

**ÉTUDES
FRANCO-
ANCIENNES
REVUE
DE
L'ASSOCIATION
DES
PROFESSEURS
DE
LETTRES**

Revue trimestrielle
Numéro 15
Mars 2015

**Prosodie accentuelle et prosodie quantitative
dans le vers français classique :
une lettre de Constantin Huygens à Corneille**

Jean-Noël LAURENTI
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Il est d'usage dans l'enseignement, quand on commente des vers français, de chercher à y repérer des structures rythmiques fondées sur l'alternance entre syllabes atones et syllabes accentuées, structures dont la répétition peut produire un effet de régularité, ou qui peuvent avoir en soi une efficacité suggestive. Ainsi dans un des exemples cités par Jean Mazaleyrat en préambule à son ouvrage bien connu, qui fait encore référence¹ :

Le désert / déroulait / maintenant / devant nous,

la syllabe finale de chaque groupe porte un accent ; et si, conformément à la pratique bien connue qui par ailleurs est de règle dans les versifications germaniques, on considère comme longue une syllabe accentuée et brève une syllabe atone, on perçoit là une alternance anapestique régulière entre deux brèves et une longue :

Lě dēsĕrt / dĕrōūlaīt / maīntĕnānt / dĕvānt noūs.

Cet usage est censé pouvoir s'appliquer de façon pertinente à tous les vers français, aussi bien par conséquent à la poésie antérieure à 1800 qu'à la poésie la plus contemporaine. On pourra ainsi appliquer cette analyse à ce vers de Corneille et y trouver les mêmes anapestes que dans l'exemple cité ci-dessus :

D'ūn(e) ĕgā/lĕ chāleūr / aū cōmbāt / ānīmĕs²

1. Jean MAZALEYRAT, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, 8^e éd., 2006, p. 15.
2. *Horace*, v. 280.

Reste à savoir ce que cette analyse, fondée sur le repérage de syllabes accentuées, pouvait valoir pour les poètes de l'âge classique et leurs publics. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, en effet, les Français n'avaient l'existence d'un accent tonique dans leur langue³. Certes, la notion d'« accent » avait cours chez les théoriciens, mais elle correspondait à des réalités diverses et variables selon les auteurs ; certaines définitions s'approchaient de façon inconsciente de ce que nous appelons accent tonique, mais celui-ci ne fut réellement théorisé qu'au XIX^e siècle. C'est à partir de cette époque seulement qu'on entreprit de chercher dans le vers français une valeur rythmique, alors que précédemment, comme cela est sans cesse affirmé par les traités de versification de l'époque, il se définissait uniquement par le nombre de syllabes et la rime⁴.

Les Français de l'âge classique pouvaient-ils donc avoir le sentiment d'un rythme accentuel, sentiment intuitif, non théorisé et même contraire aux théories admises ? Un illustre témoignage nous est fourni par le récitatif pratiqué par Lully dans ses tragédies en musique à partir de *Cadmus et Hermione* en 1673 : dans le récitatif de Lully, les rythmes notés par la musique mettent en valeur systématiquement les syllabes accentuées. Mais en matière d'écriture musicale le récitatif de Lully est novateur et a bien été reçu comme tel. Pour en être convaincu, il n'est que de comparer la prosodie lullyste avec les critères de longues et de brèves détaillés quelques années plus tôt en 1668 par Bertrand de Bacilly dans ses *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. L'ouvrage a la particularité de se présenter comme « très utile, non seulement pour le chant, mais même pour la déclamation⁵ », et à plusieurs reprises l'auteur insiste sur la parenté entre la diction de la déclamation et celle du chant. Comme nous le verrons, Bacilly manifeste une certaine « sensibilité⁶ » à l'accent tonique, mais la plupart du temps il s'attache à déterminer une longueur des syllabes fondée sur leur durée indépendamment de l'accent : en d'autres termes, il n'y a pas pour lui d'équivalence entre les couples syllabe atone / syllabe accentuée et syllabe brève / syllabe longue. Or

3. Voir Jacques CHAURAND, « La découverte de l'accent tonique français », *Verbum*, t. XIX, fasc. 2-3-4, 1991, pp. 217-226.

4. Sur tous ces points, voir Olivier BETTENS, « Chronique d'un éveil prosodique (1547-1643) : Chanson, psaume, vaudeville, vers mesuré, air de cour au "petit siècle" », disponible son site <http://virga.org>. Voir aussi Jean-Michel GOUVARD, « Le vers français : de la syllabe à l'accent », *Poétique*, n° 106, 1996, pp. 223-247, repris en introduction de *Critique du vers*, Champion, 2000. Sur les règles de la versification française et les errements d'une métrique rythmique appliquée au vers français, voir Benoît de CORNULIER, *Art poétique : notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, coll. « IUFM », 1995, et Jean-Michel GOUVARD, *La versification*, PUF, 1999.

5. *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter par le sieur B.D.B.*, [s.l.], 1668. L'ouvrage a connu deux rééditions en 1671, puis une autre en 1679 précédée d'une *Réponse à la Critique de l'Art de chanter*. Les deux sont disponibles sur <http://gallica.bnf.fr>. Celle de 1679 a été rééditée en fac-similé (Genève, Minkoff, 1974).

6. Voir 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. 173.

si nous remontons encore quelques années plus tôt, un autre témoignage mérite d'être pris en considération, dont les convergences avec la lecture lullyste du vers sont frappantes : celui du Hollandais Constantin Huygens, auteur d'une lettre à Corneille datée du 30 mai 1663, dans laquelle il affirme la présence d'un rythme accentuel dans le vers français. Le seigneur de Zuylichem, secrétaire et conseiller des princes d'Orange successifs, esprit curieux de tout, familier de la culture française depuis son enfance, poète, musicien, accomplit diverses missions diplomatiques et à cette occasion séjourna en France de 1661 à 1665⁷. Il entretenait d'excellents rapports avec Corneille, qui lui avait même dédié *Don Sanche d'Aragon* en 1651. Sa correspondance avec Corneille, publiée pour la première fois par J.A. Worp en 1890 dans la *Revue d'art dramatique*⁸, avec quelques erreurs de transcription, puis en 1916 dans son édition complète des lettres de Constantin Huygens⁹, a été reproduite par Georges Couton dans les *Œuvres complètes* de Corneille en « Pléiade¹⁰ ».

Le témoignage de Constantin Huygens est remarquable en ce qu'il produit un assez grand nombre d'exemples, dont presque tous sont tirés de Corneille, alexandrins mais aussi « petits vers¹¹ ». Il en commente avec assurance les rythmes accentuels tels que d'après lui « tout homme non prévenu¹² » les entend. Une phrase quelque peu elliptique,

« ... on me repart, que s'il y a du défaut en ces vers, on le corrige et l'adoucit par la prononciation¹³... »

7. Son fils Christian Huygens, mathématicien, physicien et astronome, fut membre de l'Académie royale des sciences de Paris et participa aux activités de l'observatoire de Paris, fondé en 1667 ; voir Henri-L. Brugmans, *Le séjour de Christian Huygens à Paris*, Paris, impr. de P. André, 1935.

8. J.A. Worp, « Lettres du seigneur de Zuylichem à Pierre Corneille », *Revue d'art dramatique*, 1^{er} septembre 1890, pp. 257-291. Les thèses de Constantin Huygens ont été également étudiées par Georges Lote sous le titre « L'offensive et la défaite de Constantin Huygens » dans son *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence, Publications-Diffusion Université de Provence, t. IV, 1988, pp. 197-207 (disponible en ligne : <http://books.openedition.org/pup/1319?lang=fr>).

9. *De Briefwisseling van Constantijn Huygens*, t. V, pp. 558-563 ; édition disponible en ligne : <http://resources.huygens.knaw.nl/briefwisselingconstantijnhuygens/>. Cette ressource en ligne donne accès au manuscrit original de Huygens.

10. T. III, 1987, pp. 299-306 pour la lettre qui nous intéresse, et t. II, 1984, pp. 625-634 pour les lettres antérieures.

11. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 300. Nous citerons désormais la lettre d'après cette édition.

12. P. 301.

13. P. 302. Il s'agit, comme on le verra, de vers qu'on ne peut scander en iambes ni en trochées et dans lesquels on organise les syllabes, à défaut, en anapestes ou en dactyles. À ce sujet, il affirme encore son assurance avec cette formule étrange : « Pourrait-on bien n'y avoir que moi en France d'assez peu friand, pour ne sentir pas ces faux accents ? »

donne à penser qu'il a débattu de ces sujets avec diverses personnes, et non pas seulement Corneille, qui pouvaient expliquer certains procédés de diction. De fait, Huygens devait assez bien connaître le jeu des comédiens français et la déclamation qu'ils pratiquaient. Le prince d'Orange protégeait une troupe itinérante. D'autres comédiens français se produisaient aux Pays-Bas¹⁴. Par ailleurs, Huygens connaissait personnellement Floridor, acteur vedette et directeur de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, créateur de tous les grands rôles de Corneille¹⁵ : c'est ce que montre la lettre du 31 mai 1649¹⁶ dans laquelle il charge Floridor de remercier de vive voix Corneille de lui avoir envoyé la dernière édition de ses œuvres, assurant que cet « acteur royal », « orateur » digne d'un « si grand et souverain auteur », se fera mieux que personne son interprète. Enfin, en 1663, époque où il écrit à Corneille la lettre qui nous intéresse, il séjournait en France depuis un an et demi et devait avoir eu maintes occasions de fréquenter les théâtres parisiens. D'ailleurs, de petites fautes dans les citations qu'il propose des vers de Corneille¹⁷ prouvent qu'il cite de mémoire, restituant ce qu'il a dans l'oreille. Son témoignage et ses principes d'analyses méritent donc d'être pris en considération, examinés en détail et confrontés avec ces deux autres grands témoignages sur la prosodie française de l'époque que sont les préceptes de Bacilly et le récitatif lullyste.

Les thèses de Huygens

À en croire le début de la lettre, Huygens reprend et développe des vues qu'il avait déjà exposées à Corneille lors d'un entretien qu'il avait eu avec lui à Rouen, sans doute avant octobre 1662, date à laquelle Corneille déménagea à Paris¹⁸. Il ne lui avait proposé rien de moins qu'une réforme des règles de la poésie française. Le nombre de syllabes et la rime, dit-il, ne suffisent pas pour faire un vers : il faut également « considérer... la cadence des pieds¹⁹ ». Son principe est que « les tons ou accents naturels de[s] syllabes » constituent « la seule marque de leur quantité », autrement dit que le couple longue / brève correspond strictement au couple syllabe accentuée / syllabe atone ; cela posé, les syllabes peuvent s'organiser en « pieds » à la manière

14. Voir Jan FRANSEN, *Les Comédiens français en Hollande au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Champion, 1926, pp. 43 sqq.. D'autres comédiens se réclamant de la Grande Mademoiselle se produisaient avec succès aux Pays-Bas : en témoigne une lettre de Huygens datée du 16 décembre 1660 (citée par J. Fransen, p. 106).

15. Floridor, qui avait succédé à Mondory au théâtre du Marais, était passé à l'Hôtel de Bourgogne en 1647, emmenant Corneille avec lui. Il s'est vraisemblablement produit lui aussi aux Pays-Bas (J. FRANSEN, *op. cit.*, pp. 79 sqq.).

16. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, éd. par Georges Couton, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol., 1980-1987.

17. Par exemple, le vers « Aux douceurs que corrompt l'amertume des larmes » (*Cinna*, v. 38) devient « Aux douceurs que commet... ».

18. CORNEILLE, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 1438, n. 4 ad p. 299.

19. P. 299.

antique, bien que le critère de longueur ne soit plus la durée mais l'accent. Or il affirme avoir remarqué qu'un grand nombre de vers français comportent une alternance iambique régulière, par exemple dans ce vers de *Cinna* :

Ĕnfānts ĩmpĕtĕūx dĕ mōn rĕssĕntĭmĕnt²⁰,

ou bien (le trochée n'étant pas autre chose qu'un iambe inversé) une alternance trochaïque, comme dans ces vers de Brébeuf qu'il range dans la catégorie des « petits trochaïques » :

Cĕttĕ prĕcĕūſĕ flāmmĕ...
Voĭt cĕs chāngĕmĕnts dĭvĕrs²¹...

Mais, remarque-t-il aussi, un grand nombre de vers français ne se prêtent pas à cette scansion iambique régulière. C'est le cas de cet autre vers de *Cinna*, toujours dans le même monologue d'Émilie :

Voūs prĕnĕz sūr mōn ām(e) ũn trōp puĭssānt ĕmpĭrĕ,

ni ce « petit » vers des stances de Rodrigue :

Faūt-ĭl laĭssĕr ũn āffrōnt ĩmpūnĭ ?

Pour « corriger » ce « contrepoil²² », il faut organiser les syllabes autrement, ce qui donne :

Voūs prĕnĕz / sūr mōn ām(e) / ũn trōp / puĭssānt / ĕmpĭrĕ

soit 2 anapestes et 3 iambes, et

Faūt-ĭl / laĭssĕr / ũn āffrōnt / ĩmpūnĭ,

soit 2 iambes et 2 anapestes. Huygens cite aussi des vers que la « correction » transforme en vers intégralement anapestiques :

Ũn āmĭ dĕlōyāl peūt trāhĭr tōn dĕsseĭn

20. C'est le vers 3 de *Cinna*. Nous examinerons plus loin les particularités de scansion de ce vers et d'autres cités par Huygens.

Tous les vers dont nous reproduisons la scansion par Huygens se trouvent dans l'édition de la « Pléiade », t. III, pp. 300-303. Sauf exception, nous nous dispenserons donc d'indiquer la page précise : le lecteur les retrouvera facilement. Pour ce qui est de la scansion de ces vers, nous reproduisons la notation du manuscrit en brèves et en longues à l'antique. Toutefois, outre la restitution de la scansion sur les syllabes où Huygens la laisse suppléer au lecteur, ainsi que quelques autres corrections évidentes, nous nous permettons de noter entre parenthèses les *e* muets élidés, sur lesquels il arrive que Huygens place le signe de quantité de la syllabe initiale qui suit (on trouve les deux notations, par exemple, dans le vers « Quĕ mā doūlĕur sĕduĭtte (*sic*) ĕmbrāssĕ aveūglĕmĕnt »).

21. Huygens scande en général les *e* muets finaux des vers, en leur attribuant naturellement le signe de brève. Dans les alexandrins iambiques, cette dernière brève forme un septième iambe catalectique. Inversement, dans les « trochaïques » de Brébeuf, les féminins se terminent par des trochées complets et ce sont les masculins qui sont catalectiques.

22. P. 301.

converti en 4 anapestes :

Ūn āmī dēlōyāl [peūt trāhīr tōn dēsseīn²³]

Or, continue-t-il, les vers ainsi corrigés deviennent faux. Partant du principe que la longueur du vers se définit par son nombre de « pieds » (entendus, comme nous l'avons vu, au sens de cellules rythmiques), il en conclut que l'alexandrin iambique doit comporter six pieds, alors que le vers « corrigé »

Ūn āmī / dēlōyāl / peūt trāhīr / tōn dēsseīn

n'en comportera que quatre. De même, le vers

Voūs prēnēz / sūr mōn ām(e) / ūn trōp / puīssānt / ěmpīrē

en comportera cinq. La réforme proposée par Huygens pour la poésie française consiste donc à ajouter à la contrainte du nombre de syllabes et de la rime l'obligation d'organiser de façon régulière les syllabes accentuées et les syllabes atones, de façon que tous les vers du même type reproduisent le même schéma rythmique et comportent le même nombre de « pieds ». Bien entendu, il reconnaît que « cette contrainte est une captivité fâcheuse et difficile », mais il cite l'exemple des Pays-Bas, où elle est observée et où « le plus petit rimailleur serait sifflé, s'il ne l'avait observée dans la dernière rigueur²⁴ ».

Avant d'en venir à une analyse plus précise de la scansion de Huygens, retraçons rapidement le sort de sa proposition. Elle n'agrèa manifestement pas à Corneille, qui ne répondit jamais à sa lettre. Huygens, froissé mais toujours convaincu, sollicita l'appui de diverses personnalités. Chapelain lui fit une aimable réponse dans laquelle il s'en remettait au jugement de Corneille, tout en précisant que son correspondant « ne conven[ai]t pas avec [les Français] pour les longues et les brèves²⁵ » (*i.e.* ne les définissait pas de la même façon), ce qui était exact. Finalement, ce fut l'homme de lettres et mathématicien Mathurin de Neuré qui répondit à Huygens dans un échange en deux temps. Il lui opposa trois arguments : le premier était que la versification française n'est que syllabique, non rythmique, et qu'il n'était pas question pour les Français d'en changer²⁶ ; le deuxième consistait à dire que son destinataire, n'étant pas lui-même francophone, n'avait pas qualité pour leur proposer de réformer leur versification²⁷ ; le troisième, en réponse aux explications insistantes de Huygens, qui

23. Huygens ne reproduit pas le second hémistiche de la version « corrigée », mais ses indications permettent de le reconstituer.

24. P. 305.

25. *De Briefwisseling van Constantijn Huygens, op. cit.*, t. V, pp. 564-565. Dans une autre lettre adressée un peu plus tard à Heinsius, Chapelain devait caractériser Huygens, entre divers compliments, comme « un multilingue... obscur et embarrassé » (20 octobre 1664, *Lettres de Jean Chapelain*, éd. Tamizey de Larroque, Imprimerie Nationale, t. II, 1883, disponible sur <http://gallica.bnf.fr>, p. 372 ; cette lettre est citée par G. Lote, *op. cit.*, p. 204).

26. *De Briefwisseling van Constantijn Huygens, op. cit.*, t. VI, p. 37.

27. *Op. cit.*, t. VI, p. 38.

affirmait que « *parler* est un iambe, et *parle* un trochée²⁸ » était que les Français, auraient du mal à en convenir, étant donné que « les accents ne trouv[e]nt guère de siège assuré sur leurs mots » et que « cela change si fort selon les diverses positions des mots dans le fil du discours²⁹ ». « J'avoue que j'en sens pourtant quelque chose... je ne conteste point qu'enfin cela ne puisse arriver », reconnaissait-il, peut-être par pure politesse. Et le débat s'arrêta là, ainsi que la correspondance entre Corneille et le seigneur de Zuylichem.

La scansion de Huygens

Il ne s'agit pas ici de porter un jugement sur la réforme proposée par Huygens, dont on comprend qu'elle n'avait aucune chance d'aboutir. L'important est le témoignage qu'il apporte sur les rythmes, et la diversité des rythmes, que l'auditeur pouvait percevoir dans le vers français de l'époque et sur la pratique d'accentuation qui pouvait être celle des interprètes, à commencer par les comédiens.

Pour tenter de comprendre la scansion de Huygens, il faut se rappeler qu'en français le phénomène accentuel est complexe et qu'il faut distinguer divers types d'accents. Par-delà les différences de nomenclature entre les théoriciens, on peut dégager la classification suivante :

1. L'accent *tonique* (accent de mot), sur la finale des masculins et la pénultième des féminins : *pArle* / *parlEr*³⁰, pour reprendre l'exemple cité par Huygens.

Il faut préciser qu'un certain nombre de mots, appelés *clitiques*, ne portent en principe pas d'accent propre, mais font corps avec le mot qui suit. À ce moment, le mot précédé d'un clitique constitue avec lui un syntagme minimal, porteur d'un seul accent tonique : *je dirAI*.

La liste des clitiques varie quelque peu selon les spécialistes et la visée de leurs travaux. Nous proposons celle-ci : *le, la, les; un, une, des, du, au, aux; mon, ma, mes, ton, ta, tes, son, sa, ses; nos, vos, leur(s); ce, cet, ces; je, tu, il(s), on, nous, vous, le, la, les, se, lui, leur, en, y, ne*; les prépositions monosyllabiques (*dans, par*) directement suivies de leur régime, les monosyllabes féminins (*ne, que...*), *qui* relatif sujet, *et*.

Nous excluons donc de la liste des clitiques les dissyllabes féminins *une, notre, votre, cette, elle(s)*, qui sont susceptibles de porter un accent. En effet, dans la langue courante ces mots font en général corps avec le mot qui suit (*une mOrt*), lequel porte un accent unique pour tout le groupe. Mais l'abbé d'Olivet témoignera au siècle suivant³¹ que ce qui n'est pas perceptible dans le discours familier ressort dans la

28. *Op. cit.*, t. VI, p. 39.

29. *Op. cit.*, t. VI, p. 41.

30. Pour ces explications générales, nous représentons par des majuscules les voyelles des syllabes portant un accent.

31. *Traité de la prosodie française*, Gandouin, 1736, p. 100. L'affirmation de d'Olivet est confirmée par le récitatif de Lully, qui accorde une certaine autonomie accentuelle aux dissyllabes clitiques féminins. De même, Huygens fait ressortir l'accent de « une » dans « üně mōrt ».

déclamation, dont le débit est plus lent. Dans ce cas, certains accents fondus dans le syntagme peuvent réapparaître : *Une mOrt*.

2. L'accent *contre-tonique* : *intErminAble*, *épOUvantAble*. Cet accent, placé deux syllabes avant l'accent tonique, repose sur un rythme iambique rétrograde que nous pouvons appeler *iambicisation*.

3. L'accent *grammatical*³², ou *syntagmatique*³³, qu'on pourrait appeler aussi de *syntagme*, situé en fin de segment, et devant lequel les accents toniques des mots constitutifs du syntagme peuvent disparaître. Par exemple, dans *de grands explOIts*, l'accent propre de « grand » s'efface et « grands » est traité comme un clitique. En principe, la fin d'un hémistiche ou d'un vers coïncide avec la fin d'un syntagme³⁴.

Toutefois, comme on l'a vu, l'accent propre des mots à l'intérieur du syntagme peut réapparaître si la diction est plus lente ou plus marquée : *Une mOrt* pour *une mOrt*, *mille mOrts* pour *mille mOrts*³⁵.

En conséquence, en amont de l'accent de syntagme on pourra voir apparaître une résurgence de l'accent propre du mot combinée avec un accent contre-tonique. Soit par exemple l'expression *C'est épouvantable*. L'accent de *C'est* peut s'effacer devant l'accent de syntagme : *C'est épouvantAble*. Mais il peut aussi être marqué et se combiner avec l'accent contre-tonique : *C'Est épOuvantAble*.

4. L'accent *oratoire* ou *d'insistance*³⁶ J. Mazaleyrat³⁷ propose en exemple *Il est Évident que...* Dans les vers de Brébeuf cités par Huygens, vers qui relèvent de la thématique galante, on pourrait relever le mot « Rĕspĕctĕuĕx³⁸ », qui ajoute à l'accent tonique du mot un accent oratoire sur l'initiale³⁹.

Comme on le voit, tout cela permet de définir des syllabes dont un petit nombre seront assurément accentuées et beaucoup seront *accentuables*⁴⁰. Seules seront obligatoirement accentuées

32. J. MAZALEYRAT, *op. cit.*, p. 110.

33. B. de CORNULIER, *op. cit.*, p. 236.

34. En dehors de ces cas, la détermination des frontières syntaxiques, et donc de cet accent, comporte une part de subjectivité : voir J.-M. GOUVARD, *Critique du vers*, *op. cit.*, p. 39.

35. Vers cité par Huygens p. 301 et « corrigé » p. 302. Nous le commentons ci-dessous.

36. B. de CORNULIER, *loc. cit.*

37. *Op. cit.*, p. 113.

38. Cité p. 302 et « corrigé » p. 303 ; l'initiale est accentuée et comptée comme longue dans les deux versions.

39. En outre, Olivier Bettens a montré (« Chronique d'un éveil prosodique... ») que la « lecture métrique » pratiquée au XVII^e siècle tendait à considérer comme longue non seulement la dernière syllabe de chaque vers ou hémistiche, mais aussi la première. Une survivance de cette pratique chez les interprètes peut expliquer la scansion de Huygens (compte tenu du fait qu'il s'agit d'une longueur accentuelle et non de durée). Plus nettement, dans le vers « Èt sŭccĕsseŭr dĕ mŏn māl », c'est le clitique « Èt », normalement atone, qui est accentué. Mais cet accent peut être aussi un accent oratoire, soulignant les articulations du discours. L'accentuation et l'allongement des syllabes initiales non toniques du vers n'est pas rare dans le récitatif de Lully.

40. Je remercie Olivier Bettens de m'avoir suggéré cette notion de syllabe *accentuable*.

1. les dernières voyelles masculines de chaque vers ou hémistiche⁴¹ :

Faut-il laissEr // un affront unpunI ?

2. les voyelles masculines situées en fin de syntagme à l'intérieur d'un hémistiche ou d'un vers ; encore faut-il que la limite de ce syntagme soit incontestable ou peu contestable : dans ce vers des stances du *Cid* « O Dieu ! l'étrange peine », « O Dieu » constitue à lui seul un syntagme. Dans le vers de *Cinna*

Quand il faut pour le suivre exposer mon amant,

on peut considérer que « pour le suivre » n'étant pas complément de « il faut », mais d'« exposer », qu'il précède par transposition, un syntagme se termine avec « Quand il faut ».

Parmi les autres syllabes *accentuables*, on trouvera donc des syllabes toniques à l'intérieur d'un syntagme mais dont l'accent peut s'effacer, des syllabes susceptibles de porter un accent contre-tonique et des syllabes susceptibles d'être mises en relief par un accent oratoire.

Ces éléments posés, quels sont les grands principes de la scansion de Huygens qui, rappelons-le, vise à mettre en lumière des cellules rythmiques régulières ou du moins reconnaissables⁴² ? Pour ne pas allonger le propos, nous ne passerons pas en revue tous les vers dont il propose une scansion : nous n'en citerons que quelques-uns comme exemples significatifs, laissant le lecteur vérifier comment les procédés que nous répertorions s'appliquent tour à tour à tous les autres.

Le premier principe consiste à marquer les accents toniques à l'intérieur de chaque hémistiche, accents qui s'ajoutent donc aux accents métriques de fin d'hémistiche. C'est le cas des accents à la fin des syntagmes, quand le syntagme ne s'étend pas sur tout l'hémistiche (comme c'est le cas par exemple dans « un trop puissant empire ») ; mais c'est aussi le cas d'accents situés à l'intérieur des syntagmes et qu'on pourrait s'attendre à voir s'effacer (par exemple la finale de « puissant » dans « un trop puissant empire »). Ainsi considérons le premier hémistiche du vers suivant

Êt crois pouïr ünë mōrt lui dévoïr millë mōrts⁴³.

Dans ce premier hémistiche, « crois » porte un accent de syntagme car « pour une mort » n'est pas complément de ce verbe, mais de « devoir », auquel il est antéposé par

41. « Dernière voyelle masculine » selon la terminologie de B. de Cornulier (*Art poétique*, p. 35 et *passim*), à l'exclusion de l'e post-tonique, donc la dernière syllabe du vers s'il se termine par un mot masculin (*le voici qui vIEnt*), l'avant-dernière syllabe s'il se termine par un mot féminin (*les voici qui viEnnent*).

42. Seulement reconnaissables, et non pas répétées, dans les cas où l'on peut avoir un pied isolé, par exemple dans ce vers du *Cid* : « Il vaüt mieüx coüfir aü trëpäs » (1 anapeste, 1 iambe isolé, 1 anapeste). De même, on verra plus loin l'exemple de « Dürānt quëlküës mômënts » (1 iambe, 1 dactyle, une longue).

43. Comme à partir d'ici nous reproduisons la scansion de Huygens, qui entend aboutir à la constitution de « pieds », nous utilisons désormais la symbolique traditionnelle pour indiquer les syllabes longues ou brèves, dont on a vu qu'il les identifie à syllabe accentuée / syllabe atone.

transposition. Par ailleurs, dans « pour une mort » l'accent de syntagme sur « mort » (qui coïncide avec la dernière syllabe métriquement accentuée de l'hémistiche) est le seul obligatoire, mais Huygens restitue l'accent tonique de « une ».

Mais on notera que cette restitution n'est pas systématique : dans le second hémistiche, l'accent de « mille », qui pourrait être restitué, ne l'est pas. En effet, Huygens a marqué l'accent tonique de « devoir » à la troisième syllabe. En traitant comme brève l'initiale de « mille », il est alors en mesure, comme il le dit à Corneille⁴⁴, de scander cet hémistiche en deux anapestes.

Voici deux autres exemples iambiques où les accents toniques sont systématiquement marqués :

L'ïssüe ěn ěst doũteũse...
Toũrněr sũr toĩ lěs coũps...

Voici enfin un exemple composite, avec deux longues successives, exemple exceptionnel parmi ceux que cite Huygens, dû au fait qu'il marque l'accent tonique de « Durant » et de « quelques » sans choisir entre les deux :

Dũrãnt quělquěs mũměnts⁴⁵...

Le second principe de la scansion de Huygens consiste à regrouper les syllabes selon des rythmes iambiques ou bien, faute de mieux, dans les versions « corrigées » qu'il propose, à mettre volontiers en lumière des rythmes anapestiques. Sa prédilection pour l'iambe s'explique par l'usage qu'en font les versifications européennes accentuelles, dont la versification néerlandaise. Elle s'explique plus profondément par le sentiment que l'alternance brève / longue correspond le plus naturellement au rythme des langues indo-européennes : c'est pour cette raison que le dialogue parlé dans le théâtre antique était écrit en vers iambiques, réputé plus proche du rythme de la langue usuelle. Et, comme on l'a vu, cet intérêt pour l'alternance brève / longue rend Huygens également attentif aux occurrences de trochées dans les vers qu'il cite.

Ce qui est intéressant, c'est d'analyser les procédures par le biais desquelles il fait ressortir ces rythmes iambiques réguliers. Considérons par exemple ce vers de *Cinna* déjà cité :

Ĕnfãnts ĩmpĕtũeux dě mũn rěssĕntĩměnt.

44. P. 302. Dans la version iambique à « contrepoil », p. 301, il scandait : « ... luĩ dĕvoĩr mĩllĕ mũrts. » C'est manifestement l'accent sur l'initiale de « devoir » qui l'a amené à réorganiser l'ensemble en structure anapestique.

45. P. 302, « si on ne veut forcer l'accent », remaniement de la version iambique de p. 301 : « Dũrãnt quělquěs mũměnts », où l'accent se trouvait sur la finale de « quelques ». Huygens analyse la version corrigée par « un iambe et un dactyle », mais en fait il faut ajouter à ce dactyle une longue, qui est la sixième syllabe de l'hémistiche.

La succession de deux syllabes accentuées, « DurAnt quElques », produit un *conflit accentuel* qui en principe aboutit à la suppression d'un des deux accents : « Dũrãnt quělquěs mũměnts » ou « Dũrãnt quělquěs mũměnts ». Mais Huygens préfère maintenir les deux accents.

Sur « Ĕnfānts », nous trouvons un accent tonique de mot à l'intérieur du syntagme « Enfants impétueux ». Nous trouvons ensuite deux accents contre-toniques dans « ĩmpĕtũeũx » et « rĕssĕntĩmĕnt ». Enfin, nous rencontrons un phénomène dont nous n'avions pas encore parlé : l'extension du principe de l'accent contre-tonique aux clitiques qui précèdent le mot accentué : « dĕ mōn rĕssĕntĩmĕnt » est traité comme un mot solidaire, susceptible d'être pourvu d'un second accent contre-tonique sur « mon ». L'accent contre-tonique en appelle ainsi un autre hors des frontières du mot. C'est bien là qu'on peut parler d'*iambicisation*, c'est-à-dire du marquage d'accents facultatifs, placés une syllabe sur deux en rétrogradant à partir d'un accent tonique effectif. On trouvera ce procédé au vers suivant,

Quĕ mā doũlĕur sĕduĩt(e) ĕmbrāss(e) āveũglĕmĕnt....

où « mā » porte cet équivalent élargi d'un accent contre-tonique de « doũlĕur ». Il en est de même dans les stances de Rodrigue :

Ĕt l'ōffĕnsĕur lĕ Pĕrĕ dĕ Chĩmĕnĕ,

où l'on voit que les clitiques « le » et « de » sont traités différemment : « lĕ » précédant la pénultième longue de « Pĕrĕ » n'a pas à être accentué, alors que « dĕ » peut l'être du fait qu'il précède l'initiale atone de « Chĩmĕnĕ », pour s'intégrer dans un schéma iambique.

Cette iambicisation peut intervenir dans toute séquence de deux ou plusieurs monosyllabes atones. Ainsi dans le vers

Toũmĕr sũr toĩ lĕs coũps dōnt tũ lĕ veũx frāppĕr,

nous avons deux clitiques successifs, « tu le » donc en principe atones et brefs ; on peut considérer que l'accent de « veũx » est la résurgence de son accent tonique propre, mais l'accent de « tũ » est bien un accent placé par iambicisation en rétrogradant, « lĕ » restant bref. Il en est de même pour « quĩ » dans le « petit vers »

L'āmĕ quĩ voũs ĕst fidĕlĕ

dont l'accent est placé en rétrogradant à partir de l'accent tonique propre de « ĕst ».

Voici maintenant une séquence de trois clitiques dans le vers

Quĕ pā sā prōprĕ maĩn mōn Pĕrĕ māssācrĕ,

où de ces trois clitiques « Que par sa » le second porte un accent placé en rétrogradant à partir de l'accent tonique de « prōprĕ ». Il en est de même pour « jĕ » dans le premier hémistiche de ce vers :

Dũ trōn(e) oũ jĕ lĕ voĩs fait lĕ premiĕr dĕgrĕ.

Mais le second hémistiche du même vers mérite également un commentaire : il aurait été possible de faire ressortir l'accent propre de « fait », ce qui eût donné « fait lĕ premiĕr dĕgrĕ ». Or, pour la régularité du rythme, Huygens (suivant peut-être les comédiens qu'il a entendus) préfère placer l'accent sur « lĕ » par iambicisation.

Pourtant, nous l'avons vu, quand Huygens ne peut pas scander un vers sur le modèle iambique, il essaie de trouver d'autres rythmes. À ce moment, il aboutit presque toujours à une alternance de deux brèves et une longue, c'est-à-dire à un rythme anapestique ou bien, le dactyle étant l'inverse de l'anapeste, à un rythme dactylique. Nous avons cité ci-dessus plusieurs exemples de vers ou d'hémistiches scandés de façon anapestique. Pour faire surgir les anapestes dans un hémistiche d'alexandrin, il suffit de mettre en valeur l'accent tonique de la troisième syllabe, si elle en porte un, par exemple dans cet autre vers :

Ët jê sêns rëfroïdir cê bouïllânt mouÿmênt

Nous avons vu également que dans l'hémistiche

... lui dëvoïr millê môrts,

l'accent tonique de « dëvoïr » amenait à traiter comme faible la pénultième de millê, qui pourtant dans un autre contexte aurait été accentuable.

Voici pour compléter ce répertoire de rythmes un vers scandé par Huygens « par trois dactyles et deux trochées », ce qu'il faut comprendre comme dactyle-trochée-dactyle-trochée :

Peüvênt sûr sôn aüteür rënvêrsêr l'ênrêprîsê⁴⁶

Cette attention aux iambes et aux anapestes semble exclure d'autres combinaisons, en particulier les successions de plus de deux brèves. Cela est explicable, dans la mesure où dès qu'on pourrait avoir une succession de trois brèves Huygens en fait longue une sur deux, la seconde. Ainsi dans l'hémistiche « Dũ trôn(e) oũ jê lë voïs », on pourrait imaginer que le clitique « je » ne soit pas accentué (« Dũ trôn(e) oũ jê lë voïs », soit un iambe et un péon 4^e), mais Huygens l'accentue par iambicisation. Précisément, nous trouvons dans le manuscrit une intéressante rature de premier jet : dans le vers

Quê pâr sã prôprê maïn môn Pêrê mässacrê,

Huygens avait d'abord scandé « môn Pêrê mässacrê », puis a corrigé la brève initiale de « massacrê » pour la transformer en longue. On peut en conclure qu'il a conscience des successions de brèves, mais qu'il est porté à les iambiciser. Il conviendrait de se demander si l'exclusion des groupes de trois brèves reflète bien une pratique des comédiens qu'entendait Huygens au milieu du siècle. Nous discuterons de cette question quand nous le confronterons à Bacilly et à Lully.

En attendant, nous pouvons relever deux anomalies dans sa scansion, qui s'expliquent précisément par la volonté de constituer des rythmes iambiques :

46. Le dernier trochée est « prîsê », Huygens ayant l'habitude de scander la dernière syllabe muette (on a vu que pour lui *parle* est un trochée). Le deuxième dactyle (« -teür rënvêr- ») se trouve à cheval sur les deux hémistiches, la coupe se situant après « aüteür ». Mais Huygens n'y voit sans doute pas d'inconvénient, du fait que dans les vers dactyliques gréco-latins la coupe se trouve ainsi après la longue du pied.

Ouï, Cīnnā, cōntrē moī moī-mēmē jē m'īrrītē...

Quoiquē poūr mē sērvīr tū n'āpprēhēndēs riēn⁴⁷...

Dans le premier vers, l'accent de « Cinna » se trouve déplacé de la dernière syllabe à la première. On peut imaginer que Huygens n'a pas eu de scrupule là-dessus du fait qu'il retrouvait ainsi l'accent latin et, par voie de conséquence, l'accent de ce mot dans l'usage néerlandais. Il ne pouvait pourtant pas ignorer que pour les Français l'accent de « Cinna » est sur la dernière syllabe, comme le montre ce vers du même monologue d'Émilie où la finale du mot se trouve en fin d'hémistiche et obligatoirement accentuée :

J'aime encore plus Cinna que je ne hais Auguste.

Dans le second vers, en sens inverse, c'est l'accent tonique de « Quoique » qui se trouve déplacé de la première à la seconde syllabe⁴⁸. C'est probablement parce que Huygens, qui écrit la conjonction *quoique* en deux mots (« Quoÿ que ») n'y voit pas un dissyllabe féminin, mais la succession de deux monosyllabes, et qu'il considère tout monosyllabe (et non pas seulement les clitiques) comme pouvant être atone⁴⁹, ce qui

47. Le manuscrit scande « n'āpprēhēndēs », ce qui est manifestement une erreur.

48. Ce déplacement est unique et peut être mis en regard du traitement de « quelque » dans « Dūrānt quelquēs mōmēnts » : pour assurer le rythme iambique, il aurait pu être tentant de scander « Dūrānt quelquēs mōmēnts », ce que Huygens précisément refuse et « corrige ».

À titre de comparaison, nous avons cherché comment Lully traite l'accent de la conjonction *quoique* dans le récitatif de ses tragédies en musique. On n'en trouve qu'une occurrence dans le prologue de *Phaëton*, où l'initiale est longue dans le cadre d'une alternance longue / brève : « Quoiquē leūrs fūreūrs... » Nous avons également cherché les occurrences du relatif indéfini *quoi que* en étendant le relevé à *quoi qu' + voyelle (quoi qu'il)* : nous en avons trouvé trois, dans lesquelles *quoi* est placé sur une double croche, la première ou la troisième d'une subdivision de la noire, *que* ou *qu'il* se trouvant sur la double croche suivante : dans la hiérarchie des notes à l'intérieur de la subdivision des temps, *que* ou *qu'il* est donc une syllabe faible par rapport à *quoi*.

Nous avons enfin observé le traitement de la conjonction *lorsque, lorsqu', lorsqu(e) + voyelle*, accentuellement semblable à *quoique*. Dans 23 cas sur 25, Lully accentue la première syllabe et traite comme faible la syllabe suivante (aboutissant souvent à une séquence du type « lōrsqu(e) Āmādis », « lōrsquē l'Āmoūr ». Dans les deux autres cas, il s'agit de séquences de doubles croches où, à partir de la dernière voyelle masculine de l'hémistiche, laquelle est scandée par une note plus longue, une syllabe sur deux en rétrogradant se trouve placée sur des notes fortes du temps (nous présentons ici en majuscules les voyelles de ces syllabes) : *Cadmus* (1673), II, 2 : « Lorsqu'On a dEs amls... » ; *Psyché* (1678), II, 3 : « LorsquE j'étAIs jaloŪx... » On retrouve donc ici la scansion de Huygens ; mais le récitatif de *Cadmus* est un coup d'essai, et par ailleurs les deux occurrences se situent dans des scènes comiques, où le débit était peut-être plus alerte et moins marqué que dans les scènes sérieuses, d'autant plus qu'il s'agit ici de doubles croches.

49. Ainsi, nous avons vu qu'il traitait « fait », qui porte normalement un accent, comme atone dans « fait lē premiēr dēgrē ». Voir de même le traitement de *est* (par ailleurs normalement tonique dans « L'īssūe ēn ēst doūteūs(e) ») : dans « mōn Pēr(e) ēst l'ōffēnsē », il perd son accent devant la syllabe « l'ō- », qui porte un simple accent contre-tonique.

laisse toute latitude de mettre l'accent sur « quoi » ou sur « que ». De toute façon, on a là deux cas, uniques dans les exemples qu'il cite⁵⁰, dans lesquels l'iambicisation semble contrarier franchement l'accentuation usuelle⁵¹.

Dans l'ensemble, le système de scansion de Huygens mérite donc d'être pris au sérieux, malgré quelques apparentes aberrations dues vraisemblablement soit à quelques failles dans sa connaissance des usages français, soit au désir d'illustrer à toute force sa thèse. C'est un système cohérent, car il obéit à un petit nombre de principes qui permettent d'expliquer tous ces accents réguliers qu'il affirme percevoir dans les vers. Ces principes, qui s'accrochent parfaitement d'une formulation moderne, paraissent également pertinents aux modernes que nous sommes. Reste à savoir dans quelle mesure ils pouvaient refléter aussi ce qu'entendaient d'autres oreilles du XVII^e siècle et pourquoi il a reçu un si mauvais accueil des Français. D'où l'intérêt de comparer ses thèses avec un théoricien particulièrement représentatif de la conception française de la prosodie, Bertrand de Bacilly, et avec un praticien réputé pour avoir parfaitement transposé la déclamation en musique, Lully.

(La seconde partie de cet article paraîtra dans le numéro 154.)

50. 39 vers de Corneille et 17 vers de Brébeuf.

51. Signalons pour compléter une petite particularité dans les vers suivants :

D'ünë sī haütë plāc(e) òn n'ābāt pōint dē tētës,

N'ēcoütõns plūs cē pēnsēr sūbõrneur,

Në sōyõns plūs ěn peĩnë.

Il semble en ressortir que Huygens ne considère pas les négations *point* et *plus* comme faisant une unité accentuelle avec le verbe qui précède, sans quoi il scanderait « òn n'ābāt pōint », « N'ēcoütõns plūs », « Në sōyõns plūs », et donc sans doute avec iambicisation « òn n'ābāt pōint », « N'ēcoütõns plūs », « Në sōyõns plūs ».

ÉTUDES FRANCO-ANCIENNES

Numéro 154 – Juin 2015

Revue trimestrielle

Association
des Professeurs
de *Lettres*

**Prosodie accentuelle et prosodie quantitative
dans le vers français classique :
une lettre de Constantin Huygens à Corneille
(suite du n° 153)**

Jean-Noël LAURENTI
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Huygens et Bacilly

Entre la prosodie de Bacilly et celle de Huygens nous pouvons relever certaines convergences, mais aussi des divergences importantes. Une divergence fondamentale est que, comme nous l'avons dit, Bacilly définit les longues et les brèves en fonction de leur durée et nullement comme syllabes accentuées ou atones. En ce sens, il est bien représentatif de ces Français avec qui Chapelain disait à Huygens qu'il « ne conven[ai]t pas... pour les longues et les brèves ». Cela étant, il reste intéressant de comparer la manière dont l'un et l'autre placent ce qu'ils appellent les longues et les brèves, d'autant plus que, comme l'a montré Olivier Bettens¹, les critères de définition de la durée chez Bacilly sont composites et comportent même une « strate » accentuelle non théorisée.

Bacilly, en effet, manifeste une certaine « sensibilité » à l'accent tonique. Ainsi pour lui les pénultièmes de mots féminins sont obligatoirement longues ; sont longues aussi les finales masculines de fin de syntagme, soit devant un « repos du sens » soit en fin d'hémistiche ou de vers. Les longues de Bacilly répondant à ces critères tombent donc aux mêmes endroits que chez Huygens. Pourtant, Bacilly n'étend pas cette longueur aux finales de masculins à l'intérieur des syntagmes ; au contraire, il leur

1. Olivier BETTENS, « Les Bigarrures du Seigneur Bénigne : Pour une archéologie de la « quantité » syllabique chez Bacilly », art. cit., pp. 166 sqq.

consacre un chapitre final dans lequel il affirme que leur quantité varie et qu'il est difficile « d'en établir des Règles² ».

Par ailleurs, le but de Bacilly n'est pas de constituer des unités rythmiques régulières. À la différence de Mersenne³, qui rend compte de la versification mesurée à l'antique et héritée de Baif, il n'utilise jamais la nomenclature des pieds, iambe, trochée, etc.⁴ D'ailleurs, sa classification des longueurs est beaucoup plus complexe que le simple rapport longue / brève : il distingue des syllabes « absolument » longues⁵ ou « absolument » brèves, mais aussi des syllabes « demi-longues » ou « demi-brèves⁶ ». C'est que, la régularité du vers ne reposant que sur le nombre de syllabes, et les longues, les brèves et leurs intermédiaires y étant réparties de façon aléatoire, leur repérage a d'abord pour but de dire correctement le texte en respectant la prosodie de la langue⁷ ; il s'agit, par exemple, d'éviter que le musicien ne place sur une syllabe longue une note brève ou que le chanteur n'improvise une diminution⁸ sur une syllabe brève, qui par définition ne pourrait pas la « souffrir », ou bien qu'il place un ornement long (une cadence, par exemple), sur une syllabe demi-longue qui « ne souffre point » de longs ornements⁹. Dire correctement le texte quand on le chante est en effet une des

2. P. 419.

3. Marin MERSENNE, *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, fac-similé Paris, Éditions du CNRS, 1965, Deuxième partie, sixième liure « De l'Art de bien chanter », Propositions XVIII sqq., t. II, pp. 374 sqq.

4. Il lui arrive même de se moquer de ceux qui prétendent appliquer au français les règles de la prosodie latine, notamment le principe de la longueur par position (pp. 401-402), dont il est pourtant en partie tributaire, comme on aura l'occasion de le constater plus loin.

5. P. 342.

6. Respectivement pp. 195 et 353 et *passim*.

7. « La poésie française n'a aucun égard à la quantité des syllabes, quant à la composition, pourvu que la rime soit observée ; mais s'il est question de réciter agréablement des vers, les chanter, même les déclamer, il est certain qu'il y a des longues et des brèves à observer, non seulement dans la poésie, mais aussi dans la prose... » (P. 328.)

8. Une *diminution* est une variation mélodique (ainsi appelée parce que les valeurs de notes sont diminuées, une croche étant remplacée, par exemple, par deux doubles croches). Le premier couplet chanté constitue ainsi ce qu'on appelle le *simple* et le second couplet, sur lequel le musicien exécute une diminution, le *double*.

9. Cette difficulté se présente particulièrement pour les seconds couplets dans lesquels, la versification française n'étant que syllabique, la répartition des longues et des brèves aura toutes chances d'être différente de celle du premier. De ce point de vue, Huygens et Bacilly sont d'accord sur ce constat, tout en adoptant un point de vue totalement différent : Huygens en conclut (éd. cit., p. 305) que, pour que « la musique appropriée au premier couplet d'une chanson... s'ajust[e]... au second », il faut que le schéma rythmique soit le même, alors que Bacilly, partant du principe qu'il faut s'accommoder de cette distorsion, s'attache à donner, exemples à l'appui, des préceptes permettant de « rajuster » (pp. 214 sqq.) la musique du premier couplet à la prosodie et au phrasé du second, notamment par le biais des diminutions sur ce second couplet. La troisième partie du traité, concernant les quantités, vise essentiellement cet objet.

visées essentielles de l'enseignement de Bacilly, en matière de prosodie comme de prononciation.

Toutefois, le but est aussi de dire « agréablement » le texte. Pour ce faire, Bacilly attribue à l'interprète une certaine marge de manœuvre qui lui permettra d'organiser des successions régulières de longues et de brèves selon un principe de « symétrie¹⁰ ». Quand on se trouve en présence d'une succession de brèves, on pourra en « faire » longue une sur deux en « rétrogradant » à partir de la dernière longue¹¹. Ainsi, dans le syntagme suivant, dont la finale est longue et les précédentes « essentiellement » brèves, on pourra faire longue la brève intermédiaire :

Dē sē flättēr → Dē sē flättēr¹².

Mais si on « entrelace » le monosyllabe « trop », alors la répartition se modifie :

Dē sē trōp flättēr¹³.

Inversement¹⁴, si le musicien se trouve devant une succession de monosyllabes longs, comment pourra-t-il « observer une mesure et un mouvement qui soit agréable » ? Pour cela, il pourra en faire certains non pas tout à fait brefs, mais « demi-brefs ». En conséquence, pour chacun de ces deux cas, on pourrait noter musicalement l'alternance [longue / brève] ou [longue / moins longue] sous une forme unique, [noire pointée + croche], qui serait exécutée avec une inégalité plus prononcée dans le premier cas, atténuée dans le second : cela étant possible du fait que la notation musicale, comme le précisent les traités de l'époque et comme le relève Bacilly quand l'occasion s'en présente, ne doit pas toujours être exécutée à la lettre, mais comporte une part d'approximation dont l'interprète doit user à propos.

On retrouve dans cette alternance le principe bien connu, notamment dans la musique française, des « notes inégales », étant entendu que cette inégalité pouvait être plus ou moins marquée selon les circonstances. Surtout, si on admet que les préceptes de Bacilly valent aussi en général pour la déclamation, on est tenté d'y retrouver le principe de l'iambicisation notée par Huygens et on peut y voir deux témoignages convergents sur la diction du vers pratiquée à l'époque. Il ne faut toutefois pas perdre de vue la divergence fondamentale que nous avons dite : l'iambicisation de Bacilly consiste dans une différence de durée alors que celle de Huygens se définit comme une différence d'accent. Mais ces deux catégories sont-elles complètement étrangères l'une

10. Ce terme a au XVII^e siècle un sens plus large qu'aujourd'hui : il signifie toute disposition harmonieuse, et non pas seulement en miroir par rapport à un axe de symétrie.

11. Pp. 338-340. Ce principe est plusieurs fois réaffirmé par Bacilly.

12. Pp. 340-341. Pour la clarté de la représentation, nous nous permettons d'utiliser les symboles de longues et de brèves, alors que Bacilly ne les utilise pas.

13. P. 342.

14. P. 352-354.

à l'autre ? Si l'on prend le cas assez simple¹⁵ d'une succession de syllabes que Bacilly et Huygens se seraient accordés à considérer comme brèves (c'est-à-dire brèves au sens quantitatif pour le premier et atones pour le second), que pouvait-il se passer lors de l'exécution ? Il est fort possible que chez les comédiens qu'entendait Huygens l'allongement d'une syllabe sur deux soit allé de pair avec un certain appui sur cette syllabe. C'est d'ailleurs ce qui est impliqué par la notation musicale indiquée par Bacilly, [noire pointée + croche], où la noire pointée constitue la partie forte du temps¹⁶, laquelle doit être en principe plus appuyée que la croche, même si dans le déroulement de la mesure cet appui doit être discret.

Étant admis que l'iambicisation de Huygens et celle de Bacilly sont proches parentes, il convient maintenant de se demander jusqu'où va la préférence de l'un et de l'autre pour ce procédé. On a vu que Huygens iambicisait nettement toutes les séquences de trois brèves. Bacilly ne dit jamais que cette iambicisation soit obligatoire : dans les nombreux exemples qu'il donne et dont il explique le traitement prosodique, on voit qu'il la pratique tout naturellement, comme allant de soi. Mais il n'a pas de raison d'en faire un dogme, car son but, comme on l'a vu, n'est pas d'instituer un rythme régulier dans la diction : il est seulement de rendre ce rythme « agréable » en aménageant, de façon pragmatique, la quantité « essentielle » des syllabes. On peut donc conclure que l'iambicisation est une tendance profonde ; mais il est difficile de dire à quel point elle était systématique. Il est possible que certains comédiens s'en soient fait une règle, peut-être à demi consciente, et d'autres non.

Nous avons vu qu'à côté de l'iambe Huygens accordait une place importante à l'anapeste : qu'en est-il chez Bacilly ? Bien entendu, on ne lui demandera pas d'employer le mot, puisqu'il n'emploie même pas celui d'*iambe*, mais on peut chercher s'il accorde un statut particulier à l'alternance de deux brèves et d'une longue. Or ce n'est pas le cas, si ce n'est pour dire que la première brève, par iambicisation, peut être faite plus longue que la seconde¹⁷. Pourtant, il ne pouvait pas ne pas connaître la formule [brève-brève-longue], car elle se présente très souvent dans les airs de Lambert ou dans ses propres airs¹⁸, qui font l'essentiel du corpus dans lequel il puise

15. Il est d'autres cas plus compliqués : ceux dans lesquels des syllabes atones, donc brèves pour Huygens sont considérées comme longues par Bacilly, ce qui détermine une iambicisation toute différente : voir le cas de « Je m'abandonne », qui sera examiné plus loin.

16. Ce temps est la blanche, unité la plus généralement utilisée en France dans les mesures binaires (notées C ou 2), surtout dans le répertoire d'airs auquel s'applique *L'Art de bien chanter*.

17. Par exemple dans « dē l'aimēr » (p. 340). Dans ce cas, on peut d'ailleurs imaginer que l'effet anapestique demeure : étant donné que chez Bacilly la longue ne correspond pas à une durée absolue, il suffirait de faire la première syllabe plus longue que la brève, mais moins longue que la dernière, qui porte l'accent ; on aurait ainsi une iambicisation interne, si on peut ainsi parler, à l'intérieur du groupe de brèves de l'anapeste ; musicalement, cela correspondrait à une inégalité du couple de croches dans une séquence [croche-croche]-[noire]. Mais ce regard sur l'organisation d'ensemble des syllabes n'est pas du propos de Bacilly.

18. *Les Airs de M. Lambert... corrigés de nouveau de plusieurs fautes de gravure*, Paris, 1666 ; Bacilly, *Les Trois Livres d'Airs regravés*, 1668.

les exemples qu'il commente au fil de son traité. C'est donc qu'il ne s'y intéresse pas, mais il faut bien voir, encore une fois, que son propos n'est pas de relever les formules rythmiques remarquables en poésie. Cela d'autant plus que, comme nous l'avons vu à travers des exemples de vers scandés par Huygens, les anapestes s'organisent à partir d'un accent tonique de mot ou accent de syntagme, qui décidera que la syllabe est longue, par exemple dans le vers

Ĕt jĕ sĕns rĕfroïdir cĕ boüillānt moüvĕmĕnt.

Cet accent est déjà là, latent ou manifeste ; l'interprète a le choix de le faire ressortir plus ou moins, mais il ne peut choisir d'accentuer ou non cette syllabe plutôt que la voisine, car s'il accentuait la voisine il aboutirait à un « contrepoil ». En d'autres termes, s'il peut exister le procédé que nous nommons iambicisation, il n'y a pas d'*anapesticisation* (on voudra bien nous autoriser ce barbarisme). Il est donc naturel que Bacilly ne parle pas de l'alternance deux brèves / une longue parce que cela ne fait pas partie des procédés à la disposition de l'interprète ; mais cela ne signifie pas qu'il ne la connaît pas.

Une fois considérées ces convergences entre Bacilly et Huygens avec les réserves qu'elles appellent, il faut considérer les différences, qui sont importantes, dans les critères de détermination des longues ou des demi-longues. Ces différences, rappelons-le, tiennent au fait que Bacilly s'intéresse à la durée de la syllabe et Huygens à l'accent qu'elle porte ou non. Hors les pénultièmes de féminins et les longues de fin de syntagme, d'hémistiche ou de vers, sur lesquelles nous avons vu qu'il y a coïncidence entre les deux, Bacilly voit d'autres longues ailleurs, là où Huygens voit des brèves. Ce sont

1. Les monosyllabes terminés par un *s*, un *x* ou un *z*, notamment les clitiques *les*, *des*, *mes*, *ses*, *ces*, *aux*, etc. et des formes verbales telles que *est*. Alors que ces monosyllabes sont « absolument » longs pour Bacilly, Huygens ne se fait pas faute de les noter brefs. Sur les huit exemples où se manifeste cette différence, ne citons que ceux-ci :

— Deux iambiques, avec *les* et *est* :

Toürnĕr sûr toï *lĕs* coüps dônt tū lĕ veüx frăppĕr

Ĕn cĕt äffrônt môn Pĕr(e) *ĕst* l'öffĕnsĕ,

— Un anapestique, avec *est* :

Luï cĕdĕr c'ĕst tâ gloïr(e), ĕt lĕ văincrĕ tâ hōntĕ.

— Un anapestique avec deux clitiques en *s/x* :

Aüx¹⁹ doüceürs quĕ cō[rôm]t l'ämĕrtümĕ *dĕs* lărmĕs.

19. Pour Bacilly, « Aux » aurait encore une autre raison d'être long : c'est qu'il contient la fausse diphtongue *au* (voir ci-dessous).

2. Les syllabes comportant une voyelle nasale, en particulier la voyelle nasale *an* / *en* ; par exemple :

Ĕnfānts ĩmpĕtĕũx dĕ mōn rĕssĕntĩmĕnt,

où l'on voit que Huygens considère les voyelles nasales comme indifféremment longues ou brèves selon qu'elles portent ou non un accent, tonique ou contre-tonique. Plus révélateur encore le vers

Jĕ m'ābāndōnnĕ toũt(e) ā vōs ārdĕnts trānspōrts :

dans « m'abandonne » Huygens considère si clairement comme brève l'antépénultième syllabe qu'il en conclut qu'on peut, par iambicisation, rendre longue l'initiale « m'ā- », ce que la prosodie quantitative de Bacilly n'aurait absolument pas permis : en effet, c'est la syllabe « -ban- » qui, étant longue, aurait été le point de départ de l'iambicisation, et Bacilly aurait scandé « Jĕ m'ābāndōnnĕ ».

3. L'ancienne diphtongue *au* est longue « au premier degré²⁰ ». Bacilly cite l'exemple de l'expression « Il vaut mieux ». Or précisément la même expression se retrouve dans un vers des stances de Rodrigue, que Huygens scande ainsi :

Īl vaũt mieũx cōũrĩr āũ trĕpās,

avec deux *au* traités comme brefs.

4. Ajoutons enfin les syllabes fermées par un *r* ou un *l* suivi d'autre consonne, qui pour Bacilly « ont quelque privilège de longueur par-dessus les monosyllabes qui sont naturellement brefs²¹ » ; c'est sans doute pour cette raison que, quand Huygens soutenait à M. de Neuré que « parler est un iambe, et parle un trochée », son correspondant lui répondait que *parler*, « par la fermeté de ses deux syllabes parai[ssait] plutôt un spondée²² ». Il en est de même pour *servir*²³, qui figure dans ce vers que nous avons déjà commenté :

Quoĩquĕ poũr mĕ sĕrvĩr tũ n'āpprĕhĕndĕs riĕn,

où, là encore, Huygens considère la syllabe fermée « ser- » comme suffisamment brève pour allonger la brève qui précède, « me » ; le même raisonnement a sans doute valu pour le couple « -quĕ poũr », ce qui, nous l'avons vu, amène Huygens par iambicisation à accentuer de façon discutable la conjonction « Quoĩquĕ ». Il se retrouve ici tout à fait en divergence avec l'analyse de Bacilly, qui aurait probablement été « Quoĩquĕ poũr mĕ sĕrvĩr²⁴ ».

20. *L'Art de bien chanter*, pp. 371 sqq.

21. P. 367.

22. *De Briefwisseling van Constantijn Huygens*, loc. cit.

23. Cité par Bacilly p. 409, parmi les masculins dont la pénultième possède ce « privilège de longueur ».

24. Tout en tenant compte du fait, comme nous l'avons dit, que la notation à l'antique par longues et par brèves simplifie l'analyse de Bacilly, pour qui « pour » devant consonne et l'initiale de « servir » ne sont pas strictement longs, mais seulement plus longs que les syllabes en *e* muet voisines.

Entre la scansion de Huygens et les préceptes de Bacilly, nous trouvons donc des convergences qui donnent à réfléchir. Mais nous trouvons par ailleurs des différences importantes, dues entre autres à la différence dans l'objet du discours, dans sa méthode et ses principes, mais aussi dans le degré de « sensibilité » à l'accent tonique et à l'importance qui lui est accordée. Une divergence importante réside dans la détermination de la syllabe à partir de laquelle s'applique l'iambicisation : chez Bacilly ce peut être une syllabe quantitativement longue, mais atone (par exemple antépénultième de mot féminin ou pénultième de masculin), alors que chez Huygens c'est nécessairement une syllabe tonique, sans égard pour le fait qu'en rétrogradant on sera amené à considérer comme brève une syllabe qui pour Bacilly est quantitativement longue. Or, si l'on admet que la scansion de Huygens constitue un témoignage de ce qu'il entendait dans la bouche des comédiens français, il faut conclure que chez ceux-ci les accents et non la prosodie quantitative déterminaient la structuration rythmique de la diction du vers. Il faudrait aussi conjecturer qu'il s'agissait d'une pratique empirique, non théorisée, voire inconsciente, puisque s'ils en avaient eu conscience Corneille, qui avait suffisamment d'occasion d'échanger avec eux, ne serait probablement pas resté sourd aux instances de Huygens. Peut-être aussi les accents intermédiaires étaient-ils marqués avec une certaine discrétion ou une certaine variété dans l'intensité, qui rendait leur perception plus difficile aux Français. Il faut ajouter aussi les très nombreux cas dans lesquels la répartition des syllabes accentuées selon Huygens coïncidait avec celle des syllabes longues selon Bacilly²⁵. Toujours est-il que si nous comparons maintenant la scansion proposée par Huygens avec la scansion notée musicalement à travers le récitatif de Lully, la similitude est manifeste ainsi que les différences d'avec la prosodie de Bacilly.

Huygens, Lully et Bacilly

Lully, d'origine italienne, partage avec Huygens son statut d'observateur étranger en même temps que sa familiarité avec le répertoire français. Comme l'ont remarqué bien des commentateurs et comme l'ont montré de façon systématique les travaux statistiques d'Olivier Bettens²⁶, Lully s'attache à mettre en valeur les syllabes accentuées en leur affectant des notes longues. Cela l'amène à des groupements de syllabes longues et brèves qui pourraient être analysés en termes de pieds antiques. Dans ce cas, une syllabe que Huygens appellerait longue parce qu'elle est accentuée

25. Par exemple, dans « *dě mōn rēssēntīmēt* », Bacilly aurait été d'accord avec Huygens pour considérer comme longue la dernière syllabe, syllabe masculine qui correspond avec la fin d'un syntagme (et du vers). Pour ce qui est des syllabes « mon » et « -sen- », elles sont accentuées pour Huygens par iambicisation, et auraient été considérées par longues pour Bacilly parce qu'elles contiennent des voyelles nasales.

26. « Gestation et naissance du récitatif français. Lecture métrique et lectures prosodiques aux origines de la tragédie lyrique », *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, éd. par Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier, Lyon, Symétrie, 2010, pp. 25-39.

est pourvue d'une véritable longueur. Voici un exemple de vers où se succèdent une structure anapestique et une structure iambique, et que Huygens aurait pu scander ainsi :

Qu'aucūn aūtřē quē toī n'ēn puīssē riēn āppřēndře.

The musical score is in 2/4 time. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The lyrics are: "Qu'aucūn aūtřē quē toī n'ēn puīssē riēn āppřēndře." Above the melody, there are 'x' marks above the notes for 'aūtřē' and 'puīssē', indicating accents. Below the bass line, there are numbers 6, b, 6, 4, and a sharp sign (#) under the notes, representing a rhythmic pattern.

(*Atys*, I, 2.)

Un peu plus loin dans la même œuvre, voici un exemple de structure plus complexe, dans lequel Lully traite comme longue la première syllabe du vers :

The musical score is in common time (C). The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. The lyrics are: "Quand j'en devrois mourir cent fois plus mal'heureux !" Above the melody, there is an 'x' mark above the note for 'mal'heureux', indicating an accent. Below the bass line, there are numbers 6, 7, 6, 4, and a sharp sign (#) under the notes, representing a rhythmic pattern.

(*Atys*, I, 6.)

La scansion du premier hémistiche (« Quānd j'ēn dēvroīs moūrīr ») est la même que celle d'un vers que nous avons vu, où Huygens relevait un dactyle :

Peūvēnt sūr sōn aūtēūr...

On pourrait aller plus loin : le caractère tonique d'une syllabe n'est pas forcément souligné par un allongement, mais seulement marqué par sa place dans la mesure musicale ou dans les subdivisions du temps de la mesure (croche ou double croche²⁷). On trouve ainsi dans l'opéra italien²⁸ des séries de notes égales sur le même degré. Dans la mise en musique de l'alexandrin, ce sont des groupes de quatre notes, précédées d'une levée et complétées par une note presque toujours longue placée sur un temps fort de la mesure, souvent le premier de la mesure suivante : ces six notes correspondent aux six syllabes de l'hémistiche. Dans de telles séquences, les notes fortes de la mesure ou des subdivisions du temps, soit une note sur deux, ont vocation à porter des syllabes accentuables ; inversement, des syllabes non accentuables, par

27. Dans la division d'une noire en deux croches, la première est plus forte que la seconde. Dans la division d'une noire en quatre doubles croches, la première est plus forte que la deuxième et la troisième plus forte que la quatrième. Évidemment, il s'agit d'accents beaucoup plus légers que ceux qui frappent le premier temps de la mesure ou, dans une mesure à quatre temps, les premier et troisième temps.

28. Notamment chez Cavalli, que Mazarin avait fait venir à Paris et dont deux œuvres avaient été représentées devant le public parisien : *Il Xerse* en 1660 et *L'Ercole amante* en 1662.

exemple des *e* muets de finales féminines, ne seront en principe pas placées en position forte²⁹ ; et par ailleurs des syllabes portant un accent tonique de mot, donc hautement accentuables, ne seront pas placées sur des notes faibles. Précisément, c'est à quoi Lully se conforme en règle générale, en faisant parfois des choix dans le détail desquels nous ne pouvons entrer ici. Prenons pour exemple cet alexandrin de Cadmus :

The image shows a musical score for two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a sequence of notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The lyrics 'Serait-ce vous aimer que le pouvoir souffrir.' are written between the two staves, aligned with the notes. There are some markings below the bottom staff, including a sharp sign and a '6' under a note, and a flat sign under another note.

(*Cadmus et Hermione*, II, 4.)

Huygens aurait sans doute scandé par des iambes ce vers que Lully rend par des notes égales :

Sérait-cè vous aïmër què lè pouvoïr souffrîr ?

Il y a bien coïncidence entre les syllabes accentuables selon l'alternance iambique et les notes fortes de la subdivision de la noire en quatre doubles croches.

Toutefois, par delà la convergence avec la scansion de Huygens, nous saisissons une différence, qui n'est pas négligeable. Alors que Huygens ne connaît que deux catégories de syllabes, brève / longue, entre lesquelles il ne signale pas de variation dans le contraste, les notes répétées de Lully, où le rythme iambique est nécessairement très peu marqué³⁰, sont différentes des rythmes iambiques clairement notés en rythmes pointés comme dans les deux exemples d'*Atys*.

Par ailleurs, dans l'exemple de *Cadmus* la structure iambique s'étend sur 5 doubles croches et la note finale longue (*lab* à la fin du premier hémistiche, *sol* à la fin du second), alors que dans la notation d'*Atys*, I, 6, il s'étend sur l'équivalent de 5 croches et la note finale³¹. À tempo égal ou approchant (ce que laisse présumer la mesure, qui est à C dans les deux cas), le premier exemple est donc deux fois plus rapide que l'autre. De même, on peut relever dans le récitatif de Lully, comme chez ses successeurs, des anapestes lents (en mesure à C : deux croches + une noire) à côté

29. On n'en trouve qu'un exemple dans *Cadmus*, aucun dans *Armide*. Dans *Cadmus* (II, 6), il s'agit de l'hémistiche « Calme tes déplaisirs » (mesure à C), où « -me » est placé sur la première du groupe de quatre croches qui fait deuxième moitié de la mesure. « Cal » est placé sur la noire qui précède, temps faible de la mesure par conséquent, mais comme c'est une noire sa longueur est peut-être un moyen de signaler l'accent tonique.

30. Dans l'interprétation de la musique de l'époque, par une exception à la règle, des notes répétées sur le même degré n'ont pas à être exécutées en valeurs inégales. Ainsi, dans l'exemple de *Cadmus*, tout au plus pourrait-on allonger un peu à la fin des groupes le *fa* de « vous » et le *lab* de « -voir » respectivement au détriment du *sol* de « ai- » et du *sol* de « souf- ».

31. Dans l'exemple d'*Atys*, I, 2, la répartition sur les temps est la même que dans *Atys*, I, 6, mais avec pour unité de mesure la blanche, et non la noire.

d'anapestes rapides (en mesure à C ou 3/4 : deux doubles croches + une croche). Voici un exemple de ces deux sortes, l'une après l'autre, dans le monologue d'Armide :

(*Armide*, II, 5.)

Manifestement, dans cet endroit Lully a voulu suggérer par les anapestes rapides le reste de colère d'Armide contre Renaud et son indignation contre sa propre faiblesse (« ma colère s'éteint »), et, de façon contrastée par le moyen des anapestes lents, le ralentissement de cette colère et le mouvement implacable qui la mène vers Renaud³². Si l'on admet que le récitatif de Lully s'attache à refléter la déclamation que les comédiens auraient pu appliquer aux vers qu'il avait à mettre en musique, on doit en conclure que, même si cette déclamation s'appuyait sur les accents du texte et en dégageait des rythmes, c'était d'une façon variée, plus ou moins rapide et plus ou moins marquée selon les endroits et sans doute selon les nécessités de l'expression rhétorique. On est donc assez loin de l'uniformité que donne à imaginer la scansion de Huygens telle qu'il l'a notée et telle qu'il semble la théoriser, puisque son plaidoyer pour une versification accentuelle repose sur le principe que la longue de chaque « pied » doit revenir selon un *tactus* régulier³³. Par exemple, nous avons constaté que Huygens évitait les successions de brèves et en accentuait une sur deux. Cet accent demeure chez Lully dans les notes répétées, mais tellement allégé que dans le cours du débit il pouvait devenir imperceptible. De telles séries de notes rapidement passées sont évidemment susceptibles de produire un effet plus dynamique, voire dramatique, qu'une scansion régulière telle que semble la préconiser Huygens.

Pour compléter notre comparaison, nous devons envisager les rapports entre la prosodie de Lully et celle de Bacilly. Comme on peut s'y attendre, les relevés statistiques d'Olivier Bettens montrent que l'attention portée par Lully aux syllabes accentuées ou accentuables s'accompagne d'un désintérêt pour les normes de quantités (en terme de durée) codifiées par Bacilly : ainsi Lully ne se fera pas faute de placer une note brève sur un monosyllabe en *s*, *x* ou *z*, sur la fausse diphtongue *au* ou sur une

32. Pour être complète, l'analyse du récitatif devrait prendre en considération non seulement les rythmes, mais aussi les mouvements mélodiques et le traitement de l'harmonie, qui peuvent concourir à rendre l'accentuation des syllabes. Mais nous n'entrerons pas dans ces aspects-là.

33. C'est ce que semble impliquer son argument selon lequel un rythme iambique régulier permettrait à « la musique appropriée au premier couplet d'une chanson » de « s'ajust[er]... au second » (voir note 9) : s'il y avait variation du *tactus* sur tel ou tel endroit du premier couplet, ce ne pourrait être que pour des raisons rhétoriques qui ne seraient pas forcément pertinentes pour les endroits correspondants du second couplet.

voyelle nasale. Voici, entre tant d'autres, quelques exemples où des syllabes que Bacilly considérerait comme longues sont notées brèves, tandis que la scansion anapestique accentuelle est mise en valeur :

— *Est et an (en)* :

Andromède

Le Ciel n'est que trop en co - lère

(*Persée*, I, 4.)

Lē Cīēl n'ĕst quĕ trōp ĕn cōlĕrĕ

— *Vos et an (en)* :

À m'en faire à vos yeux un affreux sa - cri - fi - ce

(*Thésée*, IV, 2.)

Ā m'ĕn faĭr(e) ā vōs yeūx ũn āffreūx sācĕrificĕ

— *Au et an (en)* :

Quand j'ai veü tan - tôt la beauté qui m'enchante

(*Atys*, II, 1.)

Quānd j'āi vū tāntōt lā beaütĕ quī m'ĕnchāntĕ

Tout aussi fréquemment ce type de syllabes, longues selon Bacilly, se trouvent fondues dans des successions de notes de valeurs égales, souvent sur le même degré comme nous avons vu, et placées en position de notes faibles sans que Lully leur accorde un traitement particulier. Voici quelques exemples.

— Un monosyllabe en -s en position faible :

Hérax

Je ne les crus que trop,

(*Isis*, I, 2.)

— Des voyelles nasales en position faible, ici *on* et *an* / *en* :

je le con - fes - se

(*Thésée*, I, 5.)

Je ne ren - drai Ro - land

(*Roland*, III, 4.)

Nous pouvons nous demander en particulier comment Lully traite la formule « Je m'abandonne », à propos de laquelle nous avons vu que Huygens et Bacilly n'auraient pas été d'accord sur la syllabe qui constitue le point de départ de l'iambicisation. Dans l'exemple suivant, extrait d'un monologue de Médée,

Je m'a - ban - donne à vous

(*Thésée*, II, 9)

on ne s'étonnera pas de constater que la scansion de Lully rejoint celle de Huygens : sans attribuer à la syllabe « m'a- » une valeur plus longue qu'à la suivante, il la place en position forte, tandis que « -ban- » est placé en position faible. « Je » est placé en

position faible, ce que souligne encore sa valeur brève³⁴. L'iambicisation rétrograde donc à partir de la syllabe tonique « -don- » comme chez Huygens.

Dans son principe, la prosodie de Lully, telle qu'il la note dans son récitatif, est donc très proche de la scansion accentuelle de Huygens. Et elle est aussi éloignée de Bacilly que celle de Huygens, pour les mêmes raisons. Entre les trois demeurent certes des points communs, en particulier la tendance à l'iambicisation, mais nous avons vu que celle-ci ne s'applique pas nécessairement de la même façon.

De cet examen découlent plusieurs conséquences.

La première, historique, est que Lully se situe dans continuité de Huygens, sans le savoir probablement puisqu'on n'a pas de présomptions qu'il ait connu la lettre adressée par celui-ci à Corneille, même si ce n'est pas impossible. C'est que l'un et l'autre ont pour but de transcrire le texte tel qu'ils l'entendent, et certainement tel qu'ils l'entendent dit par les comédiens qu'ils fréquentent. Par là se retrouve revalorisée, avec les nuances qui s'imposent, l'affirmation longtemps admise, communément répétée et récemment soumise aux objections de la critique, comme il est bon que le soient les évidences un peu trop établies, selon laquelle la déclamation de Lully était une transposition musicale de la déclamation parlée. La source est Lecerc de la Viéville, qui rapporte que Lully

allait... former [son récitatif] à la comédie sur les tons de la Champmeslé. Il écoutait déclamer la Champmeslé, retenait ses tons, puis leur donnait la grâce, l'harmonie et le degré de force qu'ils devaient avoir dans la bouche d'un chanteur, pour convenir à la musique à laquelle il les appropriait de cette manière³⁵.

Cette assertion doit être prise avec beaucoup de précautions : à la lettre, elle ne peut valoir que pour les derniers opéras de Lully, car au moment où il mettait au point son récitatif, soit au plus tard en 1672 (en considérant qu'il était déjà en gestation dans les années antérieures), la Champmeslé n'était pas encore la vedette qu'elle devait devenir plus tard. Mais l'idée d'ensemble demeure : depuis le début de sa carrière artistique, Lully fréquentait suffisamment les comédiens pour ne pas avoir besoin de prendre particulièrement la Champmeslé pour modèle. À la cour aussi bien qu'à la ville, tout comme Huygens il avait certainement eu l'occasion d'entendre Floridor et ses camarades de l'Hôtel de Bourgogne. Et le témoignage de Huygens, certes avec les

34. On trouve une autre occurrence de « Je m'abandonne » dans ce vers de Cadmus (*Cadmus et Hermione*, IV, 1), « Au péril où je m'abandonne », dans lequel « où je m'aban- » sont notés par quatre doubles croches, « je » et « -ban- » se trouvant donc en position faible, « où » et « m'a- » en position forte.

35. Jean-Louis LECERF DE LA VIÉVILLE de Fréneuse, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 2^e éd., Bruxelles, Foppens, 1705 t. II, p. 204. Sur cette tradition, voir l'article critique de Manuel Couvreur, « Le récitatif lullyste et le modèle de la Comédie-Française », *Entre théâtre et musique : récitatifs en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles, Actes du colloque de Tours*, Tours, Imprimerie de l'Université, 1999, pp. 33-45.

incertitudes qu'il comporte, corrobore par avance celui de Lully et invite à conclure que les comédiens du courant du XVII^e siècle pratiquaient une déclamation accentuelle plus ou moins marquée dont l'un et l'autre rendent compte à leur manière.

La seconde conclusion est une interrogation. Les différences que nous avons vues entre la scansion régulière de Huygens et la scansion plus ou moins rapide et plus ou moins appuyée de Lully correspondent-elles à une évolution dans la déclamation ? Si évolution il y avait, elle se serait produite en peu de temps : une dizaine d'années, le temps qui sépare la lettre de Huygens et son séjour à Paris de la création de *Cadmus et Hermione*. Il est vrai que durant cette décennie le personnel de l'Hôtel de Bourgogne a connu des départs, des morts et des recrutements nouveaux³⁶, en même temps que la concurrence de Molière suscitait des débats sur l'esthétique de la déclamation. On peut aussi soupçonner Huygens d'avoir simplifié et donc rigidifié la déclamation qu'il entendait, faute de pouvoir la noter avec ses variations et peut-être aussi pour mieux accréditer sa thèse selon laquelle le vers français devait obéir à un rythme régulier. Dans l'autre sens, il faut observer que les vers de théâtre que Huygens cite en exemple sont exclusivement des vers de Corneille, qui en 1663 était le poète de l'ancienne génération, dans laquelle les héros raisonnaient ; l'opéra de Lully, lui, roule sur ce qui faisait la matière de la nouvelle génération, représentée notamment par Quinault et Racine : la violence des passions, à commencer par l'amour, avec ses mouvements chaotiques, ses surprises et ses revirements. Il est possible qu'à l'évolution du répertoire ait répondu une évolution dans la déclamation. Précisément, l'étude que Robert Garrette a faite de la phrase de Racine³⁷ montre qu'avec *Andromaque* et déjà les derniers actes d'*Alexandre*, autrement dit au moment où Racine passe du Palais-Royal à l'Hôtel de Bourgogne, apparaît un « style nouveau³⁸ », dans lequel les phrases s'affranchissent du moule que constitue l'alexandrin, le distique ou le quatrain, et prennent des dimensions plus variées. C'est aussi le moment où Corneille avec *Agésilas* (1667), puis Molière avec *Amphitryon* (1668), font l'essai de pièces écrites en vers hétérométriques. Il n'est pas exclu qu'un tel climat ait favorisé une diversification dans la déclamation³⁹.

36. Outre l'ouvrage de S. Wilma DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Nizet, t. II, 1970, voir la page de la ressource en ligne CESAR : http://www.cesar.org.uk/cesar2/troupes/troupes.php?fct=edit&company_UOID=311520.

37. Robert GARRETTE, *La phrase de Racine, Étude stylistique et stylométrique*, Presses universitaires du Mirail, 1995.

38. *Op. cit.*, pp. 141 sqq.

39. On pourrait aussi se demander si par la suite le récitatif de Lully n'a pas connu une évolution inverse : alors que ses premières tragédies en musique abondent en séquences de notes répétées proches du *parlar cantando* italien, où les accents sont nécessairement peu marqués, et qui s'apparentent aux séries de syllabes brèves que Huygens semble vouloir éviter, cette solution facile laisse la place avec *Armide* (1686) à un récitatif plus solennel, où des formules rythmiques diverses permettent de marquer plus nettement les syllabes accentuées. Cela pourrait correspondre à l'évolution d'ensemble de la tragédie en musique, qui avec *Cadmus* et *Alceste* comporte encore une dimension légère (Quinault et Lully y pratiquent le mélange des genres, auquel ils

Une troisième conclusion est aussi une interrogation : quel est le statut de la prosodie quantitative représentée par Bacilly ? incarne-t-il une tradition en voie de préemption, malgré sa relative « sensibilité » à l'accent tonique ? ou ses préceptes peuvent-ils s'articuler avec la déclamation accentuelle ?

Pour répondre à cette question, il faut se rappeler que la différence de longueur quantitative entre les syllabes est une caractéristique du français de l'époque, qui s'est fortement atténuée en français contemporain. Il n'y a pas de raison pour que ces différences aient été ignorées dans la déclamation en vers. Au contraire, si on considère le *Traité du récitatif* publié par Grimarest en 1707, on voit qu'il est non moins que Bacilly préoccupé de déterminer la longueur des syllabes et que, tout comme lui, entre la brève et la longue il distingue des « intervalles⁴⁰ » intermédiaires. Plus tard, l'abbé d'Olivet, dans sa *Prosodie française*, pratiquera un étagement du même genre⁴¹. Bien après Bacilly, il y a donc une continuité dans cette approche quantitative de la langue, même si d'un traité à l'autre la détermination des longues, des brèves et de leurs intermédiaires connaît quelques flottements.

C'est que pour ces théoriciens il s'agit de codifier l'usage de la langue dans le cadre du vers : nous avons vu que Bacilly se contente d'aménager cet usage en aboutissant à la « symétrie » iambique et que le reste est respect de la quantité propre à chaque syllabe.

On doit alors conjecturer que dans le cadre d'une déclamation accentuelle il y avait place pour le respect d'une durée plus ou moins longue de la syllabe. Musicalement, la solution résidait certainement dans cette marge de liberté laissée à l'interprète par la notation dont, comme nous l'avons dit, les théoriciens de l'époque affirment qu'elle ne doit pas être prise à la lettre. On a vu comment chez Bacilly la même notation [noire pointée + croche] pouvait correspondre à des inégalités différentes selon la longueur de la deuxième syllabe⁴² ; Grimarest, pour son compte, propose un exemple encore plus caractérisé, dans lequel le segment d'*Atys* « Et vous me laisserez mourir », noté par Lully comme une longue et une brève, à l'encontre des « règles les plus communes de

renonceront par la suite), mais qui vise au statut de grand genre, en rapport avec l'image que veut affirmer plus que jamais le gouvernement de Louis XIV après 1670. Le phénomène mériterait aussi d'être rapproché (avec un rapport qui resterait à définir) de l'évolution de la déclamation de la Champmeslé qui, d'après certains témoignages, serait devenue plus chantante après la retraite de Racine en 1677.

40. Jean Léonor Le Gallois de GRIMAREST, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, Paris, J. Le Fèvre, P. Ribou, 1707, pp. 26 sqq ; édition par Sabine Chauchoe dans *Sept traités sur le jeu du comédie et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique*, Champion, 2001, p. 294 sqq.

41. Première édition, Paris, Gandouin, 1736. L'ouvrage a été maintes fois réédité. En 1736 (p. 52), d'Olivet propose de distinguer des muettes, brèves, moins brèves, longues et plus longues.

42. Bacilly est plus radical p. 331, où il affirme que l'interprète a la liberté et même le devoir de « réparer par son art et son adresse ce qui semble défectueux sur le papier ».

la quantité », est réorganisé de façon que la première devienne plus brève que la seconde⁴³.

On peut appliquer cela aux exemples que nous avons cités, dans lesquels la notation de Lully ne tient pas compte des normes de Bacilly. Ainsi, dans l'exemple d'*Atys* cité plus haut

(*Atys*, II, 1.)

Quānd j' ai vū tāntōt lā beautē qui m' ēnchāntē

il suffirait d'allonger la double croche placée sur « quand » en prenant sur la suivante (ce qui produit un rythme pointé) ; puis de raccourcir la croche pointée de « vu » pour donner plus de longueur à « tantôt ». Plus loin, comme l'initiale de « beauté » est longue, comme dirait Bacilly, « en toutes manières⁴⁴ », il faudrait l'allonger au détriment de la double croche qui précède et qui porte l'article « la », qui est bref par nature ; on obtiendrait ainsi sur ce couple de notes un rythme dit « lombard », dont les traités nous précisent qu'il peut être une façon de réaliser certaines notes inégales⁴⁵. Le couple de doubles croches « qui m'en- » pourrait lui aussi se voir appliquer le même rythme lombard. À ce compte, on aurait chez Lully des syllabes longues ou relativement longues placées sur des parties faibles du temps, et qu'un interprète moderne devrait se garder d'accentuer.

On pourrait appliquer le même principe d'adaptation à un bon nombre des vers scandés par Huygens dont nous avons vu qu'ils placent en position brève des syllabes que Bacilly considère comme longues. Ainsi du vers

Aūx douceūrs quē cō[rromp]t l'āmērtūmē dēs lārmes.

Il suffirait d'allonger « Aux » en prenant sur la longueur de « dou- », selon le même rythme pointé que chez Lully dans « Quand j'ai » ; puis d'allonger la syllabe faible « des » en prenant sur la finale « -me » qui précède, ce qui donnerait le même rythme lombard que pour « la beau- », avec encore une syllabe relativement longue placée sur la partie la plus faible du pied. Dans les séquences iambiques, par exemple

Toūrnēr sūr toī lēs coūps...

il conviendrait, conformément aux préceptes de Bacilly, d'accorder à la syllabe « Tour- » et à la préposition « sur » le temps nécessaire pour les prononcer (parce que

43. *Op. cit.*, pp. 218-219 ; éd. cit., pp. 363-364.

44. *Op. cit.*, p. 413.

45. Étienne LOULIÉ, *Éléments ou Principes de musique*, Amsterdam, Étienne Roger, 1698, pp. 71-72.

la syllabe est fermée par un *r* suivi d'une autre consonne) et en laissant à « les » la longueur qui est la sienne tout en accentuant « nēr » et « toī ». On aurait ainsi deux niveaux de longueur, accentuelle et quantitative, que l'interprète aurait mission de ménager.

Reconnaissons toutefois que, même s'il y aurait place pour la prosodie quantitative dans le cadre de la déclamation accentuelle, ce ne pourrait être que dans les limites de ce cadre, sous peine d'incohérence. Nous avons vu notamment que dans la formule « Je m'abandonne », l'iambicisation que l'on observe chez Huygens ou Lully diverge fortement de celle à laquelle mènerait l'analyse quantitative de Bacilly. Jusqu'à quel point alors peut-on suivre celui-ci ? Dans l'exemple du monologue de Médée cité plus haut,

Je m'a - ban - donne à vous

(*Thésée*, II, 9)

on pourrait imaginer que l'interprète, s'accordant la latitude que nous avons dite, prenne un peu de la durée de « m'a- » pour la restituer à « -ban-⁴⁶ » ; mais on imagine mal « Je », que Lully a pris soin de noter par une double croche, pourvu d'une durée significative (disons supérieure à la croche) sous prétexte que « -ban- », deux syllabes plus loin, serait quantitativement long. On pourrait en dire autant du vers scandé par Huygens :

Jē m'ābāndōnnē toūt(e) ā vōs ārdēnts trānsports :

Tout en plaçant un accent sur « m'a- », l'interprète pourrait prendre le temps nécessaire pour prononcer la voyelle nasale de « -ban- », mais il n'y aurait pas de raison pour qu'il allonge « Je », comme Bacilly l'aurait sans doute envisagé, voire préconisé.

Nous sommes maintenant en mesure de proposer une réponse à la question que nous posions initialement : une analyse accentuelle du vers de l'âge classique est-elle pertinente ? Le fil qui relie Huygens à Lully porte à conclure qu'elle correspondait à la perception d'observateurs étrangers ; elle correspondait sans doute aussi à la « sensibilité » des comédiens si on admet que Huygens et Lully se conforment plus ou moins fidèlement aux rythmes de leur déclamation. Elle devait correspondre aussi à la perception confuse du public, puisque le récitatif accentuel de Lully a connu tout de

46. Dans l'exemple qui nous intéresse, nous ne serions pas strictement dans la pratique des notes inégales avec rythme lombard, puisque quand l'unité de la mesure est la noire l'inégalisation s'applique en principe aux doubles croches et non aux croches (ce qui est le cas dans l'exemple d'*Atys*, II, 1). Mais nous serions dans le cadre plus général de la liberté de l'interprète pour adapter le chant à la prosodie.

suite un grand succès. Par ailleurs, le principe de l'iambicisation semble omniprésent et permet de dégager beaucoup de formules rythmiques régulières, même s'il faut se demander si à certains moments les successions de brèves (*i.e.* de syllabes atones) à peine ou pas du tout iambicisées n'avaient pas leur place.

Mais la prosodie du français classique ne se réduit pas au couple syllabe accentuée / syllabe atone. Si « sensibilité » à l'accent tonique il y avait, elle se doublait d'une perception encore plus nette de la durée des syllabes, ou du moins de certaines syllabes, longues ou brèves, indépendamment de leur statut accentuel. Le refus des Français d'admettre que leur langue comportait un accent et leur attachement à l'équivoque sur la notion de quantité, qui pour eux correspondait à une durée même si parfois elle coïncide avec une quantité accentuelle, ne facilitait pas leur perception des choses. On a vu de plus que cette quantité n'était pas binaire, mais comportait un échelonnement de longueurs. L'analyse accentuelle est donc légitime, mais réduite à elle-même elle ne rendrait que de façon partielle la perception que les Français du XVII^e siècle avaient de leur propre poésie.

Je remercie Pierre-Alain Clerc et Olivier Bettens, qui avaient autrefois attiré mon attention sur la lettre de M. de Zuylichem à Corneille, particulièrement Pierre-Alain Clerc à qui il serait revenu d'en faire l'étude s'il n'avait pas généreusement accepté de m'en laisser l'avantage. Je les remercie également, ainsi que Richard Hillman, Marie-Thérèse Mourey et Bertrand Porot, de leur relecture scrupuleuse de cet article et de leurs observations stimulantes. Une mention particulière pour le rôle décisif de Bertrand Porot et de Raphaëlle Legrand qui, dans le cadre des séances du Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur la Musique et les Arts du Spectacle en 2007-2008, ont suscité une avancée décisive de la réflexion sur la prosodie accentuelle et la prosodie quantitative dans la mise en musique du vers français.