



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], Pierre-Alain Clerc, « *L'Art de bien chanter* est-il utile au comédien »,
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 © 2019 – 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

L'Art de bien chanter est-il utile au comédien *?

Pierre-Alain Clerc
Lausanne

« *Ouvrage tres-utile, non seulement pour le Chant, mais même pour la déclamation* » : voilà ce dont nous assure B. de Bacilly, le « bon homme Bacilly », comme le nomme familièrement Le Cerf de la Viéville¹, le décrivant comme un « *génie borné mais exact* » qui « *donna la dernière main à la propreté de nôtre chant, pour laquelle il avoit sans contredit un talent singulier*² ».

On peut se demander si, au-delà de l'argument publicitaire, les préceptes de Bacilly s'appliquent vraiment à la déclamation parlée. De prime abord, la réponse semble affirmative, et de toute évidence, parce que cette source est pour le comédien d'une précision extraordinaire sur deux paramètres très importants : la prononciation et la quantité syllabique, auxquelles il consacre la seconde moitié de son livre, environ, la première se rapportant au chant proprement dit.

Mais, au fond, si la réponse me semble devoir être affirmative, c'est peut-être pour une mauvaise raison, une raison toute personnelle : c'est seulement parce que je pratique ces préceptes depuis longtemps et que je m'en sers comme d'un mode d'emploi, faute d'en connaître un autre, aussi précis et aussi complet. De plus, cet ouvrage paraît en 1668, entre l'*Attila* et *Tite et Bérénice* de Corneille, l'année même de l'*Amphitryon*, de *L'Avare* et du *George Dandin* de Molière, l'année des *Plaideurs* de Racine et des six premiers livres de *Fables* de la Fontaine, une année avant le début de *L'Art Poétique* de Boileau. Il semble donc siéger au cœur de la floraison

¹ Jean Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, Bruxelles, Foppens, 1705, II, p. 199.

² *Ibid.*, p. 77-78.

louisquatorzienne, précédant d'une année son petit frère, *Le Discours de la parole physique* de Cordemoy, que Molière a recopié presque textuellement l'année suivante dans la leçon de philosophie du *Bourgeois gentilhomme*, au moment où le Maître explique à l'élève comment prononcer voyelles et consonnes.

Pourtant, si *L'Art de bien chanter* semble convenir merveilleusement à la voix parlée, il ne concerne que la prononciation et la quantité et ne dit pas un seul mot des autres paramètres : le débit, la dynamique, la conduite de la voix, la mise en valeur des parties du discours, celle des figures, l'expression des passions, les caractères, les voix ou les accents qu'il faut savoir prendre, dans la comédie en particulier. Cela est normal, puisqu'il s'intéresse exclusivement à l'interprétation des airs, qui sont presque toujours strophiques. Pour le discours, en prose ou en vers, ce sont les traités d'art oratoire, comme ceux de Le Faucheur ou Bary, qu'il faut assimiler, et celui de Grimarest³ pour le jeu théâtral.

La prononciation a été l'objet de plusieurs articles déjà, après la rencontre de recherche organisée par l'ACRAS et accueillie par le CESR à Tours en 2005⁴. Il a été question notamment des divers niveaux de prononciation correspondant à divers niveaux de langage, dans la comédie principalement : de ce point de vue, les préceptes de Bacilly ne pourraient correspondre qu'à un genre théâtral élevé ou à des personnages pratiquant le style soutenu. Il y fut question, aussi, des consonnes finales, ce qui a fait vaciller les certitudes de la déclamation dite *restituée*. Or, on chercherait en vain chez Bacilly le moindre témoignage de la prononciation des consonnes finales du pluriel après un E muet, et cela malgré l'infini des précisions qu'il donne à tout propos.

Il a été question de rythme, récemment, lors d'une matinée parisienne consacrée à la quantité syllabique⁵. Et, pour prolonger et préciser le propos, c'est du rythme que l'on va se soucier ici, tout ce qui va suivre concernant une déclamation fondée sur la prononciation du XVII^e siècle telle que Bacilly la définit. C'est à la lumière des particularités de ces préceptes bacilliens que nous allons examiner la quantité chez quelques auteurs. Puisque mon travail est celui d'un praticien et qu'il évolue peu ou prou, je me verrai souvent forcé de parler à la première personne.

3 Voir ces traités dans Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique*, Paris, Champion, 2001.

4 *La prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n° 2, Mai 2007, disponible en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annaes02.pdf>, lien consulté le 28-05-2019.

5 C'était le 31 mars 2007 à la Maison de la Recherche de la Rue Serpente, lors d'un séminaire du GRIMAS (Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur la Musique et les Arts du Spectacle), équipe Patrimoine et Langues Musicaux, Paris-IV, direction : Raphaëlle Legrand (Professeure, université Paris-IV) et Bertrand Porot (Maître de conférences, université de Reims).

Il y a une dizaine d'années, me constituant un « mode d'emploi » de la déclamation selon les sources, j'ai résumé les cent pages de Bacilly relatives à la quantité, et je suis arrivé, en résumant mes résumés, à la petite page suivante⁶ :

Résumé des règles de quantité chez B. de Bacilly (1668)

Principes généraux

1. La prononciation juste est indissociable de la quantité.
2. Le sens du texte, son expression, sont fondamentaux dans les choix des variantes.
3. Il faut chercher la quantité en rétrogradant dans les mots et le vers.
4. Il faut observer un respect absolu de la ponctuation, de l'hémistiche, de la rime.
5. Il faut chercher de belles symétries en ménageant les règles.
6. En cas de doute, il faut se fier au *bon goût*.

Règles

1. Tout mot féminin a toujours sa pénultième longue, et sa finale généralement brève.
2. Un mot masculin a généralement sa pénultième brève, sauf si elle entre dans les nécessités d'allongement.
3. Le N, lettre privilégiée entre toutes dans la langue française, allonge une voyelle qu'il suit immédiatement, et d'autant plus s'il est suivi par une autre lettre : *brillant, brillants*.

Monosyllabes

4. Tout monosyllabe terminé par E muet est bref par nature : *de, me, te, le, ce, que*.
5. Mais de plusieurs monosyllabes brefs par nature qui se suivent, on peut en allonger un sur deux pour construire de belles symétries.
6. Un monosyllabe bref précédant un long ne peut être allongé : *le mien*.
7. Un monosyllabe bref précédant un dissyllabe dont la première est longue ne peut être allongé : *le danger*.
8. Les monosyllabes sont longs dans certains cas :

6 Elle a déjà été publiée dans « De Racine à Lully, de Lully à Racine, chanter comme on parle », *Analyse Musicale*, n° 42, Avril 2002, p. 47-59.

- a. Tout monosyllabe contenant un S, X ou Z après la voyelle est long, sous réserve d'exceptions.
 - b. Tout monosyllabe où N ou M est précédé d'une voyelle et suivi d'une autre consonne est toujours long : *long, plomb*.
Tout monosyllabe où N ou M est précédé d'une voyelle est naturellement long ; mais s'il est suivi par un mot commençant par une voyelle, il peut être bref : *on est, mon ame*.
 - c. Tout monosyllabe terminé par R ou L suivi d'une autre consonne est demi-long : *sort*.
 - d. La diphtongue AU est toujours longue.
 - e. *Ah ! Ha ! O... ! Oh ! Eh ! He !* Sont toujours longs ou demi-longs, sauf s'ils sont suivis par *quoy ?*
9. Si plusieurs monosyllabes longs se suivent, on peut faire céder certains selon le sens du texte, mais en leur conservant « quelque marque de longueur ».

Masculins de deux syllabes

- 10. Les voyelles suivies d'un S qu'on ne prononce pas (qui portent l'accent circonflexe) sont très longues : *Blasmer, brusler, gouster, resver, passer, presser*, sous réserve d'exceptions.
- 11. Les dyptongues AI, AU, OU (et non pas OI) ont parfois le pouvoir d'allonger plus ou moins la pénultième des masculins dissyllabes : *baiser, autrui, oublier*.

Mots masculins ou féminins de plusieurs syllabes :

- 12. Dans un mot de plusieurs syllabes, il n'y a pas deux syllabes de suite dont on ne puisse allonger l'une si l'on veut, pour former de belles symétries.
- 13. Mais il faut respecter les règles pour les mots dont toutes les syllabes sont longues par nature : *inconstant, entendu, confondu, insensé*.
- 14. L'antépénultième des mots féminins est toujours brève sauf dans les cas d'exception.
- 15. Les finales des mots masculins sont presque toutes longues, surtout si le mot suivant commence par une consonne et non par une voyelle, car dans ce cas elle pourrait être brève.

Application de ces règles à deux vers de Boileau

Si l'on applique scrupuleusement ces règles⁷ à deux vers de Boileau, par exemple, dans *Le Lutrin* (II, 131-132) en 1674,

Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenoient dans Paris le Monarque indolent.

on peut procéder de la manière suivante :

Monosyllabes

Quatre bœūfs⁸ attelés, d'un pās tranquille èt lēnt,
Promenoient dāns Paris lē Monarque indolent.

Dissyllabes (un mot féminin a sa pénultième longue)

Quâtrē bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenoient dans Pārīs le Monarque indolent.

Trissyllabes

Quatre bœufs ättélēz, d'un pas trānquill(è) et lent,
Prömēnoïent dans Paris le Mōnārqu(è) ïndōlēt.

Premier résultat obtenu

Quâtrē bœūfs ättélēz, d'un pās trānquill(e) èt lēnt,
Prömēnoïent dāns Pārīs lē Mōnārqu(è) ïndōlēt.

Mais le résumé ne dit pas tout : Bacilly précise⁹ que certaines pénultièmes de mots féminins ne sont pas aussi longues que d'autres : *battre, quatre, aime, parole, place* sont moins longues que *idolatre, albatre, mesme, controlle, grace* (cela pour les poètes, car en matière de chant on les considère comme longues). Le premier vers peut donc devenir :

7 Je vous fais grâce de l'explication mot par mot puisqu'il suffit de remonter au tableau.

8 Nous plaçons le signe de quantité sur la dernière voyelle des diphtongues, réelles ou simplifiées.

9 P. 392-393.

Quâtrê boeûfs âttêlêz, d'ün päs trānquïll(e) êt lēnt,

Pourtant, le résultat semble encore un peu raide aux yeux de l'interprète. Or le résumé ci-dessus ne tient pas compte des mille nuances dont Bacilly émaille son propos. Décrivant une alchimie très subtile, il distingue selon les cas : les *longues*, les *brèves*, les *très longues*, les *plus longues que brèves*, les *plus brèves que longues*, celles qui *demandent toujours quelque marque de longueur*, celles qui *cèdent aux autres*. On est tenté, faisant des choix d'interprétation hors des règles de Bacilly, de privilégier les substantifs et d'alléger les articles, qui doivent pourtant garder « quelque marque de longueur » s'ils présentent des contraintes d'allongement, comme la voyelle nasale de l'article *un*. Il faut pourtant préciser qu'il n'est jamais question, dans le traité, de syllabes qui seraient plus ou moins importantes parce qu'elles appartiendraient à une organisation des mots selon telle ou telle hiérarchie grammaticale. Des règles de Bacilly, on ne pourrait se prévaloir que de celle du bon goût, y ajoutant librement celle du bon sens.

Résultat final

Quâtrê boeûfs âttêlêz, d'ün¹⁰ päs trānquïll(e) êt lēnt,
Anapeste Anapeste Spondée Spondée Iambe

Prömēnoïent dāns Pārīs lē Mōnārqu(ë) îndōlēt.
Anapeste Crétique Anapeste Crétique

Ces deux vers ainsi rythmés font entendre une allure paresseusement balancée, qui contribue musicalement à cette magnifique hypotypose. Ce que les mots mettent *sous nos yeux*, le rythme le met *dans nos oreilles*. Boileau évoque, par cet étrange attelage, les temps jadis des *Rois paresseux*, à propos des somnolents prélats de son siècle. Il faut noter que pour aboutir à un rythme aussi précis, même si nous avons fait des choix d'interprétation, ils sont guidés par les règles et se situent à l'intérieur de celles-ci, comme si la lecture des syllabes nous guidait dans une sorte de solfège poétique. Il semble que se construisent d'elles-mêmes ces *belles symétries* évoquées par le théoricien, et que l'invention évidemment préméditée du poète ressurgisse par la déclamation. Pour construire de « belles symétries » Bacilly nous autorise à allonger des syllabes brèves par nature ou à faire « demi-brève » une longue sur deux¹¹. Nous avons donc pris l'initiative d'alléger des longues : *faire céder* l'article *un* au substantif *pas* et l'antépénultième *tran-* à la pénultième *quil-*, même si ces quatre syllabes sont longues par nature. Si l'on transcrit en mètres le résultat obtenu, nous aurions donc

¹⁰ Nous notons par un tréma sur la voyelle les syllabes moins longues.

¹¹ P. 353.

transformé deux spondées en deux iambes ou plutôt, puisqu'*un* et *tran* « doivent garder quelque marque de longueur », nous aurions très légèrement *iambicisé*, inégalisé les deux spondées, leur conférant une allure plus paresseuse encore.

Toutefois il faut insister sur le fait que l'on chercherait en vain dans l'*Art de bien chanter* un seul nom de pied métrique¹². Cette absence peut sembler étonnante, puisqu'il est question, justement, de chercher *de belles symétries* auxquelles l'organisation métrique conviendrait par excellence. Elle peut s'expliquer par trois raisons : d'abord par le fait que la métrique antique impose un moule contraignant (que Baïf avait essayé de retrouver en français¹³) alors que Bacilly analyse seulement les « symétries » que l'on peut dégager du vers tel qu'il est écrit par les poètes d'après les règles de la versification française, syllabique ; ensuite par le fait que les quantités décrites par Bacilly sont beaucoup plus subtiles, voire flottantes selon les choix de l'interprète, que les deux valeurs brève et longue constitutives des mètres antiques ; enfin, par les attaches mondaines de Bacilly, qui semble vouloir se distancier des *gens de grec & de latin*, se posant lui-même comme un observateur de la langue française, celle du haut style en tout cas.

Il serait intéressant de confronter les préceptes de Bacilly avec les vues de Constantin Huygens, Seigneur de Zuylichem, qui écrivit à Corneille d'intéressantes lettres¹⁴ où il analyse les vers français en recourant à la nomenclature antique et germanique des iambes, anapestes, dactyles et autres pieds. Constantin Huygens a séjourné en France et connaissait personnellement Floridor. Cet étrange témoignage d'un homme qui reproche à Corneille de ne pas écrire une poésie iambique mériterait une étude approfondie.

Revenons à notre application des préceptes de Bacilly à la diction des vers. Comment traiter des vers plus légers, par exemple ceux de « La Cigale et la Fourmi » ?

¹² Le nom de pied n'apparaît qu'une fois, je crois, à la p. 252, dans le sens fautif de syllabe, erreur si commune de nos jours.

¹³ Le père Mersenne s'en fait encore l'écho : voir le *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, 1636, fac-similé Paris, Éditions du CNRS, 1965, t. II, p. 374 sq.

¹⁴ La correspondance entre Huygens et Corneille est publiée entièrement et commentée par J. A. Worp dans la *Revue d'art dramatique* (septembre 1890, p. 268 à 278). On en trouve des extraits significatifs dans l'édition de Corneille dans la « Pléiade » par Georges Couton, Œuvres complètes, t. III, p. 299 sq.

Jean de La Fontaine, « La Cigale & la Fourmy » (*Fables*, I, 1, 1668)

1	La Cigale ayant chanté	UU—U— --
2	Tout l'Esté,	—U—
3	Se trouva fort dépourvuë	UU— —UU—U
4	Quand la bise fut venuë.	—U—UUU—U
5	Pas un seul petit morceau	— --U—U—
6	De mouche ou de vermisseau.	U— - U—U—
7	Elle alla crier famine	UU— U—U—U
8	Chez la Fourmy sa voisine,	—U—U— UU—U
9	La priant de luy prester	UU—U— --
10	Quelque grain pour subsister	—U— -- --
11	Jusqu'à la saison nouvelle.	—UU— --U—U
12	Je vous payray, luy dit-elle,	U— —U UU—U
13	Avant l'Oust, foy d'animal,	U— — —UU—
14	Interest & principal.	—U—U—U—
15	La Fourmy n'est pas presteuse ;	UU— — —U—U
16	C'est là son moindre défaut.	— -- --UU—
17	Que faisiez-vous au temps chaud ?	UU— —U— —
18	Dit-elle à cette emprunteuse.	U—UU— --U
19	Nuit & jour à tout venant	—U—U—U—
20	Je chantois, ne vous déplaie.	U— —U—U—U
21	Vous chantiez ? j'en suis fort aise.	— -- -- -- --U
22	Et bien, dansez maintenant.	U— -- --U—

Moyennant quelques accommodements, les vers 4 et 5 peuvent être prononcés dans un rythme trochaïque. Le vers 14 est pourtant le seul qui soit réellement trochaïque, ce qui le fait sonner de manière savoureuse parmi les autres, lui donnant la belle régularité d'un serment dans toutes les formes, serment dont la solennité insistante transparait dans les nombreuses syllabes longues des deux vers précédents. Comme nous l'avons vu chez Boileau, c'est l'art du poète que de savoir modeler sa grammaire et choisir ses mots en fonction d'une rythmique expressive. Il faut noter, dans le petit dialogue des vers 20 et 21, le charmant parallélisme où la fourmi reprend les termes de la cigale, mais au moyen de syllabes un peu plus longues, qui incitent le lecteur à traîner un peu : la fourmi répète en hochant la tête, souriant, l'œil mi-clos... La chute du dernier vers, après la pause suspensive du *Et bien*, présente sur cinq syllabes quatre voyelles nasales : longues par nature, mais qu'il semble plus joli de dire de manière très ferme et conclusive, dans un débit rapide. En effet, les quantités syllabiques ne sont que des rapports qui se conservent à l'intérieur du tempo général.

Cela étant, certains points méritent d'être précisés. Le lecteur se sera peut-être étonné, en examinant soigneusement l'analyse ci-dessus, du statut de longues attribué à cer-

taines finales de mots masculins, qui semblent plutôt brèves. C'est une licence que je me suis permise depuis longtemps devant les difficultés avouées par Bacilly à ce propos, difficultés telles qu'il reprendra en 1679, dans la « Réponse sur la Critique de l'Art de chanter¹⁵ », ce sujet « *qui fait aux plus fins bien de l'embaras & de la difficulté*¹⁶ ». Dans *Je vous payray*, *lui dit-elle*, la dernière syllabe du verbe semble, à nos oreilles, brève mais elle doit être allongée selon la règle puisque placée à la pause. N'est-elle pas une brève « accentuée », notion inconnue en France avant le XIX^e siècle ? Pourtant, le bon sens oblige à viser cette syllabe, à la marquer, et à ménager une petite césure avant l'incise du narrateur, qui doit être prononcée « un ton plus bas... que ce qui précède », comme le dira Grimarest en 1707¹⁷.

J'en étais à ce point de mon travail, une quinzaine de jours avant la présente journée d'étude, lorsque j'ai lu l'article d'Olivier Bettens qui sera publié dans les actes du colloque de Nantes de juin 2008, consacré à l'épineux problème de la « restitution¹⁸ ». J'y ai découvert une manière merveilleusement synthétique de présenter les principes de Bacilly, qui ne se borne pas à énumérer les règles comme mon tableau ci-dessus, mais qui entre dans le vif des phénomènes, en distinguant, à propos de ces règles, six modes de pensée, six raisons d'être différentes. Le dernier problème évoqué ci-dessus, y trouve notamment une réponse convaincante. Comme j'avais résumé Bacilly, j'ai résumé Bettens. Et ce deuxième résumé vaut beaucoup plus que le premier, puisqu'il a reçu de l'auteur sa bénédiction.

15 Texte ajouté à la troisième édition, pagination autonome, p. 18 sq.

16 P. 419.

17 Jean Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, Paris, J. Le Fèvre, P. Ribou, 1707, p. 66 ; éd. par S. Chaouche dans *Sept traités sur le jeu du comédie et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique, op.cit.*, p. 309.

18 *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles, Annales de l'Association pour un Centre de Recherche aux XVII^e et XVIII^e siècles*, 4-2010 (en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annaes04.pdf>, lien consulté le 22-02-2020), p. 163-184.

Les six principes bacilliens selon Olivier Bettens résumés d'après son article « Les Bigarrures du Seigneur Bénigne¹⁹ »

1. *Quantité métrique* (organisation métrique 4+6 ou 6+6, ou 8 etc.)

1.1. La césure ou la rime ont le pouvoir d'allonger certaines syllabes, indépendamment de leur quantité grammaticale. Ainsi la finale de tous les mots, masculins ou féminins, est toujours longue à la rime (concernant les féminins, cette remarque concerne le chant seulement).

2. *Quantité syllabique* (syntaxe de l'énoncé)

2.1. Un monosyllabe bref peut être allongé devant un point d'interrogation, d'exclamation, ou devant d'autres ponctuations, ou aussi s'il est arrêté par le sens des paroles ou le repos de l'énoncé.

3. *Quantité accentuelle* (prosodie)

3.1 La pénultième d'un mot féminin est toujours longue, sauf si sa finale muette est élidée.

3.2 La finale d'un masculin semblerait devoir être longue et sa pénultième brève, mais il y a une foule d'exceptions.

4. *Quantité phonologique* (linguistique)

Certaines voyelles sont longues indépendamment de leur place dans le vers, dans le mot ou dans le syntagme. Par exemple :

4.1. Certaines de ces voyelles longues sont repérables grâce à un S non prononcé (ou un accent circonflexe) : *gouster, blasmer, brusler, passer*). Exceptions : *assez, chasser, pousser, mespris, estoit*²⁰.

4.2. De même, l'AI de *plaisir, saison, raison, baiser, appaiser*.

4.3. De même, l'AU de *autant, beauté, cruauté*.

19 L'étude de Bacilly provoque de véritables *scoops*, le plus spectaculaire de cette journée d'étude étant la nouvelle identité, révélée par Frédéric Michel du bon homme Bacilly. Le titre d'Olivier Bettens devrait devenir : « Les Bigarrures du Seigneur Bertrand ».

20 Nous citons ces exceptions parce qu'elles doivent être connues de l'interprète, appartenant au vocabulaire poétique fréquent.

4.4. Le S des masculins pluriels allonge, pour Bacilly, la dernière syllabe : le Roy (U), les Roys (—).

Remarque : Beaucoup de pénultièmes de féminins sont phonologiquement brèves, mais le principe 3.1 corrige leur nature, en les rendant toutes longues. En théorie, les poètes ne devraient pas faire rimer : *viste / mérite, cruelle / mesle*, etc.

5. Quantité par position (*situation des lettres dans les syllabes*)

5.1. Une syllabe où une voyelle est suivie par N ou M est toujours longue, ou garde toujours quelque marque de longueur par rapport à ses voisines plus longues encore.

5.2. Un monosyllabe où R ou L (implosifs) est suivi par une autre consonne a quelque privilège sur les monosyllabes naturellement brefs.

5.3. Les monosyllabes *par, pour, car, jour* sont demi-longes devant une consonne.

5.4. Les consonnes implosives rendent la syllabe mi-longue : *esprit, espoir, suspect, excez, absent*.

6. Quantité par symétrie (*esthétique*)

6.1. De plusieurs monosyllabes brefs, on peut allonger l'un ou l'autre selon son goût.

6.2. De même pour les polysyllabes constitués de brèves.

Application à quelques vers de Racine

Selon cette manière de présenter les choses, on peut examiner un vers de tragédie. Une remarque : les six principes abordent la question en ne considérant que les causes d'allongement, et en faisant abstraction des syllabes brèves par nature : en effet, dans le vers qui suit, par exemple, « le », « que » et « de » sont brefs par nature d'après Bacilly, mais comme ils peuvent devenir longs en vertu du principe de « symétrie », on ne peut les considérer définitivement comme brefs avant d'avoir examiné les syllabes voisines.

Phèdre, IV, 2, vers III2 (1677)

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

	Principes	Commentaire
Lě		[Bref par nature : consonne suivie d'un E féminin (article).]
joūr	5.3	Long : Diphtongue terminée par R devant un mot commençant par une consonne. Substantif.

n'ĕst	4.1	Long : Voyelle allongée par S suivi d'une autre consonne. Verbe.
pās	4.1	Long : Voyelle allongée par S. Négation.
plūs	4.1	Long : Voyelle allongée par S. Adverbe (comparatif).
pūr	1.1 et 2.1	Bref, mais long à la césure. Adjectif, repos du sens. Adjectif.
quĕ		[Bref par nature : consonne suivie d'un <i>e</i> féminin (conjonction).]
lĕ		[Bref par nature : consonne suivie d'un <i>e</i> féminin (article).]
fōnd	5.1	Très long : voyelle nasalisée terminée par une consonne. Substantif (sens).
dĕ		[Bref par nature : consonne suivie d'un <i>e</i> féminin (préposition).]
mōn	5.1	Long : voyelle nasale. Adjectif possessif.
cueūr	1.1 et 2.1	Long : diphtongue terminée par implosive. — Long à la rime. Fin du sens.

Résultat

Lĕ joūr n'ĕst pās plūs pūr quĕ lĕ fōnd dĕ mōn cœūr.

Ici nous ne trouvons pas de rythme régulier. Et pourtant nous en aurions un si, indépendamment de tout ce que nous dit Bacilly, nous relevions dans ce vers les syllabes toniques (« jour », « pas », « pur », « fond », « cœur »), en les considérant comme des longues et les autres comme des brèves. En effet, nous trouverions :

Lĕ joūr n'ĕst pās plūs pūr quĕ lĕ fōnd dĕ mōn cœūr.

Or peut-on retrouver ce rythme en s'appuyant sur les préceptes de Bacilly ? Celui-ci a consacré quatre pages²¹ aux suites de monosyllabes longs. Il dit qu'on peut en faire certains « demy-brefs », par application du principe de « symétrie » ; et il précise que

c'est à celui qui chante d'y avoir égard, et de ne pas faire lesdits Monosyllabes si brefs que l'on ne puisse toujours leur conserver un peu de longueur, et ménager en cela la grace de la Mesure avec celle de la *Quantité*²².

Cela nous permettra de considérer « n'ĕst » comme « demy-bref » dans la succession « n'ĕst pās plūs pūr », ce qui donne :

Lĕ joūr n'ĕst pās plūs pūr quĕ lĕ fōnd dĕ mōn cœūr.

De même, dans la succession « mōn cœūr », même s'il ne s'agit que de deux monosyllabes, et non d'une suite de plusieurs, on pourrait prendre la liberté de considérer

21 P. 352-355.

22 P. 353.

« mōn » comme moins long que « cœur », car Bacilly dit ailleurs²³ que la voyelle nasale « on » « ne souffr[e] pas de longues Diminutions » (il la compare alors avec « an »). Et dans les pages que nous venons de citer précédemment, il cite précisément « mon²⁴ » parmi les monosyllabes que l'on peut faire « demy-brefs ».

Cela nous donne donc :

Lě joūr n'ěst pās plūs pūr quě lě fōnd dě mōn cœur.

Le rythme général semble bien celui-là :

- trois iambes dans lesquels les brèves « conservent un peu de longueur²⁵ »
- deux anapestes dont le second contient une brève qui « conserve un peu de longueur ».

Globalement, on retrouve donc le rythme fondé sur le seul accent tonique. Que nous apporte Bacilly là-dedans ? il nous apprend à prononcer certaines syllabes en leur donnant « quelque marque de longueur », alors que si nous partions d'un pur schéma accentuel elles pourraient être considérées comme brèves. C'est ce qu'il appelle « ménager... la grace de la Mesure avec celle de la Quantité²⁶ ». Le tout à l'intérieur de la marge de liberté qu'il laisse à l'interprète, puisque ses préceptes signalent souvent des possibilités plus que des prescriptions ou des impossibilités.

Parmi les principes dégagés par Olivier Bettens, le point 3 n'est pas pris en compte dans cet exemple, puisque ce vers n'est constitué que de monosyllabes. Voici tous ces principes appliqués à deux vers contenant des mots plus longs :

Andromaque, III, 8, vers 1001 (éd. de 1667)

Sōngě, sōngě²⁷, Cěphīs(e), ă cěttě Nuīt crüěllě,
Quī fūt poūr toūt ün Peūpl(e) üně Nuīt ětěrněllě.

Dans le deuxième hémistiche du premier vers, nous trouvons un rythme iambique par simple application des règles de quantité. Dans le premier hémistiche du second vers, on fera « céder » un monosyllabe sur deux, en rétrogradant à partir de « Peū- », ce qui produira aussi un rythme iambique.

23 P. 275-276.

24 P. 353.

25 *Loc. cit.*

26 *Ibid.*

27 Nous notons par le signe « + » en exposant les voyelles traitées comme plus longues que les autres.

Pour le second hémistiche du second vers, j'avoue avoir envie de prendre quelque liberté. Bacilly compterait « ūnē nuīt ētērnēlle ». Mais on pourrait faire « céder » la syllabe « tēr » devant la longue qui suit et (ce qui n'est pas dans Bacilly) faire la syllabe « u- » de « une » moins longue que celle de « Nuīt ». On obtiendrait ainsi un rythme anapestique, que Bacilly ne désigne pas en ces termes mais qui est attesté par les commentaires de M. de Zuylichem²⁸ et que l'on trouvera très souvent dans le récitatif de Lully.

De même, dans le premier vers, on peut décider de faire le deuxième impératif plus long que le premier. Cela non plus n'est pas dans Bacilly : il ne s'agit plus ici de quantité mais d'un effet oratoire, où l'action du comédien marque la figure de la palilogie.

À ces deux vers très retenus, qui amorcent une hypotypose, opposons ces deux autres, fulgurants, dans la narration par Thérémène de la mort d'Hippolyte emporté par ses chevaux :

Phèdre, V, 6, vers 1535 (1677)

Lă frăyeūr lēs ěmpōrte, ět sōūrds ā cěttě foīs,
Īls ně cōnnaĭssěnt plūs nĭ lě Freĭn nĭ lă Voĭx.

où l'on voit progressivement les anapestes (« Lă frăyeūr », « ně cōnnaĭs- », « nĭ lě Freĭn nĭ lă Voĭx ») devenir plus fréquents, supplantant les iambes (« ět sōūrds ā cěttě foīs », « -sěnt plūs »).

Bien entendu, le débit de la déclamation²⁹ est un paramètre extrêmement spectaculaire, à l'intérieur duquel celui de la quantité organise les proportions des syllabes. Dans la tragédie, on éprouve un confort merveilleux à sentir un balancement régulier riche de mille variantes. Si Bacilly ne nous parle pas du débit, il nous permet de prendre conscience de ces variantes, de saisir les possibilités de marquer des nuances dans la longueur, en sus de celles que nous pouvons percevoir par le seul relevé des syllabes longues correspondant aux syllabes toniques. Et ces possibilités, tout en encadrant l'interprétation, laissent une bonne place au choix de l'interprète pour mettre en valeur le texte. Voilà qui dément tant de critiques littéraires se plaignant aujourd'hui de la monotonie du monstre-alexandrin, constitué à perpétuité de ce rythme lassant, vous savez bien, nanana nanana nanana nanana, (quatre anapestes, entendent-ils).

²⁸ Lettre à Corneille, 30 mai 1663, *Revue d'art dramatique*, sept. 1890, éd. cit., p. 272 sq.

²⁹ Voir à ce propos Pierre-Alain Clerc : *Le débit de la déclamation au XVII^e siècle, Mersenne, Corneille et D'Aubignac confrontés à leur postérité*, chez l'auteur : pierre-alain.clerc@bluewin.ch.

L'insaisissable La Fontaine

Si l'on considère, en regard de la grande variété quantitative qui s'offre à l'interprète dans l'alexandrin, celle des vers hétérométriques, il n'y a plus de limite. Revenons à La Fontaine, et à la complexité de son vers si varié, léger, fluide,

« Le Lièvre & la Tortue », *Fables*, VI, 10, v. 17-22 (1668)

À lui seul, le titre de cette fable suggère des rythmes différents, par le simple énoncé des deux personnages en présence.

Ayant, dis-je, du temps de reste pour brouter,
 Pour dormir, et pour écouter
 D'où vient le vent, il laisse la Tortue
 Aller son train de Sénateur.
 Elle part ; elle s'évertue ;
 Elle se haste avec lenteur.

Notons de cet exemple :

- la découpe capricieuse du premier vers, avec son incise, et la césure séparant un substantif de son complément, alors que « de reste » « pour brouter », qui devraient être davantage séparés, se trouvent réunis dans le même hémistiche.

- celle de l'anaphore des trois *pour*, répartis sur les deux premiers vers : 3 + 3 + 4 ;

- des variantes possibles au troisième vers : *D'où* est naturellement bref, mais semble plus interrogatif s'il est allongé, créant un rythme asymétrique (3^{ème} épitrite), et plus interrogatif encore si le lecteur parle doucement et s'arrête après écouter, laissant la voix suspendue, l'oreille dressée ;

- à ces rythmes sautillants du Lièvre répond la démarche hiératique de la Tortue. Le débit change (si le lecteur sait lire) au quatrième vers, avec plusieurs variantes possibles d'allongement, de balancement, de chaloupement.

Voici des propositions d'interprétation :

Légalement :

Āyānt, dīs-jě, dŭ tēmps dē rēstē poŭr broütēr,
 Poŭr dōrmīr, ět poŭr ěcoŭter ↑ (*stop*)
 D'oŭ viēnt lě vēnt, ĩl laïssě lă Tōrtŭě

Ou bien :

D'oŭ viēnt lě vēnt, ĩl laïssě lă Tōrtŭě

Lentement :

Ällër sön traïn dĕ Sĕnăteūr.

Ou bien :

Ällër sön traïn dĕ Sĕnăteūr.

Ällër sön traïn dĕ Sĕnăteūr.

Ēllĕ pārt ; ĕllĕ s'ĕvĕrtūĕ ;

Ēllĕ sĕ hāst(e) ävĕc lĕnteūr.

Ou bien :

Ēllĕ sĕ hāst(e) ävĕc lĕnteūr.

Pour certains vers nous proposons des variantes. Dans « D'où vient le vent », nous pouvons donner toute sa longueur à « d'où » pour mettre en relief l'interrogation. Si nous le faisons « céder » devant « vient », cela permet de poursuivre le rythme iambique si présent dans ces trois premiers vers, à peine interrompu par quelques anapestes, ce qui joint ensemble évoque la nonchalance primesautière du lièvre.

Dans « Aller son train de Sénateur », les deux premières versions sont conformes au texte de Bacilly. La seconde ajoute une iambicisation par « symétrie » (« Sĕ- » > « Sĕ- »), qui soulignerait la lenteur régulière de la tortue. La troisième prendrait la liberté de raccourcir la finale de « Aller » : on obtiendrait alors deux séquences avec une longue toutes les trois syllabes (précédée d'une brève et une demi-longue dans la première partie du vers et trois brèves dans la seconde partie), qui suggéreraient la « haste » de la tortue. Dans « Elle se haste avec lenteur », nous pourrions prendre aussi la liberté de faire l'initiale de « Elle » brève pour produire le même effet.

On pourrait aussi allonger particulièrement certaines syllabes pour mettre en relief la lenteur et les efforts de la tortue :

- Sur « train » dans « Ällër sön traïn dĕ Sĕnăteūr », ce qui produirait un contraste avec les trois brèves qui suivent ;

- Sur « haste » dans « Elle se haste », la longue exprimant la lenteur à l'intérieur de la hâte ;

- Sur la finale de « lenteur ».

On admire à quel point la composition recèle des possibilités d'effets expressifs fondés sur la quantité, et les effets qu'en peut tirer un lecteur habile. Bacilly nous permet de mieux prendre conscience des choix offerts à l'interprète et d'en décider en connaissance de cause.

**« Contre ceux qui ont le Goust difficile »,
Fables, II, I, v. 9-38 (1668)**

Notre dernier exemple tiré de La Fontaine montre un cas étrange, où la quantité semble avoir été utilisée pour caractériser, voire caricaturer un style littéraire. Dans cette première fable du deuxième livre, La Fontaine commence par réfléchir aux dons dispensés par les Muses à leurs enfants poètes, et aux nouveautés offertes par son propre premier livre. Il le fait dans sa rythmique fluide et variée :

Cependant jusqu'icy d'un langage nouveau	U— —U— — —UU—
J'ay fait parler le Loup, & répondre l'Agneau ;	U— U— U— UU— UU—
J'ay passé plus avant ; les Arbres & les Plantes	UU— -U— — —U— U— —U
Sont devenus chez moy creatures parlantes.	—UU— — — UU— U— —U
Qui ne prendroit cecy pour un enchantement ?	— ³⁰ U— —U— U— — —U—

Puis il évoque la censure amère des critiques devant l'humilité de son style et leur propose crânement les grandeurs antiques de l'épopée. C'est alors qu'il semble chercher (nous ne faisons rien d'autre que d'observer les principes de Bacilly) une métrique mesurée. Il réussit souvent des vers entièrement iambiques où, parfois, de fiers anapestes³¹ apportent une couleur héroïque :

« Vrayment, me diront nos Critiques,	U— UU— -U—U
Vous parlez magnifiquement	U— — UU—U—
De cinq ou six contes d'enfant.»	U—U— —U— —
Censeurs, en voulez vous qui soient plus authentiques	— — —UU— U— —UU—U
Et d'un stile plus haut ? En voicy : « Les Troyens,	UU— U— — —U— : —U—
« Après dix ans de guerre autour de leurs murailles,	U— —U— U ³² — —U—U— U
« Avoient lassé les Grecs, qui par mille moyens,	U—U—U— — ³³ U—UU—
« Par mille assauts, par cent batailles,	U—U— U— U—U

30 L'allongement de cette syllabe, brève par nature, semble approprié ici, contribuant à différencier le pronom interrogatif du relatif, qui serait bref.

31 On se permettra de considérer les demi-longues comme pouvant tenir lieu de brèves dans la constitution des anapestes, ainsi que nous les avons souvent considérées pour les rythmes iambiques.

32 Bacilly se ne prononce pas sur la quantité de « au- » dans « autour », mais il dit (p. 413) que « au- » est bref dans « auprès ».

33 Le relatif « qui », bref par nature, peut être fait long ici par « symétrie ».

« N'avoient pû mettre à bout cette fiere Cité.	<p>U—U—U— —U—UU— <i>qui peut devenir par « symétrie » :</i> U—U—U— —U— —U— <i>Ou bien, en prenant la liberté de raccourcir la première syllabe de « cette » :</i> U—U—U— UU—UU— <i>Ou bien, en raccourcissant aussi la première syllabe de « mettre » :</i> UU— UU— UU— UU— La voix monte pour les prodiges évoqués par la deuxième phrase :</p>
« Quand un cheval de bois par Minerve inventé,	— —U—U— —U— — — —
« D'un rare & nouvel artifice,	— — — UU— UU—U
« Dans ses énormes flancs reçoit le Sage Ulysse,	— — U—U— UU—UU—
« Le vaillant Diomedé, Aïax l'impetueux,	UU— UU— U— —UU—
« Que ce Colosse monstrueux	<p>UUU— UU— <i>qui peut devenir par « symétrie » :</i> UU— UU—</p>
« Avec leurs Escadrons devoit porter dans Troye,	U— UU—UU—UU— ——U
« Livrant à leur fureur ses Dieux mêmes en proye :	U—UU— — — —U— ——U
« Stratagème inouï, qui des fabricateurs « Paya la constance & la peine. »	<p>UU— UU— UU—UU— U—UU— UU—U</p>

Mais l'épopée en vers mesurés est brutalement interrompue par le Lysidas de service, qui revient, tel un personnage de comédie, à la déclamation fluide de la fable, aux quantités multiples, souple comme de la prose :

— C'est assez, me dira quelqu'un de nos Auteurs,	—U— UU— UU—UU—
La période est longue, il faut reprendre haleine.	UUU— ±— UU—UU—UU
Et puis votre Cheval de bois,	U— —UU— U—
Vos Heros avec leurs Phalanges,	—U— UU—UU—U
Ce sont des contes plus estranges	U— ±—U— —UU—U
Qu'un Renard qui cajole un Corbeau sur sa voix :	<p>±U— UU— ±U— ±U— <i>(4 anapestes dont la 1^{re} syl. est demi-longue)</i></p>
De plus il vous sied mal d'écrire en si haut stile.	U— UU ±— UU— — — —U

Et La Fontaine de proposer alors une Pastorale, qui appelle une déclamation souple, naïve et chantante, interrompue à nouveau par le pédant. À la fin, la morale du poète excédé offre une coupe absolument carrée et symétrique, assimilable à quatre choriambiques :

Les délicats sont malheureux :	— UU— — UU—
Rien ne sauroit les satisfaire.	—UU— — UU—U

La quantité est donc pleine de ressources, autant pour un auditeur ignorant tout des subtilités de l'élocution poétique que pour celui qui les goûte. Elle permet des effets comiques, lorsque cette grosse et archaïque machine trochaïque se met en branle comme le Cheval de Troie... Elle contribue fortement à la persuasion, par la perfection formelle et rythmique de la conclusion. Et tout ceci, *par l'oreille*, tout simplement.

Rythmes et sons chez Boileau
L'Art Poétique, I, 167-170 (1674)

Revenons à Boileau :

J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arene
Dans un pré plein de fleurs lentement se promene,
Qu'un torrent débordé qui d'un cours orageux,
Roule plein de gravier sur un terrain fangeux.

Un poète aussi habile, particulièrement virtuose lorsqu'il donne des conseils d'élocution à ses confrères, parvient à rendre son invention expressive *ex loco materialis causæ*, selon les termes des topiques de la rhétorique, en sachant choisir des mots où sonorité et rythme concourent à la réussite de l'hypotypose. Notons que la graphie et la ponctuation reproduites sont celles de 1674, alors que l'édition de 1716, commentée par Brossette, donne cinq virgules supplémentaires après les mots *ruisseau*, *arène*, *promène*, *débordé*, *roule*, *gravier*³⁴ : la ponctuation de Brossette est grammaticale alors que celle de 1674 sépare des séquences rythmiques qui en l'occurrence correspondent presque toutes aux vers.

J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arene	—U— —U— U—U—U—U Crétique Crétique 3 iambes
Dans un pré plein de fleurs lentement se promene,	—————U— —U— UU— U <i>qui peut devenir par « symétrie » :</i> — —U— —U— —U—U Crétique Crétique Crétique Crétique
Qu'un torrent débordé qui d'un cours orageux,	—U— UU— U— UU— <i>Ou bien, en prenant la liberté de considérer les voyelles nasales « un » comme demi-longues :</i> —U— UU— U— UU— effet de quatre anapestes « orageux »

34 Édition de 1674 : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103253g.r=.langFR>>, lien consulté le 28-05-2019, page 109, et édition de 1716 avec les commentaires de Brossette : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5663056d.r=.langFR>>, lien consulté le 28-05-2019, p. 299.

Roule plein de gravier sur un terrain fangeux.	<p style="text-align: center;">—U —UU— U—U— ——</p> <p style="text-align: center;">Trochée Choriambre 2 iambes Spondée avec une finale très longue (symétrie avec un effet de ralenti agogique)</p>
--	--

L'analyse en termes de pieds à l'antique est commode en raison du vocabulaire, mais elle n'est efficace que si elle est parlante. Elle l'est si elle se rattache à quelques cellules fondamentales, l'iambe, l'anapeste. Ainsi le péon 4^e (UUU—) est intéressant en raison de ses trois brèves : c'est une séquence que le déclamateur s'abstient d'iambiciser, pour produire une impression de rapidité.

Le schéma des quantités par nature offre déjà la solution idéale dans le premier vers ; parfois, il est nécessaire de retoucher les quantités pour obtenir les symétries recherchées :

- Le molosse³⁵ (— — — —) *Dans un pré* devient un crétique si l'on fait céder l'article à la préposition et au substantif, « *lui conservant quelque marque de longueur* ».

- Dans *se promène*, on peut, si l'on veut, allonger la première syllabe pour obtenir le balancement tranquille de quatre crétiques. Ce qui y porte, c'est la possibilité de gronder mollement le *p* initial³⁶, pour montrer l'hésitation du ruisseau. Cela rendrait la syllabe longue.

- Le troisième vers, à s'en tenir à une analyse purement accentuelle qui n'est pas celle de Bacilly, fait l'effet de quatre anapestes. Mais à côté des syllabes accentuées la répartition des brèves et des longues est irrégulière et chaotique. En considérant comme demi-longues (ou demi-brèves) les syllaves « Qu'un » et « d'un », on met en lumière les anapestes sans supprimer les irrégularités, ce qui ajoute à la vivacité du tableau.

- De même, le quatrième vers, plus chaotique encore, alterne des rythmes contrastés, surtout par l'effet remarquable du trochée initial. On remarque pourtant une symétrie 2+4+4+2, avec au centre un choriambre suivi de deux iambes, ce qui produit un effet un peu boiteux. On remarque aussi que le spondée final (dont la deuxième syllabe est plus longue que la première) s'oppose au bref trochée initial : ces deux mètres sont symétriques, mais le second en valeurs doubles (longue/brève contre longue/très longue). Il en résulte une sorte de chiasme rythmique, réellement symétrique, pour l'œil et pour l'oreille (si l'on admet que l'oreille puisse percevoir dans le temps la symétrie axiale que l'œil perçoit dans

35 Je persiste dans la nomenclature des mètres antiques, tant son usage est pratique. Nous avons vu que, si Bacilly ne l'emploie pas et qu'elle s'applique à un autre type de poésie, elle n'est pas morte pour tous.

36 En fait, quand Bacilly propose de gronder des consonnes (p. 307 sq.), il ne donne pas d'exemple d'occlusives (voir la communication de J.-N. Laurenti dans ce même volume, p. 135). Reconnaissons que la possibilité de graduer en doublant « foiblement » ou « mollement » nous est suggérée par Jean-Antoine Bérard (*L'Art du chant*, Paris, Dessaint et Saillant [Réimpression : Genève, Minkoff, 1984], respectivement p. 94 sq. et *passim*, et p. 7 et 15 des exemples musicaux), donc près de cent ans après Bacilly.

l'espace). Suprême raffinement : ce chiasme rythmique opère par nature un effet de ralenti agogique. La déclamation à haute voix rendra explicite cette description bien laborieuse.

Lorsqu'on prononce ces vers, une infinité d'options s'offre à nos choix. Voici les miens : les deux premiers vers sont doux et les suivants rocailleux, ceux-là appellent la lenteur, ceux-ci la vitesse ; ceux-là une voix tempérée dans le médium, ceux-ci des aigreurs criardes ; ceux-là un débit coulant dans une voix flatteuse, ceux-ci des éclaboussures de sonorités glacées. La voix est un instrument d'une souplesse merveilleuse, mais il faut encore trouver jusqu'à quel point ces contrastes restent de *bon goût*. Or, ce débat impossible me semble échapper à toutes les certitudes. La prétendue *restitution* touche ici à ses limites. Dans quelle mesure le déclamateur va-t-il grouper ses syllabes, dessiner ses mètres, pousser ou retenir sa voix ? C'est un art de l'instant et du lieu, en fonction des personnes réunies devant lui. C'est aussi la personnalité de n'importe quel lecteur du XVII^e siècle ou de nos jours qui lit un ouvrage poétique.

Oui vraiment, *L'Art de bien chanter* de Bertrand de Bacilly semble pouvoir être très utile au comédien, en tout cas dans le haut style de la seconde moitié du XVII^e siècle. La quantité des airs de Lambert ou Bacilly n'est certes pas celle de la musique mesurée à l'antique de Claude Lejeune et de ses pairs. Ce n'est pas non plus celle de Lully et de son récitatif. C'est une répartition de valeurs plus ou moins longues selon des possibilités complexes. Nous l'avons vu : Bacilly ne nous donne pas des règles systématiques aboutissant à un résultat qui serait le seul possible, et pleinement satisfaisant. Mais plusieurs niveaux d'approche se complètent qui permettent à l'interprète d'effectuer des choix. Il faut d'abord considérer la nature de la langue française dans le haut style de cette époque. Il faut ensuite – et c'est là que Bacilly intervient – repérer les syllabes réputées longues, puis décider de ces brèves que le comédien peut faire longues pour construire de belles symétries, ou examiner des cas où divers choix sont possibles, lorsqu'on fait céder une longue à une plus longue, par exemple. Pour cela, sortant de Bacilly, il faut considérer la nature grammaticale des mots et leur sens. Il faut aussi le croiser avec d'autres sources telles que le récitatif lullyste. Il faut enfin se rendre compte que la peinture des passions et les figures de rhétorique qui les accompagnent souvent peuvent influencer les décisions de l'acteur et donner lieu à des versions bien différentes.

Mais à qui s'adresse, au fond *L'Art de bien chanter* ? Aux chanteurs et déclamateurs du XVII^e siècle, certes, mais lorsqu'ils exécutent ou lorsqu'ils composent ? Lors de l'*elo-cutio* ou lors de l'*actio* ? Aux compositeurs et poètes, ou aux chanteurs et acteurs ? Il est certain que les exécutants doivent avoir de vives lumières sur la composition, en particulier pour orner à propos. Il est normal pour eux de toucher aux deux approches. Et ce qui était normal à cette époque ne l'est plus à la nôtre.

On peut certainement prétendre que la quantité, dans son aspect élémentaire et constitutif de la langue, doit devenir dans la pratique une quasi-évidence pour le comédien, tenu de savoir reconnaître les cas subtils où l'art peut ajouter à la nature. Ce comédien doit enfin apprendre à lire tout ce qui n'est pas écrit et qui peut représenter pour lui une source expressive merveilleuse. L'idéal serait de travailler si bien que l'on retrouve ce que le poète a pu vouloir, a pu prévoir dans cette partition littéraire au solfège si lacunaire et énigmatique.

En 1884, dans *L'Art de dire le Monologue*, Constant Coquelin l'Aîné (1841-1909) nous décrit sa doctrine personnelle de la déclamation (« Pour moi », précise-il) dans un texte passionnant dont l'analyse nous écarterait de notre propos³⁷. Il dit que la durée d'un vers est constituée « par des brèves et des longues ; et aussi par des silences ». Ces silences, que les sources plus anciennes ne mentionnent guère, ce sont eux qui contribuent si souvent au sublime, laissant à l'auditeur le temps, parfois infime, de comprendre, de participer, de réfléchir, de se questionner, de sentir, d'anticiper, d'attendre un mot remplacé par un autre, le temps de laisser une idée aller du cerveau jusqu'au cœur.

** Remerciements : à Olivier Bettens et Jean-Noël Laurenti qui ont eu la bonté de relire cet article. Je leur dis ma vive gratitude pour leurs précieux conseils.*

37 Voyez mon article publié après le colloque de juin 2011 à l'Opéra-Comique de Paris : « L'interprétation lyrique à la fin du XIX^e siècle », disponible en ligne : <[http://bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Clerc-Pierre-Alain-Ces-grandes-voix-venues-d-outre-tombe.-De-l-ecoute-des-enregistrements-historiques-Mounet-Sully-et-quelques-grands-acteurs-de-la-Comedie-Francaise/\(offset\)/84/\(searchText\)/dratwicky](http://bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Clerc-Pierre-Alain-Ces-grandes-voix-venues-d-outre-tombe.-De-l-ecoute-des-enregistrements-historiques-Mounet-Sully-et-quelques-grands-acteurs-de-la-Comedie-Francaise/(offset)/84/(searchText)/dratwicky)>, lien consulté le 22-01-2020.