Sommaire

Introduction 3

Frédéric Michel & Laurent Guillo

Le testament olographe et les scellés et l'inventaire après décès de « Bertrand » de Bacilly 13

Clémence Monnier & Mathilde Vittu

Les seconds couplets en diminution : la théorie de Bacilly à l'épreuve des doubles écrits 19

Olivier Bettens

Chant, grammaire et prosodie : gros plan sur quelques « bacillismes » 53

Pierre-Alain Clerc

L'Art de bien chanter *est-il utile au comédien ?* 87

Jean-Noël Laurenti

Bacilly et les théoriciens postérieurs : ruptures, évolutions ou continuité ? 111

Bibliographie 155

Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Bacilly

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

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

Textes réunis par
Jean-Noël Laurenti

Référence électronique

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

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

La collection

Regards croisés
sur la Scène européenne

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

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2020 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

À la mémoire de Birgit Grenat

Introduction

Jean-Noël Laurenti
CESR

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

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

Bien que ce texte ait déjà fait l'objet d'études pionnières[1], il convenait pourtant de le reconsidérer pour deux raisons.

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

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

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

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

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

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

L'entreprise qui a ainsi vu le jour résulte de la fusion de deux projets. D'un côté une petite équipe, rassemblée autour d'Anne-Madeleine Goulet, alors chercheur au Centre de Musique Baroque de Versailles, avait conçu le projet d'une édition du traité, qui devait en rendre la lecture commode, incluant notamment les exemples musicaux auxquels Bacilly fait référence sans les reproduire. Cette équipe développait également une mise en pratique expérimentale des indications fournies par Bacilly, par une collaboration avec un ensemble initialement constitué à cette fin, l'ensemble Usclame[2]. Mais ce projet était tombé en sommeil, faute de temps et parce que cette indispensable édition scientifique requérait une équipe plus fournie. D'un autre côté, l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles, dont une première rencontre de recherche sur la prononciation dans la déclamation et le chant avait été accueillie par le CESR, avait conçu un projet beaucoup plus ambitieux, mais resté à l'état d'ébauche : il visait à développer systématiquement les recherches concernant la déclamation parlée ou chantée, et comportait évidemment la lecture critique, avec ateliers de pratique, des traités de chant et notamment les *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*. Il revenait au CESR, conscient de la nécessité de reprendre les travaux sur Bacilly, d'œuvrer pour leur donner un nouveau départ. C'était le but de la journée d'étude du 28 novembre ; but effectivement atteint, puisqu'aussitôt après le projet d'édition a été relancé. Inscrit au plan quadriennal du CESR en accord avec CMBV et avec son soutien, il est devenu un projet d'édition en ligne, consultable pour tous, comportant tous les outils documentaires souhaitables au regard des connaissances scientifiques disponibles, et dont la mise en œuvre est actuellement en bonne voie.

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

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

---

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

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

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

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

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

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

de la technique appropriée à ce répertoire, avait tenté d'en dégager les grandes caractéristiques d'après les préceptes de *L'Art de bien chanter* complétés par ceux des traités de chant postérieurs. Elle avait notamment souligné ce qu'impliquait l'attention accordée à l'articulation du texte, attention qui devait se perpétuer jusqu'au XX^e^ siècle dans l'école française de chant jusqu'à ce qu'elle soit éclipsée par la généralisation de la technique internationale dans laquelle ce que Bacilly aurait appelé les « grandes voix » est devenu l'idéal devant lequel toute autre préoccupation s'efface. La disparition soudaine de Birgit Grenat l'a empêchée de nous remettre son texte[3]. Il était naturel que ces actes soient dédiés à sa mémoire.

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

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

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

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

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], Laurent Guillo et Frédéric Michel, « Le testament olographe, les scellés et l'inventaire après décès de "Bertrand" de Bacilly », 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

Le testament olographe, les scellés et l'inventaire après décès de « Bertrand » de Bacilly

Laurent Guillo et Frédéric Michel
Paris

Trois actes trouvés aux Archives nationales viennent de jeter de nouvelles lumières sur la fin de la vie de Bertrand de Bacilly et préciser quelques autres points de sa biographie.

Le testament (MC CXXI, 180, 27 septembre 1689)

Rédigé le 12 janvier 1689 par Bacilly, le testament est déposé le 27 septembre 1690 chez le notaire Raveneau, le lendemain de son décès. Il permet de confirmer son vrai prénom (Bertrand et non Bénigne) et sa situation de prêtre.

Les principales dispositions sont les suivantes : don de 500 lt aux pauvres, de 150 lt à sa servante et du reste pour dire des messes, de trois tableaux à son exécuteur testamentaire (le chirurgien Antoine Bonamy), enfin de tous ses biens meubles à l'Hôpital général de Paris, institué légataire universel. Un codicille indique : « On trouvera mon or dans mon coffre-fort entre des planches burinées ».

Les scellés (Y 13036, 26 septembre 1690)

L'apposition des scellés sur les effets de Bacilly se fait le jour même de sa mort, sur les portes, coffres et armoires de son appartement. La lecture de cet acte est compliquée par une graphie très rapide ; elle fournit néanmoins quelques éléments qui ne sont pas donnés par l'inventaire après décès, qui suit. Notamment, on apprend que Bacilly louait un pied-à-terre à Versailles, rue de l'Orangerie chez Claude Denis, fontainier du roi.

L'inventaire après décès (MC CXXI, 180, 30 septembre 1690)

L'inventaire des biens de Bacilly se fait en sept vacations, tout d'abord rue Saint-Honoré à Paris puis à Versailles, entre le 31 septembre et le 10 octobre 1690. L'argent, les meubles et tableaux et les vêtements et ustensiles sont prisés ; les points notables sont les suivants :

- Une vingtaine de tableaux ou d'estampes encadrés dont la moitié à sujet religieux et un portrait de Bacilly ;
- De la vaisselle d'étain et d'argent (celle-ci partira à la fonte à l'Hôtel des Monnaies) ;
- Deux clavecins à deux claviers, quatre théorbes, trois luths et un dessus de viole, auxquels s'ajoute une épinette à Versailles ;
- De nombreux livres de musique peu détaillés (sont mentionnés Boesset, Lambert et Bacilly lui-même) consistant surtout en airs, chansons, motets et opéras ;
- Quelques livres d'édification, de liturgie, de morale ou de poésie ;
- Plusieurs volumes du *Mercure galant*, auquel il avait collaboré jusqu'à sa mort ;
- Plusieurs centaines de volumes de ses œuvres (airs bachiques, chansons, etc.) déjà pliés ou encore empilés en rame ;
- De nombreux exemplaires de ses *Remarques curieuses* et de ses *Recueils des plus beaux vers mis en chant,* qu'il continuait visiblement à distribuer chez lui ;
- 3 480 lt en louis d'or et 96 lt 2 s en deniers blancs ;
- Deux cent quinze estampes de paysages, vues et perspectives, et cinquante estampes de portraits ;
- Dix-huit titres et papiers, qui donnent des informations précieuses sur le niveau de vie du défunt, ses relations et sa famille ;
- Des planches burinées de cuivre rouge.

L'inventaire révèle enfin que conformément à ses volontés les meubles sont remis et transportés à l'Hôpital général de Paris, qui renonce finalement à ce legs par une délibération du 6 février 1691. Ceux-ci reviennent à Bonamy le 3 mars suivant.

Éléments biographiques

L'analyse de ces actes et de ceux qui sont cités dans l'inventaire, qui ont pu être retrouvés ensuite, permet de préciser quelques éléments intéressants :

- Son lieu et sa date de baptême : le 21 décembre 1621 à Lolif (Manche), non loin d'Avranches ;
- La constitution par son père Julien, en 1647, d'une rente sacerdotale de 60 lt par an, qui confirme son état de prêtre ;

- Des déménagements fréquents à Paris (la compilation des actes et celle des mentions présentes sur ses éditions donnent une quinzaine d'adresses différentes, dans l'Île Saint-Louis, le quartier des Tuileries, celui de la place Maubert et le Marais du Temple).

- Quatre donations faites à partir de 1672 à l'Hôpital général de Paris, au grand Bureau des Pauvres de la Ville ou à l'Hôpital des Incurables, totalisant 27 800 lt de capital et constituant une rente annuelle viagère de 2 600 lt.

Les transcriptions intégrales de ces actes et d'autres auxquels ils ont pu mener, de la généalogie de Bacilly telle qu'elle a pu être établie par des recherches menées dans les Archives départementales de la Manche, et d'autres éléments relatifs à ses élèves, ses protecteurs et ses éditions sont développés par les mêmes auteurs dans l'article « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly (1621-1690) », *Revue de musicologie*, 97/2 (2011), p. 269-327. Nous remercions Anne Piéjus et Nathalie Berton pour nous avoir communiqué avant publication le dépouillement des articles du *Mercure galant* relatifs à Bacilly, de même que Jean-Noël Laurenti pour la référence au *Dictionnaire* de Sébastien de Brossard, qui est en 1703 le premier à prénommer Bacilly « Bénigne », prénom qui a été largement répété jusqu'à maintenant et qui n'a pas pu être remis en cause avant la découverte des actes susdits.

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], Clémence Monnier et Mathilde Vittu, « Les seconds couplets en diminution : la théorie de Bacilly à l'épreuve des doubles écrits », 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

Les seconds couplets en diminution : la théorie de Bacilly à l'épreuve des doubles écrits

Clémence Monnier
Université Paris-Sorbonne
Mathilde Vittu
Conservatoire de Paris - CNSMDP

L'Art de bien chanter de Bertrand de Bacilly est un traité incontournable pour qui s'intéresse à l'art du chant ainsi qu'au répertoire de l'air et de la chanson de la seconde moitié du XVII^e^ siècle. Pourtant, l'ouvrage ne se suffit pas à lui-même. Sa lecture nécessite une immersion permanente dans la musique à laquelle il fait référence et nous incite à *expérimenter* par le biais des exemples que l'auteur nous livre, tirés de son œuvre et de celle de Michel Lambert. À ce sujet, nous ne pouvons ignorer le malaise que la nature pédagogique de l'ouvrage suscite lorsqu'il est lu aujourd'hui, plusieurs siècles après son écriture. Est-il tout simplement possible de bénéficier, aujourd'hui, des conseils d'un professeur de chant du XVII^e^ siècle ? Olivier Bettens a déjà évoqué cette situation :

> … il ne peut y avoir enseignement sans une relation, qui implique une connaissance réciproque du maître et de l'élève. […] Il est bien évidemment impossible d'établir un tel lien entre un élève d'aujourd'hui et un professeur mort depuis des siècles. Ainsi, les exagérations du pédagogue risquent-elles d'être prises pour du bon argent par son lointain élève et, inversement, celui-ci commettra-t-il des erreurs que le professeur aurait immédiatement corrigées, mais qu'il n'évoque même pas, parce qu'il n'a pu les prévoir[1].

---

1 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^e^ et XVIII^e^ siècles*, *Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, n° 4, juin 2010 (en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_ annales04.pdf>), p. 164.

Pour lire *L'Art de bien chanter* aujourd'hui, la confrontation avec d'autres sources nous paraît indispensable. La musique notée de Bacilly constitue un témoin important de sa pratique de chant : nous avons choisi de l'examiner, considérant qu'elle peut nous apprendre autant que le traité lui-même.

Parmi les nombreux sujets abordés par Bacilly dans *L'Art de bien chanter*, les « Passages et diminutions » sont l'objet du chapitre XIII de la première partie du traité[2]. Si le genre de l'air est sous-représenté aujourd'hui au disque et reste méconnu, les seconds couplets en diminutions le sont plus encore. Pour exemple, les airs d'Honoré d'Ambruis, qui comportent des doubles, n'ont jamais été enregistrés bien que le fac-similé de l'édition de 1685 soit aujourd'hui édité[3]. En revanche, les airs de Sébastien Le Camus dont l'édition posthume de 1678 ne contient aucun double, ont fait l'objet de plusieurs enregistrements[4]. Il semble que l'interprétation des seconds couplets en diminution pose problème aujourd'hui et freine la redécouverte de ce répertoire. Par cette étude, nous espérons rendre moins obscures des pratiques de chant et de composition inséparables du genre de l'air.

Une fois les procédés de composition des seconds couplets livrés par Bacilly résumés, notre premier objectif sera de confronter cette théorie aux doubles écrits qui nous sont parvenus. Si Bacilly ne cesse – sans les nommer – d'accuser ses contemporains d'incompétence en matière de connaissance des quantités (nécessaire à l'élaboration d'une bonne diminution), il ne précise jamais son propos par des exemples de mauvaise réalisation. Cette expérience offrira des pistes de réflexions sur le bien-fondé de l'isolement tant revendiqué par Bacilly, l'œuvre de Michel Lambert mise à part. Puis, nous confronterons la théorie de Bacilly à sa musique notée. Cette mise à l'épreuve permettra d'éclairer son traité, mais aussi de le compléter[5].

---

2 Bertrand de Bacilly, *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly, Augmenté d'un Discours qui sert de Réponse à la Critique de ce Traité, Et d'une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cét Art. Ouvrage tres-utile, non seulement pour le Chant, mais même pour la Declamation,* Paris, Chez l'Autheur, 1679 (Reprint Genève, Minkoff, 1993), p. 205-241.

3 Honoré D'Ambruis, *Livre d'airs avec les seconds couplets en diminution* (Paris, chez l'auteur - Pierre Le Monier, 1685), édition en Fac-similé, éd. J. Saint-Arroman, J.-M. Fuzeau, Bressuire, « La Musique Française Classique de 1650 à 1800 », 2005.

4 *Airs de cour*, Véronique Gens, Jean-Paul Fouchécourt et Pascal Monteilhet, Virgin Veritas et CMBV, 1994, 1999 ; *Amour cruel*, Suzie Le Blanc, Stephen Stubbs et « Les Voix Humaines », Atma Classique, 2001 ; *L'esprit galant*, Johannette Zomer et Fred Jacobs, Channel Classics, 2007 ; *Airs de differens autheurs donnés à une Dame*, « Les Meslanges » (dir. Thomas Van Essen), Hortus, 2009. Depuis la rédaction de cet article, plusieurs nouveaux enregistrements ont vu le jour.

5 Fruit d'un travail collectif avec les musiciens de l'ensemble *Usclame*, cette communication a ensuite été construite à quatre mains. Toutefois, l'analyse et les réflexions qui s'intéressent à l'aspect prosodique sont dues à Clémence Monnier (III A), celles qui relèvent de l'aspect purement musical sont de la main de Mathilde Vittu (III B).

Les « passages et diminutions » à travers *L'Art de bien chanter*

Le chapitre en question – chapitre XIII de la première partie – comporte une introduction suivie de trois articles[6]. L'auteur définit d'emblée ce qu'il nomme « passages et diminutions » :

> tout ce qui *diminue* une Notte longue, je veux dire qui la divise en plusieurs de moindre valeur pour la Mesure, pourroit porter ce nom[7].

Il les distingue néanmoins de l'ornementation, à laquelle le chapitre précédent est consacré[8]. Dans le premier article, l'auteur répond de façon très argumentée à ceux qui critiquent la pratique de la diminution. C'est pour lui l'occasion d'expliquer certaines techniques de composition des diminutions sur lesquelles nous reviendrons. Le second article, beaucoup plus court, est une suite de réflexions sur la différence entre la première pratique de la diminution (celle de Le Bailly dans la première moitié du XVII^e^ siècle) et celle de la génération de Bacilly, beaucoup plus respectueuse de la langue française (prononciation, respect des quantités). Enfin, le troisième et dernier article est une suite de conseils donnés aux chanteurs pour bien exécuter les diminutions[9].

Arrêtons-nous sur le premier article dans lequel l'auteur répond à ceux qui condamnent les passages et diminutions. Une des critiques couramment faites à cette pratique concerne la prononciation des paroles. D'après ses détracteurs, la diminution « est contraire à la prononciation des paroles, même à leur quantité[10] ». Mais Bacilly rétorque :

> Il est vray que si dans les seconds Couplets, l'on suivoit les traces des premiers, & que l'on ne sceust pas remedier aux inconveniens qui arrivent dans le peu de rapport qu'ils ont les uns avec les autres, pour ce qui est des longues & des bréfves, comme je diray dans la suite de ce Traité, la Diminution en ce cas feroit un fracas épouvantable dans les Paroles que l'on chante ; mais lors que par une connoissance parfaite de la Quantité, on sçait y remedier & changer adroitement les Nottes longues & bréfves, conformément aux syllabes de mesme nature, soit en anticipant, en retardant, en transposant, ou mesme en repetant plus de syllabes, ou de mots en certains endroits, & moins en

---

6 Article 1 : « Réponses aux Objections que font les Critiques, pour condamner les Passages et Diminutions du Chant. », p. 211-223 ; Article 2 : « Du bon et du mauvais usage des Passages & Diminutions. », p. 223-227 ; Article 3 : « Plusieurs Avis touchant les Diminutions, & particulierement pour ce qui concerne la manière de les executer. », p. 227-241.

7 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter, op. cit.*, p. 206.

8 « Des ornements du Chant. », Première partie, chapitre XII, p. 135-204.

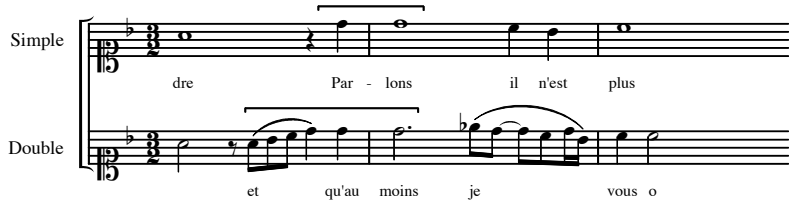
9 Voir notre *compendium* en annexe.

10 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 213.

d'autres, tant s'en faut que la Diminution gaste les Paroles, au contraire elle contribuë tout à fait à cette reparation & à ce rajustement[11].

Puis, une série d'exemples montre comment la diminution est *utile* à la prononciation. Elle met en valeur les nouvelles paroles et permet une meilleure compréhension du texte par une juste mise en musique de la quantité des syllabes, ce que la musique initiale du simple prévue pour le seul premier couplet ne pouvait permettre. La diminution permet de retailler les habits faits pour le premier couplet en les adaptant au second. Comme dans tout le reste de *L'Art de bien chanter*, les exemples musicaux proviennent du livre de Lambert publié en 1660[12] ainsi que des deux livres d'airs de Bacilly publiés en 1668[13]. Sauf ceux qui concernent les répétitions poétiques, tous les exemples sont appelés indifféremment par Bacilly « transposition » ou « rajustement de syllabes ».

Le premier exemple donné par Bacilly est le suivant[14] :



Exemple 1 - Lambert, « Mon ame faisons un effort », mesures 5-6[15].

C'est un mot de deux syllabes (« Parlons ») qui introduit le vers du premier couplet. Lambert le met en musique avec une anacrouse d'une valeur de noire. Mais la versification du second couplet ne permet pas le même traitement prosodique, puisque cette fois le syntagme introductif du vers regroupe trois syllabes (« et qu'au moins »). L'anacrouse s'allonge et prend la valeur de trois noires et une croche : la prosodie est donc adaptée à la syntaxe du vers du second couplet, elle est « corrigée ».

Le deuxième exemple est extrait du même air. Il est décrit comme « presque semblable » au précédent :

---

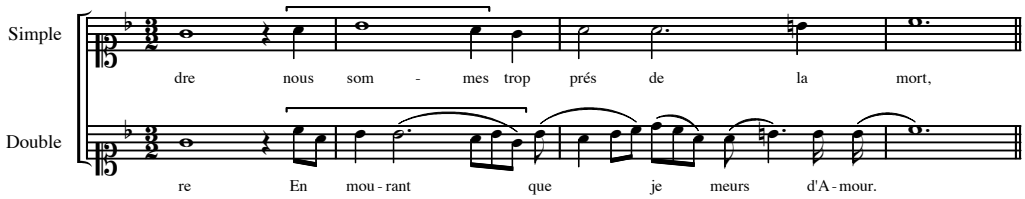
11 *Ibid*., p. 214.

12 Michel Lambert, *Les Airs de M. Lambert corrigez de nouveau de plusieurs fautes de graveur*, éd. Catherine Massip, Genève, Minkoff, 1983 [reproduction en fac-similé de l'édition de Paris, gravée par Richer, s.n., 1666, 1re éd. 1660].

13 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez de nouveau en deux volumes*, première et deuxième parties, Paris, 1668 [Réimpr. J.-M. Fuzeau].

14 Pour plus de clarté, nous transcrivons les exemples musicaux en superposant le simple avec le double.

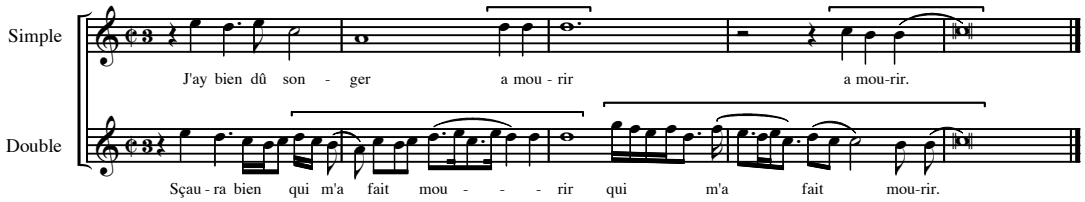
15 M. Lambert, *Les Airs*, *op. cit.,* p. 4-7.



Exemple 2 - Lambert, « Mon ame faisons un effort », mesures 7-9[16].

Le syntagme « en mourant » du second couplet correspond à « nous sommes » dans le premier. Dans sa description, Bacilly est cette fois-ci attentif non pas à la syntaxe, mais à la quantité des syllabes. La dernière syllabe de « en mou*rant* » est longue tandis que celles de « nous som*mes* » est brève. À l'inverse, l'avant-dernière de « en *mou*rant » est brève, celle de « nous *som*mes » est longue. La musique, qui s'arrêtait avec justesse sur la pénultième de « *som*mes », est corrigée au moment du second couplet : elle marque à présent un arrêt sur la dernière syllabe de « mou*rant* ».

En ce qui concerne les répétitions du texte, Bacilly donne deux exemples semblables pris à l'œuvre de Michel Lambert, nous en transcrivons le premier :



Exemple 3 - Lambert, « Mon cœur qui se rend à vos coups », mesures 20-24[17].

Trois syllabes (« à mourir ») sont répétées lors du premier couplet. Mais, « pour rendre le sens parfait[18] », la mise en musique du second couplet nécessite la répétition de deux syllabes supplémentaires, regroupant le syntagme « qui m'a fait mourir ».

Dans tous les exemples cités, il s'agit que la prosodie du second couplet *fasse sens* et s'adapte aux particularités du nouveau texte. Chacun possède néanmoins ses propres caractéristiques.

L'introduction au chapitre annonce que remédier à la prosodie du simple dans les doubles doit se faire de quatre manières différentes : « soit en anticipant, en retardant, en transposant, ou mesme en repetant plus de syllabes[19] ». Pourtant, Bacilly nous livre seu-

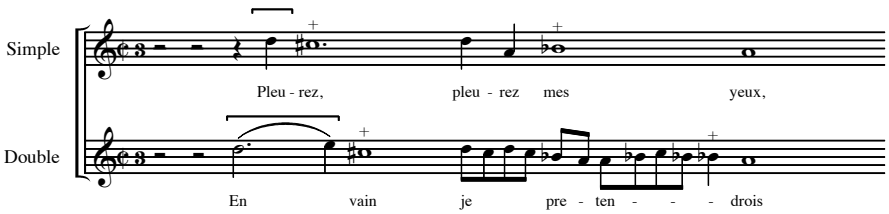
16 *Ibid.*
17 M. Lambert, *Les Airs, op. cit.*, p. 32-35.
18 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter, op. cit.,* p. 219.
19 *Ibid.*, p. 214.

lement trois sortes d'exemples : la transposition[20], l'ajustement de syllabes (qui semblent synonymes) et les différentes manières de répéter d'un couplet à l'autre. On peut pointer ici la recherche et l'invention terminologiques de Bacilly, qui vraisemblablement nous livre d'une façon linéaire son savoir-faire, sans chercher à établir un système figé. Cela peut paraître déroutant à la lecture d'un *traité,* particulièrement si l'on cherche des théories établies.

La théorie de Bacilly à l'épreuve des doubles de ses contemporains

À l'exception de Michel Lambert, Bacilly ne cesse de critiquer ses contemporains. Nous avons voulu vérifier le bien-fondé de ces critiques en analysant, avec les indications de *L'Art de bien chanter*, les doubles d'autres compositeurs d'airs. Comme Bacilly ne nomme jamais les compositeurs qu'il critique, nous nous sommes constitué un corpus parallèle limité naturellement par le peu de doubles écrits imprimés qui existent : le livre de François Martin[21], celui de Joseph Chabanceau de la Barre[22] ainsi que celui d'Honoré d'Ambruis[23]. Nous n'avons pris en compte que les sources imprimées : validées par leurs auteurs – ils ne cessent de le rappeler dans les préfaces ou avis aux lecteurs – ces sources nous paraissent plus fiables pour une étude stylistique.

Il suffit de comparer les premières syllabes du simple et du double de cet air de Martin pour observer que l'auteur est soucieux de l'adaptation prosodique entre le simple et le double :



Exemple 4 - François Martin, « Pleurez mes yeux, pleurez incessamemment », début[24].

---

20 Le terme « transposition » n'a pas ici la signification musicale relative à la hauteur des sons. Dans son *Dictionnaire universel*, Antoine Furetière donne la définition suivante : « *transposer* : Mettre une chose hors de sa place. Le Relieur de ce livre en a *transposé* un cahier, cela cause de l'obscurité. Souvent, un Auteur *transpose* des questions, des periodes, & met devant ce qui devroit être après. », *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690.

21 François Martin, *Airs*, Paris, R. Ballard, 1668.

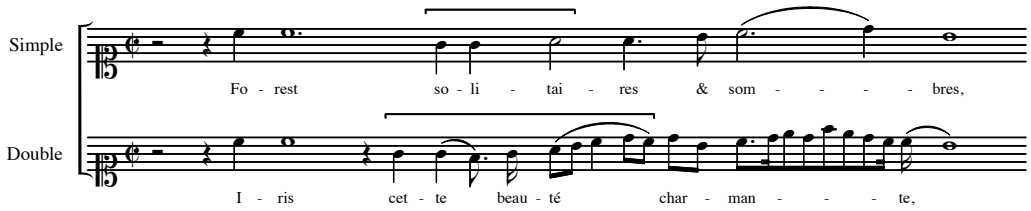
22 Joseph Chabanceau de La Barre, *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution*, Paris, R. Ballard, 1669.

23 H. d'Ambruis, *Livre d'Airs, op. cit.*

24 F. Martin, *Airs*, *op. cit.*, f. 3v – f. 5r.

Manifestement, Martin utilise les mêmes procédés que Bacilly : au premier mot du simple « pleurez », correspondent deux monosyllabes « en vain » dans le double. « Pleurez » est un masculin de deux syllabes dont la première est brève et la dernière longue. Prosodier « en vain » de la même façon que « pleurez » serait une faute, car en raison de la présence de la lettre « n » le premier monosyllabe « en » est long. Avec justesse, François Martin a donné plus de longueur à cette syllabe en l'anticipant et en l'allongeant.

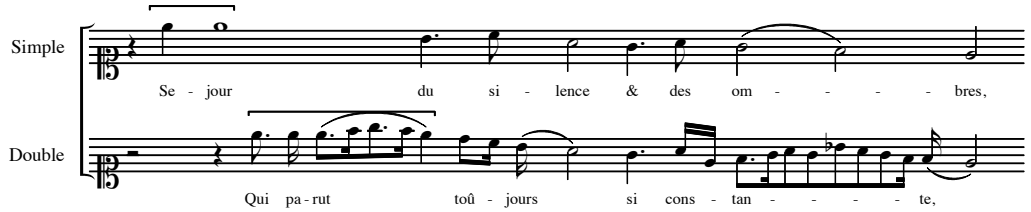
Le premier air du livre de Joseph Chabanceau de la Barre contient la preuve que cet auteur est attentif à la question de l'adaptation de la prosodie dans les doubles et que lui aussi utilise les mêmes procédés d'écriture :



Exemple 5 - Joseph Chabanceau de La Barre, « Forests solitaires & sombres », début[25].

Dès le premier vers, le second couplet bénéficie d'un « ajustement de syllabe » ou « transposition » : le premier octosyllabe du simple est organisé en 2 + 3 + 4 syllabes (avec le « e » muet) : « Forets / solitai / res et sombres ». Or, cette organisation syntaxique ne convient pas au premier octosyllabe du second couplet car elle impliquerait un arrêt prosodique sur l'avant-dernière syllabe du mot masculin « beauté » : « Iris / cette beau / té charmante ». De la Barre rectifie donc la prosodie initiale et conduit la phrase jusqu'à la fin du mot beauté : « Iris / cette beauté / charmante ».

Regardons à présent le début du deuxième vers :

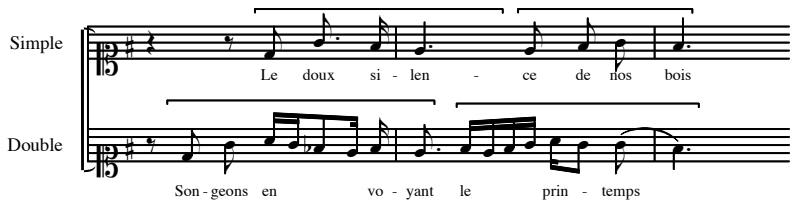


Exemple 6 - Joseph Chabanceau de La Barre, « Forests solitaires & sombres », mesures 7-11[26].

25 J. Chabanceau de La Barre, *Airs à deux parties, op. cit.*, f. 3v – f. 5r.
26 *Ibid.*, f. 3v – f. 5.

À l'apostrophe de deux syllabes du premier couplet : « séjour », correspondent trois syllabes dans le second : « qui parut ». Là encore, Chabanceau de la Barre change la prosodie initiale en ajustant les syllabes.

Cet extrait d'un air d'Honoré d'Ambruis montre un exemple semblable :



Exemple 7 - Honoré d'Ambruis, « Le doux silence de nos bois », mesures 11-13[27].

La troisième syllabe (« Songeons *en* ») est considérablement allongée dans le double en raison de la longueur naturelle de la syllabe « en ». Par ailleurs, si l'octosyllabe du simple est prosodié en deux fois quatre syllabes (le doux silen / ce de nos bois), celui du double est prosodié en 5 + 3 : « songeons en voyant / le printemps ».

Comment expliquer les critiques virulentes de Bacilly envers ses contemporains ? Ses accusations d'incompétence contre les compositeurs de son temps s'avèrent infondées : on y retrouve tous les procédés de composition des doubles exposés dans son traité dont il s'attribue le monopole avec Lambert. Plusieurs hypothèses peuvent être posées : soit Bacilly accuse à tort ses contemporains, soit il incrimine d'autres auteurs qui n'appartiennent pas à notre corpus. Par ailleurs, ces accusations permettent peut-être à l'auteur de mettre en valeur son propre savoir-faire, et de s'en attribuer le monopole d'une manière forte. En tous cas, la confrontation que nous avons faite avec d'autres œuvres contemporaines témoigne d'une pratique de composition plus générale et commune en matière de diminution.

L'analyse des sources musicales : un complément à la théorie de Bacilly

La mise en musique du texte, dans la continuité de L'Art de bien chanter

Dans la continuité de *L'Art de bien chanter*, cette première partie est centrée sur la mise en musique du texte poétique, c'est-à-dire sur la prosodie. Le corpus étudié réunit l'ensemble des airs contenus dans *Les Trois Livres d'Airs regravez* que Bacilly publie en 1668[28].

---

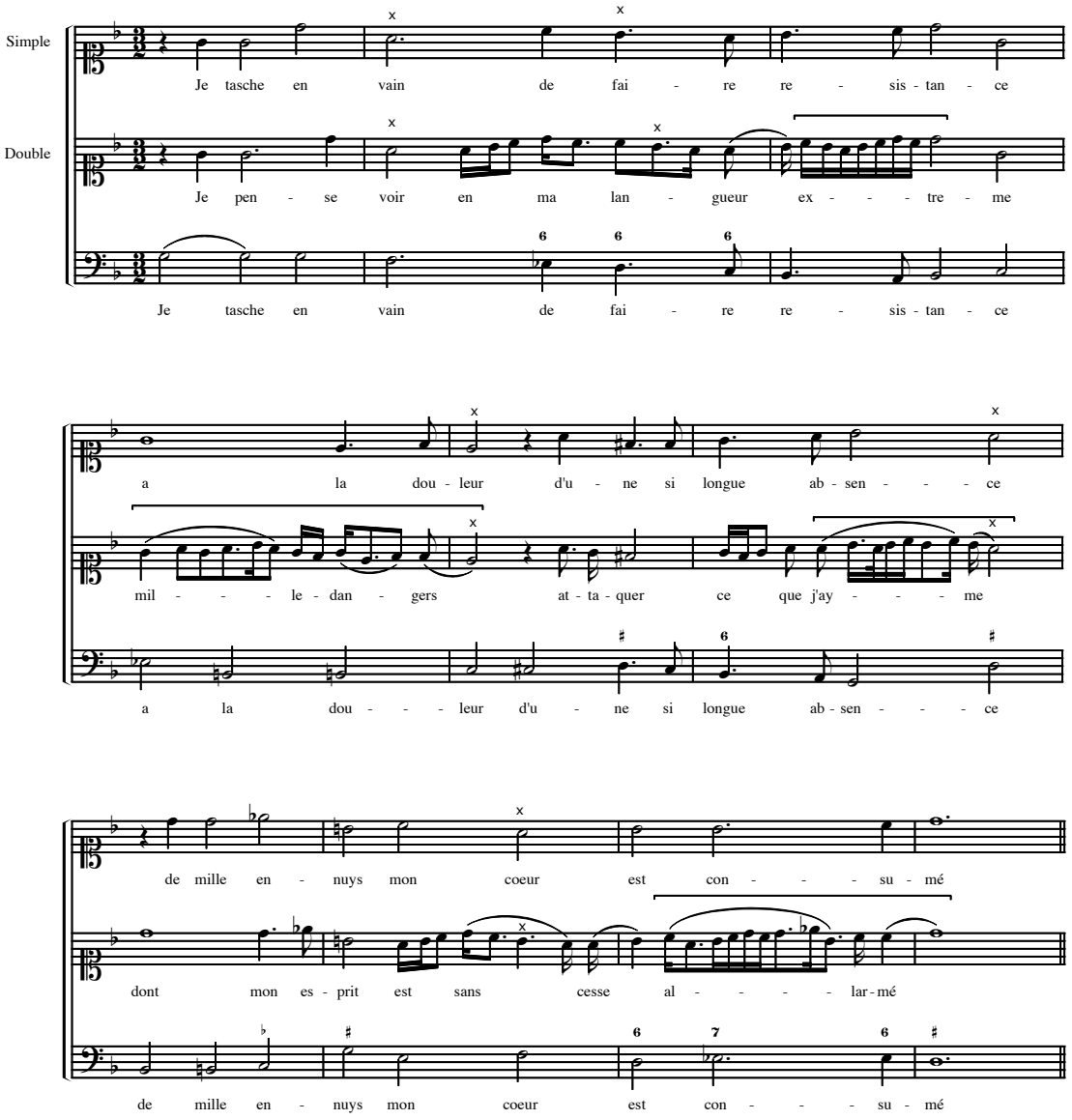
27 H. d'Ambruis, *Livre d'Airs, op. cit.,* p. 31-34.

28 Ce corpus rassemble 59 airs.

Sans être systématiques, les procédés de composition que nous allons décrire sont communs à l'ensemble de ces airs.

Diminutions illustratives

Dans les diminutions notées, certains mots sont parfois particulièrement ornés en raison de leur signification et de leur force poétique. Ce phénomène est frappant dans l'air « Je tasche en vain » dont voici un extrait :



Exemple 8 - Bacilly, « Je tasche en vain de faire resistance », partie A[29].

---

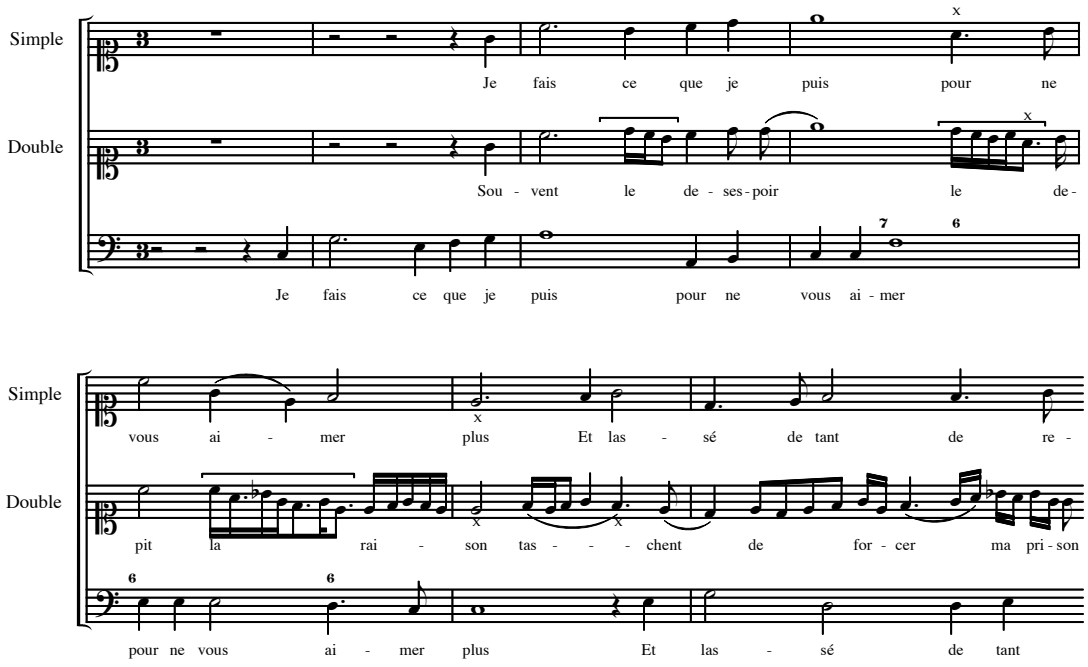
29 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 36-39.

Les mots « langueur », « extrême », « mille », « dangers », « j'aime » et « allarmé » sont mis en valeur par une diminution intense, qui ne fait que refléter musicalement leur importance sémantique au sein du poème. À aucun moment dans son traité, Bacilly n'évoque ce procédé de composition qui se retrouve pourtant dans sa musique.

Diminution des monosyllabes

Très souvent, certains monosyllabes sont fortement diminués. Dans l'exemple qui suit, au lieu de mettre en valeur par la diminution les mots importants et expressifs du poème (« désespoir », « dépit », « raison »), le compositeur a orné les pronoms qui les précèdent, mettant ainsi en valeur l'effet poétique d'accumulation :

« Souvent *le* désespoir *le* dépit *la* raison »



Exemple 9 - Bacilly, « Je fais ce que je puis », mesures 1-7[30].

Cette remarque peut être précieuse pour l'interprète actuel d'un double de Bacilly. Orner d'une façon importante, et de ce fait, donner beaucoup d'énergie pour chanter un simple pronom peut sembler étonnant pour un chanteur. Dans ce cas, la diminution doit être vue comme un « tremplin » vers le mot fort, le mettant tout autant pleinement en valeur[31].

---

30 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *seconde partie*, p. 76-79.

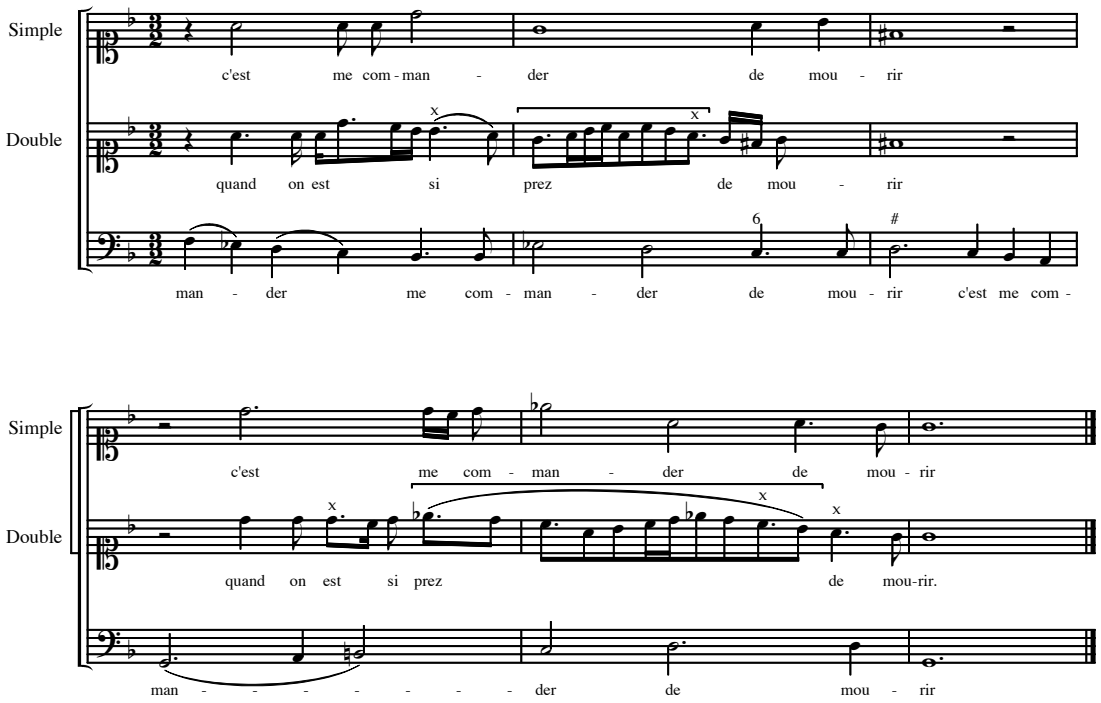
31 Nous remercions les musiciens de l'ensemble *Usclame* qui nous ont soufflé cette idée lors de séances d'expérimentation.

Diminutions avant la fin

À l'approche d'une cadence musicale forte (finale ou intermédiaire), la syllabe qui précède le dernier mot ou le dernier groupe de mot sur lequel la cadence a lieu est presque toujours particulièrement diminuée.

Dans l'exemple suivant (n° 10), le monosyllabe « près » est fortement diminué, et de façon plus importante encore lors de la répétition. Il précède non pas le dernier mot, mais le dernier groupe de mots « de mourir » :

Quand on est si *près* / de mourir.
Quand on est si *près* / de mourir.



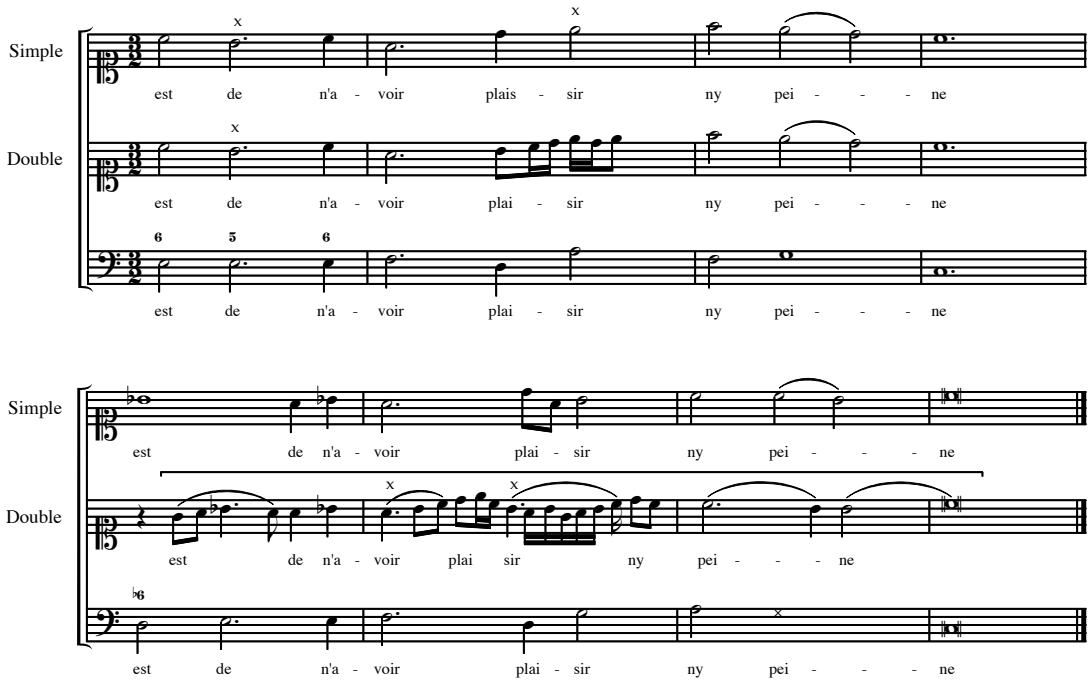
Exemple 10 - Bacilly, « Vous ne pouvez Iris », fin[32].

Encore une fois, ces diminutions peuvent être déroutantes pour l'interprète qui doit donner beaucoup d'énergie lors du chant d'une syllabe souvent pauvre d'un point de vue sémantique. Là encore, on peut considérer ces diminutions comme un tremplin vers la fin de l'air. On peut également les voir comme des « cadences » qui retardent la fin pour mieux la faire désirer.

32 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 60-63.

Effets de gradation

La répétition de certains mots ou groupes de mots dans la mise en musique entraîne une ornementation plus fleurie, créant un effet de gradation ornementale. Voici un exemple de ce procédé :



Exemple 11 - Bacilly, « Dûssay-je avoir mille rivaux », fin[33].

Comme souvent dans les airs de cette époque, le dernier vers (« est de n'avoir plaisir ny peine ») est répété à la fin de l'air avec une musique différente. La diminution du second couplet est alors intensifiée.

Variantes dans l'écriture des diminutions

En fonction du genre de la pièce (chansonnette, chanson, air), le traitement de la diminution diffère. Au sein de l'appellation générique « air sérieux » ou « air », on distingue deux genres musicaux : d'une part la *chanson*, d'autre part *l'air*. Dans l'avant-propos de son *Recueil de paroles de musique* resté manuscrit, le poète Pierre Perrin distingue les deux genres en nous livrant des détails sur leur interprétation :

> La chanson diffère de l'air, en ce que l'Air suit comme nous avons dit une mesure libre, et la chanson un mouvement reglé, ou de danse ou autre ; et cela en son tout ou en quelques-unes de ses parties[34].

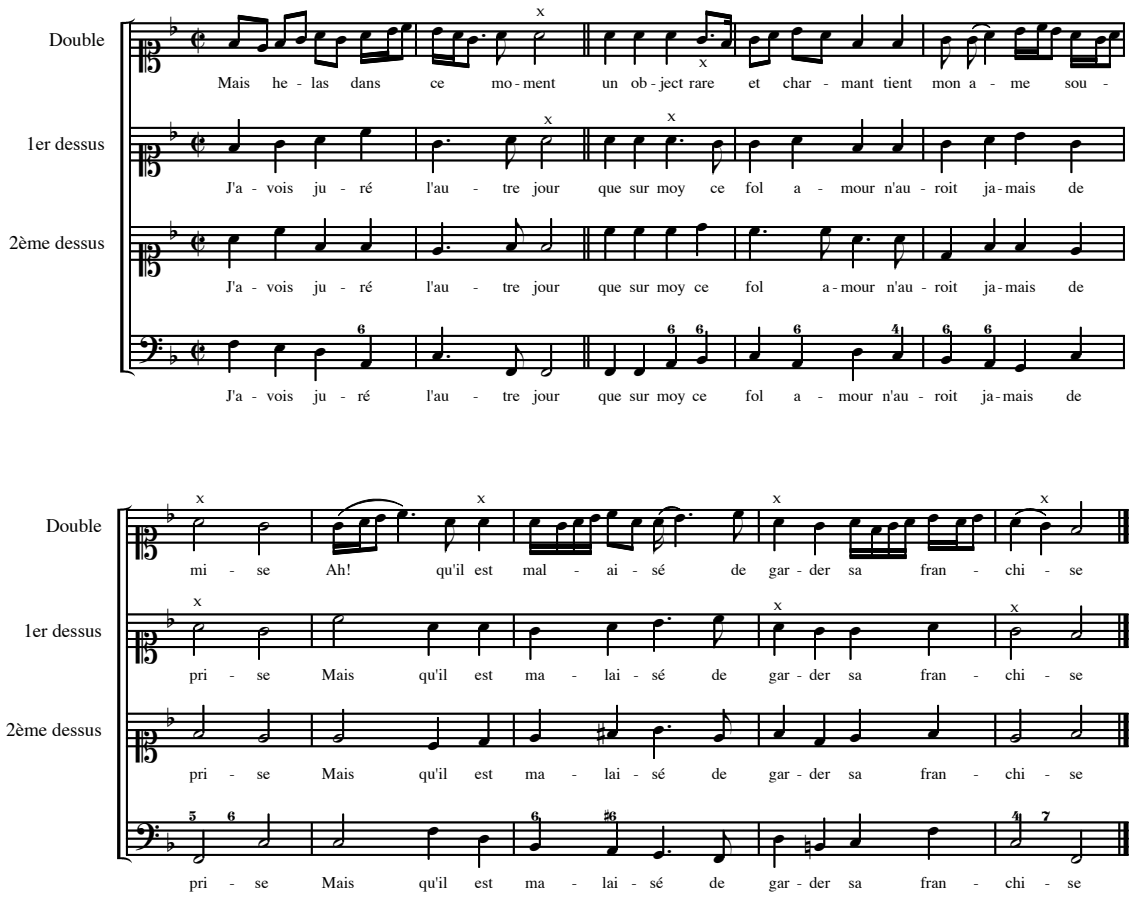
---

33 *Ibid.*, p. 64-65.

34 Pierre Perrin, « Avant-propos : *Recueil de Paroles de Musique* », in *The* Lyric Art *of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, Henryville, éd. Louis Auld, Institute of Mediaeval Music, Ottawa, Institut de Musique

Bacilly emploie presque la même classification : les chants à mesure libre sont appelés « airs » ou « grands airs », les autres « à mesure réglée » sont des danses, ou « petits airs » ou « chansonnettes[35] ». On retrouve ces deux genres au sein de ses *Trois Livres d'Airs regravés*. Bien que l'auteur ne précise jamais la nature de la pièce – chanson à mesure réglée ou air à mesure libre – l'analyse musicale permet d'identifier l'une ou l'autre. La régularité des carrures et le maintien de la même mesure sont les caractéristiques de la chanson qui est « dans le mouvement de la danse ». Au contraire, si les phrases musicales sont de durées inégales, et à fortiori si la mesure varie en son sein, il s'agit d'un air « à mesure libre[36] ».

La composition de la diminution est différente en fonction du genre de la pièce. Les diminutions des chansons ou chansonnettes ne s'éloignent jamais de la mélodie initiale. Prenons une chansonnette (c'est-à-dire une petite chanson) issue du second *Livre d'Airs :*



Exemple 12 - Bacilly, « J'avois juré l'autre jour »[37].

Médiévale, Binnignen, Institut für Mitterlalterliche Musicforschung, 1986, p. XII.

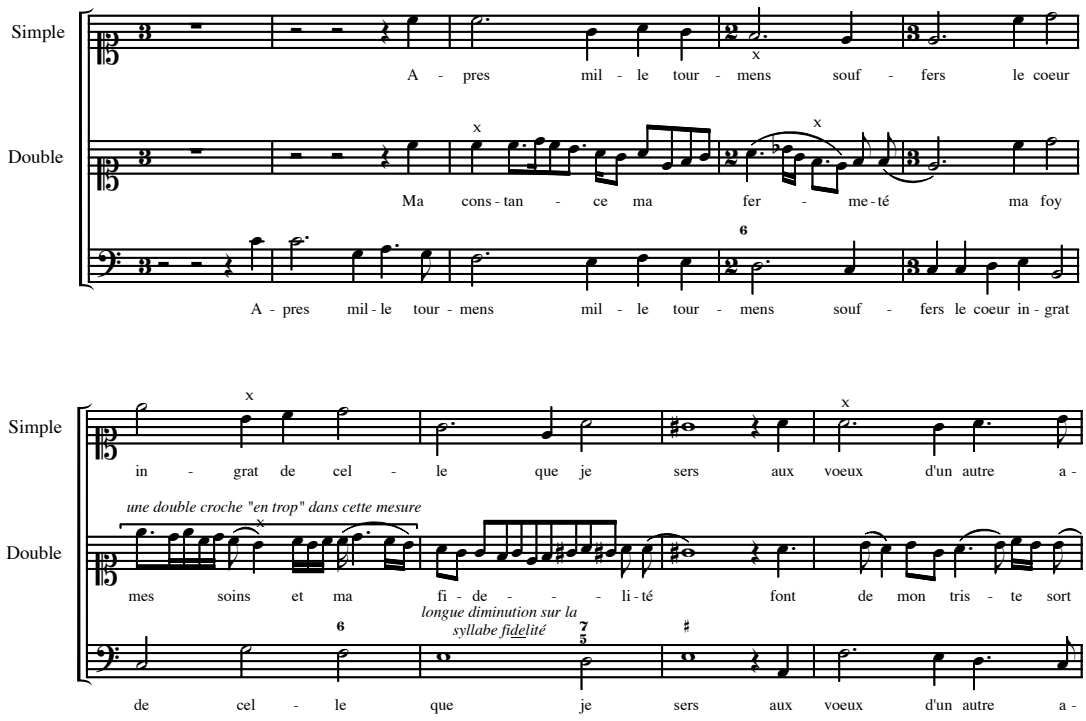
35 « (Il ne faut) pas faire d'un Menuet, ou d'une Sarabande, un Chant qui soit d'une Mesure libre, comme sont ceux que nous appellons précisement *Airs*. » (B. de Bacilly, *L'art de bien chanter, op. cit.*, p. 108.)

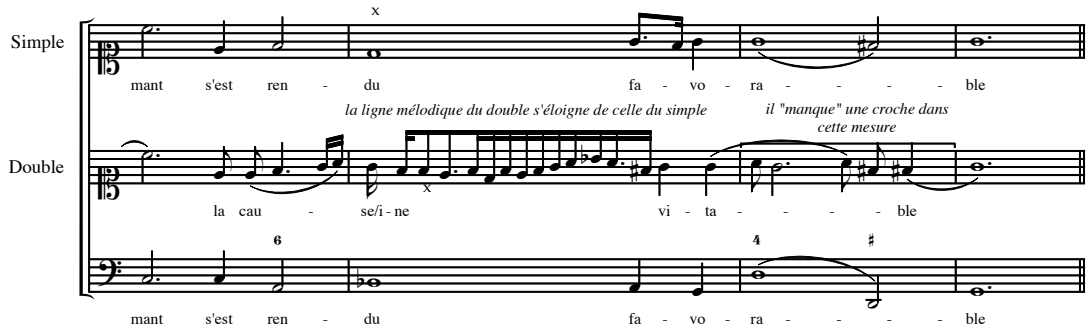
36 Voir Clémence Monnier, « Comment pense-t-on l'articulation du texte et de la musique au XVII[e] siècle ? Les théories de Perrin et Bacilly », *Silene*, <www.revue-silene.com>, lien consulté le 22-05-2019, Mars 2009.

37 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *seconde partie*, p. 52-53.

En termes d'intervalles, on reste très proche de la hauteur de la mélodie du simple (on ne s'éloigne jamais de plus d'une tierce). En termes de durées, la diminution reste également très proche du simple : ici, seul « *rare* » bénéficie d'un allongement, tandis qu'« ob*ject* » est raccourci. Seuls deux ports de voix écrits (« mon *a*me » et « malai*sé* ») varient un peu la prosodie initiale. En ce qui concerne le nombre de notes, une syllabe bénéficie au maximum de quatre notes différentes. La majorité des syllabes du double est prosodiée avec deux ou trois notes. Ici, la force des mots « Ah ! » et « malaisé » ou la place de « *sa* franchise », avant-dernier mot avant la cadence finale, justifient les quatre notes de diminution.

Dans un air, au contraire, le second couplet est composé avec une plus grande liberté. Le traitement du rythme en particulier peut nous sembler très étonnant : le compositeur n'hésite pas à ne pas « remplir » la mesure ou au contraire à dépasser sa valeur initiale. La mélodie du double s'éloigne parfois considérablement du simple et l'étendue de la diminution d'une syllabe est parfois très importante. En guise d'exemple, voici la première partie de l'air « Apres mille tourmens » :





Exemple 13 - Bacilly, « Apres mille tourmens », partie A[38].

Le traitement du rythme en particulier peut nous sembler très étonnant. Il n'est pas rare que les valeurs de notes « dépassent » les limites de la mesure ou au contraire, ne les atteigne pas. La diminution de sixième mesure du second couplet comporte une double croche « en trop », tandis qu'il « manque » une croche à l'avant-dernière. La mélodie du double s'éloigne parfois considérablement du simple : alors que la onzième mesure du simple commence par un *ré*, celle du double part sur un *sol* et ne touche le *ré* que plus tard, le temps d'une double croche. Enfin, l'étendue de la diminution d'une syllabe peut être très importante, comme par exemple sur la syllabe fi*de*lité de la septième mesure.

La lecture de la musique de Bacilly nous a livré d'autres procédés de composition des seconds couplets en diminution que *L'Art de bien chanter* ne mentionne pas. Dans son traité, l'importance que donne Bacilly à ce que nous appelons « prosodie » nous a incité à analyser sa musique depuis ce même point de vue. Ainsi, ce traité, qui s'avère en quelque sorte « incomplet » nous a néanmoins guidées pour le « compléter[39] ». À l'issue d'un travail d'expérimentation nous pouvons du reste ajouter que les doubles de Bacilly sont pour le musicien d'aujourd'hui plus difficiles à chanter que ceux de Lambert, D'Ambruis ou De la Barre. Nous avons vu dans le dernier exemple (n° 13) que Bacilly n'hésite pas à ne pas remplir rythmiquement la mesure, ou au contraire à dépasser sa valeur initiale. De cela, il n'écrit mot dans son traité, bien que ce phénomène soit extrêmement courant dans sa musique. Certes, D'Ambruis et Chabanceau de la Barre modifient également le rythme entre simple et double mais ces changements ne gênent en rien l'interprétation : au lieu, comme Bacilly de dépasser ou de ne pas remplir la valeur initiale de la mesure, ils ajoutent des mesures. En outre, ces compositeurs réécrivent des basses continues pour les

38 *Ibid.*, p. 8-12.

39 En contrepoint de ce travail de recherche, un travail d'interprétation avec les musiciens de l'ensemble *Usclame* a eu lieu : communication et interprétation se sont nourries l'une et l'autre.

seconds couplets, ce que ne fait jamais Bacilly et ce qui – on l'a vu – contraint le continuiste à adapter lui-même sa basse[40].

Une autre piste pour l'interprétation nous a été livrées par Bacilly lui-même dans l' « Avis de conséquence » qui clôt la seconde édition de ses *Airs spirituels*. On y apprend que l'auteur avait l'habitude de « préluder à la manière des instruments de musique », c'est-à-dire, d'improviser *a capella*. Les préludes vocaux édités au sein du recueil en témoignent. Revenons à *L'Art de bien chanter* : dans le chapitre très évocateur intitulé « s'il est nécessaire d'accompagner le Chant d'un instrument de Musique », Bacilly affirme que « c'est faire le précieux que de se piquer de ne point chanter sans théorbe, comme le font la plupart des gens[41] ». Bacilly pensait-il ses doubles sans accompagnement ? Cette hypothèse expliquerait la grande liberté rythmique et harmonique de ses seconds couplets en diminution, et les difficultés d'interprétation qui en résultent.

La musique par elle-même

L'Art de bien chanter, ouvrage qui met principalement en avant des pratiques d'exécution, est alors peu bavard en matière de technique de composition musicale. Sans doute conscient qu'aucune place n'est par exemple accordée aux lois contrapuntiques, Bacilly prévient les critiques à plusieurs reprises : dégagées d'un contexte poétique, ces règles seraient inutiles :

> Il est vray que je ne puis assez admirer l'imbecilité de ceux qui s'imaginent que l'on peut donner des Regles certaines, pour orner un chant qui est noté simplement (comme on a de coûtume de faire) suivant les intervales de tierce, quarte, quinte, sixte, octave, comme si cela ne dependoit pas absolument du sens des paroles, de leur quantité, de leur expression[42] [...].

---

40 Avec les musiciens de l'ensemble *Usclame*, alors que le premier réflexe était de garder la basse régulière et d'allonger ou raccourcir le dessus, nous avons pris le parti d'adapter les basses, ce qui créé des mesures inégales. Cette citation issue de *La belle méthode ou l'art de bien chanter* de Jean Millet nous a confortées dans notre choix : « je ne m'assujetiray pas à l'etroite observance de la mesure dans les doubles, je la garderai seulement dans les simples ; ce sera assez de vous arrester sur chaque note a proportion de sa valeur ». Jean Millet De Montgesoye, *La belle Méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Jean Grégoire, 1666 (réimpr. New-York, Da Capo Press, 1973, avec une introduction d'Albert Cohen), p. 4.

41 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter, op. cit.,* p. 20.

42 *Ibid.*, « Discours qui sert de réponse à la Critique de l'Art de chanter », p. 25. Cet exemple peut être complété par d'autres semblables tirés de l'ensemble de l'ouvrage : [...] Je suis persuadé que le Chant ne s'apprend pas precisément par la doctrine si elle n'est secondée de l'execution, aussi n'est-ce pas mon dessein de monstrer à faire par exemple des passages & diminutions suivant les intervalles de Musique, & à les placer à propos comme pretendroient faire les Pedans de Musique [...] », *id.*, « Avant propos », [p. 4] (pagination ajoutée). « Pour l'Application, ce seroit une temerité d'en vouloir traitter & établir des Regles certaines de la Diminution d'une Notte longue en plusieurs brésves, suivant les Intervalles de Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, &c.

Serait-ce pour rompre avec la tradition de l'enseignement qu'il a lui-même reçu que Bacilly se refuse à traiter un tel sujet ? L'incapacité de l'auteur à en parler a déjà été soulignée : dans son *catalogue manuscrit* de 1724, Sébastien de Brossard note que Bacilly « n'avoit pas assez de musique practique pour notter [ses airs] et les mettre sur le papier, il estoit obligé pour cela de se servir de l'oreille et de la main d'autruy[43] ». Toujours est-il que d'après Bacilly, la composition d'un air ne relève pas de la science musicale *pure*, mais de l'art – non moins savant et complexe – de mêler un texte avec une musique, ce que nous appelons aujourd'hui *prosodie*.

Néanmoins, on trouve dans le chapitre consacré à l'ornementation quelques rares mais précieuses indications pour le placement des ornements qui dérivent de règles musicales précises. Après les avoir examinées, nous tenterons de voir s'il existe, dans la réalisation d'un double, des contraintes liées à d'autres paramètres musicaux – à savoir le contrepoint, la relation entre harmonie et mélodie ou bien le mode dans lequel s'inscrivent des formules mélodiques. Cette analyse du répertoire devrait pouvoir offrir des pistes complémentaires à *L'art de bien chanter* pour la composition musicale des doubles.

À la fin du premier article *Du Port & demy-Port de Voix* de son douzième chapitre sur les *Ornemens du Chant*, Bacilly nous livre un exemple extrêmement détaillé qui montre que le choix d'ornementation doit faire suite à l'examen précis de l'air. Cette « anatomie », pour reprendre les termes de l'auteur, s'appuie tout d'abord sur des notions purement musicales (lignes mélodiques, dessins cadentiels). Lorsqu'il analyse musicalement le premier couplet de son air « Aprez mille rigueur », Bacilly propose de placer les ports de voix sur des endroits précis :

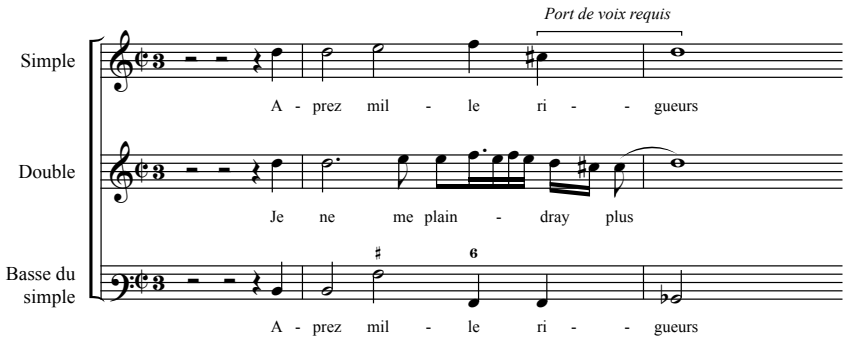
> [...] dés le commencement de l'Air l'on pourroit estre en peine, sçavoir s'il faut porter la Voix du *sol* [*ré*][44], qui est sur la derniere syllabe du mot *apres* au *la* [*mi*], qui est sur la premiere du mot *mille ;* car enfin c'est une regle generale de le faire lors qu'il y a une Notte qui monte d'un Ton au Semi-ton par dessus une autre, à moins d'exception ; mais il est plus à propos de ne le point faire [...].
> Sur le mot de *rigueurs*, il y a plein Port de Voix à faire, de l'*ut* au *ré ;* & cela est aisé à prouver, par la raison que c'est une Cadence qui ressemble à la finale [sur *ré*], sur

& telle Diminution sera bonne sur tel Intervalle, qui ne le sera plus pour un autre semblable, à cause du mot, de la syllabe, mesme de la lettre, qui ne seront pas les mesmes, & qui par consequent ne pourront pas souffrir mesme ornement, veu que cela dépend absolument des Paroles que l'on chante. », *id.*, p. 239-240.

43 Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique théorique et pratique*, ms. autogr. [1724-1725], F-Pn/Mus Rés Vm8 20, p. 42 ; édition par Yolande de Brossard dans *La Collection Sébastien de Brossard, 1655-1730, Catalogue*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1994, p. 69.

44 Nous indiquons entre crochets les noms actuels des notes auxquelles les syllabes de solmisation employées par Bacilly correspondent.

laquelle finale il ne faut jamais manquer à faire porter pleinement la Voix, quand il y a occasion de le faire.[45] »



Exemple 14 - Bacilly, « Aprez mille rigueurs », mesures 1-3[46].

Puisque l'examen ne s'appuie ici que sur des règles musicales, il n'est pas étonnant que Bacilly écrive en toutes notes dans son double le port de voix entre l'*ut* et le *ré* qu'il suggère à l'interprète dès le premier couplet. Rapidement toutefois, l'auteur associe ces règles musicales à des règles liées au texte poétique et à sa prononciation.

En conclusion à cet article, Bacilly offre à ses lecteurs une synthèse de ses remarques qui se concrétise en une règle fondamentale pour nous :

> [...] c'est encore une Regle infaillible, de faire toûjours le Port de Voix complet, dans la Cadence finale des Airs (cela s'entend quand il y a lieu de le faire, & que la penultiéme Notte est inferieure à la derniere d'un Ton ou Semi-ton) & dans la mediante sans aucune reserve, si ce n'est dans ce peu d'Exemples que j'ay citées plus propres, dis-je, à remarquer qu'à imiter, mesme dans la pluspart des autres Cadences qui se rencontrent par-cy par là dans un Air, sur tout pourveu qu'il y ait du temps, & que la Notte sur laquelle on forme le Port de Voix, soit fort longue[47].

Par cette règle, nous comprenons que l'examen de l'air doit prendre en compte le parcours cadentiel – parcours qui s'appuie dans ce contexte *a priori* sur des dessins mélodiques de la voix de dessus et non sur un enchaînement harmonique[48].

Avec cette unique analyse musicale contenue dans le traité, nous avons cherché à dégager de la plume de Bacilly des règles musicales d'ornementation qui concernent

---

45 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 158-159.

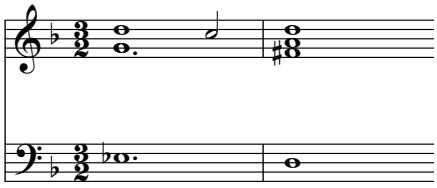
46 *Id.*, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *seconde partie*, p. 73-75. Nos exemples musicaux empruntés à l'œuvre de Bacilly présentent les parties de dessus et de basse. Pour la lisibilité de notre propos, nous choisissons d'y superposer également la version diminuée du second couplet.

47 *Id.*, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 162-163.

48 Rappelons que cette contrainte musicale qui s'impose pour l'établissement des choix d'ornementation peut toujours être remise en cause par le texte chanté et la longueur de ses syllabes.

l'exécution du simple et qui se résument finalement à quelques règles peu détaillées. Pour compléter cet examen, notre propre analyse d'extraits d'airs diminués choisis dans l'œuvre de différents auteurs tente de mettre en avant d'autres aspects de la composition musicale qui contraignent la réalisation d'un double.

L'organisation contrapuntique d'un mouvement cadentiel – qui ne prendrait pas uniquement en considération le dessin mélodique de la voix de dessus – implique le choix de l'ornementation du simple, mais également oriente la courbe mélodique de la diminution du double. Pour le vérifier, nous nous sommes livrées à un jeu de comparaison de la mise en musique diminuée d'une même cadence par différents compositeurs. Il s'agit d'une cadence du mode de *mi* qui, précisément, induit un certain nombre de mouvements contrapuntiques obligés[49]. L'exemple 15 montre la hiérarchie des lignes de cette cadence en ton de *ré* sur *sol* : la basse effectue le mouvement descendant de seconde mineure propre à cette cadence, *mib-ré*. Elle forme avec le dessus en mouvement contraire *do-ré* l'enchaînement d'un intervalle de sixte suivi d'une octave. La sixte peut être amenée par un retard de septième *ré-do-ré* dont la dissonance accentue la sensation de résolution cadentielle. À ce *bicinium* fondamental s'ajoute une partie intermédiaire qui va du *sol* au *fa* et qui s'effectue dans un mouvement parallèle à la tierce – ou dixième – de la basse. Ces trois lignes contiennent l'ensemble des intervalles requis pour la réalisation d'une cadence phrygienne. La quatrième, qui double le *sol* et monte sur la quinte *la*, n'a en effet qu'un rôle secondaire qui permet de compléter l'accord d'arrivée :

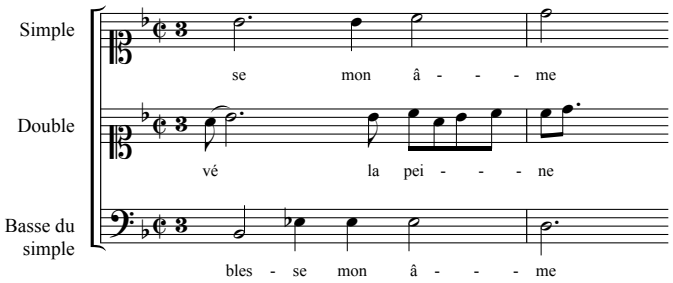


Exemple 15 - Cadence « phrygienne » en ton de *ré* sur *sol*.

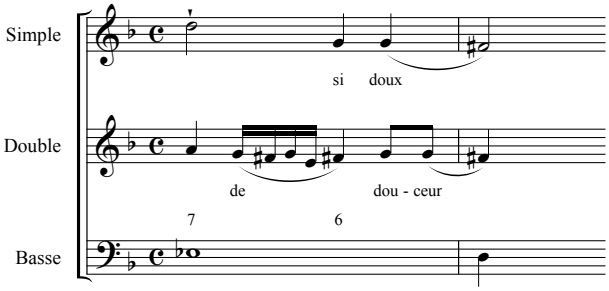
Si l'on examine plusieurs réalisations à deux parties de cette cadence par deux compositeurs contemporains de Bacilly, Martin et D'Ambruis, on retrouve systématiquement, à la partie de dessus, l'une des deux lignes qui forment un mouvement parallèle avec la

49 Nous utilisons le terme de « phrygienne » pour nommer la cadence héritée du mode de *mi*, avec le demi-ton *fa-mi* placé à la basse qui fonctionne en relation de sixte-octave avec l'une des voix supérieures en mouvement contraire *ré-mi*. En mode de *ré*, cette cadence est utilisée naturellement pour aboutir au cinquième degré *la*, alors amené à la basse par le *sib* qui est la note mobile. Le mode de *ré* étant, pour des raisons de tessiture vocale, bien souvent transposé sur *sol* (avec un bémol à la clef), l'approche du cinquième degré *ré* se fait alors par le *mib* à la basse. Le mouvement *mib-ré* est présenté en relation de sixte-octave avec l'une des voix supérieures qui se charge du mouvement *do-ré*.

basse (sixte-octave ou tierces parallèles). Les exemples suivants (n° 16 et 17), qui révèlent cette constante de réalisation, sont représentatifs de l'ensemble des livres d'airs choisis :



Exemple 16 - François Martin, « Que je suis heureux », mesures 5-6[50].



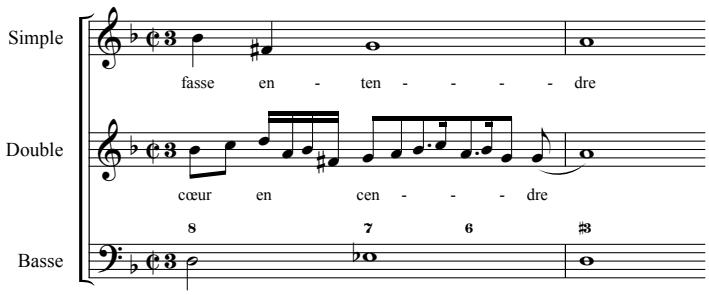
Exemple 17 - Honoré d'Ambruis, « Beaux yeux en vous voyant » mesures 7-8[51].

En revanche, le parcours de l'œuvre de Lambert montre que ce compositeur ne se contraint pas toujours à ces relations privilégiées. Comme c'est le cas dans l'exemple suivant (n° 18), le compositeur choisit parfois pour dessus la ligne ascendante qui va de la tierce à la quinte. Cette sorte de suspension mélodique exige que la basse continue inscrive les mouvements contrapuntiques non écrits en toutes notes dans sa réalisation.

---

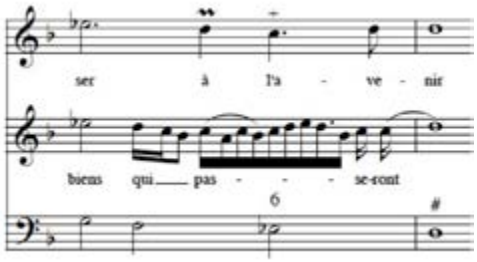
50 F. Martin, *Airs*, *op. cit.*, f. 16v-17v.

51 H. d'Ambruis, *Livre d'Airs, op. cit.*, p. 15-17. Notons dans cet exemple une particularité propre à d'Ambruis qui est d'user abondamment de l'ornementation dès la mise en musique du premier couplet : la septième *ré* est traitée de manière ornementale, comme un accent sur le temps fort de la mesure, elle est note étrangère préparée et s'échappe sur la tierce.



Exemple 18 - Lambert, « Non n'apprehendez point », mesures 4-5[52].

À un degré encore bien plus élevé que celui de l'œuvre de Lambert, le parcours de l'œuvre de Bacilly ne nous permet aucunement de relever des constantes de réalisation de cette cadence guidées par des choix contrapuntiques. Deux exemples nous permettent déjà de vérifier cette remarque :



Exemple 19 - Bacilly, « Tu redresses les pas », mesures 8-9[53].

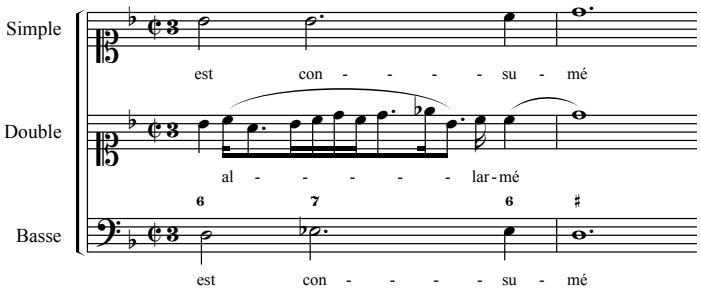
Ce premier exemple montre un mouvement de sixtes parallèles qui aboutit à l'octave. L'accord sur *mib* est chiffré tout de suite en sixte – comme on a pu le rencontrer fréquemment dans l'œuvre de Martin (exemple 16). Dans le simple, le *ré* se présente comme une note ornementale qui anticipe l'octave finale. Dans le second couplet diminué, il est amené par le *do*, ornementé par le *mib* et il s'échappe par un mouvement de tierce descendante vers le *sib* qui ramène au *do*. À partir d'une charpente contrapuntique rigoureuse en sixtes parallèles, dont le chiffrage ne suggère pas d'emblée l'emploi du retard de septième, l'ornementation tant du simple que du double peut se faire avec une très grande souplesse mélodique.

Toujours issu de l'œuvre de Bacilly, le second exemple que nous choisissons est d'un tout autre aspect :

---

52 M. Lambert, *Les Airs, op. cit.*, p. 24-26.

53 B. de Bacilly, *Les Airs spirituels de Mr de Bacilly dans un plus grand nombre et une plus grande perfection que dans les precedentes editions*, Paris, G. de Luyne, 1688, p. 16-17.



Exemple 20 - Bacilly, « Je tasche en vain », mesures 9-10[54].

Bacilly propose un chiffrage de septième sur le *mib* de la basse. Dans le simple, la ligne de dessus vient toucher la sixte *do* par un mouvement ascendant depuis la quinte *sib* – et non depuis la septième qui doit alors s'inscrire dans la réalisation de la basse continue. La septième *ré* intervient toutefois dans la diminution mais sans être préparée, elle s'échappe en montant avant de rejoindre la quinte *sib* qui, comme dans le simple, amènera la sixte *do*. Tout se passe comme si la voix de dessus était guidée uniquement par un geste mélodique ascendant, au détriment d'une relation intervallique et contrapuntique privilégiée de septième-sixte-octave (*ré-do-ré*) qu'elle pourrait entretenir avec la basse.

À la lecture de ces exemples, nous pouvons légitimement nous interroger sur les choix de Bacilly pour la réalisation de cette cadence. Témoignent-ils d'une « déficience » en matière de connaissances contrapuntiques, ou alors, sont-ils le signe de la volonté de l'auteur à ne pas s'astreindre à une organisation contrapuntique trop rigide qui serait un frein au « naturel » du geste mélodique ?

Malgré la difficulté que nous éprouvons à chercher chez Bacilly des constantes techniques en matière de réalisation contrapuntique des cadences, nous avons néanmoins remarqué une habitude dans la conduite mélodique ascendante des mouvements cadentiels que nous allons tenter de détailler. Cette conduite est récurrente à tel point qu'elle nous semble s'inscrire intuitivement dans sa plume, une plume qui ne fait peut-être que transcrire un naturel oral : d'après Brossard, « Bacilly avait une espèce de musique naturelle qui lui fournissait de beaux chants[55] ».

La confrontation de nos différents exemples a montré que certains compositeurs (Martin, D'Ambruis) choisissent comme dessus une ligne qui entretient une relation privilégiée avec la basse. Par conséquent, ces compositeurs respectent soigneusement la contrainte du contrepoint. Bacilly semble en revanche privilégier la variété de sa ligne

---

54 *Id.*, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 36-38.

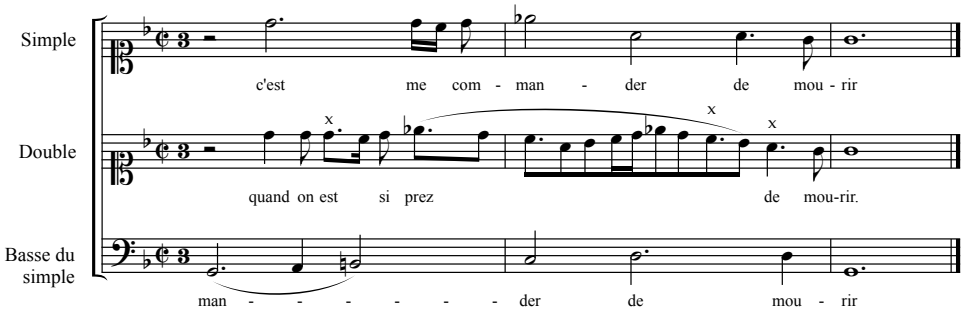
55 S. de Brossard, *Catalogue*, *op. cit.*, p. 42 ; éd. Y. de Brossard, *op. cit.*, p. 69.

mélodique et y apporter un soin particulier au-delà du mouvement contrapuntique et harmonique dans lequel elle s'inscrit.

Notre exemple 20 montre que la superposition de la basse du premier couplet et de la ligne de dessus diminuée du second provoque des quintes parallèles. Cela incite à la plus grande prudence pour l'accompagnement harmonique des seconds couplets chez Bacilly. Il est intéressant de constater que Bacilly – et c'est le seul pour les doubles imprimés de la seconde moitié du XVII^e siècle – fait éditer ses doubles sans accompagnement de basse vocale ou chiffrée : dans ses *Livres d'airs sérieux*[56] comme dans son *Recueil d'airs spirituels*[57], seule la partie de dessus est livrée au lecteur. Certes, il est possible qu'un souci de gain de place explique l'absence de la basse. Mais ce phénomène entraîne toutefois une certaine « liberté » dans les doubles de Bacilly quant au rythme, à la mesure et à la relation entre l'harmonie et la mélodie. Comme nous l'avons déjà remarqué, Bacilly insiste sur la beauté du chant *a capella* et sur le fait qu'il faille le préférer à un chant mal accompagné. Il propose toutefois à ses lecteurs de pratiquer le théorbe en complément de la pratique du chant pour pouvoir s'accompagner :

> Je trouverois donc fort à propos que ceux qui veulent se perfectionner dans le Chant, s'appliquassent aussi au Theorbe, pourveu qu'ils eussent assez de patience, & se donnassent assez de peine pour parvenir à un poinct qui les pust rendre considerables par dessus les autres ; [...][58] »

Reprendre la basse du simple et tenter de l'appliquer au double s'avère souvent être un tour de force. Voici, pour exemple des difficultés rencontrées, différentes réalisations de cadences finales dans un même mode :



Exemple 21 - Bacilly, « Vous ne pouvez Iris[59] ».

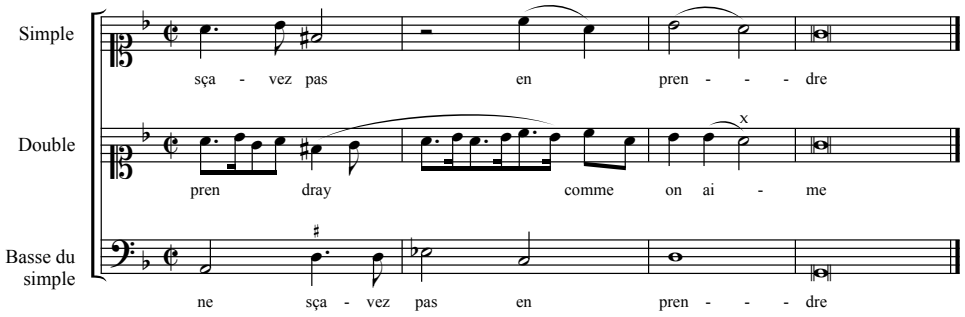
---

56 B. de Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*

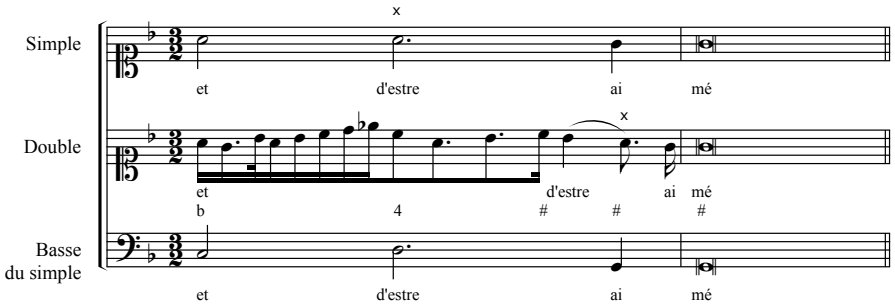
57 *Id.*, *Les Airs spirituels de Mr de Bacilly, op. cit.*

58 *Id.*, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 19.

59 *Id.*, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 61-62.



Exemple 22 - Bacilly, « Vous savez donner de l'amour[60] ».



Exemple 23 - Bacilly, « Je tasche en vain[61] ».

Ces trois exemples de diminution comportent de fortes similitudes mélodiques. Toutefois, leur superposition rigoureuse à la basse des simples dont ils sont issus offre une organisation harmonique différente de l'enchaînement cadentiel. Dans le premier exemple (n° 21), le mouvement de basse *do-ré* doit, dans l'interprétation, intervenir avec souplesse au milieu de la grande diminution vocale pour éviter le parallélisme d'octave ou de neuvième entre la basse et le dessus. Comme dans le second exemple (n° 22), la première tierce mélodique *do-la* se place sur le quatrième degré *do* à la basse. Dans le troisième exemple (n° 23), la basse du simple mise strictement sous le double déplace cette tierce mélodique *do-la* sur le cinquième degré *ré*, ce qui entraîne une septième verticale attaquée sur un retard de la tierce suggéré par le chiffrage 4. Tout porte à croire que dans ce troisième exemple, l'interprète de la basse peut choisir de conserver cette organisation verticale ou de rester plus longuement sur le quatrième degré *do*, donc de retarder légèrement le cinquième *ré* pour rendre les résultantes verticales plus proches de celles des exemples précédents.

Le titre du *Livre d'Airs du Sieur d'Ambruis, avec leurs ornemens dans la mesure et les seconds couplets en diminution, mesurez aussi sur la basse continuë tres propre pour ceux*

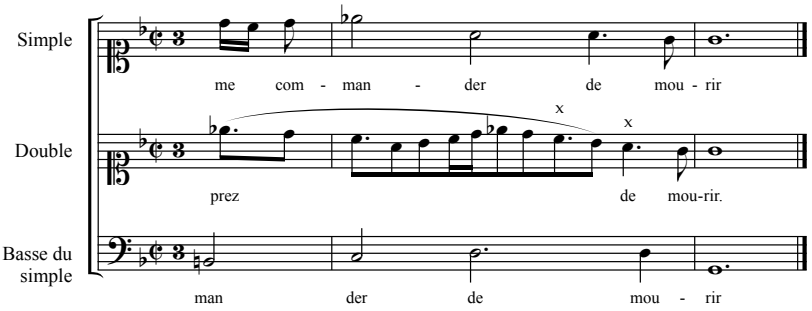
---

60 *Ibid.*, p. 68-69.
61 *Ibid.*, p. 37-39.

qui veulent se perfectionner dans l'art de bien chanter, et pour ceux qui veulent toucher sur la partie pour l'accompagnement de la voix seule[62] pointe du doigt – et c'est ce que nous avons cherché à montrer – la nécessité d'adapter, ou de réécrire la basse pour la mise en musique diminuée du second couplet. Dans les Livres d'airs de D'Ambruis[63] ou de Lambert[64], l'adaptation consiste en une légère modification du rythme, du profil mélodique ou des chiffrages. Mais rien ne dénature la conduite harmonique globale : le double s'écoute ainsi à la mémoire du simple. En nous livrant ses seconds couplets à voix seule, Bacilly propose une édition gravée davantage à l'image de ce que nous connaissons du corpus des sources manuscrites, où le seul dessus figure. Pour interpréter ces seconds couplets ou ceux qu'il composera lui-même, l'interprète ne doit pas hésiter à reprendre et à réadapter la basse du premier couplet. Cette réadaptation se verra facilitée si le chanteur s'accompagne lui-même au théorbe :

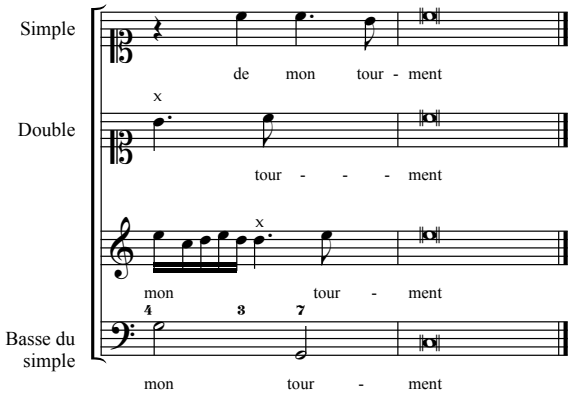
> Pour ce qui est de l'accompagnement par les mains d'autruy, c'est encore une chose qui n'a pas tout l'avantage que l'on pourrait souhaiter[65] ; [...]

Par ailleurs, nous nous sommes interrogées sur l'existence chez Bacilly de « formules mélodiques-types » qui pourraient définir un style musical personnel. Les extraits suivants (exemples 24 – qui reprend l'exemple 21 –, 25 et 26), reproduisent plusieurs cadences finales issues de l'œuvre de Bacilly. Quelque soit le mode dans lequel ils s'inscrivent, ces exemples révèlent une formule mélodique récurrente dans la diminution : une tierce descendante précède un geste ascendant qui aboutit à la résolution cadentielle sur la finale :

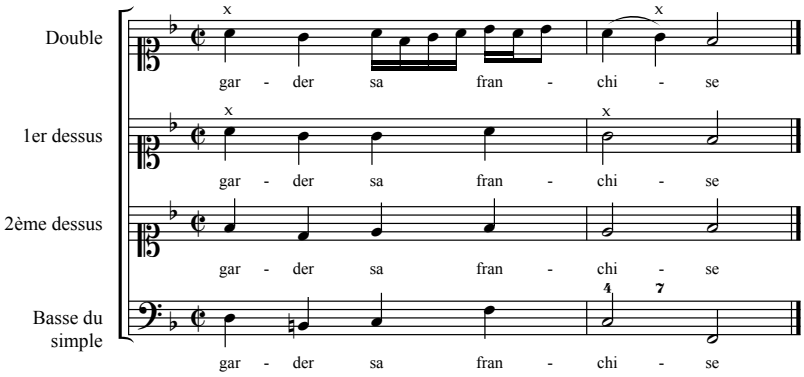


Exemple 24 - Bacilly, « Vous ne pouvez Iris[66] ».

62 H. d'Ambruis, *Livre d'Airs, op. cit.*
63 *Ibid.*
64 M. Lambert, *Les Airs, op. cit.*
65 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 19-20.
66 *Id.*, *Les Trois Livres d'Airs regravez, op. cit.*, *première partie*, p. 61-62.



Exemple 25 - Bacilly, « Je fais ce que je puis[67] ».



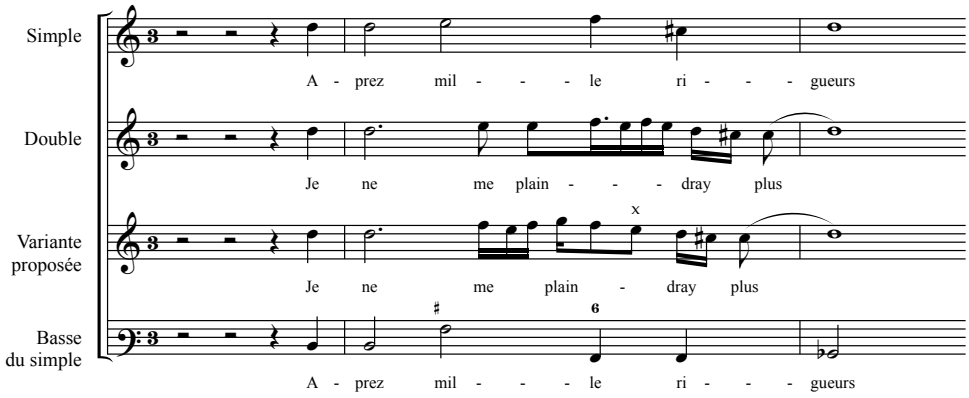
Exemple 26 - Bacilly, « J'avois juré l'autre jour[68] ».

Pour compléter cette tentative d'approche d'un style personnel de diminution qui se dégagerait de la plume d'un auteur, nous reviendrons sur l'air *Aprez mille rigueurs* qui avait ouvert notre chapitre et qui nous offre un exemple particulièrement frappant. Dans son édition de cet air, les deux phrases poético-musicales : « je ne me plaindray plus » et « revenez » sont gravées avec deux diminutions différentes qui entretiennent une parenté mélodique très forte :

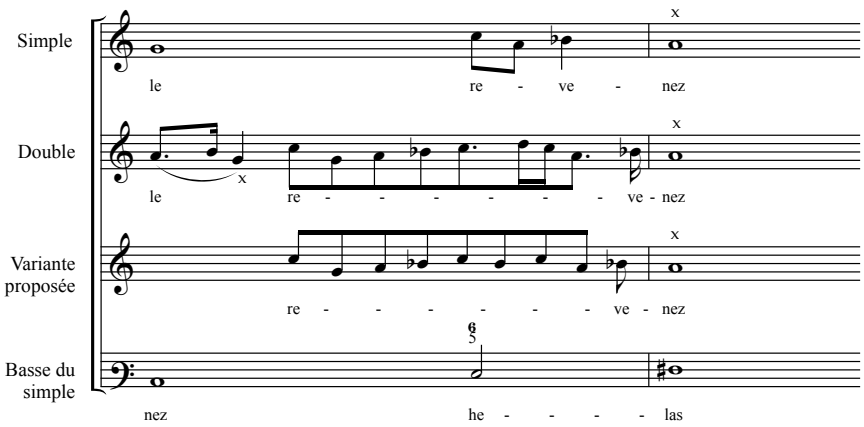
---

67 *Ibid.*, *seconde partie*, p. 77-79.

68 *Ibid.*, p. 53. Cet air est composé avec deux dessus vocaux, seul le premier est diminué pour le second couplet.



Exemple 27 - Bacilly, « Aprez mille rigueurs », mesures 1-3[69].



Exemple 28 - Bacilly, « Aprez mille rigueurs », mesures 18-19[70].

La parenté des deux diminutions de chacun de ces extraits met aisément en avant le style personnel de Bacilly : les courbes générales sont similaires ainsi que les notes sur lesquelles elles s'appuient. Mais leurs variantes n'en sont pas moins intéressantes : elles témoignent de la façon dont le compositeur pouvait chercher la variété en leur sein. L'observation tant des profils mélodiques récurrents que de leur renouvellement nous semble dès lors indispensable pour la composition de diminutions.

Le traité de Bacilly en lui-même ne contient que quelques bribes de règles musicales qui doivent guider le travail de l'ornementation et de la diminution et qui dérivent en priorité d'un examen mélodique des airs. Pour compléter ces règles, nos pistes d'analyse de la musique sous les angles contrapuntique et harmonique se révèlent éclairantes. Le fait

---

69 *Ibid.*, p. 73-75.
70 *Ibid.*, p. 74-75.

que Bacilly ne s'arrête pas sur ces procédés de composition dans son *Art de bien chanter*, montre bien que cet ouvrage est destiné en priorité aux chanteurs, et peut expliquer les critiques qu'il a reçues sur ses faiblesses techniques. Par ailleurs, les critiques qu'il formule lui-même à l'égard de ses contemporains dont on a remarqué la rigueur en matière de composition musicale, peuvent s'expliquer par une conception différente de l'art de composer. Pour réaliser leurs diminutions, Bacilly, et d'une certaine manière Lambert, se laissent guider par une plume déliée, quitte à sacrifier des mouvements contrapuntiques, pour donner une variété infinie de visages à leurs doubles. Malgré cette variété, on a pu constater des profils récurrents qui témoignent d'un style propre à chaque compositeur en matière de composition des diminutions et qui méritent un examen attentif de la part des interprètes.

Conclusion

L'Art de bien chanter nous livre essentiellement certains procédés de composition des doubles liés à la juste mise en musique d'un texte. Au terme de cet article, on peut toutefois dire que deux systèmes et deux pratiques de diminutions se côtoient et agissent simultanément. D'une part celle abordée en détail par Bacilly guidée par le texte poétique, son sens et sa prononciation. D'autre part, la diminution essentiellement régie par des critères musicaux : Bacilly ne s'attache qu'à l'aspect mélodique mais l'analyse des airs offre le complément contrapuntique et harmonique.

L'Art de bien chanter engendre de nombreuses difficultés de lecture : son écriture linéaire et sa grande souplesse organisationnelle entraînent d'inévitables doutes quant à sa compréhension. Il constitue sans doute le traité musical français le moins rigide de son époque et s'adresse essentiellement aux chanteurs.

L'Art de bien chanter n'est pas exhaustif, mais pourrait-il l'être ? Les thèmes qu'il développe sont risqués si on veut aboutir à l'exhaustivité parce qu'extrêmement larges et riches, et faisant constamment appel à la subjectivité, au « bon goût » cher à Bacilly et à son époque.

L'Art de bien chanter nous donne des pistes pour aborder le genre de l'air sérieux. Cette étude s'est nourrie des principes de l'auteur, en allant exactement dans la même direction. Sa lecture nous semble être sans cesse renouvelable : on y découvre toujours une nouvelle idée, fût-elle seulement esquissée. On peut lire ce traité non pas avec prudence, au contraire, on peut le lire indéfiniment, tout en ayant conscience de l'inachèvement inévitable de l'entreprise de Bacilly avec *L'Art de bien chanter* : au lecteur de le compléter par l'expérimentation et par la connaissance approfondie de sa musique.

Annexe : Compendium du Chapitre 13 : *Des passages & diminutions* (p. 205-241)

Introduction

La composition d'une diminution nécessite trois étapes :

- l'invention, mélange de génie et d'exercice.
- l'application aux paroles, qui suppose une grande *routine*, et surtout une connaissance parfaite de la quantité des syllabes.
- l'exécution, qui procède d'une « disposition naturelle du gosier ».

Il existe deux sortes de compositeurs de diminutions :

- Ceux qui ont du génie pour l'invention des fredons mais qui, ne connaissant pas les règles du langage, les appliquent très mal aux paroles :

> La plupart des autres Doubles sont si remplis de fautes contre la quantité du François, que bien loin de servir pour instruire, ils ne font que fortifier ceux qui les apprennent dans leur ignorance, attendu qu'ils sont faits par des compositeurs, ou qui n'ont presque point de connaissance des Lettres, ou qui joignent avec ce peu de connaissance un parler Provincial, qui est le poison du Chant français.

- Ceux (rares) qui savent appliquer à propos les diminutions aux paroles, mais ne savent pas les inventer.

> D'autres dont le nombre est très-petit, ont du génie pour appliquer à propos les Diminutions, mais ils en manquent pour les inventer, ainsi ils sont bons seulement pour le conseil & pour corriger les défauts des autres.

Article I
Réponses aux Objections que font les Critiques, pour condamner les Passages & Diminutions du Chant

Critiques courantes contre la diminution	Réponses de Bacilly
Rien n'est plus beau qu'un chant simple et uni, la diminution n'est qu'un pur badinage.	Ce qui est brodé et enrichi est encore plus beau.
La diminution ôte toute l'expression du chant.	Au contraire, l'expression est augmentée dans le second couplet, à condition que les paroles soient aussi fortes que dans le premier.
La Diminution est contraire à la Prononciation des Paroles, même à leur Quantité.	Au contraire, la diminution permet de réajuster les nouvelles paroles sur la musique.
La diminution altère la prononciation.	« Un chantre habile ne s'en trouve aucunement embarrassé »

Article II
Du bon et du mauvais usage des passages et diminutions

Jadis	Aujourd'hui
On brodait toutes les syllabes sans considérer les syllabes longues ou brèves, aux dépends de la prononciation.	On double beaucoup (le plus possible), mais on tient compte des paroles et de la quantité des syllabes : on ne double pas les syllabes brèves, on évite de doubler certaines voyelles comme u, i, on et ou.

- Pour bien diminuer, il faut pratiquer souvent la diminution.
- Il est impossible d'établir des règles pour ce qu'il faut faire dans la diminution. En revanche, on peut en établir pour ce qu'il faut éviter.

Article III
Plusieurs Avis touchant les Diminutions, & particulièrement pour ce qui concerne la manière de les exécuter

Toutes les syllabes ne peuvent être diminuées pareillement : *on* & *ou* par exemple doivent être peu chargées de diminutions car cela produirait trop de rudesse.

Certaines diminutions sont propres aux basses comme les roulements de haut en bas (sur une octave).

L'exécution des passages qui se fait de la langue est vicieuse.

Au début, pour le travail de la justesse des passages, il faut les marquer du gosier le plus grossièrement possible, et même très lentement d'abord. Cela évitera aussi le chant du nez et de la langue.

Il ne faut pas exécuter de la langue (ou du délier de la voix) mais seulement du gosier, bien que certains soient obligés de le faire (car ils n'ont pas le gosier assez fin). Le gosier reste cependant le principal instrument d'exécution. Cette observation vaut pour les voyelles *o, a*, et parfois *e* que l'on est obligé de marquer du gosier. L'*i* et le *u* par exemple se marquent finement d'elles même sans cette précaution.

Il faut bien marquer les notes qui sont attirées d'en haut par une note pointée (le point n'étant parfois que supposé, suivant l'usage ordinaire de noter les passages sans point) et bien veiller à leur justesse : ce n'est pas parce qu'elles sont brèves qu'il faut les exécuter avec nonchalance, qui fait qu'on les entend souvent trop basses, en tous cas pas à leur hauteur juste. Il faut donc les travailler grossièrement, sans se piquer de mesure d'abord.

Bien souvent, on ne marque pas les points de peur de les voir exécutés en sautillements (à la manière des gigues) comme c'était d'usage autrefois. Il faut faire ces notes pointées très finement, au point que cela ne paraisse pas, sauf en quelques endroits qui le demandent. Parfois, il faut éviter les notes pointées.

La note qui suit immédiatement la cadence ou le tremblement sur une même syllabe doit être le moins appuyée possible.

En travaillant, il faut bien marquer du gosier la note supérieure qui tombe sur l'autre. (mouvement de 2nde, de 3^{ce}…).

On n'a pas toujours besoin de marquer également du gosier toutes les notes : on peut le laisser parfois à l'abandon principalement quand il monte de 3 notes.

En revanche, dans un mouvement descendant, il faut prendre garde à bien donner à chaque note son coup qui la distingue, et ne pas passer trop légèrement ces passages.

D'autres points sont supposés dans les doubles, et jamais écrits car on ne met jamais deux points de suite : ils créent d'agréables suspensions. Souvent, l'antépénultième d'un passage (sur une syllabe) doit être pointée.

Il ne faut pas, comme c'est pourtant souvent le cas, doubler du gosier la dernière note qui relève une diminution et qui tombe ensuite sur une autre syllabe. Au contraire, on doit exécuter ces dernières notes comme des accents, c'est à dire les frapper légèrement du gosier. Il s'agit d'un défaut très courant et qui pourtant accroche la diminution et en arrête le cours. La voix naturellement s'y porte, c'est pourquoi il faut y prendre garde particulièrement.

Lorsqu'on rencontre 4 notes brèves de suite, il faut prendre garde à ne pas doubler la 4^{e} : c'est un défaut également très courant.

> Voilà à peu près toutes les remarques que l'on peut faire pour l'exécution des Passages, car pour l'Application, ce serait une témérité d'en vouloir traiter & établir des règles certaines de la diminution d'une note longue en plusieurs brèves, suivant les intervalles de seconde, tierce, quarte, quinte &c. & telle diminution sera bonne sur tel intervalle, qui ne le sera plus pour un autre semblable, à cause du mot, de la syllabe, même de la lettre, qui ne seront pas les mêmes, & qui par conséquent ne pourront pas souffrir même ornement, vu que cela dépend absolument des paroles que l'on y chante.

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], Olivier Bettens, « Chant, grammaire et prosodie : gros plan sur quelques “bacillismes” », 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

Chant, grammaire et prosodie : gros plan sur quelques « bacillismes »

Olivier Bettens
Cossonay

Le bon comédien ne doit jamais chanter.
Jean de La Fontaine[1]

Entreprendre de retracer, dans le domaine du chant français, l'histoire de ce que, par abus et tradition, l'on nomme « prosodie », mais qu'il est certainement plus précis, à défaut d'un terme spécifique[2], d'appeler *lien texte-musique*, c'est s'engager dans un cheminement tortueux, obscur et semé d'embûches. Aux détours de cet itinéraire chaotique se dressent deux éminences inespérées d'où le chercheur égaré aperçoit une lueur susceptible de le mettre sur la voie. Ces deux infimes balises sont celles laissées par Jean-Antoine de Baïf, avec ses vers mesurés, et Bertrand[3] de Bacilly qui fait l'objet du présent article. Elles sont les seules occasions offertes audit chercheur de faire halte pour scruter de manière systématique les relations qui peuvent exister entre une théorie structurée[4] et une production pratique, poétique ou musicale, qui lui

---

1 Jean de La Fontaine, *Epître XII. Sur l'Opéra, à M. de Nyert*.

2 Au sens strict, la *prosodie* est la partie de la linguistique qui traite des phénomènes dits « suprasegmentaux » : en gros, l'accent, l'intonation et, s'il y a lieu, la quantité (ou longueur) des syllabes. Elle concerne, si l'on veut, la musique propre de la langue, mais elle se passe complètement de la musique proprement dite, celle des compositeurs et des chanteurs.

3 Voir ici même la communication de Frédéric Michel qui a retrouvé divers documents d'archives établissant que le prénom civil de Bacilly était Bertrand et non Bénigne comme le veut une tradition plus récente. Voir aussi Laurent Guillo et Frédéric Michel, « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly », *Revue de Musicologie*, 97(2)-2011, p. 269-327.

4 Baïf n'a pas laissé d'écrit théorique, mais on peut espérer reconstruire sa théorie personnelle sur la base de la métrique gréco-latine, largement officielle, et de sa pratique orthographique propre. Pour une édition en ligne des vers mesurés de Baïf : <http://virga.org/baif/>, lien consulté le 24-05-2019.

correspond. Encore faudra-t-il pour cela qu'il se donne la force de résister à bien des sirènes au premier rang desquelles figurent ses propres préjugés.

Six principes théoriques à l'épreuve de la pratique

En analysant l'écrit théorique de Bacilly, il a été possible de dégager six principes « quantitatifs[5] ». Appliqués l'un après l'autre aux suites de syllabes indistinctes, et donc *a priori* toutes brèves, que constituent les paroles de musiques, ils permettent au « lecteur », c'est-à-dire au compositeur ou au chanteur, d'en privilégier certaines selon des critères soigneusement choisis. Lorsqu'elles seront déclamées – une déclamation peut être parlée ou chantée – tout ou partie de ces syllabes privilégiées se verront conférer un poids particulier et on pourra les qualifier de « longues ».

À titre d'illustration, on se propose d'appliquer séparément ces six principes à quelques vers tirés de l'*Armide* de Quinault.

Quantité « métrique »

Ah ! quelle cruau**té** // **de** luy ravir le **jour**
A ce jeune He**ros** // **tout** cêde sur la **Terre**.
Qui croiroit qu'il fut **né** // **seu**lement pour la **guerre** ?
Il semble être fait pour l'a**mour**.

Dans sa forme la plus ancestrale, ce principe consistait à « encadrer » le mètre en en privilégiant les syllabes remarquables, ou *contraintes*, à savoir la première et la dernière syllabe numéraire de chaque vers ou sous-vers[6], ainsi que l'éventuelle syllabe féminine

5 Pour une explicitation détaillée de la théorie de Bacilly, le lecteur voudra bien se reporter à Olivier Bettens (« Les Bigarrures du Seigneur Bénigne : pour une archéologie de la « quantité » syllabique chez Bacilly » (*Restitution et création dans la mise en spectacle des œuvres des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Juin 2010, n° 4, p. 163-186) qui constitue la première étape de la démarche poursuivie dans le présent article et dont la lecture préalable est vivement encouragée. On se réfère ici à l'édition de 1679 de *L'Art de bien chanter* (1re éd. Paris, [Chez l'Auteur], 1668) dont la troisième partie est entièrement consacrée au problème de la « quantité » des syllabes. Merci à Frédéric Michel qui m'a donné accès aux éditions antérieures de 1668 et 1671.

6 Les vers composés, à savoir le décasyllabe et l'alexandrin, comportent deux sous-vers de quatre et six syllabes pour le premier et de deux fois six syllabes pour le second. On admet aisément que les dernières positions numéraires des sous-vers (césure et rime), qui ne peuvent accueillir que la dernière syllabe non féminine d'un mot, ou plutôt d'un groupe de mots constituant une unité de sens ou de rythme, soient de ce fait considérées comme contraintes. La même contrainte se répercute sur l'éventuelle syllabe surnuméraire, obligatoirement féminine. Quant aux premières syllabes des

surnuméraire (v. 2 et 3 de l'exemple). Bacilly ne le mentionne que très brièvement et n'en donne qu'une version édulcorée et incomplète qui passe en particulier sous silence la première syllabe des sous-vers. Ci dessus, il est au contraire mis en application de la manière la plus radicale et sévère qui soit, comme aurait pu le faire fait le psautier huguenot du XVI^e siècle.

Quantité « syntaxique »

Ah ! quelle cruau**té** // de luy ravir le **jour**
A ce jeune He**ros** // tout cê**de** sur la Ter**re**.
Qui croi**roit** qu'il fut **né** // seule**ment** pour la guer**re** ?
Il semble être **fait** pour l'a**mour**.

Selon Bacilly, on privilégie les syllabes qui sont arrêtées par un signe de ponctuation ou qui marquent « la fin d'un sens » ou un « repos ». Comme il n'est pas possible de savoir précisément ce qu'il entend par ces deux termes, la solution présentée ci-dessus n'en est qu'une parmi plusieurs possibles. Appliqué de manière littérale à des mots à terminaison féminine en dehors de l'élision, ce principe en sélectionne la finale atone et non la pénultième accentuée (par exemple, celle de *cê**de*** au v. 2).

Quantité « accentuelle »

Ah ! **quel**le cruauté // de luy ravir le jour
A ce **jeu**ne Heros // tout **cê**de sur la **Ter**re.
Qui croiroit qu'il fut né // seulement pour la **guer**re ?
Il semble **ê**tre fait pour l'amour.

Ce principe semble bien venir corriger ce qu'il est tentant d'interpréter comme une insuffisance du principe 2. Il sélectionne en effet les pénultièmes accentuées des mots féminins que celui-ci a « oubliées ». Mais Bacilly n'en limite pas expressément la portée à la fin d'un sens, raison pour laquelle on n'a pas hésité à souligner ici les pénultièmes de *quelle* (v. 1) ou de *jeune* (v. 2). Il ne s'applique par contre pas systématiquement lorsque l'*e* féminin subséquent est élidé, comme dans *semble* (v. 4[7]). Combinés, les principes 2 et 3 tendent à mettre en évidence une proportion importante des syllabes qu'une ana-

sous-vers, on remarque que, selon les règles classiques, elles doivent obligatoirement coïncider avec le début d'un groupe : on ne peut donc les considérer comme libres.

7 Si cette syllabe est, à l'arrivée, quand même longue, cela sera plus en vertu du principe 5 que du principe 3.

lyse moderne considérerait comme porteuses d'un accent tonique[8] et qu'on qualifiera ici d'*accentuées*.

Quantité « phonologique »

Ah ! quelle cru**au**té // de luy ravir le jour
A ce jeune He**ros** // tout cêde sur la **Te**rre.

Qui croiroit qu'il **fut** né // seulement pour la **gue**rre ?
Il semble **ê**tre fait pour l'amour.

On présume que, dans une situation de conversation habituelle, un locuteur partageant la langue de Bacilly aurait pu percevoir comme longues les voyelles soulignées ici. Ainsi par exemple aurait-il marqué et reconnu une distinction entre *mettre* (première syllabe brève) et *m'être* (première syllabe longue), ce dernier terme se confondant par contre avec *maître*. Certainement aurait-il aussi distingué *fut* (indicatif), bref de *fût* (subjonctif), long.

Quantité « par position »

Ah ! quelle cruauté // de luy ra**vir** le **jour**
A ce jeune He**ros** // **tout** cêde **sur** la **Ter**re.
Qui croi**roit** qu'**il fut** né // seule**ment pour** la **guer**re ?
Il semble être **fait pour** l'a**mour**.

Selon ce principe, toute syllabe fermée, c'est-à-dire terminée par une consonne qu'on peut qualifier d'*implosive*[9], est susceptible d'être privilégiée. Il est possible, comme ici, de l'appliquer sur des bases graphiques, ou alors de ne prendre en compte que les consonnes qui sont effectivement prononcées, auquel cas ***tout*** (v. 2), *croi**roit***, ***fut*** (v. 3), ***fait*** (v. 4) ne devraient par exemple pas être mis en évidence. Bacilly ne tranche pas clairement entre une application graphique large, ou alors plus strictement phonétique, de ce principe. On croit toutefois comprendre qu'il en exclut les consonnes géminées (*quelle,* v. 1) qui, *-rr-* excepté, ne correspondent pas en français à des consonnes phonétiquement dédoublées.

---

8 Par définition, l'accent tonique frappe la dernière syllabe des mots à terminaison masculine et la pénultième syllabe des mots à terminaison féminine, à l'exception de celles des *clitiques*, mots grammaticaux ne portant pas d'accent propre et qui se joignent aux mots principaux pour former des *groupes accentuels*. La notion d'accent tonique et son application au français ne se sont imposées qu'au XIX^e^ siècle.

9 Elle prend place en fin de syllabe, après le noyau vocalique et, s'il y a lieu, avant la consonne initiale de la syllabe suivante.

Il l'applique en revanche de manière systématique aux voyelles nasales qui constituent, au moins graphiquement, des syllabes fermées.

Symétrie

Ah ! **quel**le **cru**auté // de **luy** ra**vir** le jour
A **ce** jeu**ne** Heros // tout **cê**de **sur** la Terre.
Qui **croi**roit **qu'il** fut né // seu**le**ment **pour** la guerre ?
Il **sem**ble ê**tre** fait **pour** l'amour.

Lorsque subsistent, après l'application des cinq premiers principes, plusieurs syllabes brèves consécutives, Bacilly suggère qu'on en allonge une sur deux, en rétrogradant depuis la première longue qui suit. À titre d'exemple, on a ici mécaniquement appliqué la symétrie à l'ensemble du vers ou du sous-vers en rétrogradant depuis la rime et la césure. La théorie de Bacilly, quant à elle, en prescrit bien sûr une application beaucoup plus subtile.

Enracinement de la théorie bacillienne

Bacilly n'a pas tiré sa théorie du néant : d'une part, on en trouve la trace dans la pratique musicale antérieure qui a pu lui servir de modèle ; d'autre part, du strict point de vue de la langue, ses principes ne sont de loin pas dénués de toute pertinence (figure 1).

	Ancrage à la musique	Ancrage aux paroles
Quantité « par symétrie »	Renaissance (?)	Ornement
Quantité « par position	Académie 1570	Texte
Quantité « phonologique »	Académie 1570	Langue
Quantité « accentuelle »	Académie 1570	Langue
Quantité « syntaxique »	Renaissance (?)	Langue
Quantité « métrique »	Ancestral	Mètre syllabique

Figure 1 - Du plus profond au plus superficiel, les six principes de Bacilly

Le premier, celui de la quantité « métrique », est aussi le plus anciennement inscrit dans la tradition du chant. Comme l'a déjà relevé Jean-Pierre Ouvrard[10], la *lecture métrique*

10 Jean-Pierre Ouvrard, « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle (1528-1550) », *Revue de Musicologie*, 1981, 67(1), p. 5-34.

des textes poétiques est un donné de la chanson de la Renaissance, présent bien avant que les compositeurs ne se soient souciés de se calquer plus précisément sur les paroles. À l'époque de Bacilly, elle ne subsiste que sous forme de vestige (la mise en évidence des premières syllabes des sous-vers n'est par exemple plus aussi nette qu'au siècle précédent) car elle se trouve comme recouverte par l'application des autres principes.

Travaillant sur un corpus de chansons de la première moitié du XVI^e siècle, Ouvrard y a noté des cas d'« enjambement musical » où la ligne rythmique ne marque pas d'arrêt à la rime mais se calque sur un syntagme qui la traverse, procédé qu'il qualifie de *lecture syntaxique*. Seulement, pour la période qu'il étudie, il ne s'agit encore que de cas isolés relevant plus de la rhétorique que de la mécanique propre du lien texte-musique. En fait, il faut attendre les années 1570 et l'Académie de poésie et de musique fondée par Baïf pour que les musiciens, qu'ils appartiennent formellement à l'Académie comme Claude Le Jeune ou qu'ils se situent seulement dans ce qu'on peut appeler la « mouvance para-académique », commencent à mettre en évidence de manière sensible et régulière les syllabes porteuses d'un accent tonique, et donc aussi bien des syllabes masculines de fin de syntagme (principe 2 de Bacilly) que des pénultièmes de mots féminins (principe 3). On peut dès lors parler de *lecture prosodique*[11], dans le cas particulier de *lecture prosodique accentuelle*, puisque les compositeurs se mettent, avec une certaine régularité, à privilégier des syllabes du fait qu'elles sont accentuées, l'accent tonique étant bien une propriété prosodique (au sens de la note 2) de la langue.

D'autre part, la poésie mesurée de Baïf et le traitement que lui réservera un Claude Le Jeune sont primitivement fondés sur une *lecture prosodique quantitative* qui privilégie les syllabes en fonction, d'une part, de leur longueur *par nature*, notion qui recouvre la quantité « phonologique » (principe 4) et de leur longueur *par position* (principe 5). Ces deux principes constituent justement l'un des « bacillismes » qu'on se propose d'étudier finement à travers la pratique des compositeurs du XVII^e siècle.

Enfin, la symétrie (principe 6), c'est-à-dire l'allongement, par alternance, de certaines brèves, est susceptible de se trouver dans n'importe quelle musique, même instrumentale. Dans le chant, elle n'est du reste pas conditionnée par les caractéristiques

---

11 Pour une explicitation détaillée des termes de *lecture métrique* et *prosodique*, une description de la méthode utilisée dans le présent travail et des résultats portant sur la période 1547-1643, voir Olivier Bettens, « Chronique d'un éveil prosodique, Chanson, psaume, vaudeville, vers mesuré, air de cour au petit siècle », dans *Chantez-vous français ?,* 2007 (en ligne : <http://virga.org/cvf/chronique.php>, lien consulté le 24-05-2019) et « La Musique à l'école des paroles », dans A.-M. Goulet, L. Naudeix (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 191-199.

propres des syllabes sur lesquelles elle porte. C'est le second des « bacillismes » qui seront examinés en détail.

Si l'on fait maintenant abstraction de la tradition musicale pour considérer l'édifice théorique bacillien du seul point de vue de son adéquation aux paroles, on voit tout d'abord que le premier principe se fonde sur la métrique syllabique qui est consubstantielle au vers français traditionnel. Les principes 2 à 4 se fondent sur des propriétés de la langue française (syntaxe, prosodie, phonologie). Le principe 5, quant à lui, repose plutôt sur des caractéristiques formelles voire graphiques du texte : on peut douter en effet que, en tant que principe général, la quantité « par position » jouisse d'un haut degré de pertinence linguistique. Enfin, le principe 6 (symétrie) correspond chez Bacilly à un rééquilibrage de nature ornementale.

La validité en question

L'enracinement d'une théorie ne constitue pas en soi un gage de validité. Bacilly, en tout cas, n'a jamais prétendu produire une théorie générale de la prosodie de la langue française, mais plutôt une technique de lecture, ou de déclamation qui, si elle est valide, ne le sera donc que dans un contexte particulier dont il ne définit du reste pas précisément les limites. Jusqu'à quel point englobe-t-il, par exemple, le style récitatif, la diction des comédiens voire celle des orateurs laïques ou religieux ? Par ailleurs, chacun des six principes qui s'en dégagent repose comme on l'a vu sur ses propres fondements : on peut donc s'attendre à ce que leurs périmètres de validité ne se recoupent pas complètement.

Enfin, si l'on reprend les quelques vers déjà utilisés en y superposant sans la moindre hiérarchisation les résultats de l'application successive des six principes, on se rend compte que, en poussant un peu, Bacilly pourrait privilégier presque toutes les syllabes :

Ah ! **quel**le **cruauté** // **de luy** ra**vir** le **jour**
A ce jeune He**ros** // **tout cêde sur** la **Terre**.
Qui croiroit qu'il fut né // **seulement pour** la **guerre** ?
Il semble **être fait pour** l'a**mour**.

On craint alors de se trouver en face d'une pseudo-théorie qui autoriserait tout et permettrait donc au compositeur de justifier n'importe quelle lecture.

À l'inverse, l'examen de la pratique particulière d'un compositeur n'est pas sans poser des problèmes. Soit le même fragment, avec les syllabes qu'y a privilégiées Lully[12] :

12 Lully, *Armide*, Acte II, scène v.

Ah ! **quel**le cruau**té** // de luy ravir le **jour**
A ce **jeu**ne He**ros** // **tout** **cê**de **sur** la **Terre**.
Qui croi**roit** qu'il fut **né** // seule**ment** pour la **guer**re ?
Il **sem**ble être **fait** pour l'a**mour**.

On pressent bien que le compositeur a fait des choix et que ceux-ci n'ont pas été laissés totalement au hasard. Mais comment savoir par exemple s'il a allongé le *-ros* de *Heros* parce qu'il est à la césure (1), parce qu'il marque la fin d'un sens (2), parce qu'il est phonologiquement long (4), parce que la syllabe est, graphiquement, fermée (5) ou encore par la vertu providentielle d'on ne sait trop quelle symétrie (6) ? Comment savoir si, de manière générale, il tend à donner à tel principe ou règle la préséance sur tel autre, s'il les applique tous ou s'il en exclut certains ?

Ces questions sans réponse montrent bien à quel point l'examen d'un cas particulier, ou d'un choix restreint de cas particuliers, est inopérant. Pour avoir une chance, en dégageant des tendances, de comprendre la manière dont s'organisent les choix des compositeurs, on ne peut faire l'économie d'un recours aux statistiques. Les résultats qui suivent (voir les annexes A et B pour des tableaux synoptiques) portent sur 16 corpus de musique vocale, échelonnés entre 1600 et 1710, qui couvrent la période de l'air de cour proprement dit, de l'air sérieux, de l'opéra et des débuts de la cantate. Ils totalisent environ 18 000 vers pour 162 000 syllabes. Seules les premières strophes, s'il y a lieu, sont considérées, soit 9200 vers pour 85 000 syllabes, dont les caractéristiques linguistiques ou graphiques sont confrontées avec le traitement musical que leur réservent les compositeurs.

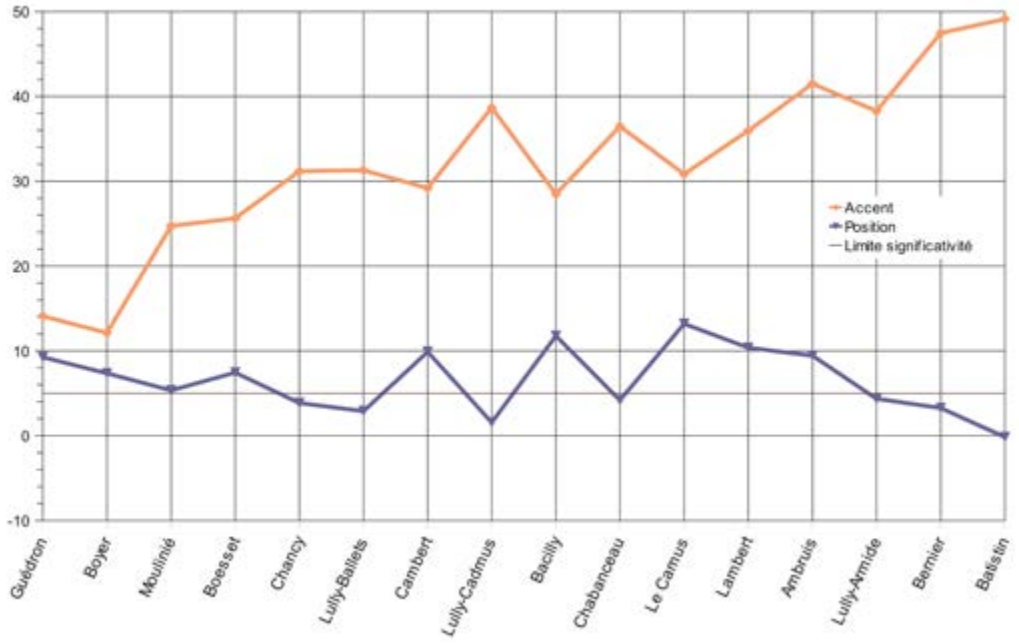


Figure 2 - Sensibilité globale à l'accent et à la position

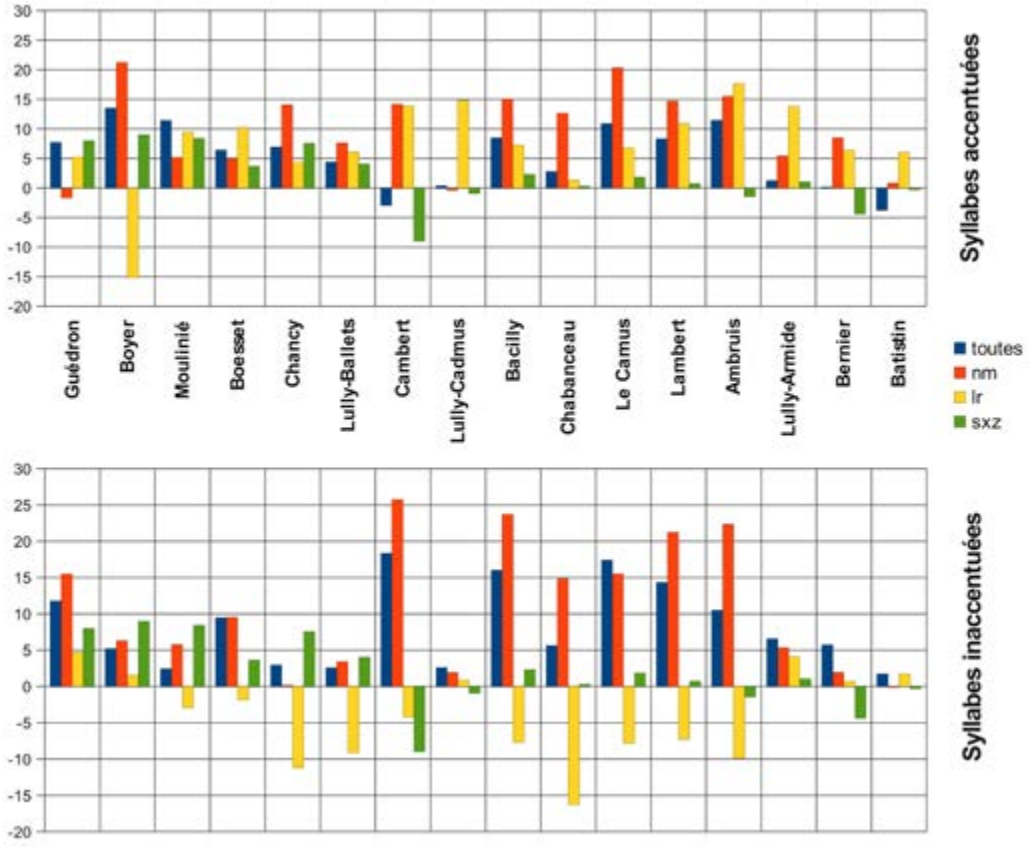


Figure 3 - Traitement différencié des consonnes implosives

Marche triomphale de l'accent

Placés dans un ordre plus ou moins chronologique, les corpus examinés font apparaître (figure 2) une spectaculaire montée en importance de l'accent tonique : le contraste accentuel corrigé[13], dont la valeur partirait de zéro si l'on élargissait le champ à des corpus remontant aux années 1550, atteint 14 chez Guédron et frôle les 50 (sur un

13 Après exclusion des syllabes métriquement contraintes (cf. note 6), le contraste accentuel se calcule en soustrayant à la proportion (en %) de syllabes accentuées qui sont rendues par une note longue celle des syllabes inaccentuées qui sont rendues par une note longue. Si l'on veut, plus le compositeur fait « ressortir » les syllabes porteuses d'un accent tonique, plus la valeur de cet indicateur sera élevée. Il est ensuite corrigé pour annuler les effets d'une dépendance statistique partielle de la variable « syllabe accentuée » et de la variable « syllabe fermée ». On peut donc affirmer que la valeur corrigée rend compte de la volonté spécifique – consciente ou inconsciente – du compositeur de souligner l'accent tonique, volonté qui n'est « contaminée » ni par le souci de souligner le mètre, ni par une éventuelle sensibilité à la quantité « par position ». Pour plus de détails sur la manière dont sont déterminés les indicateurs, voir O. Bettens, « Chronique d'un éveil prosodique », art. cit.

maximum théorique de 100) pour les corpus de cantates. Cette croissance, qui traduit le souci de plus en plus marqué des compositeurs de mettre en valeur les syllabes porteuses d'un accent tonique, autrement dit de se conformer aux principes 2 et 3 de Bacilly, est un des faits saillants de l'évolution du lien texte-musique au XVII^e siècle. En regard du contraste accentuel, on a indiqué la valeur, également corrigée[14], du contraste positionnel qui traduit la volonté des compositeurs de mettre en valeur les syllabes fermées (principe 5). Cet indicateur assez grossier – sans égard à leur spécificité phonétique, il traite de manière globale toutes les consonnes graphiquement implosives, qu'elles se prononcent ou non – pourrait correspondre à la volonté des compositeurs de rester fidèles à certains des principes de l'Académie de Baïf. On voit que sa valeur reste très nettement positive pour une bonne partie des corpus d'airs. Il n'atteint par contre pas la barre de la significativité statistique[15] pour quelques autres (Chancy, Chabanceau) non plus que pour les corpus de Lully et ceux, tardifs, de cantates. On voit donc que, comme l'indique l'aspect en miroir des deux courbes, autant l'accent tonique devient avec le temps un paramètre incontournable pour les compositeurs, autant ils abandonnent, à la longue, le principe 5 de Bacilly. De mixte au départ, c'est-à-dire accentuelle et quantitative, la lecture prosodique des compositeurs, avec le temps et l'évolution stylistique, tend à devenir exclusivement accentuelle.

Quantité « par position » : un monde de nuances

On cherche maintenant à comprendre plus finement comment les compositeurs traitent la quantité « par position ». Celle-ci, du fait que l'accent tonique influe de manière de plus en plus prépondérante sur le traitement des syllabes, doit être examinée séparément pour les syllabes accentuées et pour les syllabes inaccentuées, d'où sa représentation sur deux diagrammes superposés (figure 3). On s'intéresse donc à cerner le traitement particulier que les compositeurs pourraient réserver à trois types de consonnes : les nasales (*n* et *m*), les liquides (*l* et *r*) et les sifflantes (*s*, *x* et *z*). Le traitement réservé aux syllabes

14 Par analogie avec le contraste accentuel, le contraste positionnel se calcule en soustrayant à la proportion de syllabes (graphiquement) fermées qui sont rendues par une note longue, celle des syllabes (graphiquement) ouvertes qui sont rendues par une note longue. La valeur est ensuite corrigée pour isoler la volonté spécifique du compositeur de souligner les syllabes fermées. Les syllabes féminines sont toujours considérées comme ouvertes, même lorsqu'elles sont « fermées » par *s* ou *nt*.

15 Eu égard à la taille des corpus examinés, on situe, en première approximation cette limite à 5% environ pour le contraste positionnel corrigé : des valeurs inférieures pourront être considérées comme virtuellement nulles. Cas limites : les 7,36 % du corpus Boyer, de petite taille, ne sont pas pleinement significatifs ($p = 0{,}09$) au test du khi-carré. À l'inverse, les 4,35 % d'*Armide* sont significatifs ($p < 0{,}01$), mais pas les 3,82 qu'on obtient si l'on isole les récitatifs de cet opéra ($p = 0{,}18$).

fermées par chacun de ces types est comparé à la moyenne des syllabes ouvertes : une barre négative signifiera donc que les syllabes concernées sont moins mises en évidence que le commun des syllabes qui ne sont pas concernées par le principe 5 de Bacilly.

Sensibilité...	Airs précoces (Guédron, Boyer, Moulinié, Boesset)	Airs tardifs (Bacilly, Lambert, Le Camus, Ambruis)	Lully (Cadmus, Armide)	Cantates (Bernier, Batistin)	Théorie de Bacilly
... globale à la position	++	+	-	-	+/-
... à la nasalité	+/-	++	--	--	++
... aux liquides (en syllabe accentuée)	+/-	+	++	-	+

Figure 4 - Quatre groupes de corpus confrontés à la théorie de Bacilly

Quatre groupes de corpus ressortent de cette analyse (figure 4) :

A. Les corpus d'airs « précoces » (ou d'airs de cour proprement dits). De Guédron à Boesset, ils témoignent d'un traitement assez homogène[16] des consonnes implosives, qui ne semble guère conditionné par la phonétique.

B. Les corpus d'airs « tardifs » (ou d'airs sérieux) : Bacilly et Lambert en sont les représentants les plus typiques. Ils se distinguent avant tout par une mise en valeur particulièrement nette des nasales implosives, autrement dit des voyelles nasales, observée tant en syllabe accentuée qu'en syllabe inaccentuée. Même les corpus qui, comme Chancy et Chabanceau, ne sont plus, globalement, sensibles à la position privilégient encore quelque peu les nasales, le premier des deux uniquement en syllabe accentuée. Cambert, qui est l'artisan, avant Lully, d'une sorte de « pré-récitatif », se rattache aussi à ce groupe. Les liquides y sont également favorisées, mais seulement en syllabe accentuée. En syllabe inaccentuée, la présence d'un *l* ou d'un *r* implosif est par contre plutôt défavorisante. Cela signifie que, par exemple, l'*r* de *mort* aura des chances d'être allongeant alors que celui de *mortel* sera au mieux inopérant.

C. Les corpus d'opéras de Lully : dans l'ensemble, on n'y discerne pas de sensibilité à la position. Au contraire des corpus d'airs sérieux, ils ne mettent nullement en valeur les voyelles nasales mais, tant pour *Cadmus et Hermione* que pour *Armide*, les liquides implosives y sont favorisées en syllabe accentuée. Cette sensibilité particulière aux

16 Le « mépris » de Boyer pour les liquides en syllabe accentuée est trop isolé pour être interprétable.

liquides ne suffit pas à rendre clairement significatif le contraste positionnel qui est un indicateur plus global.

D. Les corpus de cantates : qu'on les examine d'un point de vue global ou qu'on détaille par type de consonnes, on n'y discerne plus de sensibilité nette à la position.

C'est sans grande surprise qu'on relève que le groupe qui est le plus proche des prescriptions de Bacilly – celui-ci veut en particulier que les voyelles nasales soient « toujours longues » et que les syllabes fermées par une liquide ne soient que « pour ainsi dire demi-longues » – est bel et bien le groupe des airs sérieux, celui auquel il appartient en tant que compositeur. Au moins ne pourra-t-on pas l'accuser d'avoir produit de vaines théories sans lien avec la pratique.

Ce focus sur la quantité « par position » permet donc d'entrevoir un glissement stylistique fort remarquable : encore sous l'influence directe des théories de l'Académie, la première génération des compositeurs d'airs les applique comme mécaniquement, sur une base qu'on devine essentiellement graphique. La seconde génération réserve aux syllabes fermées un traitement nettement plus différencié et manifestement conditionné par la phonétique : sont particulièrement favorisées les voyelles nasales dont l'articulation par le chanteur semble requérir une attention et donc une durée particulières et, en syllabe accentuée, les syllabes fermées par une liquide dont on conçoit bien qu'elle puisse, si l'orateur le veut, durer un certain temps. L'opéra n'a plus aucun égard aux voyelles nasales, mais il continue, pour un temps au moins et en syllabe accentuée, à privilégier les liquides. Enfin, la cantate marque l'abandon, qu'on présume définitif, de toute sensibilité à la position.

Pour qui sont ces sifflantes ?

Sur les diagrammes de la figure 3, les syllabes fermées par une sifflante ne démontrent aucune tendance nette. Faut-il en déduire que les compositeurs ne sont pas attentifs à ce type de consonnes, ou alors qu'ils pourraient réserver des traitements opposés et susceptibles de s'annuler l'un l'autre à certains sous-types de sifflantes ?

On propose de considérer quatre sous-types distincts de *s,* ou de sifflantes (figure 5) :

1. ***S*** **« circonflexe »** : ces *s* sont étymologiques. Ils ont cessé de se prononcer bien avant le XVII^e^ siècle et il est vraisemblable d'admettre que leur amuïssement est à l'origine d'un allongement qui pouvait être encore distinctif dans la langue dominante du temps, en particulier dans celle de Bacilly. Ils sont pris en compte ici, qu'ils apparaissent graphiquement sous la forme d'un *s* ou sous la forme d'un accent circonflexe et même s'ils ne sont pas signalés ; ainsi, la première syllabe du mot *brûler* sera-t-elle versée dans les *s* « circonflexes » quelle que soit la graphie rencontrée : *brusler*,

brûler ou, plus rare, *bruler*[17]. On retient aussi par exception quelques syllabes dont l'*s* n'est pas étymologique, mais est la marque d'un allongement pour lequel la phonétique historique fournit une justification plausible : ***chais**ne*, *emp**es**cher*[18]. Par contre, on écarte les *s* non étymologiques de mots comme *extresme* ou *aisle*.

	Syllabe accentuée	Syllabe inaccentuée
S « circonflexe »	Feste, tost, il est, brusle	bruslé, gousté, fasché
S final	tous, loix, filz	mes, ces, vous
S prononcé	reste, triste, peste	resté, risqué, pester
S « douteux »	extresme, aisle	estoit, mespris, despit, desjà

Figure 5 - Exemples des sous-types de *S*

2. ***S* finaux** : comme leur nom l'indique, ils terminent les mots auxquels ils appartiennent et leur statut phonétique peut varier selon le contexte : dans la diction des vers, ils sont, selon les conventions alors en vigueur, prononcés devant voyelle et muets devant consonne. Leur statut est beaucoup plus incertain à la pause (césure ou rime[19]). Ils peuvent aussi être la trace d'oppositions phonologiques de longueur.

---

17 La quantité « phonologique », telle qu'elle ressort du principe 4 de Bacilly, s'applique au mot et à sa racine : elle est indépendante de la graphie particulière usitée dans un texte donné. On ne peut donc pas souscrire à l'analyse de Thomas Leconte (« Les Textes d'"airs anciens" dans les *Recueils de vers mis en chant* (1661-1680) : "Remarques curieuses" sur l'art d'éditer des "paroles de musique" », dans A.-M. Goulet, L. Naudeix (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 236), selon laquelle Bacilly scripteur pourrait, en faisant usage d'un accent circonflexe (ou éventuellement aigu) viser à « gommer l'ambiguïté de la double consonne, et surtout pas à " marquer " une longue, bien au contraire ». Bacilly peut bien écrire « brûler » et « soûpirs » là où d'autres écrivent « brusler » et « souspirs », il n'en demeure pas moins que, dans sa théorie et probablement aussi dans sa langue, la syllabe initiale du premier mot est intrinsèquement longue alors que celle du second est intrinsèquement brève.

18 Yves Charles Morin, que je remercie vivement pour ses encouragements et ses nombreuses remarques, souligne à juste titre que ce sous-type n'est pas totalement homogène puisque les allongements vocaliques qu'il recrute ne résultent pas tous du même mécanisme phonétique. J'assume l'incohérence éventuelle de ce choix tout en relevant que les mots atypiques effectivement sélectionnés sont très peu nombreux et que leur poids statistique est faible voire négligeable, les *s* étymologiques amuïs étant largement prépondérants dans ce sous-type.

19 Voir Olivier Bettens, « Consonnes finales à la pause et devant voyelle : même combat ? », *La prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation*, *Annales de l'Association pour un*

Pour cette étude, la syllabe à laquelle ils appartiennent n'est retenue que lorsqu'elle est fermée et donc que le mot suivant commence par une consonne[20]. On ne fait bien sûr aucune différence, en finale, entre les graphies *s, z* et *x*.

3. ***S* prononcés** : ce sont les *s* à proprement parler implosifs, ceux qui, à l'intérieur des mots, sont pleinement prononcés. L'usage n'ayant, sur ce point, plus beaucoup varié depuis le XVII^e siècle, on prend comme référence le français standard moderne.
4. ***S* « douteux »** : par élimination, on y range des *s* non prononcés dont le caractère allongeant n'est pas avéré, soit qu'ils ne soient pas étymologiques, soit qu'ils figurent en frontière de morphème (*tousjours*, préfixes *es-*, *des-*, *sous-*). Lorsque la graphie moderne en a gardé une trace, c'est souvent sous la forme d'un accent aigu et non d'un circonflexe.

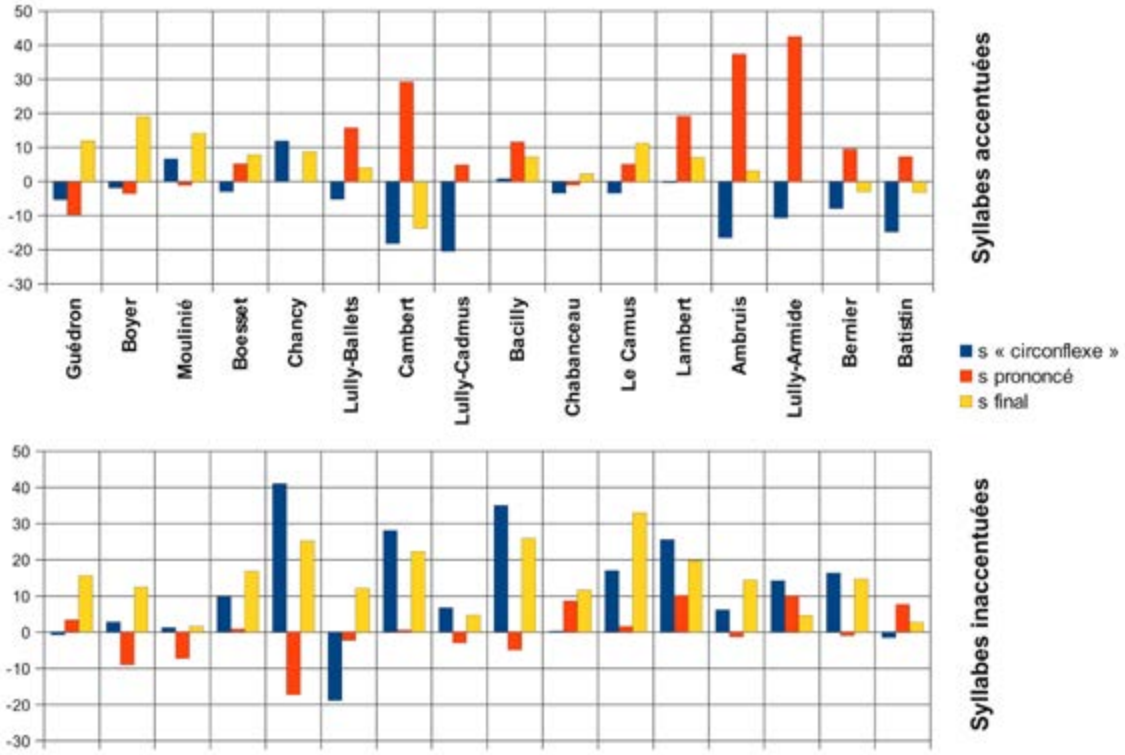
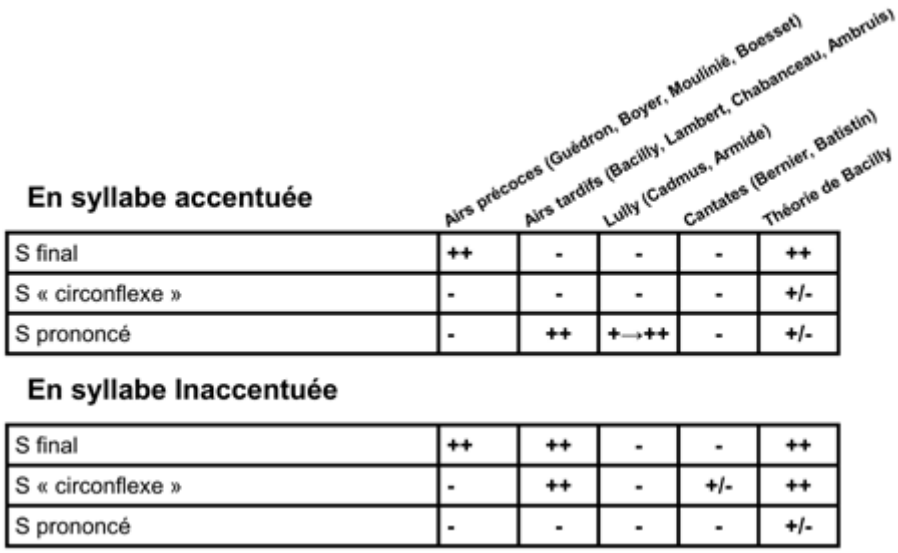


Figure 6 - Sensibilité aux divers sous-types de *s*

Centre de Recherche aux XVII^e et XVIII^e siècles, 2007, 2 (en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales02.pdf>, lien consulté le 24-05-2019), p. 39-53.

20 Si l'initiale du mot subséquent est une voyelle, elle devient la consonne d'attaque de la syllabe suivante et le principe 5 ne s'applique plus. Les syllabes marquant la césure et la rime sont de toute façon exclues du calcul des indicateurs prosodiques, car métriquement contraintes (cf. note 13).



En syllabe accentuée	Airs précoces (Guédron, Boyer, Moulinié, Boesset)	Airs tardifs (Bacilly, Lambert, Chabanceau, Ambruis)	Lully (Cadmus, Armide)	Cantates (Bernier, Batistin)	Théorie de Bacilly
S final	++	-	-	-	++
S « circonflexe »	-	-	-	-	+/-
S prononcé	-	++	+→++	-	+/-
En syllabe Inaccentuée					
S final	++	++	-	-	++
S « circonflexe »	-	++	-	+/-	++
S prononcé	-	-	-	-	+/-

Figure 7 - Sensibilité aux *s* de quatre groupes de corpus

Les syllabes fermées par les trois premiers de ces sous-types de sifflantes vont maintenant pouvoir être comparées, comme ci-dessus, au commun des syllabes ouvertes (figures 6 et 7) :

A. Dans les airs « précoces », ce sont surtout les *s* finaux qui se détachent, aussi bien en syllabe accentuée qu'en syllabe inaccentuée. Cela pourrait, comme il en est pour les autres implosives, traduire une adhésion docile à des règles graphiques héritées de l'Académie. Ni la présence d'un allongement phonologique à l'intérieur du mot, ni celle d'un *s* prononcé ne paraissent influencer les compositeurs.

B. Dans les airs « tardifs », les *s* finaux restent dans une certaine mesure en évidence, mais uniquement en syllabe inaccentuée, ce qui correspond en grande partie aux monosyllabes clitiques comme *mes*, *les*, *ces*, *nos*, etc. Mais le fait le plus saillant est, en syllabe accentuée, la mise en évidence de *s* prononcé et, en syllabe inaccentuée, celle de *s* « circonflexe » (seul Chabanceau reste insensible à quelque *s* que ce soit). Dans le premier cas, on trouve avant tout des pénultièmes de mots féminins (*reste*, *triste*) ; dans le second, des *s* prétoniques (*vestu*, *fascheux*) et des pénultièmes de clitiques féminins (*vostre*).

C. Lully, comme il l'était pour les liquides, est quelque peu sensible aux *s* prononcés en syllabe accentuée : cela apparaît en tout cas dans les ballets de cour et *Armide*. Il ne fait montre d'aucune sensibilité à la longueur phonologique que traduisent les *s* « circonflexes ».

D. Les cantates, comme c'était le cas pour les autres implosives, ont abandonné toute sensibilité spécifique aux sifflantes. On note toutefois chez Bernier une légère mise en évidence de *s* « circonflexe » en syllabe inaccentuée.

Ici aussi, la théorie de Bacilly s'avère relativement proche du corpus d'airs « tardifs », si l'on tient compte du fait qu'elle ne peut bien sûr pas faire explicitement la différence entre une syllabe accentuée et une syllabe inaccentuée.

Autres traces de longueur phonologique

Même si certains spécialistes peinent encore à l'admettre[21], la langue française a bel et bien connu des oppositions de quantité qui ont touché les syllabes inaccentuées comme les syllabes accentuées. On sait que, dès le XVI^e^ siècle, de nombreux grammairiens[22] décrivent la présence de syllabes longues en français et citent parfois même des paires minimales (*jeune* : *jeusne*, *matin* : *mastin*, *pecher* : *pescher*[23]) dont, selon leurs propres dires, les termes ne se distinguent que par la longueur d'une de leurs syllabes. De plus, la longueur phonologique est une composante fondamentale du système prosodique de Baïf[24] ; Bacilly la reconnaît également dans son traité théorique (principe 4) même si, comme il le remarque, elle tend à s'effacer dans les pénultièmes des mots féminins : entre *cruelle* et *mesle*, entre *merite et viste*, explique-t-il, l'opposition de longueur, présente en théorie, est neutralisée par la règle (principe 3) qui fait que toutes les pénultièmes de mots féminins apparaissent également longues du moment qu'elles sont déclamées.

Restait à savoir si les compositeurs sont influencés par cette longueur phonologique lorsqu'ils mettent un texte en musique. Pour ce qui est des compositeurs d'airs « précoces », il est difficile de trancher : en effet, ceux-ci appliquent de manière assez homogène des règles conditionnées par la graphie et il est difficile de mettre en évidence, par exemple, un traitement différencié des *s* « circonflexes » et des *s* prononcés. Par contre, comme on l'a vu, les compositeurs du groupe des airs « tardifs », qui gravitent autour de Lambert, mettent très nettement en valeur les syllabes dont la longueur résulte de l'amuïssement d'un *s*, mais seulement lorsqu'elles sont inaccentuées, ce qui va dans le même sens que Bacilly théoricien décrivant une interférence entre les principes 3 et 4.

---

21 Pour un résumé des arguments *pro* et *contra* d'une controverse encore toute fraîche, voir Morin, *On the phonetics of rhymes*, *Historical Romance Linguistics: Retrospective and Perspectives*, éd. par R. Gess et D. Arteaga, Amsterdam, Benjamins, 2006, p. 131-162.

22 Charles Thurot, *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e^ siècle d'après les témoignages des grammairiens*, Paris, Imprimerie nationale, 1881 [Réimpression, Slatkine, Genève, 1973, II, p. 561 *sq*.]

23 Henri Estienne, *Hypomneses*, Paris (?), sans mention d'éditeur, 1582. Fac-similé avec traduction de Jacques Chomarat, Champion, Paris, 1999, p. 75.

24 Yves Charles Morin, « La prononciation et la prosodie du français du XVI^e^ siècle selon le témoignage de Jean-Antoine de Baïf », *Langue française*, 2000, 126, p. 9-28.

Pour au moins l'un des cas où le français médiéval avait développé des oppositions de longueur – l'amuïssement des *s* implosifs – il est clair que, vers la fin du XVII^e^ siècle, cette longueur est prise en compte par les compositeurs d'airs. Qu'en est-il des autres cas connus d'allongements vocaliques en français ? La question pourrait être difficile à trancher car ceux-ci sont bien moins productifs que l'amuïssement des *s*. Il pourrait donc s'avérer délicat, compte tenu de la taille des corpus, de recenser suffisamment d'occurrences pour que des statistiques valables puissent en être tirées.

Le cas de la vélarisation des *l* implosifs, relativement productif lui aussi, mérite toutefois d'être exploré. Lorsque, en roman, la consonne *l* se trouvait en fin de syllabe, elle avait tendance à se vélariser devant la consonne suivante, c'est-à-dire à prendre un son tendant vers la voyelle [u] qui s'est finalement combinée avec la voyelle précédente pour donner une diphtongue, laquelle s'est, au plus tard dans le courant du XVI^e^ siècle, transformée en une voyelle simple mais longue. Ainsi ***al**tare* donne-t-il *autel* dont la première syllabe a longtemps gardé, sous la forme d'un allongement, le souvenir du *l* roman. Par opposition, la première syllabe du mot *automne*, forgé sur *autumnus* dans lequel on ne trouve pas trace d'un *l* implosif, devrait être brève. Une opposition du même type se dégage de la paire *douceur* (de *du**l**core(m)* donc première syllabe longue) : *douleur* (de *dolore(m)* donc première syllabe brève puisque l'*l* n'est pas implosif mais initie la syllabe suivante). En utilisant des critères étymologiques, on peut assez aisément, lorsqu'on rencontre, à l'intérieur d'un mot, une graphie du type *voyelle* + *u* + *consonne*, déterminer si elle dérive d'un *l* implosif vélarisé (figure 8). On cherche ensuite à savoir comment les compositeurs ont traité ces syllabes théoriquement longues, ainsi que cela était le cas pour le sous-type des *s* « circonflexes » et ouvertes. En syllabe accentuée ou fermée, les résultats sont non significatifs voire incohérents, ou alors l'effectif est trop faible pour qu'on puisse statuer. Dans la figure 9, les sous-types « long » et « bref » sont comparés au restant des syllabes à la fois inaccentuées et ouvertes (y compris la totalité des syllabes féminines). On voit immédiatement que, chez la majorité des compositeurs d'airs, le sous-type « long » est favorisé alors que le sous-type « bref » est défavorisé. La différence de traitement n'est pas pleinement significative dans les trois premiers corpus (Guédron, Boyer, Moulinié), mais elle l'est déjà chez Boesset. Elle le demeure ensuite pour tous les corpus d'airs « tardifs », à l'exception d'Ambruis. Alors qu'elle l'est encore pour les récits de ballets auxquels a contribué Lully, elle disparaît par contre aussi bien dans les opéras de Lully que dans le « pré-récitatif » de Cambert. Les cantates du début du XVIII^e^ siècle ne font aucune distinction entre les deux sous-types. On se trouve donc une fois de plus dans une situation où une tradition remontant à la Renaissance et perpétuée par les compositeurs d'airs est abandonnée par le style nouveau qui germe dans les années 1670 autour de l'opéra.

Voyelle + *u* + consonne …	Syllabe accentuée	Syllabe inaccentuée
… provenant de *l* implosif : sous-type « long »	autre, beaux, fausse, faut, douce, écoute, veut	aucun, autant, autrefois, aux, beauté, heureux, douceur, souci
… ne provenant pas de *l* implosif : sous-type « bref »	pauvre, bonheur, jeune, souffre, trouve	audace, causé, sçauroit, amoureux, couvrir, soupir, seulement

Figure 8 - Exemples de graphies *au*, *ou*, *eu* provenant ou non d'un *l* implosif vélarisé

Ce résultat doit toutefois être assorti d'une réserve : il n'est pas certain que la différence observée s'établisse directement sur une sensibilité phonologique des compositeurs concernés. En effet, comme le digramme *au* est très fortement surreprésenté dans le sous-type long et que le digramme *ou* est, lui, surreprésenté dans le sous-type bref, les différences mesurées pourraient résulter de l'application d'une consigne apprise selon laquelle il siérait de favoriser diffusément la graphie *au* au détriment de la graphie *ou* et ce, sans égard particulier à l'étymologie[25]. La taille des corpus en présence ne permet malheureusement pas de dissiper ce doute : il y a trop peu d'occurrences pour qu'on puisse, digramme par digramme, rechercher des oppositions de longueur plus spécifiques.

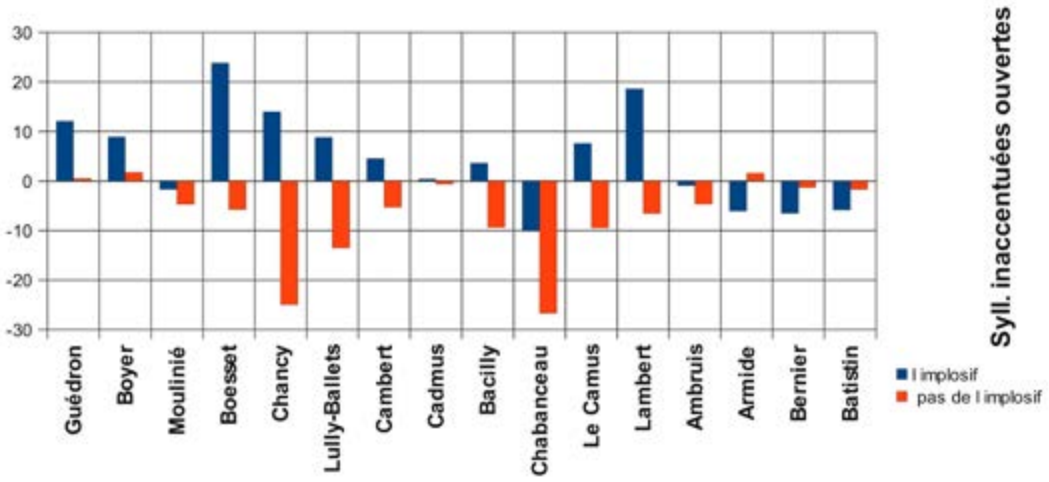


Figure 9 - Les sous-types « long » (*l* vélarisé) et « bref » (pas d'*l* vélarisé) en syllabe inaccentuée et ouverte

25 Bacilly théoricien, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 413-414, semble bien faire la différence entre des *au* longs, presque tous étymologiques et des *au* brefs ; par contre, il considère les *ou* de *douceur* et de *douleur* comme également brefs.

Une *ars subtilior*

La pratique du groupe de compositeurs d'airs « tardifs » ou sérieux, dominé par les statures de Lambert et de Bacilly, représente un instant tout à fait remarquable dans l'histoire du lien texte-musique. On est à la veille d'un basculement qui marquera le triomphe définitif de l'accent tonique comme principe unique de mise en musique d'un texte. Se voulant avant tout concret et efficace, tout comme doivent l'être les machines de l'opéra (n'annoncent-elles pas déjà celles de l'industrialisation ?), le style récitatif refusera de s'encombrer de subtilités qui remontent à la Renaissance. Arc-boutés contre cette révolution déjà en marche, les compositeurs d'airs persistent dans une alchimie dont le maître mot n'est pas l'efficacité mais plutôt la minutie et dont les multiples tours de main se transmettent de maître à disciple.

Comment comprendre alors la manière dont s'y articulent les principes 2, 3, 4 et 5 de Bacilly pour aboutir aux résultats qui viennent d'être présentés ? Pourquoi, en particulier, certaines caractéristiques ne sont-elles mises en évidence qu'en syllabe accentuée alors que d'autres ne le sont qu'en syllabe inaccentuée ? Un essai de hiérarchisation peut être maintenant proposé, sur la base des observations suivantes :

- Qu'elle soit liquide ou sifflante, une consonne implosive prononcée (principe 5) n'aura des chances d'être prise en compte par le compositeur que si la syllabe concernée a été préalablement privilégiée. Ainsi, si la syllabe (et donc la voyelle) a déjà été sélectionnée en tant que porteuse d'un accent tonique (principes 2 et 3), la présence supplémentaire d'une consonne implosive augmentera la probabilité que le compositeur la rende par une note longue.
- Un allongement phonologique ou une consonne finale non prononcée seront pris en compte dans les syllabes qui n'ont pas été préalablement privilégiées (échappant aux principes 2 et 3), mais ils auront toutes les chances d'être négligés lorsque la syllabe est accentuée (et donc déjà privilégiée par les principes 2 et 3), comme si la voyelle ne pouvait pas être rendue « encore plus longue » qu'elle ne l'est déjà.

Il y aurait donc, dans le projet conscient ou inconscient des compositeurs de ce groupe, une sorte de hiérarchie voyelle-consonne : en syllabe inaccentuée (voyelle non privilégiée), les privilèges de nature vocalique seraient les seuls à recevoir une traduction musicale. En syllabe accentuée (voyelle déjà privilégiée), ceux-ci deviendraient inutiles et ce seraient les privilèges portant sur les consonnes qui prendraient le relais pour déployer leurs effets en musique.

Dans cette idée, on comprendrait que les voyelles nasales puissent jouer sur les deux tableaux, et donc être favorisées aussi bien en syllabe accentuée qu'en syllabe inaccentuée. En effet, selon la prononciation qu'on leur réserve, elles peuvent être entendues aussi bien comme des voyelles « modifiées » (ce qui justifierait qu'elles soient mises en évidence en

syllabe inaccentuée) que comme des voyelles « normales » suivies d'un vestige consonantique (ce qui justifierait qu'elles ressortent en syllabe accentuée).

Symétrie et inégalité

Dernier, dans l'ordre, à être appliqué par Bacilly, le principe de symétrie est aussi le plus superficiel : autonome par rapport à la langue aussi bien que par rapport au texte, il a la valeur d'un rééquilibrage de fin de course, à fonction essentiellement esthétique.

À première vue, la symétrie rappelle l'inégalité, emblématique de la musique française. Mais l'analogie a ses limites (figure 10). L'inégalité consiste en effet à mettre légèrement en évidence une brève sur deux, qui devient alors un peu moins brève que la brève qui la suit, mais demeure, essentiellement et tout comme sa voisine, une brève. Rarement écrite, l'inégalité est plus un tour d'interprète qu'un fait de compositeur. Dans la symétrie, au contraire, une brève sur deux, loin de se contenter d'un simple allongement accidentel, devient substantiellement longue et même si, une fois transformée, elle n'est pas tout à fait aussi longue que les plus longues des longues, il faut néanmoins considérer qu'elle a changé de nature. Contrairement à l'inégalité, la symétrie est très souvent écrite : c'est donc en bonne partie un fait de compositeur et l'on peut s'attendre à en trouver des traces dans les corpus examinés ici.

Figure 10 - Inégalité et symétrie

La nuance n'est pas sans conséquence : tout allongée qu'elle puisse être en pratique, la plus « forte » de deux brèves inégales ne se prêtera guère aux agréments qui sont les attributs des longues ; une brève rendue longue par symétrie, par contre, pourra être le siège de tous les passages et tremblements qu'on voudra, au même titre que n'importe quelle longue. Et comme le rôle de l'ornementation est capital dans l'interprétation des airs du XVII^e siècle, on comprend bien que plus on fera jouer la symétrie, plus on produira des longues sur lesquelles le chanteur pourra démontrer son agilité.

Toute symétrie repose donc sur des points d'ancrage qui sont des syllabes ayant, en vertu d'un des principes 1 à 5, déjà été privilégiées. Après avoir choisi ces syllabes d'ancrage, il est possible de calculer un indice de symétrie qui mesure à quel point les syllabes intermédiaires se conforment à une alternance régulière de notes longues et brèves[26]. La figure 11 montre trois courbes superposées correspondant, pour chacun des 16 corpus, au calcul de l'indice de symétrie en prenant successivement comme points d'ancrage les syllabes métriquement contraintes (principe 1), en ajoutant les syllabes accentuées (principes 1 à 3) et, finalement, les syllabes longues par position (principes 1 à 5). Plus les règles appliquées par le compositeur sont proches de celles de Bacilly, et plus on s'attend à ce que la troisième courbe, celle qui prend en compte la totalité des principes donne le résultat maximal. Ce n'est probablement pas un hasard si ce cas de figure ne se retrouve que chez Guédron, Boesset, Bacilly et Lambert, qui sont les piliers de la grande tradition de l'air de cour.

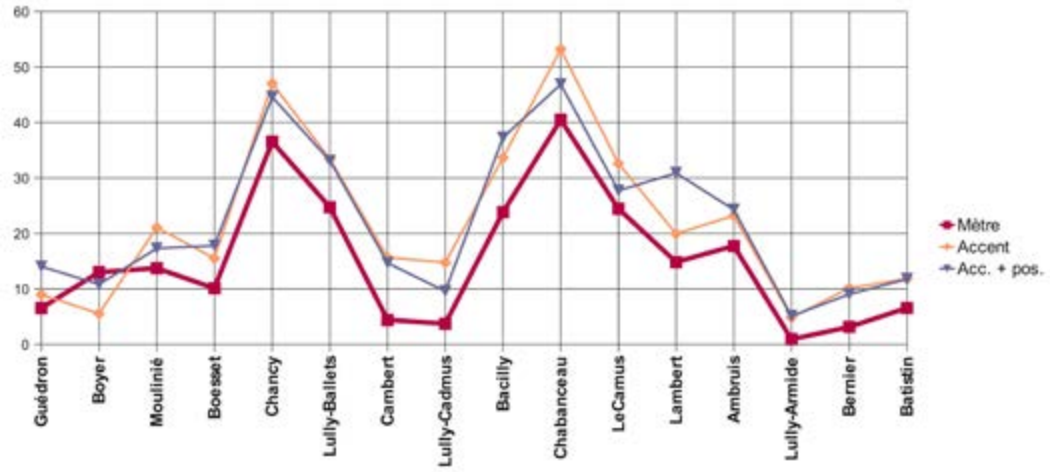


Figure 11 - Indice de symétrie, variable selon les points d'ancrage choisis

26 Si toutes les syllabes intermédiaires se conforment à la symétrie, l'indice sera de 100, il sera de 0 si le compositeur n'a observé aucune symétrie et de –100 si toutes les syllabes intermédiaires se conforment à la symétrie inverse (brève-longue au lieu de longue-brève).

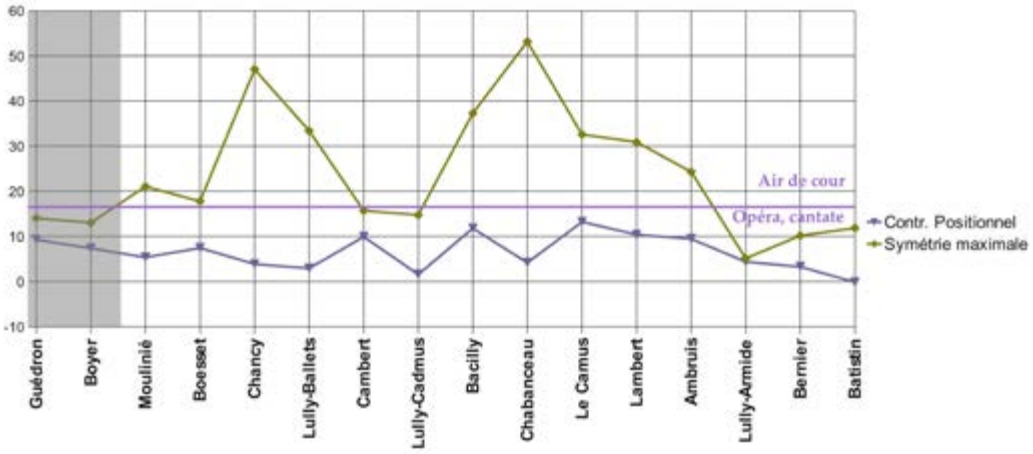


Figure 12 - Indice de symétrie et contraste positionnel

Si l'on confronte maintenant (figure 12) le contraste positionnel global, tel qu'il ressort de la figure 2, avec, pour chaque corpus, l'indice de symétrie maximal, c'est-à-dire le point le plus élevé des trois courbes de la figure 11, on constate que les deux corpus qui recourent le plus systématiquement au principe de symétrie pour générer des longues sont Chancy et Chabanceau. Or, ce sont précisément les deux seuls corpus d'airs qui ne sont pas, globalement, sensibles à la position et qui, autrement dit, n'utilisent pas le principe 5 pour produire des longues.

Cette espèce de compensation 5-6 est à elle seule tout à fait révélatrice de ce qui est une caractéristique fondamentale de l'air : il a besoin de se déployer sur un grand nombre de longues, qu'il ne peut bien sûr choisir au hasard, c'est-à-dire sans égard aux paroles, mais qu'il se doit d'équilibrer très subtilement les unes par rapport aux autres, d'où le recours à une hiérarchie complexe de principes dont il faudra arranger, accommoder les effets potentiellement contradictoires. Par opposition, le récitatif, qui vise à l'efficacité dramatique, a probablement besoin de bien moins de longues (l'ornementation n'y joue qu'un rôle restreint). Il peut donc sans l'ombre d'un scrupule se contenter du seul rythme prosaïque qui lui est dicté par les retours de l'accent tonique, en faisant table rase de principes plus subtils comme la longueur par position et la symétrie.

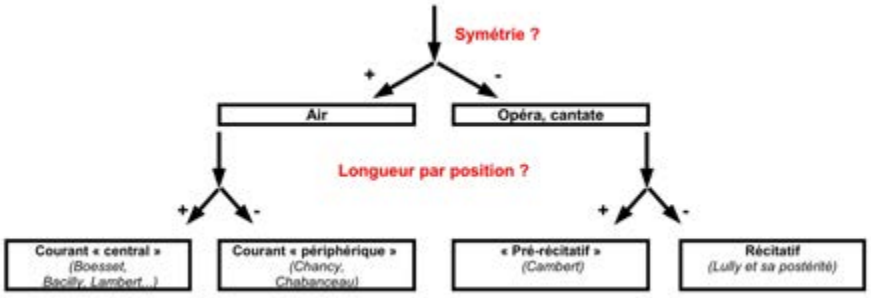


Figure 13 - Une classification reposant sur deux critères

Principes de Bacilly : vers une taxinomie des styles ?

Le principe de symétrie (6) dépendant très peu du texte, on s'attend à ce que, plus que les autres, son application soit laissée à la discrétion du compositeur. Plus que les autres aussi, il devrait donc être discriminant en matière de style. De fait, comme le montre la figure 12, il est possible de tracer une ligne horizontale qui, sur la seule base de l'indice de symétrie va permettre de départager l'air des genres plus dramatiques (opéra, cantate[27]). L'air peut donc être redéfini (figure 13) comme un style à haut degré de symétrie et le récitatif, par opposition, comme un style à bas degré de symétrie. Si l'on se base sur ce critère, on voit aussi que les récits de ballets auxquels contribua Lully au commencement de sa carrière (corpus Lully-Ballets), et dont l'indice de symétrie est assez élevé, appartiennent encore de plein droit à la classe des airs.

Moins abstrait, mais peu fondé sur la langue, le principe de quantité « par position » (5) fournit un critère secondaire au moyen duquel on pourra départager, parmi les airs, ceux appartenant au courant dominant (Boesset, Bacilly, Lambert) de productions plus en marge (Chancy, Chabanceau). Parmi les styles dramatiques, on aura, d'un côté, le travail de Cambert, qu'on peut qualifier de « pré-récitatif » et, de l'autre, le modèle créé par Lully, tel qu'il s'imposera pour la postérité.

Le principe de quantité « phonologique » (4) est fondé linguistiquement. Néanmoins, il ne porte que sur un nombre restreint de syllabes et son application est difficile à contrôler. Sur la base d'investigations partielles, on retire l'impression qu'il traduit la survivance, dans le style de l'air, de règles qui étaient centrales à la fin de la Renaissance. Abandonné par les styles dramatiques, il ne permet pas pour autant de délimiter de nouvelles sous-classes.

Enfin, aucune forme de chant n'échappe aux principes centrés sur l'accent tonique (2 et 3) et le mètre (1). Ces principes, dont on peut penser qu'ils appartiennent aux fondements de toute déclamation, ne sont pas discriminants parce que, au XVII[e] siècle, une musique savante qui ne les aurait pas observés aurait été ressentie comme allant contre le texte. Une telle musique n'existe probablement pas.

Du simple au double

La chanson de la Renaissance s'est constituée sur une lecture exclusivement métrique (principe 1) du texte poétique. Un grand avantage de cette lecture est son côté « passe-partout » : composée pour la première strophe, la musique peut sans le moindre inconvé-

27 Les deux corpus les plus anciens (Guédron et Boyer), encore peu différenciés, doivent être exclus.

nient être répétée inchangée pour un nombre indéterminé de strophes subséquentes, pourvu que celles-ci observent le même mètre que la première : cette règle peut être formulée dans les termes usuels de l'art poétique, sans référence à la musique. Dès lors que la lecture des compositeurs devient prosodique, c'est-à-dire que, à l'instar des principes 2 à 6 de Bacilly, elle s'attache à mettre en évidence des syllabes particulières de l'énoncé qui constitue le vers et non plus seulement les syllabes remarquables du schéma métrique, le risque existe que des tensions s'installent entre la musique, conçue pour la première strophe, et le texte des strophes suivantes.

On ne sait pas comment les interprètes d'airs « précoces » ont géré ces tensions. Les airs de cette période se présentent souvent avec de nombreuses strophes, mais il n'existe que très peu de doubles écrits. Lorsqu'on examine les rares documents existants, on en ressort avec l'impression que l'ornementation a été conçue selon une logique purement musicale, et l'on n'y discerne en tout cas aucune volonté nette de « corriger » une éventuelle inadéquation de la musique au texte des strophes successives[28].

Il en va tout autrement à la génération d'après. Dans son chapitre sur les passages et diminutions, Bacilly[29], répondant à « ceux qui frondent contre la diminution », relève qu'un avantage de l'ornementation des seconds couplets est qu'on peut l'utiliser pour « remédier » aux problèmes d'adéquation texte-musique. Quatre des corpus d'airs sérieux examinés ici nous sont parvenus avec des doubles écrits. Il est donc tentant de contrôler si, globalement, ces doubles ont été composés en tenant compte de la remarque de Bacilly.

Dans les histogrammes de la figure 14, la première barre correspond aux indicateurs calculés sur les premiers couplets, la deuxième à l'application rigide de la musique au texte du second couplet, et la troisième de l'application de la musique du double orné au texte du second couplet. Comme on pouvait s'y attendre, on observe, pour la plupart des indicateurs et des corpus, une baisse de score relativement importante lorsqu'on applique telle quelle la musique au texte du second couplet, suivie d'une remontée très nette lorsque la musique du double orné lui est substituée. Autrement dit, la composition des doubles tend effectivement à « corriger » les problèmes d'adéquation musique-texte.

Parmi les indicateurs considérés, le contraste accentuel est celui qui fait le mieux apparaître ce processus de « correction » : aucun des quatre corpus n'y échappe. La cor-

---

28 Cette remarque s'applique en particulier aux doubles de l'air de Boesset, *N'esperez plus mes yeux*, dont une version qui remonterait au compositeur lui-même a été transmise par Mersenne (*L'Harmonie universelle*, Paris, 1636 [Réimpression, Paris, Éditions du CNRS, 1965, « Traité de l'embellissement des chants », p. 411). Cet air et ses doubles ont fait l'objet d'une présentation par la regrettée Birgit Grenat dans l'atelier qui a ponctué la journée de Tours.

29 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter, op. cit.*, p. 213. Voir, ici même, la communication de Clémence Monnier et Mathilde Vittu, entièrement consacrée aux « seconds couplets en diminution ».

rection du contraste positionnel ne ressort pas chez Chabanceau. Comme celui-ci, on l'a vu, n'est déjà pas sensible à la position dans les premiers couplets, on ne s'attend guère à ce qu'il le devienne pour les doubles. S'agissant de la mise en valeur des voyelles nasales, la plupart des corpus corrigent. La correction est particulièrement nette (Chabanceau excepté) en syllabe inaccentuée. Chez Ambruis, l'absence de correction en syllabe accentuée n'est guère interprétable (corpus peu volumineux). Enfin, la symétrie est le paramètre qui pâtit le moins de l'application rigide de la musique au second couplet. On se souvient en effet qu'une bonne partie des symétries prises en compte s'ancrent sur les syllabes métriquement contraintes qui sont bien sûr communes à tous les couplets. On attendra donc aussi moins de corrections de la part du double.

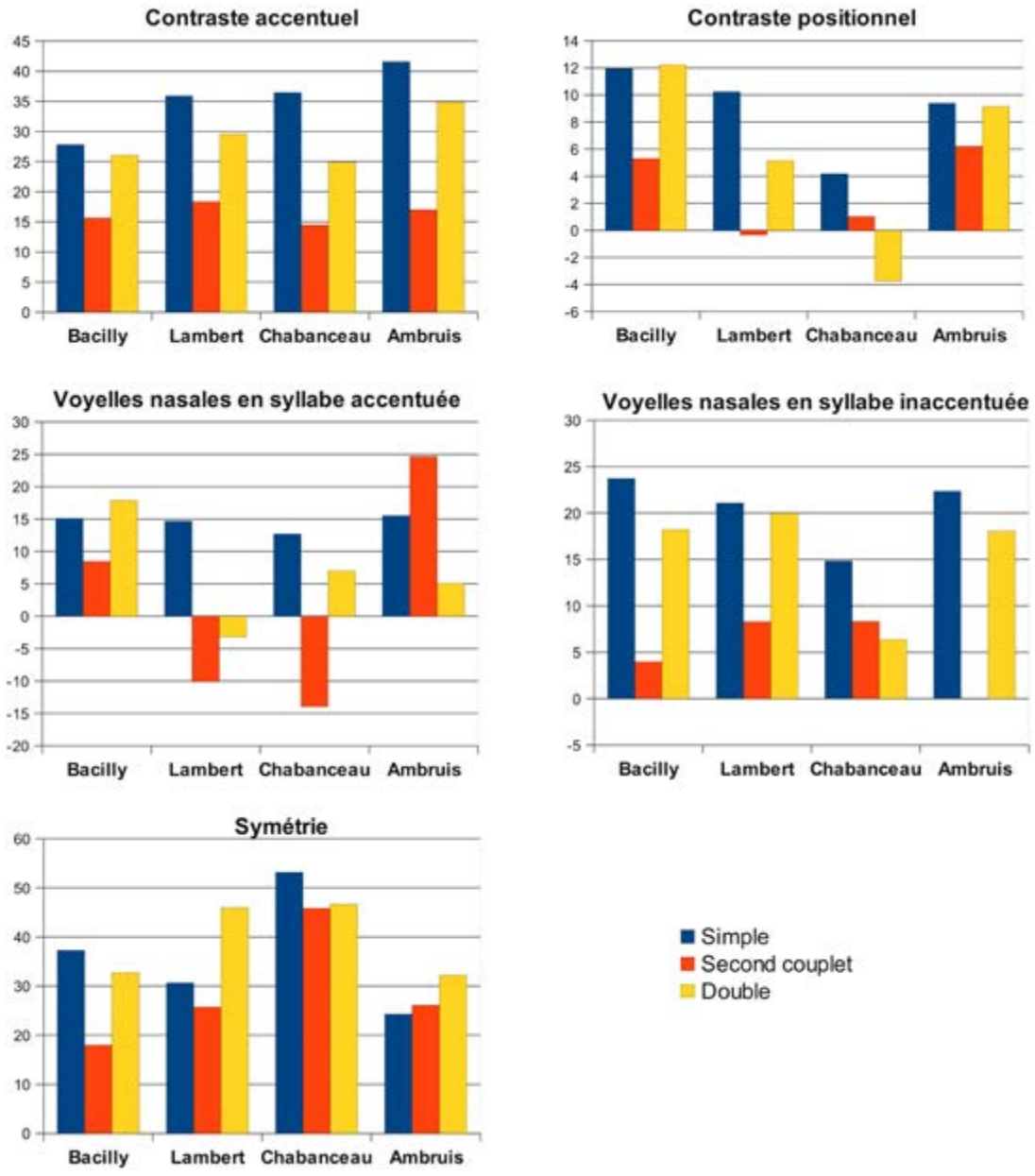


Figure 14 - Les doubles écrits pour « corriger » l'adéquation au texte

Bacilly contre les grammairiens : des « bacillismes » phonétiques ?

Les principes 5 (quantité « par position ») et 6 (symétrie) apparaissent donc comme des « bacillismes ». Peu fondés du point de vue de la langue, ils restent sur le bord du chemin au moment où naissent l'opéra et le récitatif. Si leur périmètre de validité n'est pas limité au seul Bacilly, il se restreint néanmoins à une lignée de compositeurs d'airs qui le précèdent et l'environnent, lignée qui s'éteindra avec Lambert et lui. Dans les années 1670-80, ces « bacillismes » font probablement figure de mignardises un peu désuètes réservées aux chanteurs d'airs. Artificiels et donc absents du discours naturel ou spontané, ils sont stylistiquement trop connotés pour qu'on s'attende à les trouver dans le discours soutenu des orateurs ou des comédiens, nonobstant la part d'artifice que celui-ci comporte.

Ces considérations sur le lien texte-musique amènent à s'interroger sur le périmètre de validité d'un autre groupe de remarques, celles qui constituent la deuxième partie de *L'Art de bien chanter*, et qui portent sur la prononciation proprement dite. Bacilly s'appuie beaucoup sur les grammairiens, mais il donne aussi des règles qui, selon lui, leur ont échappé parce qu'elles ne sont pas « de leur ressort[30] ». Ce sont ces règles-là qu'il est important d'identifier car elles pourraient fort bien être des « bacillismes » phonétiques, c'est-à-dire des traits à l'usage exclusif des chanteurs d'airs.

Son traitement des voyelles nasales vient immédiatement à l'esprit. Bacilly décrit par exemple une prononciation du *a* nasal que, selon le point de vue adopté, on peut qualifier d'archaïque ou de méridionale :

> il ne faut pas prononcer l'*n* d'abord, mais lors qu'on est prest de finir la Notte longue ; et s'il y a plusieurs Nottes [...] il ne faut prononcer l'*n*, que lors que l'on est prest de finir, autrement ce seroit Chanter du nez ; [...] *Nota*, que quand ie dis qu'il ne faut *prononcer l'n* qu'à la fin de la Cadence du Port de Voix & autres semblables, ie ne veux pas dire *frapper*, mais seulement *effleurer*[31].

Ce n'est pas la précision du témoignage qui est ici en question – on souhaiterait pouvoir lire plus souvent d'aussi bonnes descriptions sous la plume des grammairiens – mais bien le périmètre de validité de cette remarque. En effet, il apparaît clairement que, au moment où Bacilly écrit, l'usage dominant (autrement dit, le « bon usage ») avait déjà tranché en faveur de la prononciation que nous connaissons aujourd'hui en français septentrional, à savoir une nasalisation complète de la voyelle avec absence de vestige consonantique. Les grammairiens de la fin du siècle en témoignent d'une manière difficilement contestable

30 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 248.
31 *Ibid.*, p. 261-262.

(Dangeau, Hindret, Vaudelin et probablement déjà Chifflet dès 1659[32]), mais c'est peut-être encore Bacilly lui-même qui en fournit la preuve la plus convaincante : se donnerait-il tant de peine pour décrire la prononciation qu'il réclame et pour mettre ses élèves en garde contre le « chant du nez » (c'est-à-dire la nasalisation complète) s'il s'attendait à ce que ceux-ci adoptent spontanément la prononciation archaïque ? Non, bien sûr : il est à peu près certain qu'il s'adresse à un élève type qui, dans son parler spontané, a déjà adopté la prononciation de Dangeau.

Pourquoi, dans ce cas, Bacilly reste-t-il attaché à la prononciation archaïque ? Pour des raisons ayant trait à la technique et à l'esthétique vocales – on peut le penser – mais probablement aussi par simple tradition : bien qu'il n'existe pas de document incontestable, on peut postuler que, au moment où prend corps la tradition de l'air de cour, soit à l'aube du XVII^e^ siècle, l'usage dominant à la Cour et dans l'aristocratie a encore penché pour la prononciation archaïque. De naturelle au départ, cette prononciation serait donc, en restant figée dans la bouche des chanteurs malgré l'évolution de l'usage, devenue artificielle et stylistiquement connotée. Mais comment savoir alors si, du temps de Bacilly, la prononciation archaïque ne persistait plus que dans l'univers précieux et un peu confiné de l'air sérieux, ou si elle avait encore sa place dans tout ou partie du spectre très large de ce que Grimarest[33] appelle le « récitatif » et qui englobe en fait tout discours public, y compris le récitatif de l'opéra ?

L'attitude de Lully face aux voyelles nasales est à cet égard très éclairante : alors que Bacilly ne cesse de répéter que la nasalité est un facteur allongeant et que la quasi-totalité des compositeurs d'airs s'ingénient en effet à favoriser ces voyelles en les rendant par des notes longues, Lully, dans ses récitatifs, rompt complètement avec cette pratique en réservant aux syllabes en question le même traitement qu'à n'importe quelle syllabe ouverte. Aurait-il pu se permettre une telle entorse si son modèle parlé – la déclamation tragique des comédiens – avait connu la prononciation artificielle « en deux temps » (et donc certainement exigeante en termes de durée) de Bacilly et de l'air sérieux ? On gagera que non. Sur cette base, on peut fort bien imaginer, déjà sous Lully, un chanteur qui, lorsqu'il récite en passant rapidement sur les syllabes, produit des voyelles nasales « modernes » et qui, en revanche, réserve la prononciation « archaïque » aux quelques cas où il doit développer une longue note avec passages et tremblements.

Les voyelles nasales sont un vrai cas d'école : des pratiques ayant trait au lien texte-musique et qu'il est donc possible de débusquer chez les compositeurs fournissent

---

32 Charles Thurot, *De la Prononciation française*, *op. cit.*, II, p. 421 *sq*. Voir aussi, ici même, la communication de Jean-Noël Laurenti.

33 Jean Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif*, Paris, J. Le Fèvre, P. Ribou, 1707.

des indices qui, de manière indirecte, renseignent sur ce qu'aurait pu être la phonétique spécifique d'un style donné. L'enseignement qui, raisonnablement, devrait en être tiré est que le témoignage de Bacilly, d'une qualité exceptionnelle s'agissant du chant de l'air, ne peut être étendu sans de sévères précautions aux autres formes de chant et de discours. Dans les cas où Bacilly se trouve isolé face aux grammairiens de son temps, ou en tout cas aux plus importants d'entre eux, on devrait, jusqu'à preuve du contraire, considérer qu'on a à faire à un « bacillisme », autrement dit à un trait qui a sa place dans la grande tradition de l'air de cour mais pas dans le style récitatif et encore moins, bien sûr, dans les formes parlées de déclamation.

Comme autres « bacillismes » potentiels, on évoque la prononciation, à la pause, des consonnes finales et en particulier des marques de pluriel ainsi que la prononciation des *e* féminins « à peu pres comme la Voyelle composée *eu*[34] ».

« Ce n'est plus la saison de Raymon ni d'Hilaire »

Pierre de Nyert fut le maître de Bacilly et de Lambert, et leur trait d'union avec le « vieux Boesset ». Lorsque, le prenant à témoin, La Fontaine[35] déplore que la chanteuse Hilaire Dupuis, belle-sœur de Lambert longtemps adulée par le public, soit désormais passée de mode, il rend compte à sa manière du changement de paradigme dont il a été question ici.

Quelles que soient les raisons qui pouvaient l'amener, vers la fin des années soixante-dix, à en vouloir personnellement à Lully[36], il reprend, dans cette épître, les objections les plus fondamentales que pouvait alors susciter l'opéra en tant que genre émergent. Au lieu de l'alexandrin figurant en exergue du présent article, il aurait tout aussi bien pu écrire :

*Le bon chanteur jamais ne devroit réciter.

Dans un monde parfaitement réglé où, de toute éternité, les chanteurs chantent, les danseurs dansent et les comédiens jouent la comédie, promouvoir une forme de spectacle où les comédiens se mettent à chanter, les chanteurs à jouer et les machines à s'enrayer, c'est courir le risque de passer pour un apprenti sorcier.

L'opéra est-il un mirage inaccessible, un art possible parmi d'autres, ou alors le parangon de tous les arts du spectacle ? Ce grand débat esthétique, jamais tranché, se répercute jusqu'à nos jours dans la représentation qu'on se fait du lien texte-musique. En

---

34 B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter*, *op. cit.*, p. 266, 312 *sq*.

35 Jean de La Fontaine, *Epître XII. Sur l'Opéra, à M. de Nyert*.

36 Une tentative de collaboration des deux hommes, autour de l'opéra *Daphné*, s'était terminée en queue de poisson.

analysant de ce point de vue des airs de cour du XVII[e] siècle, le grand historien du vers français qu'est Georges Lote[37] n'y trouve que des « maladresses » et des « fautes » : seul le récitatif de Lully, à la « rythmique si nette et si lumineuse », trouve grâce à ses yeux. C'est tout simplement parce que s'impose à lui, comme seule référence possible, le paradigme de l'opéra, plus exactement du récitatif, dans lequel le compositeur se doit d'imiter ou, mieux, de styliser d'une manière très *concrète* ce qu'un comédien aurait fait de son texte. Lote ne voit pas que cette contrainte, à laquelle il voudrait soumettre rétroactivement toute la musique vocale, loin de traduire une loi universelle, n'est qu'une des façons possibles de mettre un texte en musique. De Machaut à Lambert, la tradition lyrique française se comporte au contraire comme un système autonome dont le modèle n'est pas l'orateur qui parle mais bien le chanteur qui chante ! Ce système n'en reste pas moins, à sa manière, très intimement calqué sur le texte poétique ; seulement, les lectures diverses et changeantes auxquelles il le soumet sont considérablement plus *abstraites*.

Au cours de son histoire, le lien texte-musique connaît en France au moins deux changements majeurs de paradigme. Le premier intervient dans les années 1570, au moment où, sous l'influence des théories de l'Académie de poésie et de musique, la lecture des compositeurs, de simplement métrique qu'elle était à l'origine, devient prosodique ou plutôt mixte. Ce paradigme « mixte » reste partiellement fondé sur le mètre syllabique, mais il comprend surtout une lecture quantitative qui s'efforce d'appliquer, quoique de manière non systématique, certaines des règles inspirées par la prosodie gréco-latine ; il fait preuve en plus d'une sensibilité croissante à l'accent tonique, avec en prime une bonne dose de symétrie. C'est, si l'on veut, le « paradigme des compromis », dont on trouve l'aboutissement le plus alambiqué dans la théorie de Bacilly et les airs de Lambert. Le second changement majeur est justement celui qui voit naître l'opéra : le nouveau style récitatif marque le retour à la simplicité en mettant en avant un paradigme qui est, lui, presque exclusivement accentuel. Pour s'imposer, ce dernier n'aura du reste eu besoin de s'appuyer sur aucune théorie, comme si son caractère pour ainsi dire « photographique » lui fournissait une justification suffisante.

Il n'existe aucune raison de penser que la déclamation parlée ait été agitée par les mêmes turbulences que le lien texte-musique. La soi-disant « déclamation circonflexe », qui pourrait faire figure de pendant parlé à la lecture métrique des musiciens, est une pure invention de Lote[38], à l'appui de laquelle personne n'a jamais fourni le moindre indice

37 Georges Lote, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, puis Hatier, puis Aix, Université de Provence, 1949-1996, IV, p. 134-135, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/1315>, lien consulté le 22-01-2020.

38 G. Lote, *Histoire du vers français*, *op. cit.*, IV, p. 222 *sq*, disponible en ligne : <https://books.opene-

historiquement crédible. Le paradigme « quantitatif », quant à lui, a pu se rencontrer ponctuellement lorsqu'il s'est agi de réciter des vers mesurés à l'antique. Dans le domaine parlé, il représente tout au plus un courant limité dans le temps et stylistiquement circonscrit, qui n'a en rien eu l'influence déterminante qu'on lui connaît en musique. C'est donc bel et bien un paradigme très proche de celui du récitatif en musique qui définit, indépendamment de la période considérée, la déclamation parlée du français : associant, parfois jusqu'à la tension, une adéquation étroite au mètre avec un assujettissement à la syntaxe et à l'accent tonique, il correspond en gros à ce qui reste de la théorie bacillienne lorsqu'on l'a dépouillée de ses « bacillismes » et qu'on n'en garde donc que les trois (ou quatre) premiers principes. Présent depuis la nuit des temps dans l'univers de l'orateur, ce paradigme n'attendait, pour faire son entrée en musique, que l'avènement d'un jeune loup[39] florentin, bien décidé à ne faire qu'une bouchée du malheureux Bacilly et de son propre beau-père.

dition.org/pup/1322>, lien consulté le 22-01-2020. G. Lote a besoin de créer cette chimère à partir des exemples de lecture métrique qu'il trouve en musique, pour la seule raison qu'il ne peut imaginer qu'une déclamation musicale ne soit pas l'imitation précise et concrète d'une déclamation parlée.

39 « Il ressemble à ces loups qu'on nourrit… ». Il ne s'agit là que du plus amical des qualificatifs dont La Fontaine gratifie Lully : *Le Florentin*, Satire précédent l'épître XIV.

Annexe A : Liste des corpus

Nom : Chaque corpus est désigné par un nom abrégé, qui permet de l'identifier facilement.

Datation : Une année de référence, approximative et strictement indicative, est assignée à chaque corpus. Elle correspond, en principe, à la date d'édition de la source qui a servi à la saisie. Lorsque plusieurs sources ont été utilisées, une année intermédiaire est proposée.

Guédron : 1610

159 airs puisés en majorité dans les *Livres d'Airs de différents Autheurs* édités par Gabriel Bataille et imprimés par Ballard entre 1608 et 1632. S'y ajoutent les airs polyphoniques édités par Royster dans sa thèse (1973) ainsi que quelques airs mis à disposition par Georgie Durosoir (édition en préparation).

Boyer : 1619

37 airs du *Premier livre d'Airs à quatre parties*, Ballard, Paris, 1619, d'après l'édition de Thomas Leconte, Centre de Musique Baroque de Versailles.

Moulinié : 1629

114 airs des *Cinq livres d'Airs avec la tablature de luth*, Ballard, Paris, 1624, 1625, 1629, 1633, 1635.

Boesset : 1633

173 airs puisés en majorité dans les recueils de Gabriel Bataille (cf. Guédron), auxquels s'ajoutent quelques airs tirés des anthologies Durosoir (Mardaga) et Verchaly (Heugel), et quelques autres mis à disposition par Thomas Leconte (édition en préparation).

Chancy : 1644

25 airs du *Second livre d'airs de cour*, Paris 1644. Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles.

Lully-Ballets : 1655

78 pièces extraites des ballets de cour auxquels contribua Lully, depuis le *Ballet des Plaisirs*, jusqu'au *Ballet de Flore*. Manuscrit Philidor.

Cambert : 1670

Fragments conservés de *Pomone* et des *Peines et Les Plaisirs de l'Amour*, Ballard, 1671 et 1672.

Lully-Cadmus : 1673

Intégralité de l'opéra *Cadmus et Hermione*, édition Prunières.

Bacilly : 1668

147 airs des *Trois Livres d'Airs Regravez*, 1668, du *Troisieme Livre de Chansons pour danser et pour boire*, 1665 et des deux livres d'*Airs Spirituels*, 1688.

Chabanceau : 1669

17 *Airs à deux parties*, Ballard, 1669.

Le Camus : 1671

32 *Airs à deux et trois parties*, édités par Robert A. Green. Pour les textes (graphie modernisée dans cette édition), la base Philidor a été utilisée.

Lambert : 1680

75 airs extraits des *Airs de Monsieur Lambert non imprimez*.

Ambruis : 1685

25 airs du *Livre d'Airs avec les seconds couplets en diminution*, 1685.

Lully-Armide : 1686

Intégralité de l'opéra *Armide*, Ballard, 1686.

Bernier : 1705

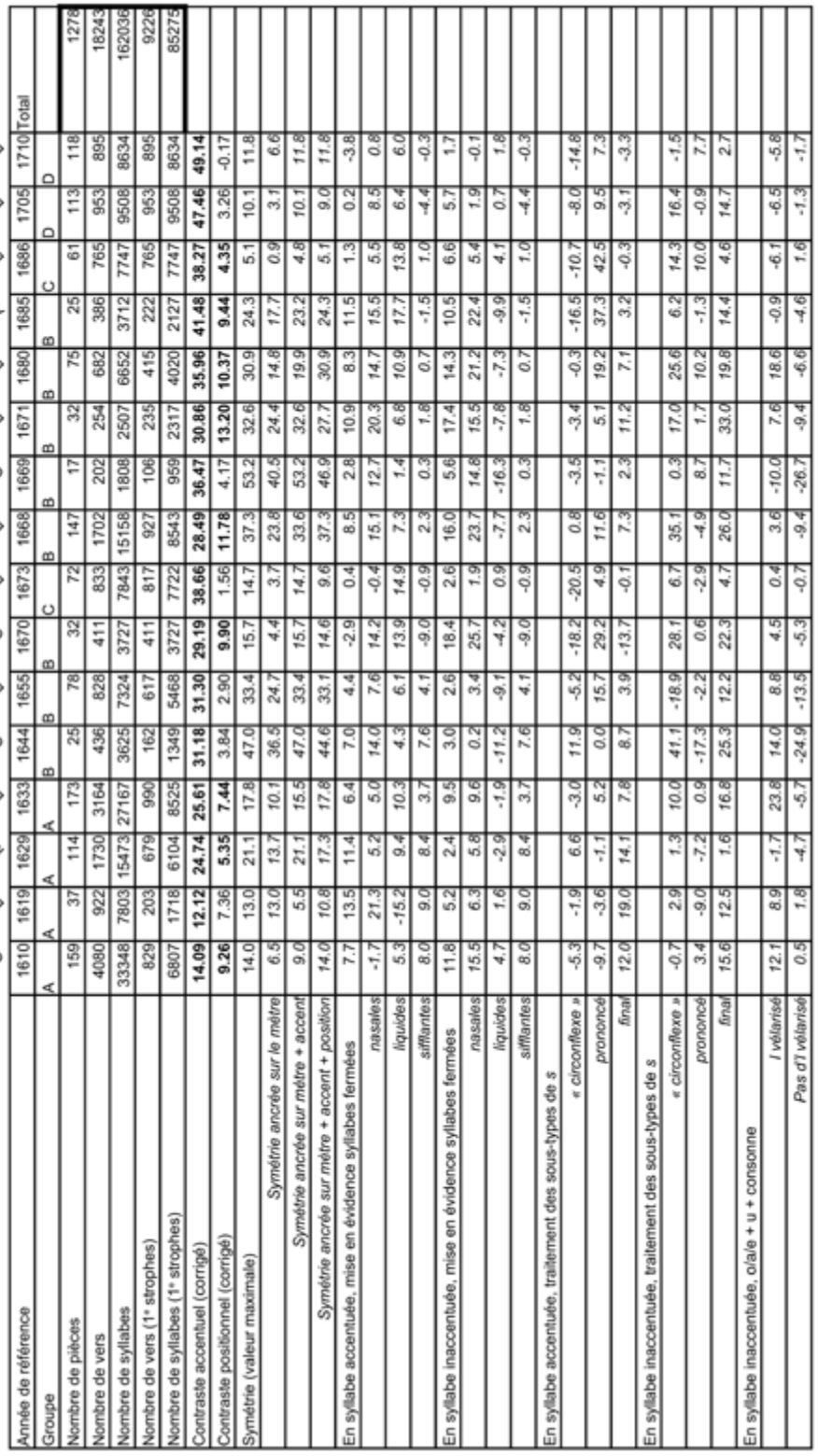
Troisième, sixième et septième livres de cantates, Paris, 1703-1723.

Batistin : 1710

Jean-Baptiste Stuck, *Cantates*, livres I à IV, Paris, 1706-1714.

Annexe B : Tableau des résultats

Ci après figurent les données ayant servi pour l'établissement de la plupart des diagrammes (à l'exception de la figure 14). Les valeurs en gras indiquent un contraste statistiquement significatif.



Année de référence	1610	1619	1629	1633	1644	1655	1670	1673	1668	1669	1671	1680	1685	1686	1705	1710	Total
Groupe	A	A	A	A	B	B	B	C	B	B	B	B	B	C	D	D	
Nombre de pièces	159	37	114	173	25	78	32	72	147	17	32	75	25	61	113	118	1278
Nombre de vers	4080	922	1730	3164	436	828	411	833	1702	202	254	682	386	765	953	895	18243
Nombre de syllabes	33348	7803	15473	27167	3625	7324	3727	7843	15158	1808	2507	6652	3712	7747	9508	8634	162036
Nombre de vers (1e strophes)	829	203	679	990	162	617	411	817	927	106	235	415	222	765	953	895	9226
Nombre de syllabes (1e strophes)	6807	1718	6104	8525	1349	5468	3727	7722	8543	959	2317	4020	2127	7747	9508	8634	85275
Contraste accentuel (corrigé)	**14.09**	**12.12**	**24.74**	**25.61**	**31.18**	**31.30**	**29.19**	**38.66**	**28.49**	**36.47**	**30.86**	**35.96**	**41.48**	**38.27**	**47.46**	**49.14**	
Contraste positionnel (corrigé)	**9.26**	7.36	**5.35**	**7.44**	3.84	2.90	**9.90**	1.56	**11.78**	4.17	**13.20**	**10.37**	**9.44**	**4.35**	3.26	-0.17	
Symétrie (valeur maximale)	14.0	13.0	21.1	17.8	47.0	33.4	15.7	14.7	37.3	53.2	32.6	30.9	24.3	5.1	10.1	11.8	
Symétrie ancrée sur le mètre	6.5	13.0	13.7	10.1	36.5	24.7	4.4	3.7	23.8	40.5	24.4	14.8	17.7	0.9	3.1	6.6	
Symétrie ancrée sur mètre + accent	9.0	5.5	21.1	15.5	47.0	33.4	15.7	14.7	33.6	53.2	32.6	19.9	23.2	4.8	10.1	11.8	
Symétrie ancrée sur mètre + accent + position	14.0	10.8	17.3	17.8	44.6	33.1	14.6	9.6	37.3	46.9	27.7	30.9	24.3	5.1	9.0	11.6	
En syllabe accentuée, mise en évidence syllabes fermées	7.7	13.5	11.4	6.4	7.0	4.4	-2.9	0.4	8.5	2.8	10.9	8.3	11.5	1.3	0.2	-3.8	
nasales	-1.7	21.3	5.2	5.0	14.0	7.6	14.2	-0.4	15.1	12.7	20.3	14.7	15.5	5.5	8.5	0.8	
liquides	5.3	-15.2	9.4	10.3	4.3	6.1	13.9	14.9	7.3	1.4	6.8	10.9	17.7	13.8	6.4	6.0	
sifflantes	8.0	9.0	8.4	3.7	7.6	4.1	-9.0	-0.9	2.3	0.3	1.8	0.7	-1.5	1.0	-4.4	-0.3	
En syllabe inaccentuée, mise en évidence syllabes fermées	11.8	5.2	2.4	9.5	3.0	2.6	18.4	2.6	16.0	5.6	17.4	14.3	10.5	6.6	5.7	1.7	
nasales	15.5	6.3	5.8	9.6	0.2	3.4	25.7	1.9	23.7	14.8	15.5	21.2	22.4	5.4	1.9	-0.1	
liquides	4.7	1.6	-2.9	-1.9	-11.2	-9.1	-4.2	0.9	-7.7	-16.3	-7.8	-7.3	-9.9	4.1	0.7	1.8	
sifflantes	8.0	9.0	8.4	3.7	7.6	4.1	-9.0	-0.9	2.3	0.3	1.8	0.7	-1.5	1.0	-4.4	-0.3	
En syllabe accentuée, traitement des sous-types de *s*																	
« circonflexe »	-5.3	-1.9	6.6	-3.0	11.9	-5.2	-18.2	-20.5	0.8	-3.5	-3.4	-0.3	-16.5	-10.7	-8.0	-14.6	
prononcé	-9.7	-3.6	-1.1	5.2	0.0	15.7	29.2	4.9	11.6	-1.1	5.1	19.2	37.3	42.5	9.5	7.3	
final	12.0	19.0	14.1	7.8	8.7	3.9	-13.7	-0.1	7.3	2.3	11.2	7.1	3.2	-0.3	-3.1	-3.3	
En syllabe inaccentuée, traitement des sous-types de *s*																	
« circonflexe »	-0.7	2.9	1.3	10.0	41.1	-18.9	28.1	6.7	35.1	0.3	17.0	25.6	6.2	14.3	16.4	-1.5	
prononcé	3.4	-9.0	-7.2	0.9	-17.3	-2.2	0.6	-2.9	-4.9	8.7	1.7	10.2	-1.3	10.0	-0.9	7.7	
final	15.6	12.5	1.6	16.8	25.3	12.2	22.3	4.7	26.0	11.7	33.0	19.8	14.4	4.6	14.7	2.7	
En syllabe inaccentuée, o/a/e + u + consonne																	
i vélarisé	12.1	8.9	-1.7	23.8	14.0	8.8	4.5	0.4	3.6	-10.0	7.6	18.6	-0.9	-6.1	-6.5	-5.8	
Pas d'i vélarisé	0.5	1.8	-4.7	-5.7	-24.9	-13.5	-5.3	-0.7	-9.4	-26.7	-9.4	-6.6	-4.6	1.6	-1.3	-1.7	

Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Bacilly

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

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

Textes réunis par
Jean-Noël Laurenti

Référence électronique

[En ligne], Pierre-Alain Clerc, « *L'Art de bien chanter* est-il utile au comédien », dans *Bacilly et* Les remarques curieuses sur l'art de bien chanter*,* éd. par J.-N. Laurenti, 2020, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne » mis en ligne le 27-01-2020,

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

La collection

Regards croisés
sur la Scène européenne

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

Responsable scientifique
Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN
2107-6820

Mentions légales
Copyright © 2019 – CESR.
Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

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

Pierre-Alain Clerc
Lausanne

« *Ouvrage tres-utile, non seulement pour le Chant, mais même pour la déclamation* » : voilà ce dont nous assure B. de Bacilly, le « bon homme Bacilly », comme le nomme familièrement Le Cerf de la Viéville[1], le décrivant comme un « *génie borné mais exact* » qui « *donna la derniere main à la propreté de nôtre chant, pour laquelle il avoit sans contredit un talent singulier*[2] ».

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

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

---

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

2 *Ibid.*, p. 77-78.

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

Pourtant, si *L'Art de bien chanter* semble convenir merveilleusement à la voix parlée, il ne concerne que la prononciation et la quantité et ne dit pas un seul mot des autres paramètres : le débit, la dynamique, la conduite de la voix, la mise en valeur des parties du discours, celle des figures, l'expression des passions, les caractères, les voix ou les accents qu'il faut savoir prendre, dans la comédie en particulier. Cela est normal, puisqu'il s'intéresse exclusivement à l'interprétation des airs, qui sont presque toujours strophiques. Pour le discours, en prose ou en vers, ce sont les traités d'art oratoire, comme ceux de Le Faucheur ou Bary, qu'il faut assimiler, et celui de Grimarest[3] pour le jeu théâtral.

La prononciation a été l'objet de plusieurs articles déjà, après la rencontre de recherche organisée par l'ACRAS et accueillie par le CESR à Tours en 2005[4]. Il a été question notamment des divers niveaux de prononciation correspondant à divers niveaux de langage, dans la comédie principalement : de ce point de vue, les préceptes de Bacilly ne pourraient correspondre qu'à un genre théâtral élevé ou à des personnages pratiquant le style soutenu. Il y fut question, aussi, des consonnes finales, ce qui a fait vaciller les certitudes de la déclamation dite *restituée*. Or, on chercherait en vain chez Bacilly le moindre témoignage de la prononciation des consonnes finales du pluriel après un E muet, et cela malgré l'infini des précisions qu'il donne à tout propos.

Il a été question de rythme, récemment, lors d'une matinée parisienne consacrée à la quantité syllabique[5]. Et, pour prolonger et préciser le propos, c'est du rythme que l'on va se soucier ici, tout ce qui va suivre concernant une déclamation fondée sur la prononciation du XVII^e^ siècle telle que Bacilly la définit. C'est à la lumière des particularités de ces préceptes bacilliens que nous allons examiner la quantité chez quelques auteurs. Puisque mon travail est celui d'un praticien et qu'il évolue peu ou prou, je me verrai souvent forcé de parler à la première personne.

---

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

4 *La prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation*, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, n° 2, Mai 2007, disponible en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales02.pdf>, lien consulté le 28-05-2019.

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

Il y a une dizaine d'années, me constituant un « mode d'emploi » de la déclamation selon les sources, j'ai résumé les cent pages de Bacilly relatives à la quantité, et je suis arrivé, en résumant mes résumés, à la petite page suivante[6] :

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

Principes généraux

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

Règles

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

Monosyllabes

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

---

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

a. Tout monosyllabe contenant un S, X ou Z après la voyelle est long, sous réserve d'exceptions.
b. Tout monosyllabe où N ou M est précédé d'une voyelle et suivi d'une autre consonne est toujours long : *long, plomb.*
Tout monosyllabe où N ou M est précédé d'une voyelle est naturellement long ; mais s'il est suivi par un mot commençant par une voyelle, il peut être bref : *on est, mon ame.*
c. Tout monosyllabe terminé par R ou L suivi d'une autre consonne est demi-long : *sort*.
d. La diphtongue AU est toujours longue.
e. *Ah ! Ha ! O... ! Oh ! Eh ! He !* Sont toujours longs ou demi-longs, sauf s'ils sont suivis par *quoy* ?

9. Si plusieurs monosyllabes longs se suivent, on peut faire céder certains selon le sens du texte, mais en leur conservant « quelque marque de longueur ».

Masculins de deux syllabes

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

Mots masculins ou féminins de plusieurs syllabes :

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

Application de ces règles à deux vers de Boileau

Si l'on applique scrupuleusement ces règles[7] à deux vers de Boileau, par exemple, dans *Le Lutrin* (II, 131-132) en 1674,

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

on peut procéder de la manière suivante :

Monosyllabes

Quatre bœūfs[8] attelez, d'ūn pās tranquille ĕt lēnt,
Promenoient dāns Paris lĕ Monarque indolent.

Dissyllabes (un mot féminin a sa pénultième longue)

Quātrĕ bœufs attelez, d'un pas tranquille et lent,
Promenoient dans Părīs le Monarque indolent.

Trissyllabes

Quatre bœufs ăttĕlēz, d'un pas trānquīll(ĕ) et lent,
Prŏmĕnoīent dans Paris le Mŏnārqu(ĕ) īndŏlēnt.

Premier résultat obtenu

Quātrĕ bœūfs ăttĕlēz, d'ūn pās trānquīll(e) ĕt lēnt,
Prŏmĕnoīent dāns Părīs lĕ Mŏnārqu(ĕ) īndŏlēnt.

Mais le résumé ne dit pas tout : Bacilly précise[9] que certaines pénultièmes de mots féminins ne sont pas aussi longues que d'autres : *battre, quatre, aime, parole, place* sont moins longues que *idolatre*, *albatre*, *mesme*, *controlle*, *grace* (cela pour les poètes, car en matière de chant on les considère comme longues). Le premier vers peut donc devenir :

---

7 Je vous fais grâce de l'explication mot par mot puisqu'il suffit de remonter au tableau.
8 Nous plaçons le signe de quantité sur la dernière voyelle des diphtongues, réelles ou simplifiées.
9 P. 392-393.

Quătrĕ bœūfs ăttĕlēz, d'ūn pās trānquīll(e) ĕt lēnt,

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

Résultat final

Quătrĕ bœūfs ăttĕlēz, d'ün[10] pās trānquīll(e) ĕt lēnt,
Anapeste Anapeste Spondée Spondée Iambe

Prŏmĕnoīent dāns Părīs lĕ Mŏnārqu(ĕ) īndŏlēnt.
Anapeste Crétique Anapeste Crétique

Ces deux vers ainsi rythmés font entendre une allure paresseusement balancée, qui contribue musicalement à cette magnifique hypotypose. Ce que les mots mettent *sous nos yeux*, le rythme le met *dans nos oreilles.* Boileau évoque, par cet étrange attelage, les temps jadis des *Rois paresseux*, à propos des somnolents prélats de son siècle. Il faut noter que pour aboutir à un rythme aussi précis, même si nous avons fait des choix d'interprétation, ils sont guidés par les règles et se situent à l'intérieur de celles-ci, comme si la lecture des syllabes nous guidait dans une sorte de solfège poétique. Il semble que se construisent d'elles-mêmes ces *belles symétries* évoquées par le théoricien, et que l'invention évidemment préméditée du poète ressurgisse par la déclamation. Pour construire de « belles symétries » Bacilly nous autorise à allonger des syllabes brèves par nature ou à faire « demi-brève » une longue sur deux[11]. Nous avons donc pris l'initiative d'alléger des longues : *faire céder* l'article *un* au substantif *pas* et l'antépénultième *tran-* à la pénultième *quil-*, même si ces quatre syllabes sont longues par nature. Si l'on transcrit en mètres le résultat obtenu, nous aurions donc

10 Nous notons par un tréma sur la voyelle les syllabe moins longues.
11 P. 353.

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

Toutefois il faut insister sur le fait que l'on chercherait en vain dans l'*Art de bien chanter* un seul nom de pied métrique[12]. Cette absence peut sembler étonnante, puisqu'il est question, justement, de chercher *de belles symétries* auxquelles l'organisation métrique conviendrait par excellence. Elle peut s'expliquer par trois raisons : d'abord par le fait que la métrique antique impose un moule contraignant (que Baïf avait essayé de retrouver en français[13]) alors que Bacilly analyse seulement les « symétries » que l'on peut dégager du vers tel qu'il est écrit par les poètes d'après les règles de la versification française, syllabique ; ensuite par le fait que les quantités décrites par Bacilly sont beaucoup plus subtiles, voire flottantes selon les choix de l'interprète, que les deux valeurs brève et longue constitutives des mètres antiques ; enfin, par les attaches mondaines de Bacilly, qui semble vouloir se distancier des *gens de grec & de latin,* se posant lui-même comme un observateur de la langue française, celle du haut style en tout cas.

Il serait intéressant de confronter les préceptes de Bacilly avec les vues de Constantin Huygens, Seigneur de Zuylichem, qui écrivit à Corneille d'intéressantes lettres[14] où il analyse les vers français en recourant à la nomenclature antique et germanique des iambes, anapestes, dactyles et autres pieds. Constantin Huygens a séjourné en France et connaissait personnellement Floridor. Cet étrange témoignage d'un homme qui reproche à Corneille de ne pas écrire une poésie iambique mériterait une étude approfondie.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

taines finales de mots masculins, qui semblent plutôt brèves. C'est une licence que je me suis permise depuis longtemps devant les difficultés avouées par Bacilly à ce propos, difficultés telles qu'il reprendra en 1679, dans la « Réponse sur la Critique de l'Art de chanter[15] », ce sujet « *qui fait aux plus fins bien de l'embarras & de la difficulté*[16] ». Dans *Je vous payray, lui dit-elle*, la dernière syllabe du verbe semble, à nos oreilles, brève mais elle doit être allongée selon la règle puisque placée à la pause. N'est-elle pas une brève « accentuée », notion inconnue en France avant le XIX^e^ siècle ? Pourtant, le bon sens oblige à viser cette syllabe, à la marquer, et à ménager une petite césure avant l'incise du narrateur, qui doit être prononcée « un ton plus bas… que ce qui précède », comme le dira Grimarest en 1707[17].

J'en étais à ce point de mon travail, une quinzaine de jours avant la présente journée d'étude, lorsque j'ai lu l'article d'Olivier Bettens qui sera publié dans les actes du colloque de Nantes de juin 2008, consacré à l'épineux problème de la « restitution[18] ». J'y ai découvert une manière merveilleusement synthétique de présenter les principes de Bacilly, qui ne se borne pas à énumérer les règles comme mon tableau ci-dessus, mais qui entre dans le vif des phénomènes, en distinguant, à propos de ces règles, six modes de pensée, six raisons d'être différentes. Le dernier problème évoqué ci-dessus, y trouve notamment une réponse convaincante. Comme j'avais résumé Bacilly, j'ai résumé Bettens. Et ce deuxième résumé vaut beaucoup plus que le premier, puisqu'il a reçu de l'auteur sa bénédiction.

---

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

16 P. 419.

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

18 *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, 4-2010 (en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_ annales04.pdf>, lien consulté le 22-02-2020), p. 163-184.

Les six principes bacilliens selon Olivier Bettens résumés d'après son article « Les Bigarrures du Seigneur Bénigne[19] »

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

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

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

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

3. Quantité accentuelle *(prosodie)*

3.1 La pénultième d'un mot féminin est toujours longue, sauf si sa finale muette est élidée.
3.2 La finale d'un masculin semblerait devoir être longue et sa pénultième brève, mais il y a une foule d'exceptions.

4. Quantité phonologique *(linguistique)*

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

4.1. Certaines de ces voyelles longues sont repérables grâce à un S non prononcé (ou un accent circonflexe) : *gouster*, *blasmer*, *brusler*, *passer*). Exceptions : *assez*, *chasser*, *pousser*, *mespris*, *estoit*[20].
4.2. De même, l'AI de *plaisir, saison, raison, baiser, appaiser.*
4.3. De même, l'AU de *autant, beauté, cruauté.*

---

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

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

4.4. Le S des masculins pluriels allonge, pour Bacilly, la dernière syllabe : le Roy (∪), les Roys (—).
Remarque : Beaucoup de pénultièmes de féminins sont phonologiquement brèves, mais le principe 3.1 corrige leur nature, en les rendant toutes longues. En théorie, les poètes ne devraient pas faire rimer : *viste* / *mérite*, *cruelle* / *mesle*, etc.

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

5.1. Une syllabe où une voyelle est suivie par N ou M est toujours longue, ou garde toujours quelque marque de longueur par rapport à ses voisines plus longues encore.
5.2. Un monosyllabe où R ou L (implosifs) est suivi par une autre consonne a quelque privilège sur les monosyllabes naturellement brefs.
5.3. Les monosyllabes *par, pour*, *car*, *jour* sont demi-longs devant une consonne.
5.4. Les consonnes implosives rendent la syllabe mi-longue : *esprit*, *espoir*, *suspect*, *excez*, *absent*.

6. Quantité par symétrie *(esthétique)*

6.1. De plusieurs monosyllabes brefs, on peut allonger l'un ou l'autre selon son goût.
6.2. De même pour les polysyllabes constitués de brèves.

Application à quelques vers de Racine

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

***Phèdre*, IV, 2, vers 1112 (1677)**

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

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

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

Résultat

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

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

Lĕ joūr n'ĕst pās plŭs pūr quĕ lĕ fōnd dĕ mŏn cœūr.

Or peut-on retrouver ce rythme en s'appuyant sur les préceptes de Bacilly ? Celui-ci a consacré quatre pages[21] aux suites de monosyllabes longs. Il dit qu'on peut en faire certains « demy-brefs », par application du principe de « symétrie » ; et il précise que

> c'est à celuy qui chante d'y avoir égard, et de 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[22].

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

Lĕ joūr n'ëst pās plüs pūr quĕ lĕ fōnd dĕ mōn cœūr.

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

21 P. 352-355.
22 P. 353.

« mōn » comme moins long que « cœūr », car Bacilly dit ailleurs[23] que la voyelle nasale « on » « ne souffr[e] pas de longues Diminutions » (il la compare alors avec « an »). Et dans les pages que nous venons de citer précédemment, il cite précisément « mon[24] » parmi les monosyllabes que l'on peut faire « demy-brefs ».

Cela nous donne donc :

Lĕ joūr n'ëst pās plüs pūr quĕ lĕ fōnd dĕ mön cœūr.

Le rythme général semble bien celui-là :

– trois iambes dans lesquels les brèves « conservent un peu de longueur[25] »

– deux anapestes dont le second contient une brève qui « conserve un peu de longueur ».

Globalement, on retrouve donc le rythme fondé sur le seul accent tonique. Que nous apporte Bacilly là-dedans ? il nous apprend à prononcer certaines syllabes en leur donnant « quelque marque de longueur », alors que si nous partions d'un pur schéma accentuel elles pourraient être considérées comme brèves. C'est ce qu'il appelle « ménager… la grace de la Mesure avec celle de la Quantité[26] ». Le tout à l'intérieur de la marge de liberté qu'il laisse à l'interprète, puisque ses préceptes signalent souvent des possibilités plus que des prescriptions ou des impossibilités.

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

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

Sōngĕ, söngĕ[27], Cĕphīs(e), ă cēttĕ Nuīt crŭēllĕ,
Quĭ fūt poür toūt ün Peūpl(e) ünĕ Nuīt ĕtërnēllĕ.

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

---

23 P. 275-276.
24 P. 353.
25 *Loc. cit.*
26 *Ibid.*
27 Nous notons par le signe « + » en exposant les voyelles traitées comme plus longues que les autres.

Pour le second hémistiche du second vers, j'avoue avoir envie de prendre quelque liberté. Bacilly compterait « ūnĕ nuīt ĕtērnēlle ». Mais on pourrait faire « céder » la syllabe « tēr » devant la longue qui suit et (ce qui n'est pas dans Bacilly) faire la syllabe « u– » de « une » moins longue que celle de « Nuīt ». On obtiendrait ainsi un rythme anapestique, que Bacilly ne désigne pas en ces termes mais qui est attesté par les commentaires de M. de Zuylichem[28] et que l'on trouvera très souvent dans le récitatif de Lully.

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

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

***Phèdre*, V, 6, vers 1535 (1677)**

Lă frăyeūr lēs ëmpōrte, ĕt soūrds ă cēttĕ foīs,
Ïls nĕ cŏnnaīssĕnt plūs nĭ lĕ Freīn nĭ lă Voīx.

où l'on voit progressivement les anapestes (« Lă frăyeūr », « nĕ cŏnnaīs– », « nĭ lĕ Freīn nĭ lă Voīx ») devenir plus fréquents, supplantant les iambes (« ĕt soūrds ă cēttĕ foīs », « –sĕnt plūs »).

Bien entendu, le débit de la déclamation[29] est un paramètre extrêmement spectaculaire, à l'intérieur duquel celui de la quantité organise les proportions des syllabes. Dans la tragédie, on éprouve un confort merveilleux à sentir un balancement régulier riche de mille variantes. Si Bacilly ne nous parle pas du débit, il nous permet de prendre conscience de ces variantes, de saisir les possibilités de marquer des nuances dans la longueur, en sus de celles que nous pouvons percevoir par le seul relevé des syllabes longues correspondant aux syllabes toniques. Et ces possibilités, tout en encadrant l'interprétation, laissent une bonne place au choix de l'interprète pour mettre en valeur le texte. Voilà qui dément tant de critiques littéraires se plaignant aujourd'hui de la monotonie du monstre-alexandrin, constitué à perpétuité de ce rythme lassant, vous savez bien, nanana nanana nanana nanana, (quatre anapestes, entendent-ils).

---

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

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

L'insaisissable La Fontaine

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

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

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

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

Notons de cet exemple :

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

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

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

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

Voici des propositions d'interprétation :

Légèrement :

Ăyānt, dīs-jĕ, dŭ tēmps dĕ rēstĕ poūr broütēr,
Poūr dörmīr, ĕt poūr ĕcoŭter ↑ *(stop)*
D'oŭ viēnt lĕ vēnt, ĭl laïssĕ lă Törtūĕ

Ou bien :

D'oū viēnt lĕ vēnt, ĭl laïssĕ lă Törtūĕ

Lentement :

Ăllēr sön traīn dĕ Sĕnăteūr.

Ou bien :

Ăllēr sön traīn dĕ Sēnăteūr.
Ăllĕr sön traīn dĕ Sĕnăteūr.

Ēllĕ pārt ; ēllĕ s'ĕvërtūĕ ;
Ēllĕ sĕ hāst(e) ăvēc lēnteūr.

Ou bien :

Ĕllĕ sĕ hāst(e) ăvēc lënteūr.

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

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

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

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

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

- Sur la finale de « lenteur ».

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

« Contre ceux qui ont le Goust difficile », *Fables*, II, 1, v. 9-38 (1668)

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

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

Puis il évoque la censure amère des critiques devant l'humilité de son style et leur propose crânement les grandeurs antiques de l'épopée. C'est alors qu'il semble chercher (nous ne faisons rien d'autre que d'observer les principes de Bacilly) une métrique mesurée. Il réussit souvent des vers entièrement iambiques où, parfois, de fiers anapestes[31] apportent une couleur héroïque :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Revenons à Boileau :

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

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

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

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

Roule plein de gravier sur un terrain fangeux.	—∪ —∪∪— ∪—∪— — — Trochée Choriambe 2 iambes Spondée avec une finale très longue (symétrie avec un effet de ralenti agogique)

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

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

- Le molosse[35] (————) *Dans un pré* devient un crétique si l'on fait céder l'article à la préposition et au substantif, « *lui conservant quelque marque de longueur* ».

- Dans *se promène*, on peut, si l'on veut, allonger la première syllabe pour obtenir le balancement tranquille de quatre crétiques. Ce qui y porte, c'est la possibilité de gronder mollement le *p* initial[36], pour montrer l'hésitation du ruisseau. Cela rendrait la syllabe longue.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En 1884, dans *L'Art de dire le Monologue*, Constant Coquelin l'Aîné (1841–1909) nous décrit sa doctrine personnelle de la déclamation (« Pour moi », précise-il) dans un texte passionnant dont l'analyse nous écarterait de notre propos[37]. Il dit que la durée d'un vers est constituée « par des brèves et des longues ; et aussi par des silences ». Ces silences, que les sources plus anciennes ne mentionnent guère, ce sont eux qui contribuent si souvent au sublime, laissant à l'auditeur le temps, parfois infime, de comprendre, de participer, de réfléchir, de se questionner, de sentir, d'anticiper, d'attendre un mot remplacé par un autre, le temps de laisser une idée aller du cerveau jusqu'au cœur.

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

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

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

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^e^ 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[1] » et, par extension en amont, puisque Bacilly représente l'aboutissement d'une tradition, air de cour). Mais au XX^e^ 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[2] », 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[3] » 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[4] 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^e^ 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^e^ et XVIII^e^ siècles*, *Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, n° 4, juin 2010 (en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_ annales04.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^e^ et du XVIII^e^ siècles, Lecerf de la Viéville[5] 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[6]. 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. Aprés lui, vint *Lambert*, le meilleur Maître qui ait été depuis plusieurs siécles, 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. Dés 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 *Baciilly* (*sic*), homme d'un genie borné, mais exact, donna la derniere main à la propreté de nôtre chant, pour laquelle il avoit sans contredit un talent singulier[7].

Et Lecerf, qui a lu Bacilly[8], de citer, référence à l'appui[9], 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^e^ éd., Bruxelles, Foppens, 1705.

6 Sur ce point, voir Anne-Madeleine Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e^ 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 esté 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 derniere main[10]… » 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. Quoi qu'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[11], 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 fît partie de l'air, dequoi le bon homme Bacilly, qui apelle le double, *la diminution* de l'air, est si entêté : Lulli arrêtoit 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*[12]…

Entre autres sens, « bonhomme[13] », en français classique, peut signifier « vieil homme ». Dans la réalité, Bacilly avait une dizaine d'année de plus que Lully[14]. 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 vray 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^r Dumont, il est naturel*[15].

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^r le Marquis a observée, en ce qu'il n'exprimoit guéres de violentes passions. Dés 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 veritable ; 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[16].

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[17] :

> ... 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 aprés 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*[18],

en ajoutant toutefois[19] 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 trés-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 guéres de violentes passions ». Ce point avait été explicité plus haut[20] par le Marquis :

> … moins le sentiment est vif, moins on a d'interêt d'arriver promptement au cœur, et plus il est permis de s'amuser à l'oreille : de songer à la réjoüir 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[21] !

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[22]. 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[23], 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[24]. Vers la fin de la deuxième partie[25] 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[26] 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[27].

Par conséquent, l'attitude de Lecerf à l'égard de Bacilly n'est pas catégorique, mais nuancée. « Homme d'un genie 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[e] 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[28], 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[29], 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 toûjours 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[30], mais alors que Bacilly préférait les « petites voix[31] », aptes à « passer plus finement les doubles[32] », 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[33] », exigences que Bacilly n'aurait pas désavouées.

Références à Bacilly aux XVIII^e^ et XIX^e^ 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*[34] », 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 etoit 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 practique 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'autruy. Il excelloit surtout pour faire bien prononcer le françois en chantant, et observer les syllabes longues ou breves etca[35].

Plus loin, à propos du manuscrit d'airs, cantates italiennes et airs français[36] :

> 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*[37].

Nous ne discuterons pas ici ce jugement sur Bacilly[38]. Retenons qu'au début du XVIII^e^ 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^e^ 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[VM^7^.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*[39], 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*[40]. Et il parle de Bacilly en ces termes :

> Cette espèce de Prononciation fut connue dans le seiziéme siécle (*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 « seiziéme » pour « dix-septiéme ». 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 2e 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[41] 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[42] » qu'il adopte souvent, à ses prédictions sur la décadence prochaine du chant[43], qui sont à l'opposé de la croyance du XVIII^e^ 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[44], 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[45] et, tout en accordant une place importante aux préceptes théoriques dans la « Methode de chanter » (les règles de prononciation, celles de la quantié), 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[46]. 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*[47] *» : c'est tout le contraire de l'* « *esprit* » selon la conception que s'en fait Blanchet.

Poursuivons notre parcours. Bérard, si proche de Blanchet[48] 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[49], 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 françoise*[50], 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, Minkoff, 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[51], 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[52] » 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[53].

De fait, nous retrouvons Bacilly près de cent ans plus tard dans le traité de Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*[54]. 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[55].

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 françoise*, Paris, Barbou, 1767, p. 47 *sq*. Nous indiquerons les pages d'après l'édition de 1771 (*Remarques sur la langue françoise*, 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 françoise*. 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 vray que dans le langage familier, l'*e muet* n'est d'aucune consideration 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 Declamation (et par consequent 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 regularité pour la Prononciation que les autres Voyelles[56]…

Et Bacilly propose

> de le prononcer à peu pres comme la Voyelle composée *eu*, c'est-à-dire en assemblant les levres presque autant comme on fait à cette dypthongue, avec laquelle ces sortes d'*e* ont un fort grand rapport[57].

En conséquence de quoi[58], pour « corriger » ceux qui prononcent fautivement *extremen* et *inevitablen*, ou bien *extremea* ou *ineuitablea*, il propose de leur « ordonner de prononcer *extremeu* et *inevitableu* », catégoriquement, ajoutant que « ne vou[lan]t pas former si fort l'*eu* dyphtong[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*[59] :

---

56 P. 265-266.
57 P. 266.
58 P. 266-267.
59 Jean Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du recitatif 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[60].

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[61]. 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 Françoise 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 appuye 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*[62]…

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[63]. 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[64] 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[65], 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*[66], qui, dans la partie intitulée « Essai Sur la Prononciation, l'Articulation et la Prosodie de la Langue Françoise », 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*[67].

---

62 Blanchet ajoute : « Cette régle 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[68], 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 irréguliere, d'où naissent insensiblement des traditions locales, qui se perpétuent, si personne n'est attentif à les combattre[69].

La prononciation des voyelles nasales

Concernant la prononciation des voyelles nasales, dans le corps de *L'Art de bien chanter* (car nous devrons 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[70] de ne prononcer l'*n* (c'est-à-dire en fait, précise-t-il, de l'« *effleurer*[71] ») « que lors que l'on est prest de finir la Notte 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.

« *oüei*[72] », en intercalant un *i* avant l'*n*) et l'émission du *n*, sur lequel il faut « tomber finement… sans l[e] frapper[73] », un *n* que, dit-il plus loin, « l'on ne doit faire sonner que sur sa fin[74] ». Pour *bien* et *rien*, il préconise également d'intercaler un *i* avant l'*n*[75] : 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[76].

Mais il n'en est pas de même pour *on*[77], dans lequel *o* ne fait avec l'*n* ou l'*m* « qu'une mesme syllabe[78] ». La conséquence en est que « l'*o* joint à l'*n* dans la mesme syllabe, ne souffrent (*sic*) pas de longues Diminutions[79] », cela « pour éviter le Chant du nez, qui paroistroit fort dans un Passage[80] 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*[81] ».

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[82] ».

De quel « usage » s'agit-il ? d'un strict « usage que l'on a dans le Chant[83] », 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[84]. 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 toújours 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[85] 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[86] », c'est-à-dire dont la nasalisation commence dès le début de l'émission de la voyelle ; il propose en conséquence[87] de les appeler « sourdes », « esclavones » 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[88] » ; 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*, 1re éd., Paris, Coignard, 1694. Nous citons d'après l'édition contenue dans *Opuscules sur la langue françoise. 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 XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 2, mai 2007 (en ligne : <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* viendroit à finir : c'est ce qui n'arrive pas quand vous fredonnez sur *tyrans*… ; preuve certaine que ce son n'est pas composé[89].

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[90], 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[91]…

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*[92] » 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 françoise*, Paris, Coignard, 1706, p. 6.

92 En italique dans le texte.

> sur cette syllabe, il faut bien prendre garde[93] 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 derniere 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*[94].

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^e^ siècle. On pourra ainsi comparer Bérard avec Bacilly :

> Toutes les fois que la lettre *o* précéde 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[95] 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[96].

De cela Bérard donne des exemples valables pour « les Roulades, les Sons soutenus ou enflés, et les Cadences » : « *o…mbre* », « *trio…mphe*[97] », et il ajoute :

> « dans la déclamation du récitatif, il faut prononcer à l'ordinaire comme s'il était écrit trio*u*mphe, l'o*u*nde, etc.[98] »

---

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…mphes* ». 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 *triomphe* 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*[99]. Il ne dit rien de *an*.

En 1779, Raparlier formulera la même prescription que Bérard pour *on* et *an*[100]. 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*[101], en précisant : « La même Regle a lieu pour l'A et l'E[102] » et en citant pour exemples « *embrazé*, *amante*, *contente*, *Flambeau*[103] », mots qui n'appellent pas de façon évidente des ornements ou des mélismes sur leurs syllabes nasales. Au XIX^e^ 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[104]. 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^e^ 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 familieres à la poësie lyrique, telles que *chan*-ter, *triom*phe, etc. ne fait

---

99 P. 87.

100 P. 30.

101 *Principes de l'art du chant suivant les regles de la Langue et de la Prosodie Françoise… 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'appuye sur une tenue ou en finissant le roulement qu'elle fait sonner la voix nazale *an*, *om*[105].

On peut donc en conclure qu'entre la publication de *L'Art de bien chanter* et la fin du XVII^e^ 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 precedée 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 brefves, 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[106].

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[107] ». 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[108] », 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[109] » ; 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[110] 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[111]). En revanche, dans la version modifiée il affirme, par une « regle sans exception » que les voyelles nasales « rendent longue la syllabe où elle se trouve[112] ». Sachant que sa *Prosodie françoise* vaut pour la déclamation[113], on peut se demander si ces voyelles nasales globalement allongées ne témoignait pas, dans le courant du XVIII^e^, d'un rapprochement avec le chant, au moins sur ce point-là[114], 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[115] ». 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 « Regle… 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[116] de prendre « cette précaution, qu'il y ait quelque expression veritable 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[117] **:**

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

Lécuyer[119] et Raparlier[120] leur font écho. Enfin, nous l'avons vu, Manuel Garcia reprendra le même précepte[121] 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 Consones qui se grondent… l'*m* est la plus considerable[122] ». 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*[123]) ou à l'initiale (*rigueur*, *revolte*[124]), toujours en vérifiant « si l'expression est veritable 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[125] ». 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[126]…

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

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[129] ».

> Il faut qu'elle soit dure lorsque les vers qu'on chante représentent des bruits terribles[130] ».
> […]
> 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[131]…

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 maniere douce et claire[132]…

---

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 dégrés presque insensibles la prononciation ; quand elles représentent une passion contraire, comme un espoir inquiet, il doit régner dans la prononciation un certain mêlange de dureté et de douceur, d'obscurité et de clarté[133]...

Ces catégories se retrouvent chez Bérard[134]. 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[135].

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

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*[141] ». Mais il n'éprouve pas le besoin de les développer, à l'inverse des théoriciens du XVIII^e^ 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 adjoûté 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 consone[142]…

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 guéres 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.[143] » 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^e 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[144].

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[145] ».

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[146], 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^e^ siècle et encore brumeuse pour ceux du XVIII^e^, 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 croyent que dans la Langue Françoise il n'y a point de Quantité, et que d'établir des longues et des bréfves, c'est une pure imagination… Il faut demeurer d'accord avec eux, 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[147]…

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[148] 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[149] et que certains même pensent qu'il est inutile de légiférer parce que tout le monde respecte spontanément la quantité[150].

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[151]. Il rappelle les travaux humanistes sur la prosodie du français et l'académie de Baïf[152]. Puis :

> Tâchons présentement de faire connoître nos *brèves*, nos *longues*, et nos *douteuses*. Je sais combien l'entreprise est téméraire, et que la pluspart des gens, séduits, et gâtez 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 Françoise eût sa Prosodie comme la Grecque et la Latine avoient la leur, nous serions inexcusables d'ignorer ce trésor, ou de l'enfouïr[153].

---

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[154]... »

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[155] après avoir proclamé :

> On doit aussi s'attacher à la Prosodie, c'est-à-dire, observer éxactement les longues et les brèves ; sur-tout dans les Récitatifs[156].

Et Dubroca, au début du XIX^e^ 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[157].

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 toûjours si exact à marquer sur le papier les Nottes longues et bréves, conformément à celles qui se rencontrent dans le langage, que pour la grace de la mesure on ne marque quelquefois une Notte brèfve, qui toutesfois répondra à une syllabe longue, laissant à celuy qui a une connoissance parfaite de la Quantité, à remedier à cet inconuenient, et reparer par son Art et son adresse, ce qui semble estre défectueux sur le papier[158].

« 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 :

> Mōn sōrt n'ēst pās ūn biēn, maīs lās ! c'ēst ūn grānd māl[159].

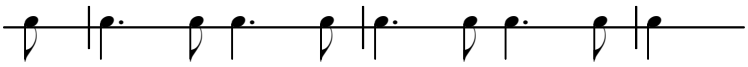
Le problème est posé et résolu comme suit :

> ... 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[160].

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[161] ». Puis Bacilly propose d'imaginer à côté de cet alexandrin un autre dans lequel les longues et les véritables brèves alterneraient régulièrement :

> Lĕ sōrt n'ă pās dĕ biēn, quĕ lās ! ĭl ā dĕ māl !

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



> Mōn sōrt n'ēst pās ūn biēn, maīs lās ! c'ēst ūn grānd māl
> Lĕ sōrt n'ă pās dĕ biēn, quĕ lās ! il ā dĕ 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 bréfves 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[164]...

Par exemple, ces monosyllabes pourront recevoir un ornement qui rappelle qu'en principe ils sont longs[165] ; 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[166] », en effet, il faut considérer le cas des « Airs qui ont leur mesure reglée, comme sont les Sarabandes, Gavottes, Bourrées, etc.[167] », 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 celuy qui chante à sçavoir corriger ce defaut, en sorte toutesfois que le mouvement n'en soit point interessé[168].

De même, il redira plus tard,

> ... l'ordre de la Quantité... est preferable à celuy du Mouvement, specialement dans les Chants serieux ; car pour les Airs qui ont leur Mesure reglée, on n'en use pas avec tant d'exactitude, et l'on prefere souvent le Mouvement à la Quantité, quoy que toûjours avec la considération qu'il faut avoir pour elle[169].

---

164 P. 354. La même idée est reprise p. 378-379.
165 P. 353-354.
166 P. 98.
167 P. 331-332.
168 P. 332.
169 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[170], 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[171].

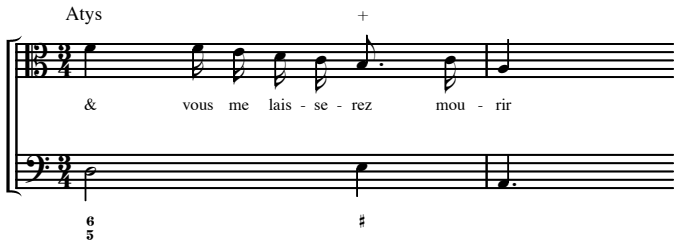
On trouvera page suivante la transcription de l'édition Ballard de 1689 et la version telle qu'on peut approximativement la noter d'après les prescriptions de Grimarest. La détermination des longues et des brèves qu'il préconise est conforme à la prosodie de Bacilly, pour qui *vous*, sans être absolument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

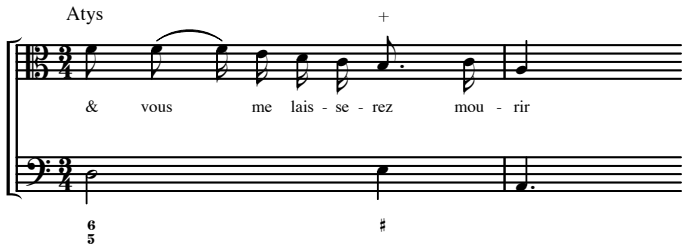
---

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 importante particulière à la syllabe *Et*, la première du vers[173], qui mérite en effet cette insistance : en effet, pour le musicien c'est une syllabe « métriquement contrainte » (selon la terminologie employée par Olivier Bettens[174]), 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 reglée », comme disait Bacilly, Grimarest, opère bien entendu la distinction en accordant une certaine place au « Canevas[175] » et aux danses chantées[176]. 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[177] », 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[178] », 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[179] ; 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[180], ce ne doit être qu'avec le plus grand scrupule[181]... »

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 « ... gigues [...] 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^e 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 éxactement 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 fausse ; mais un Chanteur habile peut, par une Respiration plus précipitée, ou plus lente, couvrir en partie ce défaut du Compositeur[182].

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[183] », « très longs[184] », « essentiellement longs[185] », « longue au plus haut degré[186] », « pas si longs[187] », « absolument brefs[188] », « demy brefs[189] », « plus brefs que longs[190] », « plus bréve que longue, ou pour ainsi dire… *demy longue*[191] »

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[192].

Et d'Olivet, après avoir affirmé que dans l'idéal il faudrait répartir les syllabes en « muettes, breves, moins breves, longues, et plus longues[193] », 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 françoise*, dans *Remarques sur la langue françoise*, 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 breve » et donc peuvent être utilisées comme l'un ou l'autre par les poètes[194] (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[195]…

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

---

194 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.

195 P. 328.

196 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[197],

et il entend seulement proposer des « règles[198] » de diction, destinées à « une personne, qui veut se donner l'agrément de la prononciation » en suivant le « bon usage[199]. » 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[200] ». 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[201].

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[202], 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[203] » :

> *Soŭpīre, ĕtēnd lēs brās, fĕrmĕ l'œĭl, ĕt*[204] *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 françoise*, 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[205] :

> Voici qu'enfin la Mollesse parvient où elle vouloit, *fĕrmĕ l'œĭl*[206]. Avec quelle vîtesse ? Trois breves. Et de là, par un monosyllabe bref, suivi de deux longues, *ĕt s'ēndōrt*, elle se précipite dans un profond assoupissement[207].

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[208], 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 guéres 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 a aiguiser cette sensibilité aux effets évocatoires des divers agencements de longues et de brèves[209], 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 scande, 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^e^ 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.

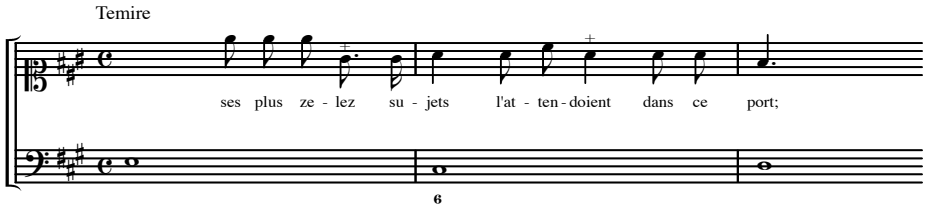
Une certaine place, mais laquelle ? dans quelle mesure, d'une part, un chanteur formé à l'école de Bacilly pouvait-il interpréter Lully sans le trahir, et même en le servant ? ou bien y a-t-il des préceptes de Bacilly que l'écriture de Lully rend inapplicables ? ou bien y en a-t-il qui restent applicables 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 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.

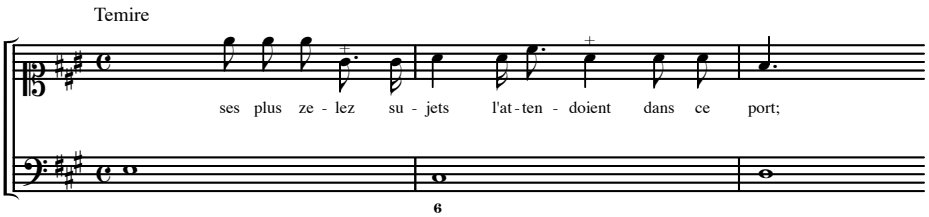
Répondre à ces questions demanderait un gros travail de détail, dans les interstices laissés par les relevés statistiques auxquels aboutit Olivier Bettens grâce à la confrontation entre paroles et partition. En effet, ceux-ci, en tant que relevés statistiques, indiquent seulement des tendances. Par ailleurs, 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*[210] :



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[211] *dans* en raccourcissant *ce*, ce qui produirait une légère inégalisation 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[212] :



Exemple 4

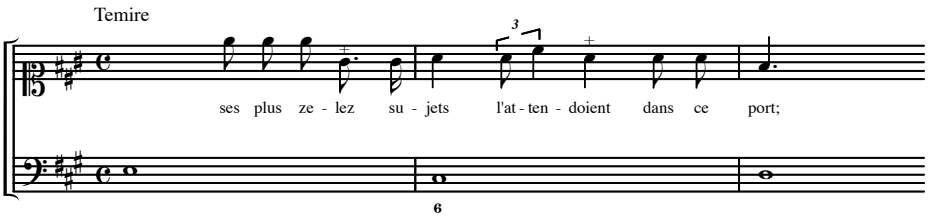
---

210 III, 1.

211 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.

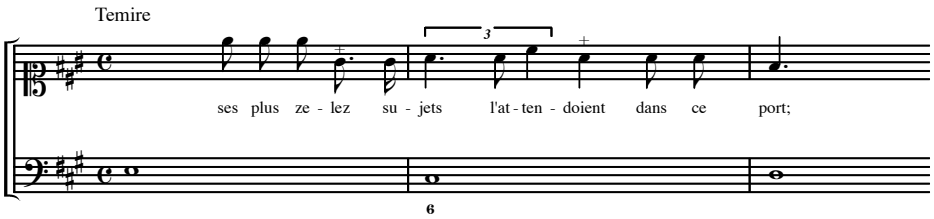
212 Dans les essais de transcription ci-dessous, qui concernent les syllabes *l'atten-*, nous faisons abstraction de l'inégalisation *dans* / *ce*, dont nous venons de parler.

ou bien, avec une inégalité moins marquée :



Exemple 5

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



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[213]. Toutefois, le chercheur ou l'interprète qui

---

213 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 Théatre, 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, *Psiché*, 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

vise 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^e^ 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 étagement de formes de « récitatif », depuis la lecture jusqu'au chant[214], mettait 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 dance », 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).

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], « Bibliographie », 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

Bibliographie

Sources primaires

Bacilly, *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly*, *Augmenté d'un Discours qui sert de Réponse à la Critique de ce Traité, Et d'une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cét Art. Ouvrage tres-utile, non seulement pour le Chant, mais même pour la Declamation,* Paris, Chez l'Autheur, 1679 [réimpression : Genève, Minkoff, 1993].

Beauzée, Nicolas, *Grammaire générale ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Paris, Barbou, 1767.

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

Blanchet, Abbé Jean, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, 2e édition, Paris, Lottin, Lambert, Duchesne, 1756.

Brossard, Abbé Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, 3e éd., Amsterdam, E. Roger, s.d. [réimpression : Genève, Minkoff, 1992].

—, *Catalogue des livres de musique théorique et pratique*, ms. autogr. [1724-1725], F-Pn/ Mus Rés Vm8 20, Y. de Brossard (éd.), *La Collection Sébastien de Brossard, 1655-1730, Catalogue*, Bibliothèque Nationale de France, 1994.

Brosses, Charles de, *Traité de la formation mécanique des langues*, Paris, Saillant, Vincent et Dessaint, 1765.

Dangeau, Abbé Louis de Courcillon de, *Essais de grammaire*, 1re éd., Paris, Coignard, 1694, rééd. dans *Opuscules sur la langue françoise. Par divers Académiciens*, Paris, Brunet, 1754.

Dubroca, Louis, *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.

Estienne, Henri, *Hypomneses*, Sans mention d'éditeur, Paris (?), 1582. Fac-similé avec traduction de Jacques Chomarat, Paris, Champion, 1999.

Garcia, Manuel, *Traité complet de l'art du chant*, Paris, l'auteur, 1846 [réimpression : Genève, Minkoff, 1985].

Grimarest, Jean Léonor Le Gallois de, *Traité du recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, Paris, J. Le Fèvre, P. Ribou, 1707 [réimpression de l'édition de La Haye, 1760 : AMS Press, New York, 1978] ; rééd. par S. Chaouche dans *Sept traités sur le jeu du comédie et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique*, Paris, Champion, 2001.

Huygens, Constantin, « Lettres du seigneur de Zuylichem à Pierre Corneille », J. A. Worp (éd.), *Revue d'art dramatique*, 1er septembre 1890, p. 257 à 291.

Le Cerf de la Viéville, Jean, *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*, Bruxelles, Foppens, 1705 [réimpression : Genève, Minkoff, 1972, 1993].

Lécuyer, François-Joseph, *Principes de l'art du chant suivant les regles de la Langue et de la Prosodie Françoise, par M. Lécuyer, Ordinaire de l'Académie Royale de Musique*, Paris, l'auteur, 1769 [réimpression : Genève, Minkoff, 1972].

Mersenne, P. Marin, *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, 1636 ; fac-similé Paris, Éditions du CNRS, 1965.

Millet De Montgesoye, Jean, *La belle Méthode ou l'art de bien chanter*, Lyon, Jean Grégoire, 1666 [réimpression : New-York, Da Capo Press, 1973].

Olivet, Abbé Pierre-Joseph Toulier d', *Prosodie françoise*, 1re édition, Paris, Gandouin, 1736 ; nouvelle édition dans *Remarques sur la langue françoise*, Paris, Barbou, 1767 et 1771.

Perrin, Pierre, *Recueil de Paroles de Musique*, « Avant-propos », dans Louis Auld, *The* Lyric Art *of Pierre Perrin, Founder of French Opera*, Henryville, Institute of Mediaeval Music - Ottawa, Institut de Musique Médiévale - Binnignen, Institut für Mitterlalterliche Musicforschung, 1986.

Raparlier, *Principes de musique, Les Agréments du chant*, Paris, l'auteur, 1769 ; Lille, Lalau, 1772 [réimpression : Genève, Minkoff, 1972].

Régnier-Desmarais, Abbé François-Séraphin, *Traité de la grammaire françoise*, Paris, Coignard, 1706.

Études

La prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles*, mai 2007, no 2, disponible en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales02.pdf>, lien consulté le 05-06-2019.

Bettens, Olivier, « Consonnes finales à la pause et devant voyelle : même combat ? », *La prononciation du français dans la poésie, le chant et la déclamation*, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche aux XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 2, 2007, disponible en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annwales02.pdf>, lien consulté le 05-06-2019, p. 39-53.

—, « Chronique d'un éveil prosodique (1547-1643). Chanson, psaume, vaudeville, vers mesuré, air de cour au petit siècle », disponible en ligne : <http://virga.org/cvf/chronique.php>, lien consulté le 05-06-2019.

—, « Les Bigarrures du Seigneur Bénigne : pour une archéologie de la "quantité" syllabique chez Bacilly », *Restitution création dans la remise en spectacle des œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles*, *Annales de l'Association pour un Centre de recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 4, juin 2010, disponible en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales04.pdf>, lien consulté le 05-06-2019, p. 163-184, en ligne également à l'adresse <http://virga.org/cvf/bigarrur.php>, lien consulté le 05-06-2019.

—, « La Musique à l'école des paroles », dans *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, A.-M. Goulet, L. Naudeix (dir.), Wavre, Mardaga, 2010, p. 191-199.

Caron, Philippe et Morel, Michel, « 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^e^ et XVIII^e^ siècles*, n° 2, mai 2007, disponible en ligne : <http://acras17-18.org/Fichiers/ACRAS_annales02.pdf>, lien consulté le 05-06-2019), p. 17-24.

Clerc, Pierre-Alain, « De Racine à Lully, de Lully à Racine, chanter comme on parle », *Analyse Musicale*, n° 42, Avril 2002, p. 47-59.

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

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

Goulet, Anne-Madeleine, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e^ siècle : les* Livres d'airs de différents auteurs *publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004.

Gouvard, Jean-Michel, « 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 05-06-2019.

Guillo, Laurent et Michel, Frédéric, « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly », *Revue de Musicologie*, 97/2 (2011), p. 269-327.

Laurenti, Jean-Noël, « 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.

Leconte, Thomas, « Les Textes d'"airs anciens" dans les *Recueils de vers mis en chant* (1661-1680) : "Remarques curieuses" sur l'art d'éditer des "paroles de musique" », in *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, A.-M. Goulet, L. Naudeix (dir.), Wavre, Mardaga, 2010, p. 221-246.

Lote, Georges, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, puis Hatier, puis Aix, Université de Provence, 1949-1996.

Monnier, Clémence, « Comment pense-t-on l'articulation du texte et de la musique au XVII^e^ siècle ? Les théories de Perrin et Bacilly », *Silene*, Mars 2009, disponible en ligne : <http://www.revue-silene.com/>, lien consulté le 05-06-2019.

Morin, Yves Charles, « La prononciation et la prosodie du français du XVI^e^ siècle selon le témoignage de Jean-Antoine de Baïf », *Langue française*, 126, 2000, p. 9-28.

—, « On the phonetics of rhymes in classical and pre-classical French. A sociolinguistic perspective », in *Historical Romance Linguistics Retrospective and perspectives*, R. Gess, D. Arteaga (éd.), Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2006, p. 131-162.

Ouvrard, Jean-Pierre, « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e^ siècle (1528-1550) », *Revue de Musicologie*, 67(1), 1981, p. 5-34.

Thurot, Charles, *De la prononciation française depuis le commencement du XVI^e^ siècle d'après les témoignages des grammairiens*, Paris, 1881 [réimpression : Slatkine, Genève, 1973].