



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Bacilly

et les *Remarques curieuses*
sur l'art de bien chanter

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (28 novembre 2008)

Textes réunis par
Jean-Noël Laurenti

Référence électronique

[En ligne], Jean-Noël Laurenti, « Introduction », dans *Bacilly et Les remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, éd. par J.-N. Laurenti, 2020, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne » mis en ligne le 27-01-2020,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/bacilly>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2020 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

À la mémoire de Birgit GRENAT

Introduction

Jean-Noël Laurenti
CESR

Les actes que l'on va lire rassemblent la quasi-totalité des communications présentées lors de la journée d'étude, tenue au CESR le 28 novembre 2008, et qui a marqué un nouveau départ dans les recherches consacrées à Bacilly et à ses *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*.

Depuis près d'un demi-siècle, dans le mouvement de redécouverte de la musique baroque et des techniques d'interprétation en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles, le traité de Bacilly, comme ceux de Blanchet et de Bérard au siècle suivant, est une lecture capitale pour les musicologues et les artistes interprètes, chanteurs mais aussi instrumentistes. Et par extension, il est également une lecture indispensable pour les comédiens et metteurs en scène qui développent la même démarche historiquement informée dans le domaine du théâtre et de la déclamation.

Bien que ce texte ait déjà fait l'objet d'études pionnières¹, il convenait pourtant de le reconsidérer pour deux raisons.

La première est qu'après les années 1960-1980, années de découvertes avides et de lecture fiévreuse des traités, à mesure que l'enseignement des premiers défricheurs était transmis à des élèves qui à leur tour devenaient maîtres et transmettaient à de nouveaux élèves, l'interprétation estampillée « baroque » a tendu à se fixer dans des pratiques communes qui oubliaient facilement de revenir aux textes sources ; ces pratiques, en outre, acceptaient insensiblement des compromis avec les traditions académiques face auxquelles précisément le mouvement

¹ Notamment celle de Catherine GUINAMARD, *L'art du chant en France à la fin du XVII^e siècle d'après les Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter de Bénigne de Bacilly*, Maîtrise d'éducation musicale Lyon II / Sorbonne IV, sous la direction de Daniel Paquette, octobre 1983.

« baroque » s'était situé à l'origine, et donc perdaient une partie de ce qui avait fait sa spécificité et, pourrait-on dire, son acidité.

La seconde est qu'au fil des ans, tandis que chez les uns les pratiques se vulgarisaient, les recherches des autres s'affinaient et devenaient plus exigeantes et plus critiques à l'égard des traités. D'une part, le développement et la diversification des tentatives de restitution, notamment en matière de déclamation, fournissaient matière à discussion. D'autre part les chercheurs attiraient les regards sur d'autres sources, par exemple en matière de prononciation et de métrique. Enfin, après que l'enthousiasme des débuts pour la musique baroque avait poussé à traiter comme un ensemble assez homogène un répertoire qui s'étendait sur deux siècles, la nécessité apparaissait d'opérer des distinctions non seulement entre les pays, comme on l'avait fait dès le début, mais également entre les périodes, entre les genres (parlés ou chantés, sérieux ou comiques) et les lieux de « performance » (un salon ou une salle de spectacle, par exemple), à tenter de cerner les divers courants esthétiques, voire des écoles de pensée sous-jacentes, en tout cas les évolutions constatées ou probables, les pratiques diverses qui avaient pu coexister, s'opposer ou se supplanter : ainsi il apparaissait qu'un même traité pouvait difficilement s'appliquer sans distinction ni réserve à n'importe quel répertoire. Restait à discerner le champ d'application de chacun et la manière dont on pouvait l'articuler avec d'autres sources, en tenant compte des zones qui fatalement devaient rester brumeuses, temporairement ou non.

Il importait donc de revenir au texte de Bacilly. Il s'agissait de reprendre et de poursuivre son exégèse, peut-être de redécouvrir ce qui y avait été déjà découvert, puis oublié, et en même temps d'aller plus loin en approfondissant ce à quoi de précédentes lectures n'avaient pas été attentives. Mais il s'agissait aussi de porter un regard critique sur l'ouvrage, d'apprécier sa valeur de témoignage : reflète-t-il des usages universellement admis en son temps ou au contraire n'est-il l'interprète que de lui-même, d'un petit groupe ou d'une école ? consigne-t-il une tradition finissante ou fixe-t-il une doctrine destinée à perdurer pour plusieurs générations ? en dehors du répertoire de l'« air de ruelle », auquel s'applique principalement son discours, dans quelle mesure peut-il être valable pour l'interprétation de l'opéra de Lully, voire de Rameau ? et dans quelle mesure par ailleurs ce qu'il dit pour le chant est-il transposable dans le domaine de la déclamation parlée, dont il traite également en arrière-plan ? Toutes ces questions impliquaient de savoir d'où parle Bacilly, à quels milieux, à quels courants il se rattache, pour qui il écrit et à qui il s'oppose, de mieux connaître également ce monde parisien qui consommait les airs auxquels il se réfère. Enfin, il importait de confronter le traité avec d'autres documents : d'abord avec le corpus des airs, bien entendu, à commencer par ceux qu'il cite, mais aussi avec les autres témoignages concernant la prononciation et la prosodie, qui sont deux sujets essentiels de son propos, sans oublier le répertoire de l'opéra, légèrement postérieur à la

parution du traité, et bien sûr tout ce qui concerne le théâtre parlé et la poésie déclamée, les pratiques des comédiens, des orateurs, et la conception que le XVII^e siècle se fait du vers. Dans tous ces domaines des études consistantes et novatrices s'étaient développées et se poursuivaient, qui devaient éclairer Bacilly d'une nouvelle lumière. Et il importait que les résultats de ce nouveau regard porté sur lui soient largement diffusés et rendus accessibles non seulement aux chercheurs spécialistes, mais aussi aux artistes interprètes, aux amateurs et au public en général.

L'entreprise qui a ainsi vu le jour résulte de la fusion de deux projets. D'un côté une petite équipe, rassemblée autour d'Anne-Madeleine Goulet, alors chercheur au Centre de Musique Baroque de Versailles, avait conçu le projet d'une édition du traité, qui devait en rendre la lecture commode, incluant notamment les exemples musicaux auxquels Bacilly fait référence sans les reproduire. Cette équipe développait également une mise en pratique expérimentale des indications fournies par Bacilly, par une collaboration avec un ensemble initialement constitué à cette fin, l'ensemble Usclame². Mais ce projet était tombé en sommeil, faute de temps et parce que cette indispensable édition scientifique requérait une équipe plus fournie. D'un autre côté, l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, dont une première rencontre de recherche sur la prononciation dans la déclamation et le chant avait été accueillie par le CESR, avait conçu un projet beaucoup plus ambitieux, mais resté à l'état d'ébauche : il visait à développer systématiquement les recherches concernant la déclamation parlée ou chantée, et comportait évidemment la lecture critique, avec ateliers de pratique, des traités de chant et notamment les *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*. Il revenait au CESR, conscient de la nécessité de reprendre les travaux sur Bacilly, d'œuvrer pour leur donner un nouveau départ. C'était le but de la journée d'étude du 28 novembre ; but effectivement atteint, puisqu'aussitôt après le projet d'édition a été relancé. Inscrit au plan quadriennal du CESR en accord avec CMBV et avec son soutien, il est devenu un projet d'édition en ligne, consultable pour tous, comportant tous les outils documentaires souhaitables au regard des connaissances scientifiques disponibles, et dont la mise en œuvre est actuellement en bonne voie.

En attendant, notre journée d'étude visait à explorer les diverses pistes d'approche de Bacilly et des enseignements que le traité peut fournir.

Il était essentiel, on l'a dit, de situer Bacilly dans son temps. Aussi fallait-il mener à son sujet des recherches d'archives qui n'avaient jamais été faites. C'est ce qu'a entrepris Frédéric Michel, qui livre ici une première moisson, poursuivie depuis en collaboration avec Laurent Guillo. Si le véritable prénom de Bacilly, Bertrand, a été révélé à l'occasion

2 Rappelons que ce nom, qui figure dans la *Clélie*, est l'anagramme de Le Camus.

de cette journée, ce n'est pas l'essentiel. L'inventaire après décès permet surtout d'imaginer le maître de chant, compositeur et éditeur, dans son cadre de vie, au milieu de ses livres, de ses partitions, des ouvrages qu'il a publiés, et de ses instruments. On perçoit son enracinement dans le milieu musical parisien, ses attaches avec ces salons galants qui, dans le dernier quart du siècle, deviendront dévots, tout comme lui-même, prêtre qui n'a jamais cessé de l'être, passera de la production d'airs profanes à celle des *Airs spirituels*.

Il convient également de relire Bacilly en le mettant en perspective au regard d'autres documents. C'est ce que firent Clémence Monnier et Mathilde Vittu en le confrontant avec le corpus des airs de Bacilly et de ses contemporains pour voir dans quelle mesure ceux-ci mettent effectivement en pratique ses préceptes concernant les diminutions, et en quoi s'illustre la spécificité de l'enseignement de Bacilly, qui est l'attention portée au texte et à sa prononciation. Olivier Bettens, se demandant quel est le domaine de validité du traité, ouvrit encore le champ en le confrontant avec des corpus musicaux plus vastes, allant de l'air de cour du début du XVII^e siècle aux récitatifs de cantates du début du XVIII^e siècle, et en passant par le récitatif de Lully : l'objet étant d'évaluer dans quelle mesure les principes prosodiques de Bacilly sont effectivement pris en compte par les compositeurs en amont et en aval et de chercher si l'on peut discerner des « bacillismes », c'est-à-dire des traits spécifiquement valables pour l'air sérieux, mais qui ne vaudraient plus pour d'autres répertoires, en particulier pour le récitatif lullyste, caractérisé par le privilège écrasant accordé à l'accent tonique, ni, par projection, pour la déclamation dont ce récitatif se veut la transposition musicale.

Partant de l'hypothèse inverse, selon laquelle les techniques décrites par Bacilly pourraient s'appliquer dans la pratique à la déclamation parlée, Pierre-Alain Clerc confrontait cette fois le traité avec des extraits de théâtre en vers et de poésie. Il montrait quel parti on pouvait en tirer pour dégager dans les vers un étagement de longues, de demi-longues ou demi-brèves et de brèves, de façon à construire d'harmonieuses « symétries », mais aussi à tirer parti des possibilités expressives des rythmes.

Pour notre part, prenant par un autre côté la question de savoir s'il y a effectivement rupture entre le modèle bacillien et le récitatif d'opéra, nous avons cherché dans quelle mesure les préceptes de *L'Art de bien chanter* pouvaient encore se retrouver, par filiation directe ou non, avec ou sans référence affichée à Bacilly, dans les traités de chant postérieurs et les ouvrages consacrés à la déclamation et à la prosodie, et si d'une certaine manière les préceptes qu'il énonce ne pouvaient pas subsister à travers des procédés d'exécution dans le chant, et peut-être dans la déclamation, qui relevaient de la pratique et n'étaient pas forcément notés dans les partitions.

Une autre communication a été prononcée, qu'il nous est malheureusement impossible de publier. Birgit Grenat, forte de son expérience pionnière, puisqu'elle avait vécu la remise au jour de la musique vocale baroque, notamment française, et la reconstruction

de la technique appropriée à ce répertoire, avait tenté d'en dégager les grandes caractéristiques d'après les préceptes de *L'Art de bien chanter* complétés par ceux des traités de chant postérieurs. Elle avait notamment souligné ce qu'impliquait l'attention accordée à l'articulation du texte, attention qui devait se perpétuer jusqu'au ^{xx}^e siècle dans l'école française de chant jusqu'à ce qu'elle soit éclipsée par la généralisation de la technique internationale dans laquelle ce que Bacilly aurait appelé les « grandes voix » est devenu l'idéal devant lequel toute autre préoccupation s'efface. La disparition soudaine de Birgit Grenat l'a empêchée de nous remettre son texte³. Il était naturel que ces actes soient dédiés à sa mémoire.

La dernière partie de la journée d'étude consistait dans un atelier d'expérimentation, portant notamment sur les diminutions, auquel participaient Birgit Grenat et des membres de l'ensemble Usclame : en effet, l'étude du texte de Bacilly ne peut se concevoir sans un volet d'expérimentation, un va-et-vient entre théorie et pratique. Enfin, la journée était clôturée par un concert de l'ensemble Usclame sur un programme de chansons et d'airs sérieux de Bacilly lui-même, Lambert, d'Ambruis et Chabanceau de la Barre, illustrant ce travail de mise en pratique de la théorie et de croisement du traité avec le corpus des partitions.

Nous nous devons de remercier ici tous ceux qui ont permis la réussite de cette journée et la réalisation de cette publication, première étape avant l'édition en ligne de *L'Art de bien chanter*. À Philippe Vendrix, directeur du CESR en 2008, pour son soutien déterminé et décisif à cette reprise des travaux sur Bacilly, et à son successeur Benoist Pierre pour son appui à la réalisation de ce volume. À l'équipe *Théâtre européen* (aujourd'hui *Scène européenne*) du CESR, dans les activités de laquelle s'inscrivait cette journée, ainsi qu'à ses responsables Pierre Pasquier, André Lascombes et Richard Hillman sans oublier Juan Carlos Garrot Zambrana, qui a bien voulu accueillir cette publication dans la collection « Regards croisés sur la scène européenne ». À l'équipe de musicologie du CESR qui l'a soutenue et à Jacques Barbier, qui a bien voulu aider de ses conseils l'organisation de la journée et présider la séance de l'après-midi. Au Centre de Musique Baroque de Versailles, qui lui a apporté son soutien scientifique. À l'UFR de musicologie de l'université de Tours qui a accueilli le concert de l'ensemble Usclame. Et bien sûr aux intervenants

3 On trouvera une précédente formulation de cette analyse dans sa communication « Peut-on parler de voix “baroque” ? », dans *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles*, Actes du colloque international, Versailles / Nantes, 29-31 mai 2008, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles*, Juin 2010, n° 4, p. 102-109.

de la journée, chercheurs et artistes interprètes, mais aussi aux auditeurs, soit chercheurs, soit interprètes ou chefs de chœur, souvent de renom, certains venus de loin, qui ont par leur présence confirmé l'intérêt de notre travail.