



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, « Bacilly et les théoriciens postérieurs : ruptures, évolutions ou continuité ? », 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](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# Bacilly et les théoriciens postérieurs : ruptures, évolutions ou continuité ?\*

Jean-Noël Laurenti  
CESR, Tours

Les *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter* sont à ce jour le seul traité de chant connu pour la France du XVII<sup>e</sup> siècle, si on laisse de côté celui de Millet, dont l'objet est beaucoup plus limité puisqu'il ne s'attache qu'aux diminutions. Écrit par un homme qui a fréquenté les milieux musicaux mondains du milieu et de la seconde moitié du siècle, qui notamment a connu de près Michel Lambert, il constitue donc une source particulièrement précieuse. Mais la difficulté est d'évaluer la portée de cette source. En effet, l'objet de ce traité est l'interprétation de ce qu'on rassemble à l'époque sous le terme générique d'air (air sérieux ou de ces airs que Bacilly appelle « bagatelles<sup>1</sup> » et, par extension en amont, puisque Bacilly représente l'aboutissement d'une tradition, air de cour). Mais au XX<sup>e</sup> siècle, dans le mouvement d'exhumation de la musique « baroque », il était tout naturel aussi que les chanteurs fassent crédit à un texte aussi riche et circonstancié pour nourrir leur interprétation des opéras de Lully, puisque sa première édition n'est antérieure que de cinq ans à la création de *Cadmus et Hermione* et qu'il fut remis encore en vente en 1679, date de *Bellérophon*. D'ailleurs, Bacilly lui-même, en présentant l'ouvrage comme « tres-utile... pour la Declamation<sup>2</sup> », nous invite à considérer que son champ d'application

---

\* Je remercie les autres intervenants de la journée d'étude pour leur relecture attentive et critique de cet article ; tout particulièrement Pierre-Alain Clerc, qui a attiré mon attention sur l'intérêt du témoignage de Lecerf de la Viéville à propos de Bacilly, et Olivier Bettens pour ses observations et ses suggestions riches en prolongements.

1 *L'Art de bien chanter*, p. 287. Le texte et la pagination des trois éditions de 1668, 1671 et 1679 sont identiques. Nous parlons d'édition par commodité, laissant en suspens la question de savoir s'il s'agit d'émissions différentes de la même édition.

2 Page de garde de l'édition de 1679.

dépasse largement le corpus dans lequel il puise ses exemples et s'étend aussi bien au répertoire parlé et même à la déclamation en musique qui aboutit au récitatif.

Or on peut se demander dans quelle mesure cet élargissement est légitime, quelle confiance il faut accorder à ces proclamations de Bacilly. Ne s'agirait-il pas d'un « pédagogue aigri<sup>3</sup> » qui prétendrait légiférer de façon solitaire et dont le témoignage ne vaudrait au mieux que pour l'interprétation de l'air ? Récemment, Olivier Bettens, s'appuyant sur des relevés statistiques qui montrent incontestablement l'originalité de la prosodie de Lully compositeur d'opéras par rapport à ses devanciers et à la tradition de l'air, a posé la question<sup>4</sup> en affirmant une rupture radicale, et même en avançant l'hypothèse d'une hostilité ouverte entre Bacilly et Lully. Ancienne et nouvelle écoles, donc, correspondant à des milieux différents, la ville d'un côté, la cour de l'autre, avec pour conclusion vraisemblable des pratiques d'exécution différentes, non seulement en matière de prosodie et d'ornementation, mais aussi en matière de prononciation et dans leur esthétique d'ensemble.

Pour examiner cette question compliquée et apprécier la place de Bacilly dans la succession des générations, une enquête nécessaire, entre bien d'autres, consisterait à se demander si chez les théoriciens postérieurs, tant en matière de chant que de déclamation, son traité a laissé encore des échos, ou du moins si l'on peut percevoir des convergences caractéristiques et de là conclure à une continuité ou à des évolutions, voire des ruptures. C'est à quoi nous nous proposons ici de contribuer en tentant de confronter *L'Art de bien chanter* avec des textes bien connus qui s'échelonnent de la fin du règne de Louis XIV au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour cela, on peut se demander d'abord dans quelle mesure le souvenir de Bacilly perdure et en quels termes il est évoqué. Ensuite, abordant le fond, on peut choisir pour la confrontation dont il s'agit quelques questions caractéristiques qui seront ici la prononciation de l'*e* muet final, celle des voyelles nasales, la technique de doublement des consonnes et enfin les principes généraux du discours relatif à la quantité des syllabes. Nous laisserons de côté un autre point important, mais dont la discussion allongerait excessivement notre propos, le traitement des consonnes finales devant un repos de la voix.

---

3 Selon la formule de Thierry Favier (« Bénigne de Bacilly et ses airs spirituels : pédagogue aigri ou précurseur inspiré ? » *Revue de musicologie*, t. 83, n° 1, 1997, p. 93-103).

4 Olivier Bettens, « Les Bigarrures du Seigneur Bénigne. Pour une archéologie de la "quantité" syllabique chez Bacilly », *Restitution création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, n° 4, juin 2010 (en ligne : <[http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS\\_annaes04.pdf](http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annaes04.pdf)>, lien consulté le 22-01-2020), p. 163-184, plus particulièrement p. 175-176.

## Les références explicites à Bacilly

### *Bacilly chez Lecerf de la Viéville*

Au tournant du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles, Lecerf de la Viéville<sup>5</sup> cite Bacilly à plusieurs reprises. Entre Bacilly et lui, qui est né en 1674, il n'y a pas un fossé chronologique, car indépendamment de son œuvre de théoricien, Bacilly a poursuivi ses activités de compositeur et d'éditeur jusqu'à sa mort, en 1690, en collaborant avec *Le Mercure galant*, qui ne manquait pas de le mentionner avec éloge<sup>6</sup>. Reste à savoir quelle image Lecerf se fait de cet homme qui appartient tout de même à une génération passée, quoique proche. La question de savoir quel crédit on peut lui accorder sur les anecdotes qu'il rapporte est ici secondaire : l'important est le témoignage qu'il fournit sur la conception qu'il a (et sans doute les tenants de la musique française avec lui) du rôle de Bacilly dans la tradition française. Il le situe ainsi dans une filiation :

*Bailli* commença donc à introduire une méthode de chanter nette et raisonnable. Après lui, vint *Lambert*, le meilleur Maître qui ait été depuis plusieurs siècles, du consentement de toute l'Europe... *Noblet*, chantoit aussi alors tres-agréablement. L'Opera de Paris s'établit : ce qui ayant répandu de tous les côtez le goût de la Musique, répandit et augmenta à proportion le goût de la netteté du chant. Dès que les Opera furent florissans, tous les chanteurs sçurent ouvrir la bouche et se faire entendre, et tous les Auditeurs... sçurent demander qu'on ne leur en dérobât rien. Sur-quoi *Bacilly* (*sic*), homme d'un genie borné, mais exact, donna la dernière main à la propreté de nôtre chant, pour laquelle il avoit sans contredit un talent singulier<sup>7</sup>.

Et Lecerf, qui a lu Bacilly<sup>8</sup>, de citer, référence à l'appui<sup>9</sup>, la page où celui-ci se moque d'un chanteur qui, au lieu de prononcer « Et l'embarras nous semble doux », faisait entendre « Et les Barons nous semblent doux ».

5 *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 2<sup>e</sup> éd., Bruxelles, Foppens, 1705.

6 Sur ce point, voir Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII<sup>e</sup> siècle : les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004, p. 184 sq.

7 Deuxième partie, p. 77-78. Ce panorama est encore repris de façon résumée p. 79.

8 Outre les passages que nous citerons, concernant le rôle de Bacilly théoricien, on trouve chez Lecerf deux autres références incidentes à son traité : deuxième partie, p. 103 (référence à Du Vivier, mentionné par Bacilly p. 105) et p. 107-108 (citation de Bacilly p. 20, disant que « c'est faire le Precieux, ou la Precieuse, de se piquer de ne point chanter sans Theorbe »). Par ailleurs, concernant l'œuvre éditoriale de Bacilly, Lecerf cite les *Recueils des plus beaux vers qui ont été mis en chant* (deuxième partie, p. 84 et 290). Enfin, il emprunte au *Menagiana*, dans lequel il puise volontiers, une anecdote concernant le statut de prêtre qui était celui de Bacilly (troisième partie, p. 58).

9 La référence comporte une coquille : Lecerf indique la page 225 pour 255. Mais les autres références qu'il donne à *L'Art de bien chanter* sont exactes.

D'après ce panorama de Lecerf, Bacilly serait le dernier théoricien d'un courant typiquement français dont la préoccupation essentielle est l'intelligibilité du texte et sa mise en valeur. Ce courant aurait son aboutissement dans l'opéra. Toutefois, on pourrait s'étonner de le voir placer la contribution de Bacilly après l'établissement de l'Académie Royale de Musique puisqu'il écrit : « Surquoy Bacilly... donna la dernière main<sup>10</sup>... » Il serait bien possible que Lecerf n'ait eu en main que la dernière édition de *L'Art de bien chanter*, datée de 1679 et la seule à indiquer le nom de Bacilly, sans prendre garde au fait que le privilège figurant dans les dernières pages datait de 1668. Quoiqu'il en soit, il n'est que plus révélateur qu'il ne soit pas gêné de placer la parution du traité en même temps que la composition des opéras de Lully. De son point de vue, à une distance de trente ou quarante ans<sup>11</sup>, il ne semble pas percevoir de rupture radicale entre les deux.

Toutefois, Lecerf emploie ailleurs une autre formule qui pourrait accuser la différence de génération : « le bon homme Bacilly ». Dans un passage célèbre, Lecerf rapporte que Lully aimait écouter ses pages lui chanter des airs de Lambert. Mais, dit-il,

lors qu'ils vouloient ajoûter le double au simple, suivant l'usage de ce tems, où il sembloit que le double fit partie de l'air, dequoi le bon homme Bacilly, qui apelle le double, *la diminution* de l'air, est si entêté : Lulli arrétoit d'un signe de main et de tête, les Pages de la Musique. *Cela est bien*, leur disoit il, *cela est bien, gardez le double pour mon beau-Pere*<sup>12</sup> ...

Entre autres sens, « bonhomme<sup>13</sup> », en français classique, peut signifier « vieil homme ». Dans la réalité, Bacilly avait une dizaine d'année de plus que Lully<sup>14</sup>. Représenterait-il, à ce compte, l'homme du passé ? L'expression peut évoquer un homme de la génération précédente, sans doute, peut-être un peu retardataire, mais sans que cela signifie nécessairement que l'on considère son œuvre comme périmée. On parlait familièrement du « bonhomme » Corneille sur la fin de sa carrière. Sous la plume de Lecerf lui-même

10 Il est peu probable que « surquoy » n'ait pas un sens chronologique et signifie « sur ce sujet », ce qui serait compatible avec la date de la première parution de *L'Art de bien chanter*, avant le développement de l'Académie Royale de Musique.

11 Il y a trente ans, dit-il p. 79, que « les vieux chanteurs François » ont été guéris de leur prononciation ridicule.

12 Deuxième partie, p. 199.

13 « BON HOMME, se dit d'un vrai homme de bien, et aussi d'un vieillard qui ne peut faire de mal, d'un homme simple qui ne songe à aucune malice, qui n'entend point de finesse, qui croit de léger... On appelle un vieillard, un *bon homme*... » (Furetière, *Dictionnaire*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, art. « Bon »).

14 La formule « le bon homme Bacilly », d'ailleurs, est incluse dans une incise qui exprime la pensée de Lecerf, non de Lully.

nous trouvons cet emploi du mot, attribué à Lully à propos de son aîné Henri Dumont, et assorti d'une louange :

*Je l'aime ce bon homme M<sup>r</sup> Dumont, il est naturel<sup>15</sup>.*

Mais bonhomme peut avoir aussi un autre sens : « un homme simple », dit Furetière, naïf. En quoi consiste donc la naïveté de Bacilly ? Dans son « entêt[ement] » pour les doubles, que l'opéra fera passer de mode. Sur cet éloignement, voire cette répulsion de Lully pour les doubles, Lecerf revient plusieurs fois à propos de Lambert, dont le sort sur ce point est évidemment solidaire de celui de Bacilly. La chose est trop connue pour que nous y insistions. Signalons toutefois une circonstance atténuante dont Lecerf crédite Lambert :

je ne le défendrai pas [Lambert] de trop d'attachement à cette petitesse des doubles, qui ne sont qu'une redite badine et affoiblie du simple ; quoiqu'il soit excusable, par la raison que M<sup>r</sup> le Marquis a observée, en ce qu'il n'exprimoit guères de violentes passions. Dès qu'il entra dans le monde il composa, fit des doubles, qui mériteroient d'être apellez beaux, si des jeux d'enfant pouvoient avoir une beauté véritable ; et donna une vogue si grande à ces petits agrémens, que Lulli venant ensuite à faire des Opera publics, n'osa pas se risquer à heurter tout-à-fait le goût triomphant<sup>16</sup>.

Lambert, bien qu'indéfendable sur le fond, avait donc pour excuse d'être porté par son succès dans le monde, qui le confortait dans sa pratique du double. Ce faisant, il engageait, ou plutôt, à la suite de ses prédécesseurs, maintenait la musique vocale française dans une fausse voie, du fait que le double met fatalement le texte beaucoup moins en évidence que le simple, accorde à la virtuosité vocale un privilège qui selon Lecerf est illégitime. C'est pour la même raison précisément, parce que selon lui le texte doit primer sur la musique, qu'il critique Bacilly sur sa définition de la musique<sup>17</sup> :

... sans le naturel et l'expression, la Musique est une fadaise, un badinage d'enfant, indigne d'occuper d'honnêtes gens. D'où il s'ensuit que Bacilly s'est trompé, et a trompé après lui quelques-uns des derniers faiseurs de Traitez, en croyant que *la fin de la Musique est de contenter les oreilles par les sons harmonieux*<sup>18</sup>,

en ajoutant toutefois<sup>19</sup> que si « Bacilly révoit »,

15 Troisième partie, p. 145.

16 Deuxième partie, p. 200.

17 Deuxième partie, p. 161.

18 « *Art de bien chanter*, p. 3 » (note de Lecerf).

19 Deuxième partie, *ibid.*

il y a pourtant une chose qui l'excuse... c'est que l'agrément, le contentement des oreilles... est un point très-considérable.

Autrement dit, Bacilly, comme Lambert et d'autres, chacun à sa manière, s'est laissé emporter par le caractère flatteur des diminutions.

L'examen du cas de Lambert, que nous venons de citer, comporte encore une notation intéressante : Lambert, fait dire Lecerf au Chevalier, « n'exprimoit guères de violentes passions ». Ce point avait été explicité plus haut<sup>20</sup> par le Marquis :

... moins le sentiment est vif, moins on a d'intérêt d'arriver promptement au cœur, et plus il est permis de s'amuser à l'oreille : de songer à la réjouir par des sons doux et harmonieux. Ainsi Lambert qui n'a jamais exprimé dans ses airs des passions très-fortes, n'a pas été obligé de rechercher des expressions si perçantes. Il a pû s'attacher davantage à plaire aux oreilles... Quelle douceur et quelle simplicité convenable à ces bergers, qu'il fait chanter d'ordinaire<sup>21</sup> !

On saisit ici la différence entre le genre de l'air et celui de l'opéra. Le premier fait parler des bergers : la grande mutation que représente la tragédie en musique conçue par Lully et Quinault est de mettre en scène des héros, affectés par des passions violentes voire authentiquement tragiques. Ajoutons qu'il existe une différence que Lecerf ne souligne pas, mais qui est sous-jacente : l'air est destiné en général à une compagnie mondaine restreinte (en dehors des exécutions à la cour), l'opéra à un public rassemblé dans un espace plus vaste, ce qui lui impose de produire un effet plus puissant, plus immédiat, quitte peut-être à user de moyens plus simples, moins raffinés.

Mis à part cette pomme de discorde que constitue la diminution, Lecerf fait citer Bacilly plusieurs fois par ses personnages, comme un théoricien qui à la fin du siècle encore semble faire partie des références autorisées<sup>22</sup>. Souvent, d'ailleurs, il ne le cite pas seul, mais dans un ensemble comprenant, avec des variations de noms d'un endroit à l'autre, les compositeurs d'airs de sa génération ou des générations passées, notamment

20 Deuxième partie, p. 163.

21 Dans la première partie, p. 31, Lecerf déclare également qu'« il y a dix airs de Lambert d'une naïveté et d'une douceur si parfaite, que loin de choquer la nature, ils la représentent admirablement ». Un peu plus loin, p. 94, il parle du « fameux *Lambert*, dont les beaux airs ont une simplicité si charmante.

22 Voir :

- Deuxième partie, p. 103, où est citée la p. 105 de *L'Art de bien chanter*. Dans ce passage, il apparaît que la Marquise n'a pas lu Bacilly et questionne son interlocuteur qui vient de la citer. Cette situation, dans laquelle l'homme a lu et instruit la dame, est courante dans la littérature d'idées de l'époque.

- Deuxième partie, p. 107-108 (*Art de bien chanter*, p. 20).



Boësset<sup>23</sup>, Le Camus ou Lambert. Or Lully lui-même peut figurer dans la liste, comme il peut aussi être cité avec les compositeurs d'airs sans que Bacilly soit présent<sup>24</sup>. Vers la fin de la deuxième partie<sup>25</sup> se déploie même une vaste énumération dans laquelle on trouve, entre autres noms, non seulement Boësset, Le Camus, Bacilly, Lambert et Lully, mais même les compositeurs d'opéras récents tels que Collasse, Destouches ou Campra. Tous ces compositeurs semblent former une nébuleuse qui présente une certaine unité (laquelle se résume sans doute dans le fameux « naturel » et l'attention portée au texte) malgré ses différences. Au fil du propos, on saisit d'ailleurs l'hommage de la nouvelle génération aux anciennes : Lully, nous dit Lecerf, estimait fort Antoine Boësset<sup>26</sup> et aimait beaucoup les airs de Lambert (seulement les simples, comme on l'a vu), dont il se faisait un honneur d'être le gendre<sup>27</sup>.

Par conséquent, l'attitude de Lecerf à l'égard de Bacilly n'est pas catégorique, mais nuancée. « Homme d'un génie borné, mais exact » : en défendant la diminution, Bacilly reste attaché à une pratique désuète, qui ne valait à la rigueur que pour les airs pastoraux de Lambert. Avec l'opéra, il est question d'autre chose, qui dépasse ses « born[es] ». Mais par ailleurs, Bacilly est un théoricien « exact », c'est-à-dire non pas forcément véridique sur tout, mais scrupuleux. Dans l'école française de chant du XVII<sup>e</sup> siècle, il participe à ce courant de mise en valeur du texte et de ses affects, dont l'opéra représente l'aboutissement spectaculaire. Deux passages de Lecerf peuvent résumer cette continuité dont le développement aboutit en même temps à un changement de niveau. Vers la fin de la deuxième partie<sup>28</sup>, la Comtesse compare « une Brunette de Lambert » à « un bouquet de violette » et « un air de Lulli » à « un bouquet de jasmin, dont l'odeur [est] un peu plus forte ». Corrélativement, un peu plus loin<sup>29</sup>, théorisant sur les types de voix,

23 Il s'agit sans doute d'Antoine Boësset, non de son fils Jean-Baptiste, comme le précise Lecerf dans la deuxième partie, p. 123.

24 Ainsi on trouve les listes suivantes :

- Première partie, p. 66 : Boësset, de la Barre, Lambert, Lully.
- Première partie, p. 94 : Boësset, Le Camus, Lambert, Lully (« Malgré tous les charmes des Opera de *Lulli*, et la nouveauté des autres, la France se souvient toujours des airs de *Lambert*... »).
- Deuxième partie, p. 77 (passage cité plus haut) avec rappel p. 79 : Lambert, Lully (mentionné implicitement), Bacilly.
- Deuxième partie, p. 83 : Boësset, Lambert, Lully.
- Deuxième partie, p. 86 : Lambert, Lully, Bacilly.
- Deuxième partie, p. 277 : Le Camus, Cambert, Bacilly, Lambert.

25 P. 288.

26 Deuxième partie, p. 123 et 343.

27 Deuxième partie, p. 198.

28 P. 304-305.

29 P. 332 *sq.*

le Marquis s'appuie sur les catégories de Bacilly, qu'il cite explicitement<sup>30</sup>, mais alors que Bacilly préfère les « petites voix<sup>31</sup> », aptes à « passer plus finement les doubles<sup>32</sup> », il leur préfère les « grandes voix ». Et néanmoins, bien entendu, il résume « le mérite d'un chanteur » à trois qualités : la « justesse », « l'expression », « la propreté<sup>33</sup> », exigences que Bacilly n'aurait pas désavouées.

### *Références à Bacilly aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*

On nous pardonnera de nous être un peu étendu sur le témoignage de Lecerf, en raison du nombre de références que comporte son texte à Bacilly et à son univers. Durant la même période, notons que Sébastien de Brossard le cite dans son *Dictionnaire de musique* comme un des « Auteurs qui ont écrit en françois<sup>34</sup> », sans commentaire et en lui attribuant le prénom Bénigne.

Brossard est plus explicite dans son *Catalogue*, où il écrit à propos du volume des *Remarques curieuses* dans l'édition de 1671 :

Ce B.D. Bacilly estoit un prestre de basse Normandie qui avoit un genie admirable pour composer des airs françois, desquels il faisoit aussi souvent les paroles ; ainsi il avoit une espece de musique naturelle qui luy fournissoit de tres beaux chants ; mais comme il n'avoit pas assez de musique pratique pour les notter et les mettre sur le papier, il estoit obligé pour cela de se servir de l'oreille et de la main d'autrui. Il excelloit surtout pour faire bien prononcer le françois en chantant, et observer les syllabes longues ou breves etca<sup>35</sup>.

Plus loin, à propos du manuscrit d'airs, cantates italiennes et airs français<sup>36</sup> :

4° le reste du livre est rempli de beaucoup d'airs françois nottés et ecrits en France sans b. continüe avec les doubles de quelques uns que je crois estre de *Bacilly*<sup>37</sup>.

Nous ne discuterons pas ici ce jugement sur Bacilly<sup>38</sup>. Retenons qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle il consacre encore la pertinence du discours de Bacilly concernant ce qui pour lui

30 P. 333. Il se réfère au chapitre VII de la première partie du traité (p. 35 sq.).

31 Bacilly, p. 43 ; Lecerf, p. 333.

32 Lecerf, *ibid.*

33 *Ibid.*

34 Nous citons d'après la 3<sup>e</sup> éd., Amsterdam, E. Roger, s.d. [réimpression : Genève, Minkoff, 1992, p. 360].

35 *La Collection Sébastien de Brossard, 1655-1730, Catalogue* édité et présenté par Y. de Brossard, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1994, p. 69.

36 F-Pn, Mus[VM7.3.

37 *La Collection Sébastien de Brossard, op. cit.*, p. 481.

38 Voir dans la présente publication la communication de Clémence Monnier et Mathilde Vittu, p. 37 et 42. Voir aussi A.-M. Goulet, *Poésie, musique et sociabilité...*, *op. cit.*, p. 185.

est l'objet essentiel de son traité, la prononciation et les règles de quantité. Et, comme Lecerf, Brossard voit dans Bacilly un spécialiste des doubles. Il n'établit pas de relation entre les deux : il ne limite pas la portée de son enseignement au genre de l'air, mais s'exprime de façon générale.

D'autres témoignages beaucoup plus tardifs montrent que Bacilly continue d'être lu et peut encore être cité.

L'abbé Blanchet, dans son *Art ou les Principes philosophiques du chant*<sup>39</sup>, renvoie à son traité et cite même un extrait de la page 266, référence à l'appui, concernant de la prononciation de l'*e* muet, qu'il propose, comme nous le verrons, de prononcer à peu près comme s'il était écrit *eu*<sup>40</sup>. Et il parle de Bacilly en ces termes :

Cette espèce de Prononciation fut connue dans le seizième siècle (*sic*) d'un excellent Maître à chanter, qui composa néanmoins un fort mauvais Livre sur un Art dont il connoissoit à fond la pratique ; tant il y a loin quelquefois du talent à l'esprit.

Pour Blanchet, Bacilly est relativement éloigné, comme le montre l'erreur « seizième » pour « dix-septième ». Signalons aussi qu'il ne cite pas son nom. Est-ce parce qu'il ne le connaît pas ? Ce n'est pas sûr, car il était courant à cette époque de faire allusion sans nommer. C'est possible néanmoins, s'il a eu entre les mains l'édition de 1668 ou celle de 1671, dont les pages de garde ne comportaient que les initiales de l'auteur. Il faudrait alors supposer qu'il n'avait pas eu la curiosité de chercher une information qu'il aurait trouvée facilement. Par ailleurs, d'où vient le jugement « un excellent Maître à chanter » ? On pourrait conjecturer que Blanchet ne connaissait rien de Bacilly, l'a découvert en lisant le traité et s'est estimé en droit de porter ce jugement-là ; on voit mal toutefois pourquoi à la simple lecture de ce traité qu'il estime si « mauvais » il aurait eu assez de clairvoyance pour conclure au « talent » artistique son auteur et à sa qualité d'« excellent Maître à chanter », « connoiss[an]t à fond la pratique » de son art. Il est plus vraisemblable que le souvenir de Bacilly et de son enseignement s'est conservé depuis la fin du siècle précédent : de fait, la dissociation qu'établit Blanchet entre le « talent » et les capacités théoriques ressemble un peu, *mutatis mutandis*, à celle qu'établissait Brossard, et même si Blanchet n'a sans doute pas connu la note de Brossard cette dissociation pourrait relever de la mémoire collective. Toujours est-il qu'après l'avoir cité sur cette question de la prononciation de l'*e* muet, il insiste sur la continuité qui unit l'enseignement de Bacilly avec

39 Nous citons d'après la 2<sup>e</sup> édition, Paris, Lottin, Lambert, Duchesne, 1756, p. 66-67.

40 La citation couvre le passage suivant : « ... pour ce qui est du Chant, souvent l'*e* muet estant bien plus long que les autres... qui est de le prononcer à peu pres comme la Voyelle composée eu. » Au début, Blanchet omet l'adverbe « souvent », ce qui défigure le propos de Bacilly sur la quantité de l'*e* muet.

la pratique de son temps, puisqu'il ajoute<sup>41</sup> que la règle qu'il formulait est « gardée rigoureusement » par de « fameux Chanteurs » tels que Jélyotte ou Mlle Fel.

Reste à savoir pourquoi il estime *L'Art de bien chanter* « un fort mauvais Livre ». Allusion, peut-être, au style périodique de Bacilly, qui le rend souvent difficile à suivre. Allusion peut-être au ton général de l'auteur, à ses récriminations contre les maîtres à chanter de son temps, à la posture de « pédagogue aigri<sup>42</sup> » qu'il adopte souvent, à ses prédictions sur la décadence prochaine du chant<sup>43</sup>, qui sont à l'opposé de la croyance du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le progrès conquérant. Il ne faut pas oublier que le traité de Blanchet, comme le proclame son titre, se veut « philosophique » : il se situe dans la lignée de ces traités inspirés des Lumières qui, partant de « principes » simples et clairs, fondés à la fois sur la raison et sur l'apport de l'expérience<sup>44</sup>, entendent rendre accessible au grand public maîtrise de l'art par le biais d'une construction méthodique et progressive qui fonde la pratique sur une théorie. Bacilly, au contraire, taxe de pédantisme la pure théorie musicale<sup>45</sup> et, tout en accordant une place importante aux préceptes théoriques dans la « Methode de chanter » (les règles de prononciation, celles de la quantité), ne croit pas qu'elle puisse suffire : pour lui les exceptions, les cas particuliers sont légion et rien ne remplace la fréquentation des grands maîtres<sup>46</sup>. Transmission directe et orale, donc, au moins autant que par le livre. En conséquence, seuls les Parisiens, et les Parisiens qui fréquentent le beau monde, ont quelque chance d'accéder à la perfection. Bacilly va même jusqu'à s'en remettre à « ce que l'on appelle vulgairement *Routine*<sup>47</sup> » : *c'est tout le contraire de l'esprit* selon la conception que s'en fait Blanchet.

Poursuivons notre parcours. Bérard, si proche de Blanchet<sup>48</sup> et par conséquent de Bacilly, comme nous aurons l'occasion de le voir, les résume et ne cite pas ce dernier. S'il a copié Blanchet, comme celui-ci l'en accuse<sup>49</sup>, il n'a pas jugé bon de le mentionner.

L'abbé d'Olivet, lui, a l'impression d'exhumer un auteur oublié (en tout cas du grand public) quand en 1767, dans une addition à sa *Prosodie française*<sup>50</sup>, il essaie de

41 P. 67.

42 T. Favier, « Bénigne de Bacilly et ses airs spirituels... », art. cit.

43 Par exemple p. 13.

44 Voir notre article, « L'esprit de la Méthode dans la danse française autour de 1700 ; invention et imitation », in *La pensée de la danse à l'âge classique, Écriture, lexique et poétique*, C. Kintzler (éd.), Université Charles-de-Gaulle-Lille III, Cahiers de la Maison de la Recherche, 1997, p. 47-69, p. 56-57 pour ce qui est de Blanchet.

45 Par exemple Avant-Propos (non paginé), p. [4].

46 Voir notamment p. 24 *sq.*

47 P. 24.

48 Jean-Antoine Bérard, *L'Art du chant*, Paris, Dessaint et Saillant, 1755 [réimpression : Genève, Minckoff, 1984] p. 81.

49 Accusation développée par Blanchet dans l'Avertissement de son ouvrage.

50 Première édition, Paris, Gandouin, 1736. L'addition apparaît dans une nouvelle édition incluse

répondre à une question de Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV*, qui s'interrogeait sur la raison pour laquelle les musiciens prononcent *gloi-reu*, *victoi-reu*, alors que, disait-il, ils ne le font pas « dans la déclamation ordinaire ». « J'ai appris, dit d'Olivet<sup>51</sup>, qu'un Musicien, qui écrivoit en 1668, se glorifie de l'avoir introduite (cette prononciation) dans le chant françois. » Et il cite la page 266 des *Remarques curieuses* dans l'édition de 1668 qui, on s'en souvient, ne présente que les initiales de l'auteur. Comment a-t-il « appris » cela ? le verbe suggère le bouche-à-oreille. D'Olivet dit effectivement avoir consulté les « maîtres de l'art<sup>52</sup> » et ce pourrait être eux qui lui ont signalé le traité, ignoré des grammairiens, mais dont certains musiciens au moins, conservaient le souvenir, peut-être sans connaître son nom<sup>53</sup>.

De fait, nous retrouvons Bacilly près de cent ans plus tard dans le traité de Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*<sup>54</sup>. Bien que formé à l'école italienne, Garcia participe de la tradition française par son souci de fonder la technique sur une connaissance scientifique de l'appareil vocal, qui le rattache à Blanchet et à Bérard, mais aussi par son intérêt pour l'articulation du texte, à laquelle il consacre le premier chapitre de sa seconde partie. Et dans le § v, traitant de l'« appui des consonnes », il préconise de les doubler et se réfère à Bacilly, Bérard et Blanchet, comme à une lignée<sup>55</sup>.

On constate donc que dans la tradition française du chant le souvenir de Bacilly perdure, surtout en tant que théoricien de la prononciation, c'est-à-dire de la mise en valeur du texte. C'est dans ce domaine, nous l'avons vu, que pour Lecerf l'apport de Bacilly avait été précieux et participait au mouvement qui aboutissait à Lully.

Examinons maintenant quelques aspects techniques du traité de Bacilly, en nous demandant dans quelle mesure les théoriciens des générations suivantes manifestent une continuité, et quelle est la part des évolutions.

dans ses *Remarques sur la langue française*, Paris, Barbou, 1767, p. 47 sq. Nous indiquerons les pages d'après l'édition de 1771 (*Remarques sur la langue française*, Paris, Barbou), identique et plus facilement accessible. L'article en question commence p. 41.

51 Éd. de 1771, p. 47-48.

52 P. 45.

53 Peut-être aussi ces musiciens avaient-ils lu Blanchet, dont le traité était paru entre *Le Siècle de Louis XIV* et l'édition de 1767 de la *Prosodie française*. C'est ainsi qu'ils auraient pu le signaler à d'Olivet. Il faudrait alors conjecturer qu'eux ou lui auraient cherché un peu plus loin pour retrouver la date d'édition de 1668, qui n'est pas mentionnée par Blanchet.

54 Paris, l'auteur, 1846 [réimpr. : Genève, Minkoff, 1985].

55 P. 6. Voir *infra* la transcription de ce passage.

## La prononciation de l'*e* muet final

À propos de l'*e* muet final non élidé, Bacilly écrit ceci :

Il est vrai que dans le langage familier, l'*e muet* n'est d'aucune considération à l'égard de la Prononciation et de la Quantité, et il n'y a que la Nation Normande et leurs voisines qui fassent sonner mal à propos l'*e muet*, et qui le prononcent comme la syllabe *en*, en disant *Tablen* pour *Table*; mais quant à la Déclamation (et par conséquent au Chant qui a un grand rapport avec elle) cet *e* est si peu muet, que bien souvent on est contraint de l'appuyer, tant pour donner de la force à l'expression, que pour se faire entendre distinctement des Auditeurs; et pour ce qui est du Chant, souvent l'*e muet* estant bien plus long que les autres, demande bien plus d'exactitude et de régularité pour la Prononciation que les autres Voyelles<sup>56</sup> ...

Et Bacilly propose

de le prononcer à peu près comme la Voyelle composée *eu*, c'est-à-dire en assemblant les lèvres presque autant comme on fait à cette dyphthongue, avec laquelle ces sortes d'*e* ont un fort grand rapport<sup>57</sup>.

En conséquence de quoi<sup>58</sup>, pour « corriger » ceux qui prononcent fautivement *extremen* et *inevitablen*, ou bien *extremea* ou *ineuitablea*, il propose de leur « ordonner de prononcer *extremeu* et *ineuitableu* », catégoriquement, ajoutant que « ne vou[lan]t pas former si fort l'*eu* dyphthong[u]e » ils aboutiront à une prononciation atténuée de l'*eu*, qui est la prononciation souhaitée.

Pour résumer, Bacilly rappelle la différence qui sépare la prononciation familière et celle de la déclamation, et d'autre part le fait que le chant, malgré sa parenté avec la déclamation, comporte ses spécificités. Et il affirme que dans la déclamation, à la différence de la prononciation familière, il faut prononcer l'*e* muet, et qu'il se prononce même plus longuement dans le chant (on pense particulièrement aux diminutions dont il est « entêté », selon le mot Lecerf, mais aussi aux fins de phrases musicales sur des rimes féminines); et il propose le procédé qui consiste à le prononcer comme un *eu* qui toutefois ne serait pas un *eu* trop caractérisé.

Que disent les théoriciens postérieurs ? Pour ce qui est de la déclamation, Grimarest écrit dans le *Traité du récitatif*<sup>59</sup> :

56 P. 265-266.

57 P. 266.

58 P. 266-267.

59 Jean Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans*

... nos syllabes les plus brèves sont formées par nos *e* muets, ou féminins ; et même celles qui terminent les mots ne se font presque pas entendre, quoique l'on ne doive jamais omettre de les prononcer, comme les deux premières de *recevoir*, la première et la dernière de *fenêtre* ; la seconde de *porte*, *aiment* ; et les monosyllabes *me*, *te*, *se*, *le*, *de*, *ne*, *que*, *ce*.

Et plus loin, dans le chapitre consacré à la déclamation de l'acteur et du prédicateur, il ajoute :

Quoique l'on doive faire entendre la syllabe muette des vers féminins ; cependant il est ridicule d'y appuyer aussi fortement, que le font quelques Acteurs ; C'est faire perdre au vers sa qualité, et rendre longue la plus brève de nos syllabes<sup>60</sup>.

Il ne s'agit pas de chant ici, mais de déclamation parlée. À certains égards, Grimarest est un « moderniste » : ainsi, sur un autre sujet, il propose de ne pas « s'arrêter à la rime ni à la césure » et d'enchaîner sur l'hémistiche ou le vers suivant, contrairement aux préceptes traditionnels<sup>61</sup>. Néanmoins, sur la question de l'*e* muet, pour autant qu'on puisse comparer des textes écrits à des dates et dans des visées différentes, il semble en accord avec Bacilly pour dire qu'il faut le prononcer suffisamment pour le « faire entendre ». S'il y avait une différence, ce serait donc dans le dosage : Grimarest critique les acteurs qui « y appu[ient] fortement » (ce faisant, il témoigne d'une pratique, pratique minoritaire, certes), alors que Bacilly dit que « bien souvent on est contraint de l'appuyer ». Toutefois, Bacilly présente cet appui non pas comme une norme linguistique, mais comme impliqué par la nécessité de « l'expression » et celle de « se faire entendre distinctement des Auditeurs ». Par ailleurs, Bacilly précise que dans le chant le *e* muet est « souvent » plus long que dans la déclamation, ce qui signifie que dans la déclamation, dont parle Grimarest, il est plus court. Enfin, dans le domaine du chant, ce souci de ne pas appuyer de façon trop ouverte se retrouve chez Bacilly dans sa proposition de prononcer comme un *eu* qui n'en est pas tout à fait un. Dosage donc, sans doute, dont les limites sont difficiles à définir, d'autant plus qu'elles sont variables : car au passage nous avons retrouvé l'idée d'une modulation de la déclamation, parlée ou chantée, en fonction du texte et des lieux où l'on déclame.

---

*la déclamation, et dans le chant*, Paris, J. Le Fèvre, P. Ribou, 1707, p. 29-30 ; nous citons d'après l'édition de Sabine Chaouche dans *Sept traités sur le jeu du comédie et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique*, Paris, Champion, 2001, p. 295. Dans les références suivantes, nous indiquerons successivement la page de l'édition Ribou et celle de l'édition Chaouche.

60 P. 134 ; éd. cit., p. 333.

61 P. 84 ; voir éd. cit., p. 315-316 et la note de commentaire.

Les mêmes préceptes seront formulés au milieu dans les années 1750 par Blanchet, qui analyse ainsi la translation de la déclamation au chant :

L'*e* muet naturellement opposé au beau Chant ne rend qu'un son sourd : aussi la Prosodie Française qui n'exige qu'une syllabe pour la rime masculine en exige-t'elle deux pour la féminine : c'est pour cette même raison que l'articulation chantante et l'expression de la Musique, demandent qu'on appuie sur cette lettre quand elle est placée à la fin des mots. On ne sçauroit le faire sans que les mouvemens des organes qui produisent l'*e* muet soient continués ; et pour-lors, on rend à peu près la diphtongue *eu*<sup>62</sup> ...

Et Blanchet, comme nous l'avons vu, cite alors Bacilly. Nous retrouvons les principes essentiels : faire bien sentir la distinction entre terminaisons masculines et terminaisons féminines, l'existence d'un degré de plus entre la diction parlée et le chant, le précepte du *eu* qui n'est qu'« à peu près » un *eu*, et aussi le souci de se régler sur les nécessités de l'« expression ».

Bérard le reprend à peu de chose près<sup>63</sup>. Bien qu'il s'abstienne, on l'a dit, de citer le traité de Bacilly, il l'a lu ou du moins il a lu la page de Bacilly reproduite par Blanchet. Reprenant le verbe « corriger » qu'employait Bacilly, il écrit :

On corrigera cet abus<sup>64</sup> en prononçant dans tous les cas les *e* muets, comme la diphtongue *eu* de manière que l'*u* ne soit pas bien décidé, et qu'il ne soit qu'un demi *u*...

Et il ajoute<sup>65</sup>, comme Blanchet, que « la prononciation de la diphtongue *eu*, n'est que la prononciation de l'*e* muet prolongée ».

Signalons encore, une quinzaine d'années plus tard, le traité de Raparlier, *Principes de musique, Les Agréments du chant*<sup>66</sup>, qui, dans la partie intitulée « Essai Sur la Prononciation, l'Articulation et la Prosodie de la Langue Française », emprunte largement à Bérard et à Bacilly, en les résumant sans les citer. Parvenu à l'*e* muet final, il écrit :

... cet *e* se prononce comme s'il y avoit un *u* à la fin. Il faut supposer cependant que cet *u* n'a que la moitié du son d'un *u* naturel ; on dit monde*u*, livre*u*, homme*u*<sup>67</sup>.

62 Blanchet ajoute : « Cette règle ne doit avoir lieu que dans le cas dont je viens de parler : lui donner plus d'étendue, ce seroit faire changer en quelque sorte de nature à la plûpart de nos expressions. » Il ne précise pas en quoi pourrait consister cette extension fautive de la règle. Peut-être s'agit-il des *e* muets à l'intérieur des mots, qu'il faudrait se garder d'allonger.

63 P. 80-81.

64 C'est-à-dire le fait de prononcer *o* à la place de l'*e* muet, « métamorphose ignoble » que dénonçait Blanchet p. 67 (là où Bacilly dénonçait la déformation en *en* ou en *ea*).

65 P. 82.

66 Paris, l'auteur, 1769 ; Lille, Lalau, 1772 [réimpr. : Genève, Minkoff, 1972].

67 P. 36.



Continuité, donc ; cependant, dans les années 1750-1760, un autre point de vue, celui de Voltaire et de d'Olivet, qui n'est pas un point de vue de musiciens, semble apporter un élément nouveau. Le premier, repris par le second, comme nous l'avons vu également<sup>68</sup>, atteste encore la prononciation *eu* de l'*e* muet dans le chant. Mais cette prononciation est en même temps critiquée comme une tradition qui le sépare exagérément de la déclamation. Dans cette dernière, Voltaire comme d'Olivet semblent considérer comme un fait établi que l'*e* muet n'est pas prononcé, ce qui représenterait une évolution par rapport à l'époque de Grimarest, qui lui conservait tout de même une certaine réalité. Comme pour tout texte qui affirme un usage comme norme et s'en prend au défaut contraire, reste à savoir de quelle déclamation il s'agit, à quels interprètes ils pensent, jusqu'à quel point l'usage qu'ils semblent évoquer était bien un usage général, et si à côté de cet usage qu'ils approuvent certaines pratiques réelles n'auraient pas conservé, voire tendu à restaurer l'*e* muet. C'est ce que pourrait le suggérer cette affirmation allusive de d'Olivet dans le même article :

Au moins est-il certain qu'au Théâtre ce n'est pas chose rare qu'un Acteur, et surtout une Actrice, dont les talents sont admirés, fasse adopter un mauvais accent, une prononciation irrégulière, d'où naissent insensiblement des traditions locales, qui se perpétuent, si personne n'est attentif à les combattre<sup>69</sup>.

## La prononciation des voyelles nasales

Concernant la prononciation des voyelles nasales, dans le corps de *L'Art de bien chanter* (car nous devons aussi revenir sur le « Discours » préliminaire de 1679) Bacilly les distingue selon le timbre de la voyelle. S'il ne parle pratiquement pas de *un* et très peu de *ain/in*, il fournit des indications assez précises sur *an/en, on*, et sur les diphtongues nasales *oin* et (dans une moindre mesure) *ien*.

Pour *an/en*, il prescrit<sup>70</sup> de ne prononcer l'*n* (c'est-à-dire en fait, précise-t-il, de l'« *effleurer*<sup>71</sup> ») « que lors que l'on est prest de finir la Note longue » ou la série de notes, « autrement ce seroit Chanter du nez ». Et il cite des exemples où l'on voit l'application de cette règle soit sur une note longue, soit sur un ornement, soit sur un mélisme.

En ce qui concerne *oin*, Bacilly semble également distinguer deux étapes, dans une même syllabe : la prononciation de la diphtongue *oi* (qu'il développe sous la forme

68 Voir ci-dessus p. 123.

69 P. 48.

70 P. 261-262.

71 P. 262. Il reprend le même terme p. 305, dans un paragraphe qui comporte apparemment une faute d'impression, et où il faut comprendre qu'il parle de l'*n* précédé (et non « suivie ») d'une voyelle.

« *ouëi*<sup>72</sup> », en intercalant un *i* avant l'*n*) et l'émission du *n*, sur lequel il faut « tomber finement... sans l[e] frapper<sup>73</sup> », un *n* que, dit-il plus loin, « l'on ne doit faire sonner que sur sa fin<sup>74</sup> ». Pour *bien* et *rien*, il préconise également d'intercaler un *i* avant l'*n*<sup>75</sup> : on peut, par recoupement avec *oin*, en conclure que cet *i* est destiné à s'entendre tout autant, sans qu'il soit tout à fait exclu que les notations qu'il propose, *biein*, *riein*, aient pour but de signifier graphiquement qu'il ne faut pas prononcer *bian*, *rian*, conformément à un usage incorrect qui existait à l'époque<sup>76</sup>.

Mais il n'en est pas de même pour *on*<sup>77</sup>, dans lequel *o* ne fait avec l'*n* ou l'*m* « qu'une mesme syllabe<sup>78</sup> ». La conséquence en est que « l'*o* joint à l'*n* dans la mesme syllabe, ne souffrent (*sic*) pas de longues Diminutions<sup>79</sup> », cela « pour éviter le Chant du nez, qui paroistroit fort dans un Passage<sup>80</sup> sur la syllabe *on*, sans qu'il soit permis de separer en aucune maniere l'*o* d'avec l'*n* ». Bacilly précise par ailleurs que cet *o* se prononce très fermé, comme s'il était suivi d'« un petit *u*<sup>81</sup> ».

Il y a donc une nette différence entre d'une part la prononciation de *an/en*, de *oin* et sans doute de *ien*, et celle de *on* d'autre part, différence que Bacilly justifie par l'« usage<sup>82</sup> ».

De quel « usage » s'agit-il ? d'un strict « usage que l'on a dans le Chant<sup>83</sup> », ou d'un usage qui correspondrait à la prononciation parlée ? Constamment au cours du traité, nous l'avons vu, Bacilly affirme que son discours est pertinent pour la déclamation parlée, et en même temps il énonce des règles qui sont propres au chant (nous en avons eu un exemple avec le traitement long de l'*e* muet) sans bien spécifier toujours si tel ou tel précepte concerne le seul chant ou la déclamation en général<sup>84</sup>. Néanmoins, ici, la distinction

72 P. 284.

73 *Ibid.*

74 P. 285.

75 P. 306.

76 Bacilly, en effet, met en garde contre cette erreur : « ... au lieu de changer l'*e* en *a* (comme il le faut presque toujours quand il se trouve joint à l'*n*) on met un *i* entre l'*e* et l'*n*, et l'on dit *biein* et *riein*, principalement quand on y arreste... » (*Ibid.*)

77 P. 262.

78 P. 275.

79 *Ibid.* ; de même, p. 226 et 228.

80 C'est-à-dire un mélisme.

81 P. 274 ; de même, p. 276.

82 P. 275 et 276.

83 P. 275.

84 Par exemple : « Il semble que c'est l'affaire des Grammairiens, de traiter de la Prononciation, et toutesfois il y a des Regles de Prononciation qui se rencontrent dans le Chant, ausquelles ils n'ont jamais pensé de parler, soit qu'elles leur soient inconnuës, ou qu'elles ne soient pas de leur ressort. » Donc sur un certain nombre de points Bacilly entend voir plus clair que les grammairiens (« soit qu'elles leur soient inconnuës ») et son propos concerne alors la déclamation en général (dans le « Discours », en 1679, il affirmera que des académiciens et « des gens qui font Profession de parler

entre deux types de prononciation des voyelles nasales, avec nasalisation achevée dans un cas et non dans d'autres, « usage que l'on a dans le Chant », repose sans doute sur un usage bien réel dans la prononciation parlée. On peut imaginer que cet « usage » ait été enseigné et fixé par le maître de Bacilly, Pierre de Nyert. Il resterait à savoir si au moment de la composition du traité cet usage-là était encore en vigueur dans la langue parlée ou s'il n'existait dans le chant que comme tradition. Comme l'observe Olivier Bettens dans sa communication consacrée aux « bacillismes » le fait que Bacilly recommande de « prendre garde » à la prononciation de *an* et d'« avoir grand soin » de ne pas nasaliser tout de suite l'*a* pourrait signifier que c'est ce que ferait spontanément un lecteur non averti de 1668, ou du moins une partie des lecteurs. Néanmoins, Bacilly dénonce ordinairement les prononciations fautives avec une vigueur qu'on ne constate pas ici, puisqu'il se contente de recommander de « conserver » aux syllabes *an* et *en* « tout l'agrément qu'elles contiennent ». Il est donc difficile de décider. Par ailleurs, si l'on suppose l'« usage » dont parle Bacilly divergeait de la prononciation familière telle qu'elle s'est imposée ou est en train de s'imposer, nous ne savons pas de façon catégorique si cette recommandation ne vaut pas aussi pour la déclamation parlée.

Quoi qu'il en soit, à la fin du siècle l'abbé de Dangeau<sup>85</sup> fournit un témoignage différent, à partir d'un autre point de vue qui est celui de l'usage parlé. D'une part il traite de la même façon les diverses voyelles nasales. D'autre part, il affirme que ce sont des voyelles « simples<sup>86</sup> », c'est-à-dire dont la nasalisation commence dès le début de l'émission de la voyelle ; il propose en conséquence<sup>87</sup> de les appeler « sourdes », « esclavons » ou « nasales » pour les distinguer des voyelles claires.

De tout cela il avance une preuve qui nous ramène au chant : il est impossible, dit-il, « de fredonner ou de faire un port de voix sur aucune consonne, ni sur les deux voyelles d'une diphtongue<sup>88</sup> » ; on ne le fait que sur une voyelle unique. Or, ajoute-t-il,

---

en public » ont trouvé dans son traité « dequoy se satisfaire » ; p. 4), et sur d'autres points il admet que son propos ne concerne que le chant (« ou qu'elles ne soient pas de leur ressort »).

85 *Essais de grammaire*, 1<sup>re</sup> éd., Paris, Coignard, 1694. Nous citons d'après l'édition contenue dans *Opuscules sur la langue française. Par divers Académiciens*, Paris, Brunet, 1754. L'extrait commenté ici est reproduit en annexe de l'article de Philippe Caron et Michel Morel, « Note récapitulative sur le programme de reconstitution de la diction haute du français vers 1700 », *La prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation, Rencontre de recherche, Tours, 30 mai 2005, Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, n° 2, mai 2007 (en ligne : <[http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS\\_annales02.pdf](http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales02.pdf)>, lien consulté le 28-05-2019), p. 22-24.

86 P. 16

87 P. 17.

88 P. 18.

... si vous prononcez les mots qui finissent par mes voyelles sourdes, le port de voix se fera tout entier sur le son de *an, en, on, un*. Quand vous voudrez fredonner sur *tyrans, biens, profonds, communs*, tout votre port de voix se fera tout entier sur *an, en, on, un*. Si le son de *an* étoit composé de la voyelle *a*, et de la consonne *n*, votre port de voix se feroit sur l'*a*, et vous commenceriez à prononcer l'*n*, quand votre port de voix sur l'*a* viendrait à finir : c'est ce qui n'arrive pas quand vous fredonnez sur *tyrans...* ; preuve certaine que ce son n'est pas composé<sup>89</sup>.

On remarquera que Dangeau envisage exactement ce que décrivait Bacilly pour *an* : ne prononcer (« effleurer », disait Bacilly) l'*n* qu'à la fin du mélisme ; et que Dangeau décrit cela comme une pratique qui, de son point de vue du moins, n'a pas cours.

Régnier-Desmarais, dans sa *Grammaire française*, reprendra la même preuve, sous une forme un peu différente :

La preuve indubitable de cette simplicité (des voyelles nasales), est que dans la Musique on ne peut faire aucune modulation<sup>90</sup>, aucun tremblement, aucune tenüe, aucun port de voix que sur une pure voyelle. Or on peut faire des modulations et des tenües sur tous les sons qu'on vient de marquer (les voyelles nasales), de même que sur quelque voyelle que ce soit. Il est vray que ces modulations ne sont pas si agreables que les autres, par la raison que le son en est plus estouffé, et plus sourd, et qu'il vient du nez<sup>91</sup>...

Régnier-Desmarais constate donc le défaut que dénonçait Bacilly à propos des mélismes sur *on* : le chant du nez. Et il affirme que ce chant du nez se produit naturellement dans le cas de toutes les voyelles nasales.

Il est probable que Dangeau et Régnier-Desmarais décrivent ce qu'ils entendent chez les gens du monde qui chantent sans métier, au hasard de la vie courante. Mais voici les préceptes d'un praticien, Sébastien de Brossard, dans son « Traité de la manière de bien prononcer les mots *Italiens*<sup>92</sup> » qui fait suite à son *Dictionnaire de musique*, traité qui concerne aussi la prononciation latine et française. Il dénonce deux pratiques, parmi lesquelles

La seconde arrive à ceux qui portent indifferemment leur Voix dans le Nez pour toutes sortes de Lettres : ce qui fait qu'ils supposent une N, ou une M, après l'A, et qu'au lieu d'un A, on entend des An... Or ce deffaut est d'autant plus contraire au bel usage ; que même, lorsqu'après un A, il suit effectivement une N, ou une M, en une seule syllabe, et qu'on fait quelque *Passage*, ou quelque *Roulade*, ou une *Cadence* ou un *Tremblement*

89 P. 19-20.

90 C'est-à-dire aucun mélisme.

91 Abbé François-Séraphin Régnier-Desmarais, *Traité de la grammaire française*, Paris, Coignard, 1706, p. 6.

92 En italique dans le texte.

sur cette syllabe, il faut bien prendre garde<sup>93</sup> de prononcer, ou faire entendre l'N, ou l'M, pendant ce passage. Il faut d'abord prononcer purement et simplement la Voyelle A, continuer ce même Son pendant tout le passage, et ne donner que sur la dernière Note, ou à l'extrémité de ce passage, ce coup de Nez qui fait entendre l'N, ou l'M.

Remarquez que ces deux Observations sont communes aux quatre autres Voyelles *e*, *i*, *o*, et *u*...

Remarquez que ces deux Observations sont communes à toutes les Langues, mais sur tout à la *Latine* à l'*Italienne* et à la *Françoise*<sup>94</sup>.

Nous retrouvons donc le mode d'exécution que prescrivait Bacilly pour *an* et apparemment pour *oin* et *ien*, mais ici généralisé pour toutes les voyelles nasales. Et il est probable que cette exécution en deux temps, voyelle pure et ensuite nasalisation, est un procédé propre aux chanteurs, destiné à éviter ce chant du nez qu'observait Régnier Desmarais.

Le même procédé sera préconisé par les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle. On pourra ainsi comparer Bérard avec Bacilly :

Toutes les fois que la lettre *o* précède une consonne nazale, et qu'il faut exécuter quelqu'agrément sur la syllabe ou cette première lettre se trouve, on doit faire tomber le repos<sup>95</sup> non sur la consonne ou la syllabe, mais sur l'*o* : observez qu'il doit être un peu obscur ; je veux dire participer des consonnes qui le suivent : il ne faut faire bien sentir ces dernières, qu'en terminant l'agrément ou en quittant le Son<sup>96</sup>.

De cela Bérard donne des exemples valables pour « les Roulades, les Sons soutenus ou enflés, et les Cadences » : « *o...mbre* », « *trio...mphe*<sup>97</sup> », et il ajoute :

« dans la déclamation du récitatif, il faut prononcer à l'ordinaire comme s'il était écrit *triumphe*, l'*ounde*, etc.<sup>98</sup> »

93 C'est-à-dire se garder.

94 P. 333-334.

95 C'est-à-dire la tenue de la note (cf. la même expression p. 87 et 88).

96 J.-A. Bérard, *L'Art du chant*, *op. cit.*, p. 85.

97 Ce précepte ne figure pas chez Blanchet, qui au contraire, dans son Avertissement (p. xv), cite des extraits des manuscrits de Bérard dans lesquelles il relève ironiquement « Les *trio...mphe*s ». De même, p. xiv, il attaque la phrase « Quand il faut enfler ou soutenir un son sur ces mots bien, rien, il faut prononcer comme s'ils étoient écrits *bie-in rie-in*, etc. » qui se situe dans la droite ligne de Bacilly, p. 306. Toutefois, dans cette dénonciation il est difficile de comprendre si Blanchet vise le précepte lui-même ou sa formulation. S'il vise le précepte, il faudrait en conclure que celui-ci ne faisait pas l'unanimité.

98 P. 86. « Par déclamation du récitatif », il faut sans doute entendre : là où il n'y a pas de mélisme sur *triumphe* ou sur *onde*.

Continuité, donc, avec Bacilly dans cette prononciation « ordinaire » de *on* très fermé et nasalisé dès le début, mais dissociation de *on* en deux phases pour les agréments, ce que Bacilly n'envisageait pas. Ensuite, Bérard énonce la même règle pour *oin*<sup>99</sup>. Il ne dit rien de *an*.

En 1779, Raparlier formulera la même prescription que Bérard pour *on* et *an*<sup>100</sup>. Mais chez d'autres théoriciens il faut remarquer que cette règle s'étend : elle ne se limite plus aux voyelles nasales pourvues d'un ornement, mais concerne toutes les voyelles nasales. Déjà en 1769 Lécuyer, dans ses *Principes de l'art du chant*, la formule sans aucune restriction pour *on*<sup>101</sup>, en précisant : « La même Règle a lieu pour l'A et l'E<sup>102</sup> » et en citant pour exemples « *embrazé, amante, contente, Flambeau*<sup>103</sup> », mots qui n'appellent pas de façon évidente des ornements ou des mélismes sur leurs syllabes nasales. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Manuel Garcia la reprendra encore pour toutes les voyelles et sans condition, en se réclamant de Brossard et de Bérard, ainsi que du président de Brosses<sup>104</sup>. On peut conjecturer que cette extension de la règle à toutes les voyelles nasales s'est produite sous l'influence du chant italien : en effet, De Brosses écrivait précisément au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle :

Les voyelles nazales peuvent... contrarier [le chant]... Aussi les voyelles pures dont la langue italienne est remplie ont-elles assuré la prééminence à la musique de cette nation : aussi notre musique françoise quand elle fait des roulemens sur certaines syllabes nazales familières à la poésie lyrique, telles que *chan-ter, triomphe*, etc. ne fait

99 P. 87.

100 P. 30.

101 *Principes de l'art du chant suivant les règles de la Langue et de la Prosodie Française... par M. Lécuyer, Ordinaire de l'Académie Royale de Musique*, Paris, l'auteur, 1769, p. 9.

102 P. 10.

103 P. 10.

104 « Dans le chant français on peut souvent entendre le retentissement nasal, non-seulement après la voyelle, mais encore pendant qu'elle se produit. Cette méthode régulière dans le débit et dans la déclamation nous semble incompatible avec l'agrément de la voix chantante, et nous osons d'autant plus librement la rejeter, que déjà elle a été proscrite par des musiciens et des grammairiens français. Nous citerons, entre autres, des autorités qui nous semblent irrécusables : Brossard, Bérard, de Brosses. » (*op. cit.*, Seconde partie, p. 3.). Une note sur le nom de Brossard renvoie au *Dictionnaire de Musique* en reproduisant la phrase citée ci-dessus dans notre propos : « Il faut d'abord prononcer purement et simplement la voyelle, continuer ce même son pendant tout le passage, et ne donner que sur la dernière note, ou à l'extrémité de ce passage, ce coup de nez qui fait entendre l'N, ou l'M. » Garcia supprime dans le texte de Brossard la précision « la voyelle A », mais comme pour Brossard la règle vaut pour toutes les voyelles cette suppression ne modifie pas le sens. Une note sur Bérard renvoie à *L'Art du chant*, p. 85-86. La note sur de Brosses renvoie au « *Traité de la formation mécanique des langues*, p. 146 et 147 ». La référence est inexacte. Il s'agit bien du *Traité de la formation mécanique des langues*, Paris, Saillant, Vincent et Dessaint, 1765, t. I, mais des articles 46 et 47 (chap. IV, p. 153 sq.)

entendre dans le roulement que la voix franche *A, O*; et ce n'est que lorsqu'elle s'appuie sur une tenue ou en finissant le roulement qu'elle fait sonner la voix nazale *an, om*<sup>105</sup>.

On peut donc en conclure qu'entre la publication de *L'Art de bien chanter* et la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, un changement a eu lieu dans la représentation que l'on se fait des voyelles nasales. On ignore désormais la distinction que Bacilly établissait entre elles, pour laquelle il invoquait « l'usage ». Que cet « usage », en 1668, ait correspondu à un usage courant au moins dans une partie de la société, ou à un usage seulement conservé peut-être dans la déclamation et en tout cas dans le chant, vers 1700 les voyelles nasales sont désormais perçues comme également et pleinement nasalisées dans la norme ordinaire. Dès lors, l'émission des voyelles nasales en deux temps, pures puis nasalisées, sur les ornements, pratique limitée à un certain nombre d'entre elles, est présentée comme un procédé de chant. Par la suite, si ce procédé est étendu à toutes les occurrences des voyelles nasales sans condition, on retrouvera pour *an* une réalisation semblable à celle que prescrivait Bacilly, mais ce n'est pas par continuité avec lui.

Peut-être Bacilly lui-même, d'ailleurs, a-t-il témoigné d'une évolution en cours dans cette représentation des voyelles nasales. Dans le « Discours qui sert de réponse à la Critique de l'Art de chanter », ajouté en tête de l'édition de 1679, il fait son autocritique sur le texte de 1668, bien que celui-ci soit reproduit tel quel le corps du livre :

... en parlant de ces sortes de syllabes qui ont une N précédée d'une voyelle, et suivie d'une consone, j'avoüe que je me suis trop emancipé, et qu'il est bien plus sûr de les tenir pour breffes, non pas tout-à-fait; mais à demy en leur conservant une petite marque de longueur, qui est le doublement de gosier dont il est parlé au Chap. 12. pag. 196, que de s'exposer à la Censure en leur donnant une marque de longueur plus considerable, telles que sont les longues Cadences<sup>106</sup>.

Il corrige ainsi ce qu'il écrivait en 1668, p. 364 sqq., à propos de toutes les voyelles nasales. Bien entendu, la remarque s'applique à *on*, à propos duquel, nous l'avons vu, il avait déclaré qu'il « ne souffr[e] pas de longues Diminutions<sup>107</sup> ». Mais il s'excuse aussi, dans ses *Airs spirituels*, d'avoir « fai[t] longue » la deuxième syllabe de « Redempteur », « la voyant si chargée de consones<sup>108</sup> », ce qui revient à dire que sur le plan de la quantité *an* devrait être traité plutôt comme *on*.

**105** *Traité de la formation mécanique des langues, op. cit.*, t. I, chap. IV, p. 160.

**106** « Discours », p. 16.

**107** P. 275. En conséquence (« Discours », p. 16), dans la fin de phrase « le bon vin », il préconise de faire la cadence sur « le » plutôt que sur « bon ».

**108** « Discours », p. 17.

Si la prononciation des voyelles nasales en deux temps finit donc clairement par apparaître comme un procédé de chant, on doit aussi se demander si ce procédé pouvait avoir cours dans la déclamation. *A priori*, on pourrait l'imaginer, par exemple, dans le cas de certaines syllabes nasales prononcées de façon particulièrement longue, éventuellement avec des effets vocaux. Que disent nos témoins ? En 1707 Grimarest considère, comme Brossard, Dangeau ou Régnier-Desmarais, les voyelles nasales sans distinction, en les rangeant dans la catégorie des voyelles « qui sont propres à la Langue Française <sup>109</sup> » ; et il leur attribue la troisième place dans les quatre degrés qu'il distingue des plus brèves aux plus longues, et donc peut-être un peu plus de longueur que Bacilly dans sa dernière édition. À l'autre bout de notre parcours chronologique, Manuel Garcia <sup>110</sup> affirme que le « retentissement nasal » dès le début de la voyelle est une « méthode régulière (c'est-à-dire conforme à la règle) dans le débit et la déclamation », ce qui le distingue de « la voix chantante ». Or entre les deux, si l'on consulte l'abbé d'Olivet, on constate que sa position a varié. En 1736, il distingue pour une même voyelle nasale des valeurs de quantité « très brève », « un peu moins brève », longue ou « douteuse » selon les cas <sup>111</sup>). En revanche, dans la version modifiée il affirme, par une « règle sans exception » que les voyelles nasales « rendent longue la syllabe où elle se trouve <sup>112</sup> ». Sachant que sa *Prosodie françoise* vaut pour la déclamation <sup>113</sup>, on peut se demander si ces voyelles nasales globalement allongées ne témoignait pas, dans le courant du XVIII<sup>e</sup>, d'un rapprochement avec le chant, au moins sur ce point-là <sup>114</sup>, rapprochement qui aurait été temporaire.

## Le doublement des consonnes

Un autre précepte marquant de l'enseignement de Bacilly est la « Suspension des Consones, avant que de faire sonner la Voyelle qui les suit », procédé qu'il appelle « gronder <sup>115</sup> ». Et

109 *Op. cit.*, p. 31 ; éd. cit., p. 296.

110 *Loc. cit.*

111 Éd. de 1736, voir pour le détail les p. 62, 64, 65, 75, 76, 83, 86, 87, 93.

112 Éd. de 1771, p. 73. P. 86 et 91, il se réfère encore à cette « Règle... des nasales », récapitulée enfin p. 92.

113 1736, p. 100 ; 1771, p. 98.

114 On se souvient que par ailleurs sur la prononciation de l'*e* muet d'Olivet distinguait nettement la prononciation de la déclamation et celle du chant. Il faut relever le fait que, dans la même version modifiée, d'Olivet a supprimé la précision contenue dans l'édition de 1736 : « il n [est] permis de chanter, ni en lisant, ni en prononçant un discours, ni en récitant, ou déclamant des vers » (1736, p. 100 ; cf. 1771, p. 98). Il est vrai qu'on peut interpréter aussi cette suppression dans l'autre sens : la mise en garde contre la déclamation chantée, nécessaire en 1736, ne l'est plus à la fin des années 1760, et c'est pourquoi d'Olivet la supprime.

115 P. 307.



il recommande<sup>116</sup> de prendre « cette précaution, qu'il y ait quelque expression véritable et non apparente » : on ne pourra donc pas gronder les initiales de *mourir* ou de *malheureux* dans des phrases négatives telles que

*Je ne veux point mourir*

ou

*Je ne suis pas trop malheureux.*

À ce procédé Blanchet consacre un chapitre, suivi par Bérard<sup>117</sup> :

*On doit doubler les consonnes plus ou moins fortement, plus ou moins de temps, selon que l'exigent les diverses espèces des passions, leurs degrés et leur mélange*<sup>118</sup>.

Lécuyer<sup>119</sup> et Raparlier<sup>120</sup> leur font écho. Enfin, nous l'avons vu, Manuel Garcia reprendra le même précepte<sup>121</sup> en citant Bacilly, Bérard et Blanchet.

Doublement des consonnes, donc, et adaptation de ce doublement au texte. Par-delà cette continuité, toutefois, nos théoriciens fournissent des indications différentes sur le champ et le mode d'application de ce précepte. Bacilly ne semble pas considérer que l'on doive gronder les occlusives (*p, t, c*, etc.). Pour lui « de toutes les Consonnes qui se grondent... l'*m* est la plus considérable<sup>122</sup> ». Et il donne pour exemples *mourir, je meurs* et *mortelles, malheureux, miserable, mille (rigueurs), malaisé, moment, amoureux, malgré, mot*. Il cite également l'*f* (*infidelle, enfin*), *s* « quelquefois » (*severe*), le *j* et le *v* (*jamais, vous, vos, volage*), ainsi que l'*r* précédé ou suivi de consonne (*parlons, ingrate, cruelle*<sup>123</sup>) ou à l'initiale (*rigueur, revolte*<sup>124</sup>), toujours en vérifiant « si l'expression est véritable pour

116 P. 311.

117 Blanchet, Seconde partie, chap. III : « Art et utilité de doubler les Consonnes » (p. 53 sq.). Bérard, chap. XII, p. 93 sq.

118 Blanchet, p. 54. Cf. Bérard, p. 95 : « On doit doubler les lettres dans tous les endroits marqués au coin de la passion. »

119 Chap. VI, « De l'Expression », p. 19.

120 « Essai Sur la Prononciation... », p. 34.

121 Garcia, Seconde partie, p. 5-6, « De l'appui des consonnes » : « Cet appui consiste en une impulsion plus forte et plus longuement préparée qui porte principalement sur quelques consonnes particulières. [...] L'appui plus fort de la consonne conduit nécessairement à la redoubler. » (P. 5.)

122 P. 307 (sujet annoncé p. 201). Je développe ici une observation formulée lors de la discussion par Olivier Bettens.

123 P. 292-293.

124 P. 294-295.

le sens<sup>125</sup> ». Dans des mots comme *ingrate* ou *cruelle*, par exemple, ce n'est pas le *g* ou le *c* qu'il préconise de doubler, mais l'*r*.

En revanche, pour Blanchet, Bérard et leurs épigones, le doublement des consonnes s'étend aux occlusives. Par exemple, dans le célèbre récitatif d'*Atys*

Ciel ! quelle vapeur m'environne<sup>126</sup> ...

on doublera non seulement l'initiale de « Ciel » mais aussi celle de « Quelle ». De même, Lécuyer prescrit de doubler « les premières syllabes de toute épithète injurieuse. *Perfide, Cruel, Lâche*<sup>127</sup>). Et Manuel Gracia cite en exemple *toujours* à côté de *méchant*<sup>128</sup>.

Par ailleurs, la façon de doubler est plus diversifiée que dans le texte de Bacilly. Blanchet distingue divers types de prononciation : « dure » et « douce » (entre les deux se situe la prononciation « naturelle »), « obscure » et « claire<sup>129</sup> ».

Il faut qu'elle soit dure lorsque les vers qu'on chante représentent des bruits terribles<sup>130</sup> ».

[...]

On doit imprimer un caractère de dureté et d'obscurité à la prononciation, dans tous les endroits sérieux, et toutes les fois que les paroles expriment des passions terribles<sup>131</sup> ...

À l'inverse,

Des paroles destinées à peindre des bruits gracieux, par exemple le murmure d'un ruisseau ou le Chant des oiseaux, doivent être prononcées d'une manière douce et claire<sup>132</sup>...

**125** P. 294.

**126** *Atys*, V, 3, cité par Blanchet (p. 56), Bérard (exemples musicaux en fin d'ouvrage, p. 5) et Raparlier (p. 31).

**127** P. 19. Nos auteurs ne sont d'ailleurs pas tout à fait d'accord sur les consonnes à doubler. Pour Blanchet (p. 54-55), il faut se limiter aux initiales des mots. Il en est sans doute de même pour Lécuyer (p. 19-22 ; il ne s'intéresse aux consonnes intérieures que pour des mots comme *terrasser*, dans lesquels il prescrit de doubler le premier couple de consonnes et non le second). Bérard ne connaît pas cette limitation, ce qui fait que dans la tirade d'*Atys* que nous venons de citer, hors les premiers mots, il ne propose pas de doubler les mêmes consonnes que Blanchet (voir ses exemples musicaux, p. 5, à comparer avec Blanchet, p. 56). Raparlier, qui leur emprunte à tous deux, propose encore une autre version (p. 31). Ces différences n'enlèvent rien à la constatation générale, c'est-à-dire une extension du doublement des consonnes par rapport aux exemples fournis par Bacilly.

**128** P. 5.

**129** P. 70.

**130** P. 71.

**131** P. 72.

**132** P. 73.

Enfin on peut avoir une gradation progressive d'une prononciation à l'autre, et même une combinaison de prononciations différentes dans le cas de passions ambiguës. Par exemple,

...lorsqu[e les paroles] expriment le passage d'une passion à un (*sic*) autre analogue, comme de l'amitié à l'amour, il convient d'adoucir et d'éclaircir par degrés presque insensibles la prononciation ; quand elles représentent une passion contraire, comme un espoir inquiet, il doit régner dans la prononciation un certain mélange de dureté et de douceur, d'obscurité et de clarté<sup>133</sup>...

Ces catégories se retrouvent chez Bérard<sup>134</sup>. De là naissent des distinctions dans la manière de doubler les consonnes, qui pourraient être notées sur les paroles de partitions musicales,

selon qu'on doit les doubler avec plus de force, et pendant un temps plus ou moins considérable<sup>135</sup>.

À côté du doublement appuyé<sup>136</sup>, on peut donc doubler selon Blanchet « avec douceur et peu de tems<sup>137</sup> », voire « avec beaucoup de douceur<sup>138</sup> », ce que Bérard appelle « foiblement » ou « avec foiblesse<sup>139</sup> », ou « mollement<sup>140</sup> ».

Bacilly a-t-il connu de telles nuances ? Il en a connu le principe, sans aucun doute, puisqu'il précise que selon le sens « il faut plus ou moins appuyer l'*r*<sup>141</sup> ». Mais il n'éprouve pas le besoin de les développer, à l'inverse des théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cela se comprend puisque ces différences de prononciation portent essentiellement sur les occlusives, qu'il ne propose pas de « gronder ». Or de cette relative sobriété sur le procédé Bacilly pourrait bien nous donner la raison dans ces lignes du « Discours » préliminaire de 1679 :

Plusieurs s'imaginent que le Chant tenant de la Declamation, et ayant pour but d'exprimer les Passions doit estre executé avec beaucoup d'affectation que d'autres appelleroient Outrer le Chant ; Pour moy je tiens que ce n'est pas avoir adjou'té au Chant que cette grande affectation qui souvent est accompagnée de grimace, si ce n'est pour

133 P. 76.

134 P. 65 *sq.*

135 Blanchet, p. 55. Cf. Bérard, p. 95-96.

136 « Assés fortement » ou « tres fortement » (Bérard, exemples musicaux, respectivement p. 5 et 13).

137 P. 58.

138 P. 59.

139 P. 97.

140 Exemples musicaux, p. 7 et 15 ; « tres foiblement », dit-il aussi plus loin, p. 21.

141 P. 293 pour l'*r* précédé ou suivi de consonne ; de même p. 294 pour l'*r* à l'initiale.

le Recitatif, je veux dire pour le Theatre ; mais pour le Chant qui se pratique dans les Ruelles, je soûtiens que c'est adjoûter de l'agrément que d'en retrancher cette façon de chanter trop ampoulée qui en oste toute la mignardisse, et toute la delicatesse, pourveu que la Prononciation n'y soit point interessée sur tout des R, qui suivent ou qui precedent une consonne<sup>142</sup> ...

Le chant qu'il décrit, chant des « ruelles », étant moins « ampoulé » que le « Recitatif » du théâtre (par quoi nous pouvons entendre aussi bien le récitatif de l'opéra que la « déclamation » parlée), le procédé y est moins développé. Lecerf, on s'en souvient, disait que Lambert « n'exprimoit guères de violentes passions ». À l'inverse, les exemples proposés par Blanchet, Bérard et leurs épigones, dont le propos concerne en priorité le répertoire de l'opéra, comportent des « passions sérieuses et violentes, comme la terreur, le désespoir, l'amour de la gloire, etc.<sup>143</sup> » En outre l'opéra, représentant une action étendue sur une certaine durée, peint nécessairement une évolution dans les passions et les états d'âme, dont il s'agit de bien faire sentir les modulations ou les contrastes : nous avons vu que précisément Blanchet se préoccupait de ce point. D'ailleurs, dans le répertoire lyrique, l'existence des divertissements, la place que continue d'occuper la bergerie, obligent à conserver, voire à accentuer, une certaine douceur à côté des passions terribles des personnages héroïques, et donc à penser tout un étagement dans l'articulation. Enfin, il faut tenir compte du fait que dans une salle de spectacle le chanteur doit faire un effort particulier pour faire comprendre le texte, effort dans lequel le doublement des consonnes est d'un grand secours, et encore plus s'il est pratiqué selon un spectre bien diversifié. Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Raparlier résumera ainsi l'équation :

... il faut consulter le caractère des paroles, pour augmenter ou diminuer ces doubles Consonnes. Il faut consulter aussi l'étendue de la Salle où l'on chante, et l'éloignement des Auditeurs. Plus la Prononciation doit être dure et obscure, plus il faut doubler les Consonnes. Il en est de même pour l'étendue de la Salle, et pour les Auditeurs : plus la Salle est grande, et les Auditeurs éloignés, plus il faut doubler les Consonnes<sup>144</sup>.

S'il est vraisemblable que Raparlier pense, par exemple, à la différence d'exécution entre un récitatif de cantate dans un salon et un récitatif exécuté à l'Opéra, la corrélation qu'il décrit aurait pu s'appliquer aussi bien à la différence entre le répertoire d'airs pour lequel théorise Bacilly et les opéras de Lully : la comparaison que Bacilly établit entre le chant des « ruelles » et le « Recitatif » nous permet de conjecturer que déjà dans les pra-

142 P. 11-12.

143 Blanchet, p. 54.

144 P. 34.

tiques de son temps le doublement des consonnes pouvait être plus étendu (et donc sans doute modulé suivant une palette plus large) dans le second que dans le premier. Mais autant ce doublement appuyé était nécessaire sur une scène, autant il aurait paru impertinent et ridicule pour l'exécution d'un air destiné à une compagnie restreinte ou « dans la bouche... d'une Dame qui ne chante que pour son divertissement<sup>145</sup> ».

## Le traitement de la quantité des syllabes

Terminons notre sondage des convergences et des différences avec une matière à laquelle Bacilly accorde une attention toute particulière puisqu'il lui consacre toute la troisième partie de son traité : la détermination de la quantité des syllabes et son traitement dans le chant.

On connaît la complexité des règles que Bacilly énonce sur ce sujet. Ont-elles une postérité, soit inspirée directement de lui, soit découlant d'un fond commun dans lequel lui-même puisait ? Les relevés statistiques d'Olivier Bettens mettent en évidence chez les compositeurs de musique vocale l'émergence progressive de la sensibilité à l'accent tonique<sup>146</sup>, et surtout la place que celui-ci prend dans la prosodie du récitatif de Lully, au point que dans sa mise en musique le seul critère de longueur pour une syllabe tend à devenir son caractère tonique, alors que d'autres critères qui pour Bacilly seraient susceptibles de rendre la syllabe longue, ou du moins de l'empêcher d'être brève, notamment le fait que la voyelle soit entravée ou nasale, ne sont pratiquement pas pris en considération et que des syllabes répondant à ces critères sont traitées comme brèves. Le récitatif lullyste, d'après ces relevés statistiques, constituerait une révolution ; et il est bien vrai qu'il a fait sensation aux oreilles des contemporains. Que deviennent donc ces subtiles règles de quantité chez les théoriciens ? dans quelle mesure, à côté de la distinction entre syllabes toniques et syllabes atones (distinction ignorée des Français du XVII<sup>e</sup> siècle et encore brumeuse pour ceux du XVIII<sup>e</sup>, même si Lully y était manifestement sensible), le discours sur la quantité des syllabes perdure-t-il et paraît-il opératoire ?

Nous n'entrerons pas ici dans une étude comparée des règles de quantité pour examiner les constantes et les divergences entre les théoriciens, étude qui à elle seule fournirait la matière d'un travail conséquent. Nous nous contenterons d'évoquer quatre grands principes ou caractéristiques qui régissent leur approche de la quantité.

145 « Discours », p. 13.

146 Olivier Bettens, « Chronique d'un éveil prosodique (1547-1643). Chanson, psaume, vaudeville, vers mesuré, air de cour au petit siècle » (en ligne : <<http://virga.org/cvf/chronique.php>>, lien consulté le 28-05-2019) ainsi que la communication d'Olivier Bettens dans le présent volume.

### *Réalité de la quantité*

Un premier principe énoncé par Bacilly se trouve répété au fil des générations : il existe bien des longues et des brèves, même si l'opinion commune répugne à le reconnaître. Bacilly :

Je ne puis assez admirer l'aveuglement de mille Gens, mesme Gens d'esprit et de merite, qui croient que dans la Langue Françoisie il n'y a point de Quantité, et que d'établir des longues et des brèves, c'est une pure imagination... Il faut demeurer d'accord avec eux, que la Poësie Françoisie n'a aucun égard à la Quantité des syllabes, quant à la composition, pourveu que la rime soit conservée, mais s'il est question de reciter agreablement des Vers, les Chanter, mesme les declamer, il est certain qu'il y a des longues et des brèves à observer, non seulement dans la Poësie, mais aussi dans la Prose<sup>147</sup> ...

Grimarest n'éprouve pas le besoin de plaider cette cause-là : il semble que pour le lecteur comme pour lui elle soit entendue et qu'il existe bien des longues et des brèves, puisqu'il consacre tout un chapitre à la quantité<sup>148</sup> sans chercher à le légitimer. La seule difficulté qui le préoccupe est que tout le monde ne s'accorde pas sur les règles en ce domaine<sup>149</sup> et que certains même pensent qu'il est inutile de légiférer parce que tout le monde respecte spontanément la quantité<sup>150</sup>.

D'Olivet, lui, rejoignant Bacilly sans le savoir (puisqu'il n'apprendra son existence que dans les années 1760), se plaint qu'à la différence des Grecs et des Latins les Français connaissent si peu la prosodie de leur langue<sup>151</sup>. Il rappelle les travaux humanistes sur la prosodie du français et l'académie de Baïf<sup>152</sup>. Puis :

Tâchons présentement de faire connoître nos *brèves*, nos *longues*, et nos *douteuses*. Je sais combien l'entreprise est téméraire, et que la plupart des gens, séduits, et gâtés par les licences de la conversation, auront peine à croire qu'il y ait rien de fixe pour la prononciation soutenue. Mais le seul moyen de parvenir à la science, c'est d'approfondir nos doutes... car enfin, s'il étoit bien vrai que la langue Françoisie eût sa Prosodie comme la Grecque et la Latine avoient la leur, nous serions inexcusables d'ignorer ce trésor, ou de l'enfourir<sup>153</sup>.

147 P. 327-328.

148 Chap. II.

149 P. 27 ; éd. cit., p. 294-295.

150 P. 38 sq ; éd. cit., p. 298-299.

151 Éd. de 1771, p. 27- 28 (éd. de 1736, p. 18-19).

152 1771, p. 20 sq. (1736, p. 10 sq.).

153 Éd. de 1736, p. 53-54. L'édition de 1771 (p. 69) résume ces lignes, tout en précisant bien qu'il s'agit de la « prononciation soutenue ». En 1767, Beauzée (*Grammaire générale ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Paris, Barbou, 1767), par-delà ses désaccords avec d'Olivet, affirmera lui aussi la réalité de la quantité des syllabes, à côté de celle de l'accent tonique, dont il contribue à clarifier l'existence : voir Jean-Michel Gouvard,

Et à l'adresse des musiciens il cite un mémoire de l'Académie des Belles-Lettres :

« Quoique notre Poësie, dit M. Burette..., ne se mesure point suivant les longues et les breves, cela n'empêche pas que le chant ne doive faire sentir exactement par la durée des sons, la quantité de chaque syllabe : et c'est ignorance ou négligence au Musicien d'en violer les règles<sup>154</sup> ... »

Si Bérard et Blanchet ne consacrent pas de développement à la quantité, Raparlier, qui leur emprunte, comme nous l'avons vu, croit pouvoir encore, vers 1770, puiser directement chez Bacilly pour combler le vide sur ce sujet : il en fournit un compendium très raccourci<sup>155</sup> après avoir proclamé :

On doit aussi s'attacher à la Prosodie, c'est-à-dire, observer exactement les longues et les brèves ; sur-tout dans les Récitatifs<sup>156</sup> .

Et Dubroca, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, pour ne citer que lui, continuera d'affirmer la légitimité de la notion de quantité en français, en s'appuyant sur les évolutions phonétiques à partir du latin<sup>157</sup> .

### *Liberté de l'interprète par rapport à la notation musicale*

Un second principe est que la notation musicale n'est pas toujours conforme à la prosodie et qu'en conséquence le chanteur doit pratiquer les corrections nécessaires. Bacilly le dit et le répète :

On n'est pas toujours si exact à marquer sur le papier les Nottes longues et brèves, conformément à celles qui se rencontrent dans le langage, que pour la grace de la mesure on ne marque quelquefois une Notte brève, qui toutesfois répondra à une syllabe longue, laissant à celui qui a une connoissance parfaite de la Quantité, à remédier à cet inconuenient, et reparer par son Art et son adresse, ce qui semble estre défectueux sur le papier<sup>158</sup> .

« L'analyse de la prosodie dans la Grammaire générale de Nicolas Beauzée », SEMEN, n° 13, 2003 (disponible en ligne : <<http://semen.revues.org/667>>, lien consulté le 28-05-2019).

154 1771, p. 108 (1736, p. 112).

155 P. 42-43.

156 P. 42. Le fait qu'il mentionne le récitatif prouve qu'il n'emprunte pas aveuglément à Bacilly, mais qu'il considère comme actuelle la notion de quantité. On peut se demander si le fait que l'ouvrage ait été publié en province permet de conclure que l'esthétique de Raparlier est retardataire.

157 Louis Dubroca, *Traité de la prononciation des consonnes et des voyelles finales des mots français... suivi de la Prosodie de la langue française... Ouvrage faisant suite à l'Art de lire à haute voix*, Paris, l'auteur, Delaunay, Johanneau, 1824, p. 202 sq.

158 P. 331.

Par exemple, Bacilly envisage le cas d'une mélodie écrite sur une succession de monosyllabes longs :

Môn sōrt n'ēst pās ūn biēn, maīs lās ! c'ēst ūn grānd māl<sup>159</sup>.

Le problème est posé et résolu comme suit :

... cependant on ne peut pas y faire un Chant qui soit agreable, à moins qu'il soit entrelacé de quelques Nottes bréfves.

A cela je répons, qu'il est vray que tous ces Monosyllabes sont naturellement longs, et toutesfois il y en a qui peuvent souffrir une Notte bréfve qui sera gouvernée par une longue qui la precedera quant à la composition de l'Air ; mais c'est à celuy qui chante d'y avoir égard, et ne pas faire lesdits Monosyllabes si brefs que l'on ne puisse toûjours leur conserver un peu de longueur, et ménager en cela la grace de la Mesure avec celle de la Quantité<sup>160</sup>.

Autrement dit, une syllabe longue traitée comme brève par la notation musicale doit être interprétée comme moins brève qu'une véritable brève : les monosyllabes dont il s'agit ici ne doivent être considérés que comme « demy-brefs<sup>161</sup> ». Puis Bacilly propose d'imaginer à côté de cet alexandrin un autre dans lequel les longues et les véritables brèves alterneraient régulièrement :

Lě sōrt n'ā pās dē biēn, quě lās ! il ā dē māl !

Chacun de ces deux vers pourraient recevoir un rythme musical identique : une succession de croches et de noires pointées<sup>162</sup>, selon le rythme iambique cher à Bacilly au nom de la « simétrie<sup>163</sup> » ; par exemple sur une mesure à deux temps :



Môn sōrt n'ēst pās ūn biēn, maīs lās ! c'ēst ūn grānd māl  
Lě sōrt n'ā pās dē biēn, quě lās ! il ā dē māl !

**159** Dans les citations qui suivent, nous nous permettons, pour la commodité du lecteur, de noter les syllabes longues et brèves par les signes traditionnels, bien que Bacilly ne les utilise pas (voir plus loin).

**160** P. 352-353.

**161** P. 353.

**162** P. 354.

**163** P. 339 et *passim*.



Mais dans la réalité de l'interprétation les monosyllabes du premier vers traités comme brefs dans la notation ne seront pas exécutés de la même façon que les monosyllabes radicalement brefs du second vers :

dans ce dernier il ne faudra point barguigner, c'est à dire qu'il faudra passer ces brèves avec autant de legereté que l'on voudra, au lieu que dans les autres il faudra en user avec plus de moderation, et leur donner comme j'ay dit autant que faire se pourra le caractere qui est affecté aux syllabes longues<sup>164</sup> ...

Par exemple, ces monosyllabes pourront recevoir un ornement qui rappelle qu'en principe ils sont longs<sup>165</sup> ; ou bien les croches qui leur correspondent doivent être exécutées moins brèves que ne le prévoit la notation, donc à peu près comme si nous avions à faire à une mesure à 6/4, avec une succession noire/croche noire/croche. Inversement, dans le cas du second vers, il n'est pas interdit de surpointer les noires et de raccourcir les croches pour les « passer... avec autant de legereté que l'on voudra ». Bacilly nous donne ainsi un échantillon de la diversité d'exécution dont sont susceptibles les fameuses notes inégales de la musique française.

Il faut ajouter une observation au principe que nous venons de voir : c'est que la latitude dont dispose le chanteur dans la rectification de la quantité notée par la musique n'est pas uniforme. À côté des « grands Airs<sup>166</sup> », en effet, il faut considérer le cas des « Airs qui ont leur mesure réglée, comme sont les Sarabandes, Gavottes, Bourrées, etc.<sup>167</sup> », dans lesquels domine la mesure de la danse, indissociable de son caractère, et où la correspondance entre la musique et les quantités des paroles est moins scrupuleusement observée. Dans ce cas,

c'est à celui qui chante à sçavoir corriger ce defect, en sorte toutesfois que le mouvement n'en soit point interessé<sup>168</sup>.

De même, il redira plus tard,

... l'ordre de la Quantité... est preferable à celui du Mouvement, spécialement dans les Chants sérieux ; car pour les Airs qui ont leur Mesure réglée, on n'en use pas avec tant d'exactitude, et l'on prefere souvent le Mouvement à la Quantité, quoy que toujours avec la considération qu'il faut avoir pour elle<sup>169</sup>.

<sup>164</sup> P. 354. La même idée est reprise p. 378-379.

<sup>165</sup> P. 353-354.

<sup>166</sup> P. 98.

<sup>167</sup> P. 331-332.

<sup>168</sup> P. 332.

<sup>169</sup> P. 354-355.

Il faut sans doute comprendre que dans les danses chantées l'interprète ne pourra jouer que sur la répartition des valeurs à l'intérieur des temps de la mesure, qui resteront fixes, alors que dans l'air sérieux les recompositions pourront être plus libres.

Or tout cela est redit sous des formes diverses par les théoriciens qui s'intéressent à la quantité. Ainsi Grimarest accorde à l'« Acteur », c'est-à-dire à l'acteur chantant, une liberté par rapport à la « note » encore plus grande que ne le faisaient entendre les termes employés par Bacilly. Et il fournit un exemple particulièrement marquant concernant un passage de récitatif de Lully :

Le Compositeur, ... étant souvent contraint par les règles de son art, de déranger la quantité des syllabes, c'est à un habile Acteur de suppléer à ce défaut, en faisant longues les syllabes qui doivent l'être, et brèves, celles qui sont brèves, sans faire attention à la longueur, ou à la brièveté de la note à laquelle elles sont assujetties. Par exemple, dans la scène de Zangaride (*sic*) dans *Atys*<sup>170</sup>, si l'on chantait *Et vous me laisserez mourir*, suivant la note des deux premières syllabes, *Et* serait beaucoup plus long que *vous* ; ce qui serait contre les règles les plus communes de la quantité. Ainsi celui qui chante prend de la note de la première syllabe pour mettre sur la seconde, afin de donner plus de justesse à son expression. Et il est si vrai que l'on doit en user de cette manière dans les endroits passionnés, que l'on n'y doit point battre la mesure, parce que l'Acteur doit être le maître de son chant pour le rendre conforme à son expression ; et l'accompagnement doit aussi être assujetti à sa manière de chanter<sup>171</sup>.

On trouvera page suivante la transcription de l'édition Ballard de 1689 et la version telle qu'on peut approximativement la noter d'après les prescriptions de Grimarest. La détermination des longues et des brèves qu'il préconise est conforme à la prosodie de Bacilly, pour qui *vous*, sans être absolument long<sup>172</sup>, est plus long que *Et*.

On doit se demander quelle est la valeur du témoignage de Grimarest et si une telle recomposition rythmique pouvait être admise par Lully. À cela on peut répondre d'abord qu'un peu plus loin Grimarest, en matière de liberté par rapport à la notation musicale, cite pour exemple la manière dont chantait la créatrice du rôle de Libye dans *Phaéton*, par conséquent sous la férule de Lully, et regrette que les chanteuses de son temps aient perdu cette liberté. On peut répondre aussi qu'indépendamment des intentions réelles ou supposées de Lully en son temps, Grimarest témoigne que près de quarante ans après la publication de *L'Art de bien chanter* l'attention aux longues et aux brèves, fût-elle en décalage avec la notation musicale, était une tradition persistante, et non incompatible avec l'existence du récitatif lullyste, ce qui est le but de notre propos.

170 *Atys*, I, 6.

171 *Op. cit.*, p. 218-219 ; éd. cit., p. 363-364.

172 P. 359.

Par ailleurs, si le témoignage de Grimarest est exact, on peut se demander pourquoi Lully a noté ce vers avec un *et* long et non pas en utilisant la notation rythmique que nous proposons. La première réponse est la recherche de la simplicité : les syncopes sont très peu usitées dans la notation du récitatif et en général correspondent à des affects particulièrement marqués. La deuxième est que Lully a manifestement voulu accorder une importance particulière à la syllabe *Et*, la première du vers<sup>173</sup>, qui mérite en effet cette insistance : en effet, pour le musicien c'est une syllabe « métriquement contrainte » (selon la terminologie employée par Olivier Bettens<sup>174</sup>), et dans la rhétorique de la déclamation un certain allongement pourrait se justifier pour faire attendre et mettre en valeur ce qui suit. Dès lors, si la consigne que doit lire le chanteur est seulement d'allonger le *Et*, il suffit pour cela qu'il lui donne la longueur d'une croche (approximativement, car on peut imaginer diverses possibilités de répartition qui seraient difficiles à noter), et la recomposition que propose Grimarest n'est pas infidèle à l'esprit du passage tel qu'il est noté.

Exemple 1 - *Atys*, I, 6, édition Ballard, 1689, p. 71.

Exemple 2 - *Atys*, I, 6, transcription approximative d'après Grimarest.

173 Il serait inimaginable que Lully n'ait pas eu conscience qu'ici commençait un vers : dans la partition Ballard de 1689, comme dans le texte de Grimarest, « Et » est imprimé sous forme d'esperluette, ce qui ne permet pas de décider s'il faut ou non lire une majuscule ; mais dans le livret de la création (Ballard, 1676, p. 10), « Et » est imprimé en toutes lettres et avec une majuscule.

174 « Chronique d'un éveil prosodique », art. cit. Les syllabes métriquement contraintes sont les syllabes initiales de chaque vers ou sous-vers.

Pour ce qui est du sort particulier réservé aux « Airs qui ont leur Mesure réglée », comme disait Bacilly, Grimarest, opère bien entendu la distinction en accordant une certaine place au « Canevas<sup>175</sup> » et aux danses chantées<sup>176</sup>. Le problème de la liberté de l'interprète le préoccupe. Il bataille contre ceux qui considèrent qu'« il n'a absolument qu'à s'attacher à la note<sup>177</sup> », ce qui prouve qu'une partie de l'opinion au moins tendait à considérer que le chanteur était astreint à la mesure. En même temps, il plaide pour la liberté. On peut regretter qu'il ne soit pas très précis, car il affirme que l'interprète doit donner aux paroles, « en conservant la justesse de sa note, les accents qui conviennent à l'expression<sup>178</sup> », sans spécifier si dans l'« expression » il inclut le rendu de la quantité des syllabes. Toujours est-il qu'il affirme, comme le faisait Bacilly, la nécessité d'un équilibre entre notation musicale et attention au texte.

Lécuyer et Raparlier seront plus explicites, chacun à sa manière. Lécuyer avec une certaine sévérité :

Quoique la Mesure ne soit pas stricte dans la Scène et dans le Monologue, et qu'il soit quelquefois permis de se pavaner sur des sons et sur des agréments<sup>179</sup> ; l'on n'en est pas moins obligé de bien scander son chant, c'est-à-dire de bien faire sentir les longues et les breves, de marquer les repos, de ne poser que sur les verbes qui marquent une action ou un mouvement, et surtout d'aller droit au sens.

Quant aux airs mesurés et de caractère, il n'est jamais permis d'altérer la mesure pour quelques raisons que ce puisse être, à moins que ce ne soit sur une cadence finale : et quand on veut emprunter sur une Note pour donner à une autre<sup>180</sup>, ce ne doit être qu'avec le plus grand scrupule<sup>181</sup> ... »

Et Raparlier dans la stricte orthodoxie bacillienne mais en ajoutant une petite recette technique :

**175** P. 200 ; éd. cit., p. 357. On sait que le canevas est un air dont la musique est composée antérieurement aux paroles.

**176** « ... giges [...] menuets, ou autre Musique de mouvement » (p. 225 ; éd. cit., p. 365).

**177** *Ibid.*

**178** P. 228 ; éd. cit., p. 366.

**179** Dans cette seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Lécuyer fait sans doute allusion à la tendance à l'influence du *bel canto* au détriment de la mesure. Il affirme donc que l'expression des longues et des brèves doit se faire à l'intérieur du cadre de la mesure. Par ailleurs, Lécuyer (p. 24) se réfère à la *Grammaire* (sans doute aux *Remarques sur la langue française*) et au *Traité de la prosodie française* de d'Olivet.

**180** Cf. Grimarest, cité plus haut : « ... celui qui chante prend de la note de la première syllabe pour mettre sur la seconde. »

**181** *Op. cit.* ; chap. VII, « De la Mesure », p. 22-23.

On doit aussi s'attacher à la Prosodie, c'est-à-dire, observer exactement les longues et les brèves ; sur-tout dans les Récitatifs. Dans les Airs mesurés, on peut observer la Prosodie, en augmentant ou diminuant la valeur des Notes, et mettant l'équivalent sur celles qui précèdent, ou qui suivent, afin que la Mesure n'en souffre point.

Il y a cependant des Airs construits de manière, qu'il faut observer la valeur de chaque Note, quoique la Prosodie soit fautive ; mais un Chanteur habile peut, par une Respiration plus précipitée, ou plus lente, couvrir en partie ce défaut du Compositeur<sup>182</sup>.

### *Échelonnement entre brève et longue*

Un troisième principe est que la quantité en français ne se limite pas à l'opposition entre brève et longue, mais connaît toute une gradation de valeurs. Les catégories gréco-latines brève / longue, qui peuvent être commodes dans une première approche ou quand il s'agit de résumer, sont donc trop simples quand on entre dans le détail. On sait que Bacilly emploie des expressions telles que « longs », « demy longs », « ne peuvent jamais estre tout à fait brefs<sup>183</sup> », « très longs<sup>184</sup> », « essentiellement longs<sup>185</sup> », « longue au plus haut degré<sup>186</sup> », « pas si longs<sup>187</sup> », « absolument brefs<sup>188</sup> », « demy brefs<sup>189</sup> », « plus brefs que longs<sup>190</sup> », « plus brève que longue, ou pour ainsi dire... *demy longue*<sup>191</sup> »

De même Grimarest :

Je remarque que nous avons quatre intervalles différents pour prononcer nos syllabes.

Dans le plus court nous proférons les syllabes brèves, et dans le plus long nous prononçons les longues ; mais l'intervalle entre les unes et les autres est encore partagé en deux, l'un qui approche plus des longues, et l'autre des brèves<sup>192</sup>.

Et d'Olivet, après avoir affirmé que dans l'idéal il faudrait répartir les syllabes en « muettes, breves, moins breves, longues, et plus longues<sup>193</sup> », propose de s'en tenir aux catégories gréco-latines « breves, longues, et douteuses », tout en reconnaissant que dans cette

182 P. 42.

183 P. 333 de même 339 et *passim*.

184 P. 360 et *passim*.

185 P. 375 et *passim*.

186 P. 412 et *passim*.

187 P. 359 et *passim*.

188 P. 345 et *passim*.

189 P. 353 et *passim*.

190 P. 361 et *passim*.

191 P. 402.

192 P. 29-30 ; éd. cit., p. 295.

193 *Prosodie française*, dans *Remarques sur la langue française*, 1771, éd. cit., p. 67 (1736, p. 52).

dernière catégorie des douteuses il faut comprendre non seulement celles qui peuvent être traitées tantôt comme brèves tantôt comme longues (l'équivalent de la catégorie antique des « communes »), mais aussi en admettre qui, précise-t-il en 1771, « tiennent une espèce de milieu entre longue et brève » et donc peuvent être utilisées comme l'un ou l'autre par les poètes<sup>194</sup> (ce qui de fait rajoute un degré dans les quantités).

### *Versification française et métrique gréco-latine : statut de la quantité*

Un quatrième principe, lié avec le précédent, et qui nous amène au statut de la quantité, est que nos théoriciens n'analysent pas les vers français en convoquant les pieds métriques des anciens (même si le commentateur peut se permettre d'utiliser cette terminologie par commodité, et tout ayant pleinement conscience de ses limites) ; non seulement parce que, comme nous venons de le voir, la quantité des syllabes ne se réduit pas aux simples catégories longue / brève / commune, mais aussi parce qu'ils n'envisagent pas que le vers français, qui est syllabique, s'astreigne au moule métrique gréco-latin. Ainsi Bacilly établit une distinction très claire entre la versification française et la présence de longues et de brèves dans les vers :

Il faut demeurer d'accord... que la Poësie françoise n'a aucun égard à la Quantité des syllabes, quant à la composition, pourveu que la rime soit conservée, mais s'il est question de reciter agreablement des Vers, les Chanter, mesme les declamer, il est certain qu'il y a des longues et des bréfves à observer, non seulement dans la Poësie, mais aussi dans la Prose...

Or il faut remarquer qu'en établissant des longues et des bréfves, ie ne pretens point parler de la composition des Ouvrages, soit en Prose, soit en Vers, mais seulement de la Declamation ; et lors qu'il est question de les faire valoir en public, et de leur donner le poids qui est necessaire ; et comme le Chant est une espece de Declamation... il ne faut point douter que l'on n'ait grand égard à la Quantité des syllabes<sup>195</sup> ...

De même Grimarest, dans le chapitre qu'il consacre à la quantité<sup>196</sup>, n'envisage aucune organisation métrique. Il dit seulement que

<sup>194</sup> P. 67-68. En 1736, il écrivait simplement à propos de ces syllabes qu'elles étaient douteuses « parce qu'en effet l'Usage paroît n'avoir pas encore bien décidé comment il falloit les prononcer » (p. 52). Lécuyer n'entre pas dans le détail. Raparlier, nous l'avons vu, suit Bacilly.

<sup>195</sup> P. 328.

<sup>196</sup> P. 25 sq.; éd. cit., p. 294 sq.

... le mélange des longues et des brèves, avec son arrangement, donne de la grâce [à notre langue] dans la bouche de ceux qui parlent bien<sup>197</sup>,

et il entend seulement proposer des « règles<sup>198</sup> » de diction, destinées à « une personne, qui veut se donner l'agrément de la prononciation » en suivant le « bon usage<sup>199</sup>. » D'Olivet, reprenant le plaidoyer de Bacilly, comme nous l'avons vu, bien qu'il retrace avec nostalgie l'expérience de l'Académie de Baïf et des vers mesurés, ne prétend pas y revenir, mais seulement « examiner ce qui... en reste<sup>200</sup> ». Lui aussi établit une hiérarchie de fait :

Rien n'étoit plus nécessaire, ni en même temps plus facile aux Grecs et aux Romains, que de savoir exactement leur Prosodie ; car elle faisoit, non pas un simple agrément, mais l'essence même de leur versification... Mais, si toute vérité étoit bonne à dire, nous avouerions qu'il n'est point rare qu'un François vieillisse sans avoir, ni appris, ni soupçonné qu'il y ait des syllabes plus ou moins longues les unes que les autres. Pour les Grecs et les Romains, la Prosodie étoit d'une obligation étroite. Pour nous, si l'on veut, elle ne sera qu'une délicatesse, qu'une beauté accessoire, soit dans notre prononciation, soit dans nos écrits<sup>201</sup>.

La réalisation de la quantité dans la déclamation et le chant sera donc une « beauté » qui ne se situe pas sur le même plan que la versification. Beauté minimale d'abord en ce qu'il s'agit pour le lecteur, l'acteur ou le chanteur de suivre le « bon usage » et de « faire valoir » le texte ; ensuite beauté ajoutée, « agrément » (dans un sens proche de l'emploi de ce mot en musique), ornement qui, tirant parti de la rédaction du vers par le poète, lui prête un balancement harmonieux ou évocatoire. Ainsi Bacilly engage le chanteur à cultiver la « simetrie », c'est-à-dire à faire ressortir des alternances d'une brève et d'une longue (ou d'une demi-longue et d'une longue) là où n'existent que des séquences de brèves ou, comme nous avons eu l'occasion de le voir, que des séquences de longues. D'Olivet va plus loin : analysant quatre vers de Boileau<sup>202</sup>, il essaie de mettre en lumière ce que leur prosodie peut avoir de suggestif. Arrivé au dernier vers, il commence par « en marquer la quantité<sup>203</sup> » :

*Soûpire, étēnd lēs brās, fērmē l'œil, ēt<sup>204</sup> s'ēndōrt.*

197 P. 38 ; éd. cit., p. 298.

198 P. 38 ; éd. cit., p. 298.

199 P. 42 ; éd. cit., p. 299.

200 1771, p. 27 (1736, p. 18).

201 1771, p. 27-28 (avec une petite addition dans la rédaction par rapport à 1736, p. 18-19).

202 *Prosodie française*, 1771, p. 105 sq. (1736, p. 107 sq.)

203 1771, p. 106 (1736, p. 108). Cet usage de la notation antique est possible pour d'Olivet du fait que, comme on l'a vu, il essaie de réduire les valeurs de quantité à deux.

204 « Et » est noté par une esperluette, mais le commentaire nous fait comprendre que pour d'Olivet

Contentons nous de reproduire son commentaire du deuxième hémistiche<sup>205</sup> :

Voici qu'enfin la Mollesse parvient où elle vouloit, *fèrmè l'œil*<sup>206</sup>. Avec quelle vitesse ?  
Trois breves. Et de là, par un monosyllabe bref, suivi de deux longues, *èt s'endòrt*, elle  
se précipite dans un profond assoupissement<sup>207</sup>.

Faisons abstraction du fait, déroutant pour un lecteur trop habitué à Bacilly, que pour d'Olivet une pénultième de dissyllabe féminin (« ferme ») et un monosyllabe avant une suspension du sens (« œil »), c'est-à-dire des syllabes objectivement toniques, peuvent être brèves. Ce qui nous intéresse est l'orientation de l'analyse de d'Olivet : les brèves marquent la vitesse, les longues la lenteur ou l'effort : c'est le commentaire traditionnel concernant l'emploi des spondées et des dactyles chez les poètes gréco-latins. Mais d'Olivet ne cherche pas à répartir les syllabes en pieds, et c'est un trait qu'il partage avec Bacilly. Toutefois, l'attente de l'un et de l'autre est différente : alors que Bacilly ne cherche que l'agrément d'une simple « simetrie » fondée sur la régularité dans l'alternance, d'Olivet s'intéresse à l'effet expressif que l'on peut retirer de la fréquence des longues et des brèves. Comme il le dit lui-même<sup>208</sup>, il tente sur un moderne devenu un auteur classique, Boileau, ce que le commentaire humaniste faisait sur les poètes de l'antiquité. Entre autres raisons possibles, peut-être cette différence dans le regard porté sur le texte poétique repose-t-elle sur la différence de genre : alors que, comme nous l'avons vu, le répertoire des airs, sur lesquels portent les préceptes de Bacilly « n'exprim[en]t guères de violentes passions », dès qu'on passe à la peinture d'une véritable action, action tragique ou épique, ou même héroï-comique comme celle du *Lutrin*, l'expression du mouvement et la caractérisation des personnages mobilisent davantage l'attention et du poète et de l'interprète et du commentateur. Peut-être aussi le succès du récitatif lullyste a-t-il contribué à aiguïser cette sensibilité aux effets évocatoires des divers agencements de longues et de brèves<sup>209</sup>, plus variés que la simple alternance iambique, la seule que recommande le texte de Bacilly.

---

il est bref. Dans les éditions précédentes où « et » était imprimé en toutes lettres (Gandouin, 1736, p. 108), il était noté bref.

**205** Sur les quantités dans le premier hémistiche, il y a une évolution d'une édition à une autre, dont nous ferons abstraction car elle n'a pas d'incidence sur notre propos.

**206** Au fil du commentaire, nous restituons les signes de brèves sur les deux dernières syllabes, omis dans l'édition citée ; de même les signes de brève et de longue plus loin, dans « et s'endort ».

**207** 1771, p. 106 (légères différences de rédaction par rapport à 1736, p. 109).

**208** 1771, p. 105 (1736, p. 106-107).

**209** Il ne faudrait avancer cette hypothèse que de façon générale et avec précaution, car ce second hémistiche du vers de Boileau, tel que d'Olivet le scandé, ne pourrait pas être noté musicalement d'une façon cohérente avec les usages du récitatif lullyste. Lully aurait certainement traité œil comme une longue et la voyelle nasale de *s'endort* comme une brève. Certes, l'interprète aurait pu ensuite « cor-



Nous nous demandions tout à l'heure si entre Bacilly théoricien et le monde musical des générations suivantes, marquées par l'apparition du récitatif lullyste, il y a continuité, rupture ou simples évolutions. À travers le relevé qui précède, et tout en tenant compte de son caractère partiel, il apparaît que Bacilly ne mérite ni excès d'honneur, ni indignité.

D'un côté, nous avons pu observer la permanence du souvenir de Bacilly dans l'école française de chant jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, comme d'un vieux maître, un « bonhomme » certes, mais dont le traité méritait encore d'être lu et cité. Ou bien quand, semble-t-il, il est oublié, on le redécouvre en constatant que ses préceptes sont encore appliqués. Sur le fond, nous avons relevé une continuité globale dans les discours, concernant l'articulation du texte ou l'approche de la quantité.

Par ailleurs, nous avons observé des évolutions. Certaines, comme le traitement des voyelles nasales, proviennent sans doute d'une évolution de la langue. D'autres sont en relation avec ce saut qualitatif que représente le passage de l'air à l'opéra, des bergers aux personnages héroïques, des passions douces aux passions tragiques, cela pour un public plus nombreux rassemblé dans des salles plus vastes, avec pour corollaire la recherche de « grandes voix » plutôt que des « petites voix » plus aptes à « passer les doubles ».

Toutefois, même si incontestablement ce saut qualitatif a constitué une sorte de révolution, même s'il est tout à fait possible que Bacilly ait éprouvé de l'aigreur devant l'essor d'un genre qui le marginalisait, on ne voit pas que les théoriciens qui ont suivi en aient conclu que l'œuvre de Lully rendait caducs les concepts et les préceptes de *L'Art de bien chanter*. En définitive, au moins dans leur esprit, si, comme le montrent de façon concluante les travaux d'Olivier Bettens, l'écriture de Lully n'est pas réductible à Bacilly, il semble bien qu'il reste au moins une certaine place pour Bacilly dans l'interprétation de Lully.

Une certaine place, mais laquelle ? dans quelle mesure, d'une part, un chanteur formé à l'école de Bacilly pouvait-il interpréter Lully sans le trahir, et même en le servant ? ou bien y a-t-il des préceptes de Bacilly que l'écriture de Lully rend inapplicables ? ou bien y en a-t-il qui restent applicables moyennant une adaptation, un autre dosage ? D'autre part, quels sont, dans l'écriture de Lully, les aspects ou les procédés remarquables dont Bacilly ne parle pas, soit parce qu'il ne les connaît pas encore, soit parce qu'ils n'ont pas de place, ou n'ont que peu de place, dans le genre de l'air qui est l'objet de son discours ?

---

riger » les valeurs rythmiques notées par Lully, de façon à restituer à l'œil sa brièveté (par exemple en raccourcissant la note et en suspendant le son) et un peu de sa longueur à *s'en-*. Néanmoins, on ne peut pas dire que la prosodie de d'Olivet soit directement inspirée par le récitatif lullyste tel qu'il pouvait le lire en partition.

Répondre à ces questions demanderait un gros travail de détail, dans les interstices laissés par les relevés statistiques auxquels aboutit Olivier Bettens grâce à la confrontation entre paroles et partition. En effet, ceux-ci, en tant que relevés statistiques, indiquent seulement des tendances. Par ailleurs, ils sont fondés, nécessairement, sur la notation musicale. Or nous avons vu que les théoriciens, conformément à une idée partagée dans le domaine de la musique instrumentale, attribuent une certaine latitude à l'interprète dans la réalisation de la musique notée.

Considérons par exemple le traitement des voyelles nasales dans ce passage de *Roland*<sup>210</sup> :

Temire

6

Exemple 3

Ce vers mis en musique illustre bien ce qui caractérise le récitatif lullyste : les syllabes toniques sont rendues par des longues. Corrélativement, la notation musicale traite les syllabes *-ten-* et *dans* comme égales aux syllabes *a-* et *ce*, qui sont brèves d'après Bacilly. S'ensuit-il pour autant que le chanteur doive interpréter *-ten-* et *dans* comme aussi brèves que *a-* et *ce* ? On pourrait très bien imaginer qu'il allonge un peu<sup>211</sup> *dans* en raccourcissant *ce*, ce qui produirait une légère inégualisation des deux croches. Allant plus loin et nous autorisant de la recomposition remarquable que proposait Grimarest pour *Atys*, nous pourrions imaginer aussi que dans *l'atten-* il raccourcisse la première croche en allongeant la seconde, ce qui donnerait, d'une façon peut-être trop radicale<sup>212</sup> :

Temire

6

Exemple 4

<sup>210</sup> III, 1.

<sup>211</sup> Un peu seulement, sans doute, car sinon Lully aurait écrit une croche pointée suivie d'une double croche, comme il le fait plus haut pour les syllabes *-lez su-*, à la fin de la mesure qui précède.

<sup>212</sup> Dans les essais de transcription ci-dessous, qui concernent les syllabes *l'atten-*, nous faisons abstraction de l'inégualisation *dans / ce*, dont nous venons de parler.

ou bien, avec une inégalité moins marquée :

Example 5 shows a musical score with two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the bass. The tempo is marked 'Temire'. The lyrics are 'ses plus ze - lez su - jets l'at - ten - doient dans ce port;'. The score is in G major and 6/8 time. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Exemple 5

ou bien, en répartissant l'inégualisation sur la totalité des deux premiers temps de la mesure :

Example 6 shows a musical score with two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the bass. The tempo is marked 'Temire'. The lyrics are 'ses plus ze - lez su - jets l'at - ten - doient dans ce port;'. The score is in G major and 6/8 time. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Exemple 6

À ces conditions-là seraient préservées et la grande caractéristique de l'écriture de Lully, la mise en valeur de l'accent tonique, et les préceptes de Bacilly concernant la quantité. Mais dans quelle mesure cela est-il loisible ? et selon quelle proportion ? Y aurait-il des endroits où cela serait strictement impossible ? Voilà des questions subtiles sur lesquelles on ne peut espérer de nouvelles lumières que par une étude détaillée des partitions, jointe éventuellement à l'exploitation de nouveaux témoignages, si on en découvre.

Enfin, un des enjeux de notre discussion est de savoir dans quelle mesure *L'Art de bien chanter* peut nous renseigner sur les techniques de la déclamation parlée. S'il est compatible avec l'écriture lullyste et dans la mesure où celle-ci nous renseigne aussi sur la déclamation parlée (en tenant compte des spécificités de l'écriture musicale et de toute l'approximation que comporte, nous l'avons vu, la notation), nous aurions ainsi une mine d'indications que les traités postérieurs compléteraient et, sur divers points, nous permettraient de périodiser. De fait, si Bacilly se targue bien souvent d'instruire sur les procédés de la déclamation en tant qu'elle constitue pour lui la base du chant, les théoriciens postérieurs se situent dans la même ligne<sup>213</sup>. Toutefois, le chercheur ou l'interprète qui

<sup>213</sup> Blanchet, p. 70-71 : « Je viens d'établir les principes physique d'un traité entier sur la prononciation : la déclamation de la Chaire, celle du Barreau et celle du Théâtre, sont encore de leur domaine. » Bérard le reprend (p. 67) à peu de chose près. Signalons que Blanchet, après avoir cité divers extraits d'opéras pour illustrer le doublement des consonnes, ajoute encore un extrait de l'« Opéra de *Psyché* » (p. 60), qui est en fait la tragédie-ballet de 1671 et non l'opéra de 1678 : « Je suis jaloux, *Psyché*, de toute la nature... » (*Psyché*, III, 3, v. 1189 sq.) Ce passage ne se trouve pas, même adapté, dans la version opéra de Thomas Corneille. Il s'agit donc bien d'un morceau déclamé. Seul parmi

visé à retrouver une déclamation susceptible d'avoir eu cours à l'époque de Bacilly, ou bien dans la génération de son maître Pierre de Nyert, ou bien plus tard, doit prendre garde aux différences qui peuvent exister entre les habitudes du chant et celles de la déclamation parlée. Nous avons vu par exemple que l'articulation de certaines voyelles nasales en deux temps, vraisemblable pour la déclamation parlée à l'époque de Bacilly ou du moins probable peu de temps avant lui, avait sans doute cessé d'être la norme au début du XVIII<sup>e</sup> siècle en même temps qu'elle devenait un procédé de chant étendu à toutes les voyelles nasales de façon de plus en plus systématique. On pourrait citer de même l'allongement des finales féminines, dont Bacilly reconnaît qu'elle est spécifique au chant.

Pour l'examen de toutes ces questions, nous avons été constamment renvoyés à une distinction nécessaire entre les genres et les lieux, tout comme il est indispensable de distinguer les époques. Il serait absurde de demander à Bacilly, parlant en priorité de l'air, de tout dire sur la déclamation parlée, à plus forte raison sur le récitatif d'opéra. Ce qui est valable dans un salon ne l'est pas forcément sur une scène de théâtre. Ce qui s'impose pour un air sérieux ou un récitatif héroïque deviendrait ridicule appliqué à un « petit air », à une danse à chanter ou à un air à boire. Grimarest, en détaillant tout un étage-ment de formes de « récitatif », depuis la lecture jusqu'au chant<sup>214</sup>, mettrait déjà en garde le chercheur ou l'interprète tentés par la simplification. Les questions suscitées par les travaux d'Olivier Bettens, tout comme dans d'autres domaines les découvertes récentes concernant la différence entre danse haute et danse basse, danse de bal et danse de théâtre, danse grotesque et « belle danse », nous invitent encore à une lecture plus scrupuleuse que jamais des œuvres, des traités et des témoignages.

---

les théoriciens que nous avons cités, Grimarest reconnaît la relative autonomie entre la musique vocale et la déclamation parlée, car, dit-il, « la passion ne saurait être exprimée que par les accents, par la prononciation, et par les gestes qui lui sont propres. Or il est impossible, en conservant les règles de la Musique, de donner à la passion ce que je viens de dire : il n'y a que la seule Déclamation qui puisse le faire » (p. 196-197 ; éd. cit., p. 356).

**214** On sait que Grimarest distingue la « Lecture, ou récit simple », la « Prononciation du Discours Oratoire », l'« Action de l'Avocat », la « Déclamation » et le « Chant » (*op. cit.*, « Table des chapitres » ; éd. cit., p. 285).