans mon lict impunement coucher :  
 Isis que craindrois tu, puis que les Dieux eux mesmes  
 S'estimeroient heureux de te faire pecher.

## 10. ODE

Un corbeau devant moy croasse,  
 Une ombre offusque mes regards  
 Deux belettes, et deux renards,  
 Traversent l'endroit où je passe :  
 Les pieds faillent à mon cheval,  
 Mon laquay tombe du haut mal,  
 J'entends craqueter le tonnerre,  
 Un esprit se présente à moy,  
 J'oy Charon qui m'apelle à soy,  
 Je voy le centre de la terre.

Ce ruisseau remonte en sa source,  
 Un bœuf gravit sur un clocher,  
 Le sang coule de ce rocher,  
 Un aspic s'accouple d'une ourse.  
 Sur le haut d'une vieille tour  
 Un serpent deschire un vautour,  
 Le feu brusle dedans la glace,  
 Le Soleil est devenu noir,  
 Je voy la Lune qui va cheoir,  
 Cet arbre est sorty de sa place.

### 13. LETTRE A SON FRERE

Mon frère mon dernier appuy,  
 Toy seul dont le secours me dure  
 Et qui seul trouves aujourd'huy  
 Mon adversité longue et dure,  
 Amy ferme, ardant, généreux,  
 Que mon sort le plus mal-heureux  
 Pique d'avantage à le suivre,  
 Achève de me secourir :  
 Il faudra qu'on me laisse vivre  
 Après m'avoir fait tant mourir.

Quand les dangers où Dieu m'a mis  
 Verront mon espérance morte,  
 Quand mes juges et mes amis  
 T'auront tous refusé la porte,  
 Quand tu seras las de prier,  
 Quand tu seras las de crier,  
 Ayant bien balancé ma teste  
 Entre mon salut et ma mort,  
 Il faut enfin que la tempeste  
 M'ouvre le sepulchre ou le port.

Mais l'heure, qui la peut sçavoir !  
 Nos mal-heurs ont certaines courses  
 Et des flots dont on ne peut voir  
 Ny les limites ny les sources.  
 Dieu seul cognoist ce changement :  
 Car l'esprit ny le jugement  
 Dont nous a pourvus la Nature,  
 Quoy que l'on vueille présumer  
 N'entend non plus nostre aventure  
 Que le secret flux de la Mer.

Je sçay bien que tous les vivans,  
 Eussent-ils juré ma ruyne,  
 N'ayderont point mes poursuivans  
 Malgré la volonté divine.  
 Tous les efforts sans son adveu  
 Ne sçauroient m'oster un cheveu ;  
 Si le Ciel ne les autorise  
 Ils nous menassent seulement :  
 Eux ny nous de leur entreprise  
 Ne sçavons pas l'événement.

Cependant je suis abatu,  
 Mon courage se laisse mordre,  
 Et d'heure en heure ma vertu  
 Laisse tous mes sens en désordre.  
 La raison avec ses discours  
 Au lieu de me donner secours  
 Est importune à ma foiblesse  
 Et les pointes de la douleur,  
 Mesme alors que rien ne me blesse  
 Me changent et voix et couleur.

Mon sens noircy d'un long effroy  
 Ne me plaist qu'en ce qui l'attriste,  
 Et le seul désesper chez moy  
 Ne trouve rien qui luy résiste.  
 La nuict mon somme interrompu,  
 Tiré d'un sang tout corrompu,  
 Me met tant de frayeurs dans l'âme  
 Que je n'ose bouger mes bras,  
 De peur de trouver de la flame  
 Et des serpens parmy mes dras.

Au matin mon premier object,  
 C'est la cholere insatiable  
 Et le long et cruel project  
 Dont m'attaquent les fils du Diable :  
 Et peut estre ces noirs Lutins  
 Que la hayne de mes destins  
 A trouvé si prompts à me nuire,  
 Vaincus par des Démons meilleurs,  
 Perdent le soin de me détruire  
 Et soufflent leur tempeste ailleurs.

Peut estre comme les voleurs  
 Sont quelquefois lassez de crimes,  
 Les ministres de mes malheurs  
 Sont las de deschiffrer mes rimes ;  
 Quelque reste d'humanité,  
 Voyant l'injuste impunité  
 Dont on flatte la calomnie,  
 Peut estre leur bat dans le sein  
 Et s'oppose à leur felonnie  
 Dans un si barbare dessein.

Mais quand il faudroit que le Ciel  
 Meslast sa foudre à leur bruyne,  
 Et qu'ils auroient autant de fiel  
 Qu'il leur en faut pour ma ruyne,  
 Attendant ce fatal succez  
 Pourquoi tant de fiévreux accez  
 Me feront-ils paslir la face,  
 Et si souvent hors de propos  
 Avecques des sueurs de glace  
 Me troubleront-ils le repos ?

Quoy que l'implacable couroux  
 D'une si puissante partie  
 Fasse gronder trente verroux  
 Contre l'espoir de ma sortie,  
 Et que ton ardente amitié  
 Par tous les soins de la pitié  
 Que te peux fournir la Nature,  
 Te rende en vain si diligent  
 Et ne donne qu'à l'avanture  
 Tes pas, tes cris, et ton argent,

J'espere toutesfois au Ciel :  
 Il fit que ce troupeau farouche  
 Tout prest à dévorer Daniel  
 Ne trouva ny griffe ny bouche.  
 C'est le mesme qui fit jadis  
 Descendre un air de Paradis  
 Dans l'air bruslant de la fournaise,  
 Où les Saints parmi les chaleurs  
 Ne sentirent non plus la braise  
 Que s'ils eussent foulé des fleurs.

Mon Dieu, mon souverain recours,  
 Peut s'opposer à mes misères,  
 Car ses bras ne sont pas plus courts  
 Qu'ils estoient au temps de nos pères.  
 Pour estre si prest à mourir,  
 Dieu ne me peut pas moins guérir :  
 C'ets des afflictions extremes  
 Qu'il tire la prospérité,  
 Comme les fortunes supremes  
 Souvent le trouvent irrité.

Tel de qui l'orgueilleux destin  
 Brave la misere et l'envie,  
 N'a peut estre plus qu'un matin  
 Ny de volupté ny de vie.  
 La fortune qui n'a point d'yeux,  
 Devant tous les flambeaux des Cieux  
 Nous peut porter dans une fosse ;  
 Elle va haut, mais que sçait-on  
 S'il fait plus seur dans sa Carrosse  
 Que dans celle de Phaëton ?

Le plus brave de tous les Rois,  
 Dressant un appareil de guerre  
 Qui devoit imposer des loix  
 A tous les peuples de la terre,  
 Entre les bras de ses subjects,  
 Asseuré de tous les objets  
 Comme de ses meilleures gardes,  
 Se vit frappé mortellement  
 D'un coup à qui cent hallebardes  
 Prenoient garde inutilement.

En quelle place des mortels  
 Ne peut le vent crever la Terre,  
 En quel Palais et quels Autels  
 Ne se peut glisser le tonnerre ?  
 Quels vaisseaux, et quels matelots  
 Sont toujours asseurez des flots ?  
 Quelquefois des Villes entières  
 Par un horrible changement  
 Ont rencontré leurs Cimetieres  
 En la place du fondement.

Le sort qui va toujours de nuit,  
 Enyvré d'orgueil et de joye,  
 Quoy qu'il soit sagement conduit  
 Garde mal aysement sa voye.  
 Hâ que les souverains décrets  
 Ont toujours demeuré secrets  
 A la subtilité des hommes !  
 Dieu seul cognoist l'estat humain :  
 Il sçait ce qu'aujourd'huy nous sommes,  
 Et ce que nous serons demain.

Or selon l'ordinaire cours  
 Qu'il fait observer à Nature,  
 L'Astre qui préside à mes jours  
 S'en va changer mon avanture.  
 Mes yeux sont épuisés de pleurs,  
 Mes esprits usés de malheurs  
 Vivent d'un sang gelé de craintes :  
 La nuit trouve en fin la clarté,  
 Et l'excez de tant de contraintes  
 Me présage ma liberté.

Quelque lacs qui me soit tendu  
 Par de si subtils adversaires,  
 Encore n'ay-je point perdu  
 L'espérance de voir Bousseres ;  
 Encor un coup le Dieu du jour  
 Tout devant moy fera sa Cour  
 Es rives de nostre heritage,  
 Et je verray ses cheveux blons,  
 Du mesme or qui luit sur le Tage  
 Dorer l'argent de nos sablons.

Je verray ces bois verdissants  
 Où nos Isles et l'herbe fraîche  
 Servent aux troupeaux mugissants  
 Et de promenoir et de Creche ;  
 L'Aurore y trouve à son retour  
 L'herbe qu'ils ont mangé le jour ;  
 Je verray l'eau qui les abreuve  
 Et j'orray plaindre les graviers,  
 Et repartir l'escho du fleuve  
 Aux injures des mariniers.

Le pescheur en se morfondant  
 Passe la nuit dans ce rivage,  
 Qu'il croist estre plus abondant  
 Que les bords de la mer sauvage.  
 Il vend si peu ce qu'il a pris  
 Qu'un teston est souvent le prix  
 Dont il laisse vuider sa nasse,  
 Et la quantité du poisson  
 Deschire parfois la tirasse  
 Et n'en paye pas la façon.

S'il plaist à la bonté des Cieux,  
 Encore une fois à ma vie  
 Je paistray ma dent et mes yeux  
 Du rouge éclat de la Pavie,  
 Encore ce brignon muscat  
 Dont le pourpre est plus délicat  
 Que le teint uni de Caliste,  
 Me fera d'un œil mesnager  
 Estudier dessus la piste  
 Qui me l'est venu ravager.

Je cueilleray ces Abricots,  
 Les fraises à couleur de flame,  
 Où nos bergers font des escots  
 Qui seroient icy bons aux Dames,  
 Et ces figues et ces melons  
 Dont la bouche des Aquilons  
 N'a jamais sceu baiser l'escorce,  
 Et ces jaunes muscats si chers  
 Que jamais la gresle ne force  
 Dans l'asyle de nos Rochers.

Je verray sur nos Grenadiers  
 Leurs rouges pommes entrouvertes,  
 Où le Ciel comme à ses lauriers  
 Garde toujours des feuilles vertes ;  
 Je verray ce touffu jasmin  
 Qui fait ombre à tout le chemin  
 D'une assez spacieuse allée,  
 Et la parfume d'un fleur  
 Qui conserve dans la gelée  
 Son odorat et sa couleur.

Je reverray fleurir nos prez,  
 Je leur verray couper les herbes ;  
 Je verray quelque temps après  
 Le paysan couché sur les gerbes,  
 Et comme ce climat divin  
 Nous est très libéral de vin,  
 Après avoir rempli la grange,  
 Je verray du matin au soir  
 Comme les flots de la vendange  
 Escumeront dans le pressoir.

Là d'un esprit laborieux  
 L'infatigable Bellegarde,  
 De la voix, des mains et des yeux  
 A tout le revenu prend garde.  
 Il cognoist d'un exacte soin  
 Ce que les prez rendent de foin,  
 Ce que nos troupeaux ont de laine,  
 Et sçait mieux que les vieux paysans  
 Ce que la montagne et la plaine  
 Nous peuvent donner tous les ans.

Nous cueillerons tout à moitié  
 Comme nous avons fait encore,  
 Ignorants de l'inimitié  
 Dont une race se dévore,  
 Et frères et sœurs et neveux,  
 De mesmes soins, de mesmes vœux  
 Flatant une si douce terre,  
 Nous y trouverons trop dequoy,  
 Y deust l'orage de la guerre  
 Ramener le canon du Roy.

Si je passois dans ce loisir  
 Encore autant que j'ay de vie,  
 Le comble d'un si cher plaisir  
 Borneroit toute mon envie.  
 Il faut qu'un jour ma liberté  
 Se lasche en cette volupté ;  
 Je n'ay plus de regret au Louvre  
 Ayant vécu dans ces douceurs ;  
 Que la mesme terre me couvre  
 Qui couvre mes prédecesseurs.

Ce sont les droits que mon pays  
 A mérité de ma naissance,  
 Et mon sort les auroit trahis  
 Si la mort m'arrivoit en France.  
 Non non, quelque cruel complot  
 Qui de la Garonne et du Lot  
 Vueille esloigner ma sépulture,  
 Je ne dois point en autre lieu  
 Rendre mon corps à la Nature,  
 Ny résigner mon âme à Dieu.

L'espérance ne confond point ;  
 Mes maux ont trop de véhémence,  
 Mes travaux sont au dernier point,  
 Il faut que mon repos commence.  
 Quelle vengeance n'a point pris  
 Le plus fier de tous ces esprits  
 Qui s'irritent de ma constance !  
 Ils m'ont veu laschement soumis  
 Contrefaire une repentance  
 De ce que je n'ay point commis.

Hâ ! que les cris d'un innocent,  
 Quelques longs maux qui les exercent,  
 Trouvent mal-aysément l'accent  
 Dont ces âmes de fer se percent !  
 Leur rage dure un an sur moy,  
 Sans trouver ny raison ny loy  
 Qui l'appaise ou qui luy résiste ;  
 Le plus juste et le plus Chrestien  
 Croit que sa charité m'assiste  
 Si sa haine ne me fait rien.

L'énorme suite de malheurs !  
 Dois-je donc aux races meurtrières  
 Tant de fièvres et tant de pleurs,  
 Tant de respects, tant de prières,  
 Pour passer mes nuicts sans sommeil,  
 Sans feu, sans air et sans Soleil,  
 Et pour mordre icy les murailles ?  
 N'ay-je encore souffert qu'en vain,  
 Me dois-je arracher les entrailles,  
 Pour souler leur dernière faim ?

Parjures infracteurs des loix,  
 Corrupteurs des plus belles âmes,  
 Effroyables meurtriers des Rois,  
 Ouvriers de cousteaux et de flames,  
 Pasles Prophètes de tombeaux,  
 Fantomes, Lougaroux, Corbeaux,  
 Horrible et venimeuse engeance :  
 Malgré vous race des enfers,  
 A la fin j'auray la vengeance  
 De l'injuste affront de mes fers.

De rechef, mon dernier appuy,  
 Toy seul dont le secours me dure  
 Et qui seul trouve aujourd'huy  
 Mon adversité longue et dure,  
 Rare frère, amy généreux  
 Que mon sort le plus malheureux  
 Pique d'avantage à le suivre,  
 Achève de me secourir :  
 Il faudra qu'on me laisse vivre  
 Après m'avoir fait tant mourir.

## 19. LA MORT DE PYRAME

### Pyrame et Thisbé, V, I

Enfin je suis sorti ; leur prudence importune  
 N'a plus à gouverner ni moi, ni ma fortune ;  
 Mon amour ne suit plus que le flambeau d'Amour ;  
 Dans mon aveuglement je trouve assez de jour.  
 Belle nuit qui me tends tes ombrageuses toiles,  
 Ha ! vraiment le soleil vaut moins que tes étoiles ;  
 Douce et paisible nuit, tu me vaux désormais  
 Mieux que le plus beau jour ne me valut jamais ;  
 Je vois que tous mes sens se vont combler de joie,  
 Sans qu'ici nul des Dieux ni des mortels me voie.  
 Mais me voici déjà proche de ce tombeau ;  
 J'aperçois de meurier, j'entends le bruit de l'eau,  
 Voici le lieu qu'Amour destinait à Diane,  
 Ici ne vint jamais rien que moi de profane.  
 Solitude, silence, obscurité, sommeil,  
 N'avez-vous point ici vu luire mon soleil ?  
 Ombres, où cachez-vous les yeux de ma maîtresse ?  
 L'impatient désir de le savoir me presse :  
 Tant de difficultés m'ont tenu prisonnier  
 Que je mourais de peur d'être ici le dernier ;  
 Mais à ce que je vois, je m'y rends à bonne heure,  
 Puisque encore en son lit mon Aurore demeure ;  
 Attendant qu'elle arrive ici bien à propos,  
 Le reste de la nuit m'offre son doux repos ;  
 Mais pourrais-je dormir en mon inquiétude,  
 Quelque sommeil qui règne en cette solitude ?  
 Depuis que je la sers, Amour m'a bien instruit  
 A passer sans dormir les heures de la nuit.  
 Le murmure de l'eau, les fleurs de la prairie,  
 Cependant flatteront un peu ma rêverie.

Ô fleurs, si vos esprits jamais se transformant  
 Dépouillèrent les corps des malheureux amants,  
 S'il en est parmi vous qui se souviennent encore  
 D'avoir souffert ailleurs qu'en l'Empire de Flore,  
 Doux objets de pitié, ne soyez point jaloux  
 Si la faveur d'Amour m'a traité mieux que vous,  
 Et si du temps passé le souvenir vous touche,  
 Prêtez-nous sans regret votre amoureuse couche.  
 Mais déjà la rosée a vos tapis mouillés ;  
 Que dis-je ? c'est du sang qui vous les a souillés !  
 D'où peut venir ce sang ? La troupe sanguinaire  
 Des ours et des lions vient ici d'ordinaire.  
 Une frayeur me va dans l'âme repassant ;  
 Je songe aux cris affreux d'un hibou menaçant  
 Qui m'a toujours suivi ; ces ombrages nocturnes  
 Augmentent ma terreur et ces lieux taciturnes.  
 Dieux ! Qu'est-ce que je vois ? j'en suis trop éclairci :  
 Sans doute un grand lion a passé par ici !  
 J'en reconnais la trace et vois sur la poussière  
 Tout le sang que versait sa gueule carnassière.  
 Ô Ciel ! en quelle horreur enfin je suis tombé !  
 Détestable, j'arrive aux traces de Thisbé !  
 Ces traces que je vois, son pied les a formées,  
 Et celles du lion pêle-mêle imprimées ;  
 Parmi cela du sang abondamment épars.  
 Ha ! je ne vois qu'horreur, que morts de toutes parts.  
 Il n'en faut plus douter, mon œil me dit ma perte.  
 Justes Dieux, se peut-il que vous l'ayez soufferte ?  
 Mais vous n'en saviez rien, vous êtes de faux Dieux.  
 C'est moi qui l'ai conduite en ces coupables lieux,  
 Moi, traître, qui savais qu'auprès de cette source  
 Les ours et les lions font leur sanglante course,  
 Que la commodité de ce frais abreuvoir

Et de ce lieu désert toujours les y fait voir.  
 Infâme, criminel et déloyal Pyrame,  
 Qu'as-tu fait de Thisbé, qu'as-tu fait de ton âme ?  
 Comment me suis-je ainsi de moi-même privé ?  
 Elle m'a prévenu, le jour est arrivé.  
 Vois-je pas que l'aurore en sa pointe première  
 Epanche au ciel ouvert sa confuse lumière ?  
 Soleil, voudrais-tu luire après cet accident ?  
 Cherche pour te cacher un plus noir occident.  
 Toutefois montre-toi, tu le pourras sans honte,  
 Il n'est plus de soleil ça-bas qui te surmonte,  
 Thisbé n'est plus au monde ; ô bel arbre ! ô rocher !  
 Ô fleurs ! en quel endroit me la faut-il chercher ?  
 Beau cristal innocent dont le miroir exprime  
 Sur mon front pâlisant l'image de mon crime,  
 Toi qui dessus tes bords la voyais déchirer,  
 N'en as tu quelque membre au moins su retirer ?  
 Traître, tu n'as servi qu'à rafraîchir la gueule  
 Du lion, lui laissant ma Thisbé toute seule.  
 Mais pourquoi les cailloux veux-je ici quereller ?  
 C'est à mon imprudence à qui je dois parler,  
 C'est à mes cruautés à qui je dois la peine  
 De la mort la moins juste et la plus inhumaine,  
 C'est moi de qui les bras la devaient secourir  
 Et qui ne l'ont pas fait, c'est moi qui dois mourir.  
 Sortez à ma faveur de vos demeures creuses  
 Pour déchirer ce corps, venez, troupes affreuses,  
 Mon juste désespoir vous presse, il vous attend,  
 Sans défense un butin ce pauvre corps vous tend ;  
 Cruels, ne cherchez point que dans les bergeries  
 Quelque innocent agneau s'immole à vos furies,  
 Détournez désormais le cours à vos larcins,  
 Mangez les criminels, tuez les assassins !

En toi, lion, mon âme a fait ses funérailles,  
 Qui digères déjà mon cœur dans tes entrailles ;  
 Reviens et me fais voir au moins mon ennemi ;  
 Encore tu ne m'as dévoré qu'à demi,  
 Achève ton repas ; tu seras moins funeste  
 Si tu m'es plus cruel, achève donc ce reste,  
 Ôte-moi le moyen de te jamais punir ;  
 Mais ma douleur te parle en vain de revenir ;  
 Depuis que ce beau sang passe en ta nourriture,  
 Tes sens ont dépouillé leur cruelle nature ;  
 Je crois que ton humeur change de qualité  
 Et qu'elle a plus d'amour que de brutalité ;  
 Depuis que sa belle âme est ici répandue  
 L'horreur de ces forêts est à jamais perdue ;  
 Les tigres, les lions, les panthères, les ours,  
 Ne produiront ici que de petits Amours,  
 Et je crois que Vénus verra bientôt écloses  
 De ce sang amoureux mille moissons de roses.  
 Mon sang dessus le sien par ici coulera,  
 Mon âme avec la sienne ainsi se mêlera.  
 Qu'il me trade déjà que mon ombre n'arrive  
 Rejoindre son esprit sur la mortelle rive !  
 Au moins si je trouvais, d'un chef-d'œuvre si beau,  
 Quelque sainte relique à mettre en un tombeau,  
 Je ferais dans mon sein une large ouverture  
 Et sa chair dans la mienne aurait sa sépulture.  
 Toi, son vivant cercueil, reviens me dévorer,  
 Cruel lion, reviens, je te veux adorer ;  
 S'il faut que ma déesse en ton sang se confonde,  
 Je te tiens pour l'autel le plus sacré du monde.  
 Ô Dieux ! si je ne vois rien d'elle à mon trépas,  
 Au moins je baiserais la trace de ses pas

Et ma lèvre en suivant cette sanglante route,  
 Cent fois rebaisera son beau sang goutte à goutte.  
 Ah ! beau sang précieux qui, tout froid et tout mort,  
 Faites dedans mon âme encore un tel effort,  
 Vous avez donc quitté vos délicates veines  
 Pour achever enfin vos tourments, et mes peines !  
 Puisque le sort me dit que vous l'avez voulu,  
 Il ne m'y verra pas moins que vous résolu.  
 Mais que trouvé-je ici ? cette sanglante toile,  
 A la pauvre défunte avait servi de voile.  
 Ô trop cruel témoin de mon dernier malheur,  
 Témoin de mon forfait, sois-le de ma douleur !  
 Mais quoi ? dedans l'objet d'un sort si déplorable,  
 Sanglant et déchiré tu m'es encore aimable !  
 Le faut-il adorer ? il le faut, je le veux ;  
 Il a touché jadis l'or de ses blonds cheveux ;  
 Ce voile à nos amours prêtant son chaste usage,  
 Défendait au soleil de baiser son visage ;  
 Il fut en ma faveur soigneux de son beau teint ;  
 Sois-tu dorénavant révérend comme un saint,  
 Et qu'en faveur du sang qui peint notre infortune  
 La nuit te daigne mettre avec sa robe brune !  
 Mais je crois que mon cœur se flatte en sa langueur ;  
 Il est temps que ma vie achève sa rigueur.  
 Au dessein de mourir dois-je chercher qui m'aide ?  
 Rien que ma main ne s'offre à ce dernier remède.  
 Terre, si tu voulais t'ouvrir dessous mes pas,  
 Tu me ferais plaisir, mais tu ne le fais pas ;  
 Il semble que ton flanc davantage se serre.  
 Dieux ! si vous me vouliez envoyer le tonnerre,  
 Je vous serai tenu ; mais, ô propos honteux,  
 Mon trépas à m'ouïr est encore douteux,  
 Mon désespoir encore en moi se délibère ;

Mais l'étourdissement, non la peur, le diffère.  
 Voici de quoi venger les injures du sort ;  
 C'est ici mon tonnerre, et mon gouffre, et ma mort.  
 En dépit des parents, du ciel, de la nature,  
 Mon supplice fera la fin de ma torture.  
 Les hommes courageux meurent quand il leur plaît.  
 Aime ce cœur, Thisbé, tout massacré qu'il est ;  
 Encore un coup, Thisbé, par la dernière plaie,  
 Regarde là dedans si ma douleur est vraie.

(Il se tue)

*“Reflect awhile on what in the theatre we call verity. Does this mean being true to life? By no means. Verity in that sense would be more commonplace. So what is verity in the theatre? It is when actions, speech, facial expression, voice, movement and gesture are in harmony with an ideal model imagined by the poet. Therein lies the marvel.”*

Diderot, Paradoxe sur le comédien

## *The Conversation*

*“There is something terrifying in the verity of such language: it says what words can not say”*

M.P.G. de Chabanon

Where artistic creation is concerned, our twentieth century differs from the seventeenth century in that, more often than not, it seems to be in search of a purity of expression, in which art is relieved of its ornaments and artifices. In modern theater, it is not unusual to find an actor's personality being brought to the fore when his intention is in fact to *portray* his part; the seventeenth-century *commedia dell'arte* actor, however, put on his mask and was *transfigured*. “*Through a curious need for realism*”<sup>1</sup>, some authors advocate a theatre of the commonplace, an interpretation abandoning on dramatic effect, while there is no veil of codification to enrich (or weigh down?) the speech. Poetry itself has lost its lines, its rhymes, and as become prose, i.e. even at its most beautiful, its language is ordinary, everyday. In short, the gap which separated the ordinary man from the artist has disappeared. The gap that once existed between ordinary life and art has been annulled. Twentieth-century artists seek naturalness, where the seventeenth-century artist sought artificiality in the etymological sense of the word (from the Latin *ars*, art and *facere*, to make): *made* with *art*.

What do we know about Theophile de Viau and how do we apprehend his work?

Like the works of most lyrical poets, those of Theophile de Viau were closely related to his life; our understanding of his works therefore depends on what we know of his life. Born in 1590, in Clairac (near Agen), into a Huguenot family of the minor nobility, Theophile de Viau went to Paris, where he entered the service of the Duke of Montmorency, who became his patron.

His talent as a poet earned him the friendship of all the free-thinking young authors who had not been drawn into Malherbe's sphere of influence, and finally the favour of Louis XIII.

Following his first disgrace in 1619, the poet was banished from Paris, but the following year he regained the honours of the court and was sent as ambassador to England by the Duke of Luynes. The performance in 1621 of his tragedy, *Pyrame et Thisbé*, and the publication that same year of his *Oeuvres poétiques*, completed his consecration. During that same period, however, the unrest that was shown towards him became more violent. In 1622, despite his Huguenot background and the fact that he had seen his native town of Clairac destroyed during the Wars of Religion (his sonnet *Sacrez murs du soleil* makes reference to that sorry event), he converted to Catholicism, possibly in the hope of calming things down. However, the publication that same year of a collection of licentious poems, several of which were attributed to him (including the sonnet *Je songeois que Phillis*, presented on this recording), gave rise to a cabal against him, its chief instigators being two Jesuit fathers, Père Grasse, author of Doctrine curieuse des bons esprits de ce temps, and Père Voisin, who was by far the more redoubtable of the two. The poet was accused of atheism, blasphemy, and debauchery with women and boys, and Louis Sageot, a young man whom Théophile de Viau had met in Saumur, was brought in to testify against him.

He was forced to go into hiding, but in 1623 he was sentenced in absentia to be burned in effigy with his books. A few days later, he attempted to flee to England, but he was arrested and imprisoned in the Conciergerie, in the dungeon that had been occupied by Ravailac<sup>2</sup>. There he spent almost two years, despite his brother's almost ceaseless efforts, the interventions of powerful friends, and his own resistance, in the form of a hunger strike. In prison he composed one of his most important works, *Lettre a son frère*, evoking the conditions of his captivity. When he was brought before his accusers in 1624, Sageot, one of the main witnesses, admitted to having been corrupted by Père Voisin. As a result of that and several other elements, his case was reviewed and he was pardoned in 1625, while Père Voisin (Louis XIII described him as “*the wickedest man in my kingdom*”) was sentenced to banishment. Théophile de Viau, his health broken, died the following year at the age of thirty-six. The poet Théophile de Viau won a reputation as a free-thinker (*libertin*). The term *libertin*, as understood in the seventeenth century, referred to a person who advocated the free exercise of reason in matters of religious belief, unrestricted by deference to authority<sup>3</sup>. He regarded the senses as a means of awareness, including spiritual awareness, and his sense of the sacred went beyond the “*rational*” Christian conceptions of his enemies, the Jesuits.

Théophile de Viau's poetry, marked by intense human emotions and ingenious, yet concrete imagery, demonstrates the extreme spiritual and sensuous tension that was typical of the Baroque period. Understanding his works nevertheless requires some knowledge of the style of that period: in the

sixteenth and seventeenth centuries, great importance was given to the musical - and even visual - aspects of the poetic text. A work truly existed only when it had broken away from the written word.

The letters from Madame de Sévigné to Madame de Grignan testify to this:

*“We went to see Racine's play and I thought it was beautiful. I found my daughter-in-law the most marvellous actress I have ever seen (...). At close quarters she is very ugly, but when she speaks poetry she is adorable.”*

*“On the subject of plays, there is Bajazet. If I could send you La Champmeslé, you would find the play very fine; but without her it loses half of its attractions.”*

As we see, declamation - vocal interpretation - was an important criterion in deciding the worth of a dramatic work. *“When she speaks poetry she is adorable”*, but *“at close quarters”* - i.e. outside the artistic context <sup>5</sup> - *“she is very ugly”*. Declamation is not an artifice in the sense in which the word is used today, but a sort of mask through which the artistic dimension may be perceived. From the constraint imposed by this mask springs freedom of expression.

The first elements in the revival of classical rhetoric and its application to the arts were related to the discovery in 1416 of the manuscript of Quintilian's *Institutio oratoria*. In music and in poetry - as in the art of rhetoric - the aim inspired by Quintilian, and also by Aristotle, was the same: to lead the composer, the poet, their interpreters - like the orator - to *stir the human passions*. From 1600 onwards in Europe, the representation of the “affections” was an aesthetic necessity for any composer who wished to inspire in the listener the various states of emotion - joy, sadness, hatred, fear, quietude - and every work was expected to express one of those states, whilst nonetheless keeping just the right proportion of restraint and expressiveness, following the example of the art of declamation. *“The acting and the gestures were very intense. The facial expressions were based on the works of Lebrun. <sup>6</sup> The poses and attitudes were as extreme as those one finds in the works of Bernini. But if the acting and the attitudes were extreme, they were never expressionist. They retained just the right measure of beauty, even in the vehemence of passion.”*<sup>7</sup>

Thus, following the example of the *artes dicendi* (the art of declamation), the musical work was a *Conversation*, in the precious seventeenth-century sense of the term, subject to the rules of rhetoric. Like the orator, the interpreter had to master every possible rhetorical technique - contrast, clarity, changes of sound colour, etc. - and use them to enliven his discourse. As Chabanon pointed out, *“a*

*chemist wishing to understand a substance decomposes it, a metaphysician wishing to define a word analysis the ideas it encompasses: this is the process we must follow if we are to attain an intimate understanding of the Art we are dealing with.*"<sup>8</sup>

However, it took several decades before the rules that were in force in the arts of declamation were also applied to the musical arts. Thus, it was not until the second half of the seventeenth century and thereafter that instrumental music in France freed itself completely from the aesthetic conceptions of the Renaissance, cut itself loose from the structures of the ornamented song and instrumental embellishment, and began to use a language based on key and governed by the codes of rhetoric.

The theorbo then became the symbol of that evolution. It was invented in Florence by musicians of the *Camerata Fiorentina*, who wanted a good accompanying instrument for the voice which could also be used as a continuo instrument, with the player reading from a bass line and devising his own accompaniment. Later, in France, through the music of Robert de Visée, it became the embodiment of a type of *eloquence*. Its accents and rhythms resembled those of the spoken word. Tonal structure, pronunciation, rhythmic signs, and intonation are elements that are inherent both to theorbo music and to Baroque declamation. In the pieces presented here (taken from the manuscript in the Bibliothèque Nationale, Paris, and from the Vaudry de Saizenay manuscript), we find, amongst the profusion of ornamental elements that are noted in the tablatures<sup>9</sup>, an echo of the refinement and wealth of Baroque poetry. True to that aesthetic, Robert de Visée's music for theorbo developed a language exploring the instrument's full range, just as declamation makes use of the full range of the human voice to express the spoken word.

Robert de Visée was a man of humble character, judging by the few accounts left to us by his contemporaries and by the preface to his book of guitar pieces: "*Knowing myself too well to be able to distinguish my self by the strength of my composition, I have done my best to conform to the taste of men of skill*". Modest by nature, de Visée spent his discreet career in the limited circles of the French court, and his pieces for theorbo were never published (yet this is the most important set of pieces ever written for the instrument, and a rarity in our eyes: apart from de Visée's *pieces de théorbe* and a few manuscript pieces, including those by Hurel, we have no other trace of French music for theorbo). He chose to compose only the instruments he played himself (lute, theorbo, and guitar) ; no cantatas, no operas, no sacred music. According to the preface to his book of guitar pieces, he even hesitated to use the folia: "*there are so many versions that concerts resound with them, and I could but repeat the folias of others.*" This quiet, unassuming musician soon became one of Louis XIV's favourites, and every evening, while a poet, Racine, declaimed his verses to the monarch, he would play his pieces at the king's bedside.

Thus de Visée's music had no other audience but those circles of aesthetes, lords, friends and poets. Its only aim, through an arpeggio, a finely polished ornament, was to create emotion - emotion of the utmost delicacy.

At the end of his life Robert de Visée was formally appointed guitar teacher to the King, a post he left the following year, on his wife's death. He died a few years later, probably in 1725.

Vincent Dumestre  
Paris, 7 october 1999  
Translation :Mary Pardoe

<sup>1</sup>Jean-Luc Roux, Réalisme et réalité, Paris 1976

<sup>2</sup>The assassinator of Henri IV (1610)

<sup>3</sup>Another famous *libertin*, though at a later date, was Jean de La Fontaine, who was more moderate in his views and took fewer risks.

<sup>4</sup>Also by Racine.

<sup>5</sup>In his *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, Bénigne de Bacilly made a clear distinction between "ordinary Pronunciation as used in familiar language, which is a simple prononciation, aimed at giving a clear perception of the words, enabling the listener to comprehend them distinctly and without difficulty" and "a louder, more vigorous pronounciation, which consists in giving weight to the words recited and is usually known as Declamation. This type of pronounciation may be confused with Expression."

<sup>6</sup>Charles Lebrun (1619 - 1690 ), painter and designer.

<sup>7</sup>Dene Barnett, *La Rhétorique de l'opéra*, in Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique, July / September 1981.

<sup>8</sup>M.P.G. de Chabanon, De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre, Paris 1725.

<sup>9</sup>These include slide, inverted mordent, mordent, and *verre cassé*, a sort of vibrato produced by stopping the string horizontally from right and left.

## Le Château de Maisons Maisons-Laffitte

C'est le célèbre architecte François Mansart qui construisit le château de Maisons entre 1632 et 1646. Magnifiquement situé entre la Seine et la forêt de Saint-Germain-en-Laye, il constitue la pièce maîtresse d'une grande composition géométrique axée sur une perspective. Modèle de l'architecture à la française avec ses façades majestueuses, ses proportions élégantes, ses toitures hérissées de hautes cheminées, Maisons représente l'exemple parfait d'une fastueuse demeure d'un parlementaire fortuné du XVII<sup>ème</sup> siècle : René de Longueil. Celui-ci accueillit en avril 1651 le jeune Louis XIV. Le roi se souvint des sculpteurs et décorateurs ayant œuvré à Maisons et les appela plus tard sur son chantier de Versailles. Le vestibule et l'escalier d'honneur, le Cabinet aux miroirs, les décors de cheminées, le plafond à coupole expriment déjà tout le raffinement du Grand Siècle et le goût de l'apparat. De grandes écuries furent également réalisées vers 1650 par Mansart : elles étaient considérées comme les plus belles du Royaume.

A la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le domaine de Maisons devint la propriété du Comte d'Artois, frère de Louis XVI et futur Charles X, passionné de chevaux, qui introduisit en France la mode des courses hippiques. Après la Révolution, le maréchal Lannes acheta le château de Maisons où il reçut la visite de Napoléon. Le banquier Jacques Laffitte lui succéda. Il lotit le grand parc, fit démolir les écuries et contribua au développement de la commune en favorisant l'organisation de réunions de courses. A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, Maisons-sur-Seine devient Maisons-Laffitte.

En 1905, l'Etat acheta le château pour le sauver de la destruction.

Monument national géré par la Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites il est ouvert à la visite, propose ses salons pour des réceptions, séminaires et colloques, et loue ses espaces pour des tournages, reportages photographiques ou enregistrements.

2, avenue Carnot  
78600 Maisons-Laffitte  
01 39 62 01 49



B. Acloque / © C.N.M.H.S. / S.P.A.D.E.M.

*Avec nos remerciements à Florence de La Roncière, administrateur du château de Maisons*

Eustache LE SUEUR  
Paris, 1616-1655

*Plan de la chartreuse de Paris porté par deux anges*, vers 1645-1648

Huile sur bois, 191 x 285 cm

Paris, Musée du Louvre

Peintre établi, Eustache Le Sueur reçoit la commande prestigieuse de vingt-deux tableaux consacrés à la vie de saint Bruno, fondateur de l'ordre des Chartreux. Le cycle est destiné au petit cloître du couvent de la capitale, lieu ouvert et passant sis au coin sud-ouest de l'actuel jardin du Luxembourg. Huit panneaux monumentaux placés aux angles complètent l'ensemble. Quatre donnent à voir les plans des chartreuses de Paris, Rome, Pavie, et Grenoble. Un peu à la manière des vues de villes des galeries du Louvre glorifiant la monarchie sous Henri IV et Louis XIII, la peinture célèbre l'entreprise monastique et inscrit la culture cartusienne dans la conscience du spectateur. Vus du pont des Tuileries, les bords de la Seine, port d'attache de plusieurs embarcations, le Louvre, la tour de Nesles, le pont Neuf et le pont au Change identifient le lieu et balisent l'horizon: eau, ville, et ciel, dans lequel deux angelots déroulent le plan rectiligne à la française, déjà «pré-classique», de la future construction. S'étant assuré l'aide de collaborateurs, le «Raphaël français», ancien élève de Vouet, se serait réservé les figures. Nobles et élancées, le profil altier de l'un, le port de philosophe grec de l'autre, le vêtement à l'antique leur confèrent la calme grandeur et la dignité des sages. Sous la hauteur du propos perce l'intensité de l'échange entre honnêtes hommes. Rencontre tout en civilité de protagonistes érudits qu'on imagine plus stoïciens que courtisans, davantage rhéteurs d'une nouvelle Rome qu'hommes du monde. Le dialogue s'est engagé sous un arbre, cadre du colloque, et régulateur de la représentation. Seules touches de couleur pure ponctuant l'ocre de la douce lumière vespérale, les draperies angéliques exaltent le subtil chromatisme qui répand son or sur l'oeuvre. Moment propice à la conversation, art français par excellence, la fin du jour, qui se perd dans l'horizon encore clair, réunira bientôt poète et musicien. *Ut pictura poesis*: intimité des arts à laquelle participe en peinture la poésie, alter ego elle aussi de la musique.

Denis Grenier  
Département d'histoire  
Université Laval, Québec

***ut pictura musica***

la musique est peinture, la peinture est musique

Eustache LE SUEUR  
Paris. 1616-1655

*Plan of the Charterhouse at Paris, borne by two cherubs*, circa 1645-1648  
oil on wood; 191x285 cm  
Louvre, Paris

The well-established French painter Eustache Le Sueur, a former pupil of Simon Vouet, was commissioned to produce a series of twenty-two pictures on the life of St Bruno, founder of the Carthusian order, for the small cloisters of the Charterhouse at Paris; the latter, situated in the south-west corner of what are now the Luxembourg Gardens, were open to the public. The series was completed by eight monumental corner panels, four of them showing plans of the Charterhouses of Paris, Rome, Pavia and Grenoble. This painting is a celebration of the founding of the monastery and of Carthusian culture; in style it reminds one of the city views, glorifying the monarchy under Henry IV and Louis XIII, in the galleries of the Louvre. The scene (viewed from the Tuileries Bridge) shows the Seine and its banks (moorage of various small craft), the Louvre, the Nesle Tower, the Pont-Neuf and the Pont au Change. In the vast sky, two cherubs display the plan of the future monastery, rectilinear, very French and “pre-classical” in style. Le Sueur, known as the “French Raphaël”, was aided in his task by assistants; he himself painted the two tall, noble figures in the foreground. Dressed in antique robes, the one on the left has a haughty bearing, while the other resembles a Greek philosopher. They have the serene grandeur and dignity of wise men. The subject is lofty and one can sense the intensity of this gentlemanly exchange, the civility of the two learned protagonists, who appear to be Stoics, rather than courtiers, rhetors of a new Rome rather than men of the world. The discussion takes place beneath a tree, framing the scene and harmonising the composition as a whole. The cherubs' draperies provide the only touch of pure color in the soft ochre tints of the evening light, heightening the subtle chromaticism which spills its gold over the work. Evening twilight, the sky still bright on the horizon (French art par excellence): a moment propitious to conversation, as to poetry and music. *Ut pictura poesis*: painting is poetry, poetry is also music's alter ego ...

Denis Grenier  
Department of History  
Laval University, Quebec  
Translation: Mary Pardoe

***ut pictura musica***  
music is painting, painting is music



Enregistrement réalisé du 13 au 15 septembre 1998  
au Château de Maisons (Maisons-Laffitte)  
par Hugues Deschaux (Musica Numéris)

Photographies de Robin Davies

illustration du Digipack : Eustache Le Sueur (1617-1655)  
*Plan de la Chartreuse de Paris porté par deux anges*  
Musée du Louvre ©Photo RMN - P. Bernard

Une présentation de ce tableau par Denis Grenier se trouve en page 24 du livret

