

ÉTUDES FRANCO-ANCIENNES

Numéro 161 – Mars-Juin 2017

Revue trimestrielle

Association
des Professeurs
de Lettres

REVUE
DE
L'ASSOCIATION
DES
PROFESSEURS
DE
LETTRES

Revue trimestrielle
Numéro 161
Mars-Juin 2017

<http://www.aplettres.org>
apl@aplettres.org

RÉDACTION

Direction de la publication

Romain VIGNEST
33, rue Robert Lindet, 75 015 Paris

Rédaction

Jean-Noël LAURENTI
10, rue Meslée, 45 170 Villereau

Relation avec les éditeurs

Sylvie NOURRY-NAMUR
54, rue Damrémont, 75 018 Paris

Comité de lecture

Mmes GIRARD, KANTOROW, NOURRY-NAMUR, WACHTEL,
MM. GUINARD, VAUCHELLES

Les articles et tribunes peuvent être envoyés sur papier à J.-N. LAURENTI ou R. VIGNEST et en fichier joint à l'adresse suivante : apl@aplettres.org. Il est demandé de ne pas proposer d'articles de plus de 35 000 signes.

Pour la correction des articles, prière de se référer au *Mémento typographique* de Charles Gouriou (Éditions du Cercle de la Librairie, 1998), à défaut au *Manuel de Typographie française élémentaire* d'Yves Perrousseaux (Atelier Perrousseaux éditeur, 1995). Un résumé des principales conventions typographiques peut également être adressé aux auteurs sur demande.

Pour les livres et revues dont on désire un compte rendu, pour les insertions de publicité, s'adresser à Sylvie NOURRY-NAMUR.

Les adhérents qui désirent recevoir des exemplaires supplémentaires pour la diffusion sont priés de les demander à Evelyn GIRARD, secrétaire générale.

**Pour une initiation au rythme de l'alexandrin classique
à partir des témoignages du XVII^e siècle :
deux vers de *Bajazet***

Jean-Noël LAURENTI

(Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
Association pour un Centre de Recherche sur les Atrs du Spectacle
aux XVII^e et XVIII^e siècles)

Quand on commente de la poésie, il convient d'étudier le rythme du vers. Cela est vrai pour l'alexandrin de la tragédie classique, comme pour tout autre type de vers. Mais quand on parle du rythme du vers chez Racine, comme chez Corneille, qu'entend-on exactement par là ? quelle perception en avaient les contemporains, auditeurs, comédiens, ainsi bien sûr que les poètes qui écrivaient pour eux ? de quels outils d'analyse disposaient-ils ? La question mérite d'être évoquée devant des élèves ; non pas seulement pour son intérêt historique en soi, mais aussi parce qu'elle nous permet d'imaginer comment le vers pouvait être dit, soit en scène, soit dans une lecture devant une petite assemblée comme il s'en faisait tant à l'époque, c'est-à-dire de nous représenter de la façon la moins anachronique possible les éléments expressifs qu'il recelait. En outre, quand un même passage accepte des analyses différentes, cela permet une prise de conscience des différents choix expressifs possibles, ces choix s'exprimant de façon rhétorique à travers la lecture, la quatrième partie de la rhétorique, comme on sait, consistant dans l'*actio*, c'est-à-dire la manière de rendre le discours par la voix et par le geste.

Les lignes qui suivent proposent une application pratique des conclusions de notre article « Prosodie accentuelle et prosodie quantitative dans le vers français classique : une lettre de Constantin Huygens à Corneille », publié dans notre *Revue* en 2015¹.

1. *Revue de l'Association des Professeurs de Lettres*, mars 2015, pp. 5-18, et juin 2015, pp. 12-29. Pour éviter d'alourdir notre exposé, nous ne reproduirons pas ici, au fil de notre propos, les références aux sources déjà indiquées dans les notes de cet article.

Les sources citées sont toutes disponibles en ligne.

Cette démarche a été expérimentée lors d'une intervention dans une classe de seconde dans le cadre d'une étude du genre tragique. Nous avons pris pour exemple quelques vers de *Bajazet*, 709 sqq. En une heure, si on veut faire ressortir précisément les phénomènes en expliquant les instruments d'analyse, mais aussi faire dire les vers aux élèves, on ne peut guère en étudier que trois ou quatre. Nous en examinerons ici deux à titre d'exemple.

Quand on parle de « rythme », il ne faut pas seulement entendre la distribution au sein du vers des syllabes accentuées et atones (ce qui est le rythme accentuel), mais aussi la distribution des syllabes quantitativement longues et brèves (ce qu'on peut appeler rythme quantitatif). En effet, comme nous avons essayé de le montrer, au XVII^e siècle coexistent ces deux formes d'analyse prosodique (la prosodie étant l'étude de chacun de ces rythmes).

L'une repose sur une sensibilité au rythme accentuel, qu'expriment deux observateurs d'origine étrangère dont le témoignage est extrêmement précieux, Constantin Huygens au début des années 1660, Lully dans sa pratique du récitatif à partir des années 1670. Lully, d'après les témoignages contemporains, s'inspirait de la déclamation des comédiens et nous en offre un reflet, riche d'enseignement même si, bien entendu, il n'est pas à prendre comme une transcription mécaniquement rigoureuse. Huygens et Lully, qui ont une grande familiarité avec le français, perçoivent comme une évidence les syllabes accentuées (même si la théorie de l'accent tonique en français ne s'élaborera qu'au tournant du XIX^e siècle), alors que pour les Français d'origine leur langue a la particularité de ne pas avoir d'accent.

L'autre type d'analyse, reposant sur l'observation des phénomènes phonétiques dans la langue de l'époque, mais également confortée par une tradition issue de Baïf et de son ambition de transporter dans la poésie française la prosodie et la métrique antiques, s'attache à la distinction entre les diverses quantités de syllabes, non seulement longues et brèves, mais aussi demi-longues et demi-brèves. Cette approche, illustrée notamment par Bacilly², restera vivace durant tout le XVIII^e siècle, par exemple

2 *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter par le sieur B.D.B.*, [s.l.], 1668; rééditions en 1671 et 1679. Il n'est pas inadéquat de se référer à un traité de chant pour approcher la déclamation parlée des XVII^e et XVIII^e siècles : à cette époque la parenté entre le chant et la déclamation est un lieu commun, et Bacilly affirme précisément qu'un grand nombre de ses préceptes relèvent de la déclamation. Cette parenté est, par exemple, un présupposé de *Traité du récitatif* de Grimarest (voir ci-dessous) et des traités de chant français du XVIII^e siècle (Jean-Antoine BÉRARD, *L'Art du chant*, Dessaint et Saillant, 1755 ; Blanchet, *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*, 2^e éd., Lottin, Lambert, Duchesne, 1756).

dans le *Traité du récitatif* de Grimarest, qui distingue aussi quatre degrés de quantités³, ou bien dans la *Prosodie française* de l'abbé d'Olivet⁴.

Entre les deux analyses, de multiples passerelles existent. Par exemple, quand Bacilly affirme que toute pénultième de féminin est longue, cela coïncide avec le fait qu'en français les mots féminins portent l'accent tonique sur la pénultième ; de même, quand il dit que toute syllabe masculine précédant un repos de la voix est longue, cela coïncide également avec la présence normale d'un accent tonique en fin de syntagme.

Par ailleurs, les analyses de Huygens, le récitatif de Lully comme les préceptes de Bacilly témoignent d'une préoccupation commune : établir à l'intérieur de chaque vers une certaine régularité dans la répartition des syllabes accentuées ou atones, longues ou brèves. En effet, il ne faut pas oublier que, le vers français se définissant uniquement par le nombre de syllabes⁵, la distribution de ces syllabes longues ou brèves, fortes ou faibles (à l'exception de la dernière syllabe du décompte de l'hémistiche ou du vers, qui doit toujours être une syllabe tonique, par exemple la 6^e et la 12^e de l'alexandrin), est aléatoire et différente d'un vers à l'autre, à la différence de ce qui se passe dans les versifications antiques et germaniques. Il dépend donc de l'interprète de dégager de cette confusion une succession régulière pour chaque vers, qui aura peu de chances d'être reproductible d'un vers à l'autre. Chez Huygens et Bacilly, le modèle de référence est le modèle iambique (atone/accréntuée chez Huygens, brève/longue chez Bacilly), mais Huygens, commentant les vers de Corneille ou d'autres poètes, relève d'autres séquences, par exemple anapestiques ou dactyliques ; chez Lully on observe des organisations plus diverses, mais où la régularité est de toute façon assurée par le *tactus* de la mesure musicale. Et on peut avancer que le poète, connaissant les pratiques des comédiens et des lecteurs (sachant que les poètes étaient eux-mêmes lecteurs, notamment Racine), écrivaient en prévoyant qu'ils se livreraient à ce genre de recomposition.

Avant déborder l'analyse des vers 709 sqq. de *Bajazet*, on demandera d'abord aux élèves de les lire pour eux-mêmes et de les annoter avec soin, de façon à repérer

- les diérèses et les synérèses ;
- les *e* muets qui sont élidés devant voyelle ;

3 Jean Léonor Le Gallois de GRIMAREST, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*, 1707 ; éd. par Sabine Chaouche dans *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes, De l'action oratoire à l'art dramatique*, Champion, 2001 ; p. 26 sqq. dans l'original.

4 Pierre-Joseph Thoulier, abbé d'OLIVET, *Traité de la prosodie française*, Première édition, Gandouin, 1736.

5. Et, bien entendu, par la rime, dont il n'est pas question ici. La conception accentuelle du vers français, telle qu'elle est encore exprimée dans les *Éléments de métrique française* de J. Mazaleyrat (A. Colin, 1974), n'apparaît qu'au XIX^e siècle et n'est aucunement celle de l'âge classique. Voir notre article cité, note 4.

— ceux qui comptent dans le vers et doivent être prononcés, y compris ceux des rimes féminines, sachant que les traités de versifications de l'époque disent clairement que les alexandrins féminins ont treize syllabes ;

— les liaisons, sachant qu'au XVII^e siècle toutes les liaisons sont obligatoires (des exceptions n'apparaissent qu'à la fin du siècle, en particulier pour les finales comportant des voyelles nasales), même quand il y a une ponctuation entre deux mots.

Sans entrer dans les questions relatives à la prononciation de l'époque, on leur fera dire ces vers assez lentement, pour qu'ils prennent conscience, par exemple, de la résonance des voyelles nasales, qui leur confère une certaine longueur, et en leur signalant que les mots en *-s* (« vous », « vos », etc.) ont leurs finales longues, les articles, démonstratifs et possessifs *les, ces, mes*, etc., ainsi que *est* ayant leur *e* long et ouvert, à la différence de *et* qui est bref et fermé.

On leur rappellera ensuite grossièrement les règles de l'accent tonique en français (placé sur la finale des mots masculins et la pénultième des mots féminins), qu'ils connaissent beaucoup moins bien que celui des langues étrangères.

On pourra ensuite entrer dans l'analyse des vers. Pour ce faire, on peut partir de l'aspect accentuel mis en lumière par Huygens et Lully, puis y adjoindre l'analyse quantitative de Bacilly : en effet, le propos de Bacilly ne touche que rarement à la structure d'ensemble du vers et s'attache à détailler les phénomènes sur des cellules plus petites, un mot, un groupe de mots voire un hémistiche. Sur un vers donné, partons donc de la structure accentuelle telle que Huygens et Lully auraient pu la percevoir ou s'attendre à ce que l'interprète la réalise.

Soit un vers simple de notre extrait :

Madame, plus je vois // combien vous méritez...

On rappellera aux élèves que l'alexandrin présente deux syllabes obligatoirement accentuées, la 6^e et la 12^e :

Madame, plus je vois // combien vous méritéz⁶...

Pour être historiquement exact, on leur précisera aussi que parler d'accent tonique est un anachronisme car les théoriciens contemporains, qui ne connaissent pas cette notion pour la langue française, usent de formulations plus compliquées pour exprimer l'obligation que la 6^e et la 12^e syllabe soit accentuées (par exemple en disant qu'elle ne peuvent être des prépositions monosyllabiques ou des pronoms personnels tels que *je, me...* qui effectivement sont des clitiques, et donc atones). Mais le recours anachronique à la notion d'accent tonique est pour nous une facilité qui ne fausse pas pour autant l'analyse.

On placera ensuite dans le vers les accents toniques évidents :

6. Pour la clarté de la notation, nous supprimons les accents qui indiquent le degré d'ouverture de la voyelle *e* et nous les réservons au *e* portant un accent tonique.

Madame, plus je vois // combien vous méritéz...

D'autres accents sont possibles. On fera remarquer en effet aux élèves que l'accent tonique en français, même s'il a bien une réalité, est flottant : que l'accent de certains mots peut disparaître devant d'autres, ou que certaines syllabes en principe atones peuvent porter dans un groupe un accent relais, que certains appellent *contre-tonique*.

C'est le cas ici dans « plus je vois ». L'accent propre de « plus », qui en principe est bien réel car ce mot n'est pas un clitique, disparaît facilement dans une élocution familière et nous ne l'avons pas marqué dans un premier temps, mais il peut réapparaître :

Madame, plús je vois...

ce qui nous donne un rythme iambique, bien visible si nous adoptons la notation de Huygens qui, précisons-le encore, appelle longue une syllabe accentuée, qu'elle soit longue ou brève sur le plan quantitatif :

Mādā/mě, plūs / jě vois.

On peut se demander si ce rythme iambique, rythme de base comme on sait, serait praticable dans le second hémistiche. On pourrait effectivement placer un accent relais au milieu des trois syllabes atones « vous⁷ meri », ce qui en notation Huygens donne :

... cōmbiēn voūs mēritēz...

Ce sont là des possibilités qui aboutiraient déjà à une déclamation historiquement vraisemblable. On peut chercher maintenant si, chez nos témoins, nous trouvons d'autres indices qui conforteraient notre choix.

Pour le premier hémistiche intervient le témoignage quantitatif de Bacilly, qui nous dit que *plus* au sens de « en plus grande quantité » est plus long que *plus* dans un comparatif⁸. Précisément, ici nous avons un parallélisme entre ce vers et le précédent :

Plus vous me commandez de vous être infidèle,

parallélisme rhétorique qu'il sera bien venu de mettre en valeur en faisant coïncider sur « plus » une marque accentuelle avec la longueur du monosyllabe.

On peut se demander maintenant comment Lully aurait distribué les valeurs rythmiques de ces six syllabes. Vraisemblablement ainsi :

7 Vous ne porte pas d'accent car c'est un clitique.

8. *L'Art de bien chanter*, p. 363.



Ma da me, plus je vois

Observons que dans ce pastiche de récitatif, étant donné qu'en musique on distingue des notes plus fortes que d'autres à l'intérieur de la mesure et à l'intérieur de chaque temps, les notes les plus fortes porteraient les syllabes « da- » (première note du troisième temps), « plus » (première note du quatrième temps), « vois » (première note de la mesure suivante, avec un *ictus* plus important de fin d'hémistiche). Ajoutons que, même si nous écrivons ces notes égales, la liberté dont disposait à l'époque l'interprète lui permettait de les inégaliser plus ou moins nettement⁹, ce qui pourrait donner par exemple :



Ma da me, plus je vois

pour mettre en valeur ce « plus » dont nous avons parlé.

Qu'en est-il dans le second hémistiche ? Lully aurait certainement pu écrire, là aussi, une série de notes égales mais hiérarchisées dans la mesure :



com bien vous mé ri tez

où « bien » porte un accent important, sur la première note de la seconde partie de la mesure, et « mé » un accent plus léger. En cela, Lully rejoindrait Huygens.

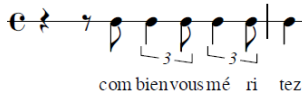
Ici Bacilly intervient pour rappeler que « vous » est demi-long, mais pas si long que « -bien ». Il y aura donc lieu d'inégaliser (très légèrement car « vous » n'est pas bref) le couple de croches « -bien vous », ce que l'on transcrita approximativement par un triolet. Bacilly dirait également que des deux brèves « mé » et « ri » de « méritez » on peut allonger la première. Cela nous donnerait



com bien vous mé ri tez

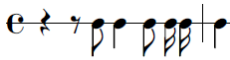
9. En principe, on n'inégalise pas des notes répétées sur le même degré, mais on peut se demander si ce précepte énoncé par les traités de musique s'applique absolument en toutes circonstances. Sans entrer dans la discussion, précisons de toute façon que si nous notons toutes les notes sur la même ligne, c'est parce que nous faisons abstraction de mouvements mélodiques qui s'ajouteraient aux rythmes, mais qui ne sont pas de notre propos.

ou, plus subtilement, pour éviter de mettre un accent trop prolongé sur « mé » :

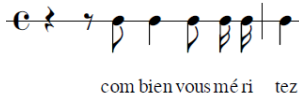


Ce sont là des passerelles tout à fait possibles entre prosodie accentuelle et prosodie quantitative.

Il existe une autre possibilité. Le récitatif de Lully et surtout celui de ses successeurs connaît une combinaison plus emphatique, dans laquelle à la succession de quatre croches notées égales se substitue une autre combinaison :



Appliquons-la à notre hémistiche :

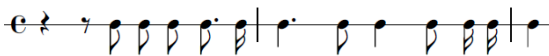


Nous obtenons par là ce que nous cherchions : « bien » porte sa juste longueur, « vous » porte une longueur moindre et « mé- », première d'un couple de doubles croches, peut être un peu allongé par rapport à « ri- ».

À vrai dire, ce genre de cellule rythmique se développe après les premiers opéras de Lully, donc vers l'époque de la retraite de Racine. Spontanément, en 1663 Huygens n'aurait guère imaginé cela. Cela correspond peut-être à une évolution du récitatif (et, pourquoi pas ? de la diction des comédiens) dans un sens plus déclamatoire, plus contrasté. Cette incertitude étant spécifiée, il est tout de même intéressant d'examiner quel effet cette combinaison produirait.

La première conséquence serait de peser sur le mot « combien », donc de souligner rhétoriquement le sens, comme on l'a fait par la longueur de « plus » dans le premier hémistiche. Une deuxième conséquence, non moins signifiante, serait, en donnant à « vous » sa juste longueur et un léger accent, de mettre en valeur la destinataire (« vous, vous méritez ; Roxane, elle, ne mérite pas »), donc de contribuer à exprimer la passion de l'amant, faite à la fois d'inclination et d'estime (sur le plan gestuel, il est facile d'imaginer un mouvement de la main vers elle).

Pour récapituler, voici maintenant une possibilité de distribution des syllabes accentuées ou non, longues ou brèves, en conformité avec les témoignages d'époque :



Ma da me, plus je vois com bien vous mé ri tez

On a vu que d'autres possibilités existaient. On en parcourra plusieurs avec les élèves et on leur demandera d'expérimenter chacune d'elles en disant le vers de façon à en faire ressortir les effets expressifs, puis en leur proposant d'effectuer un choix motivé.

Considérons maintenant un second exemple avec un vers plus complexe :

Non, vous ne verrez point cette fête cruelle.

Si l'on place les accents toniques, sur les syllabes 6 et 12 ainsi qu'à l'intérieur des hémistiches, on obtient :

Nón, vous ne verrez poínt cétte fête cruëlle,

ou, en notation Huygens :

Nōn, voūs nē vèrrèz poĩnt // cèttè fètè cruëlle.

Ici deux remarques sont à faire :

1. Après avoir, comme on l'a vu, expliqué aux élèves les principes de l'accent tonique en français, il faudra leur faire remarquer que « verrez » porte normalement l'accent sur la dernière syllabe, mais que cet accent s'efface devant celui de « point ». En effet, si l'on accentuait successivement les deux syllabes (« verréz point »), on se trouverait devant un *conflit accentuel*, qui se résout par l'effacement du premier accent. Nous reconnaissons ce traitement du conflit accentuel dans le propos de Bacilly qui par exemple, à propos de « rien », autre particule négative, constate¹⁰ que le monosyllabe « dit » est bref devant « rien » dans « On n'en dit rien » alors qu'il ne l'est plus s'il est placé en fin de segment (« Lorsque l'on dit¹¹ »).

2. Les élèves seront peu sensibles à l'accent tonique de « cette », beaucoup moins qu'à celui de « fête ». C'est ce qui fait le caractère flottant et peu marqué de l'accent tonique français : le syntagme « cette fête » tend à être considéré comme un ensemble solidaire, ne portant qu'un accent sur sa fin. On doit toutefois leur faire remarquer que si on le dit plus lentement l'accent de « cette » devient sensible : il apparaîtra donc ou s'estompera selon le rythme que nous adopterons pour dire le vers.

10. *L'Art de bien chanter*, p. 374.

11. De même « va », placé en fin de segment, est long, mais devient bref dans la formule « va dire » (*L'Art de bien chanter*, p. 334). Ce sont des exemples de la « sensibilité » de Bacilly à l'accent tonique, traduite en termes de quantités.

Essayons maintenant de dégager dans ce vers des rythmes réguliers. Huygens organiserait certainement le premier hémistichie en plaçant des accents relais une syllabe sur deux en rétrogradant à partir de la première :

Nōn, voūs nē verrēz poīnt..

En effet, l'accent propre de « verréz » s'étant effacé devant « point » et l'ensemble « vous ne verrez point » constituant une unité, il n'y a pas d'obstacle à mettre des accents relais sur l'initiale de « verrez » ainsi que sur « vous ». On obtient alors un spondée et deux iambes, ou bien une longue isolée, deux trochées et une longue.

Dans le deuxième hémistichie, il n'y aurait pas d'accent relais à ajouter. On aurait :

cēttē fētē crūēlle,

soit un trochée, un dactyle et un trochée (en comptant l'*e* muet final).

Constatons que cette répartition des accents concorderait avec les analyses quantitatives de Bacilly, pour qui

- les exclamations sont longues (« Nōn ») ;
- « vous » est relativement long sans être long au plus haut degré ;
- la pénultième d'un féminin étant toujours longue, son antépénultième est brève, sauf exception (« crūēlle »).

Demandons-nous maintenant comment ce vers pourrait être rendu dans le récitatif lullyste. Pour le premier hémistichie, on pourrait avoir :



Non, vous ne verrez point

Dans cette première transcription très simple, les syllabes « vous », « ver- », « point », « cet- », « fê- », « -el- » sont placées sous des notes fortes de la mesure ou sous des notes fortes d'un temps (la première d'un couple de croches). « Non » est placé sur un deuxième temps, donc un temps faible de la mesure, mais la longueur de la note suffit à exprimer l'accent qu'il porte (Il pourrait exister d'autres manières de le noter, dans la discussion de laquelle nous n'entrerons pas).

Dans cette notation, on peut observer que l'interprète a la possibilité d'inégaliser légèrement les croches, ce qui conférerait plus de longueur aux syllabes qui portent un accent relais :

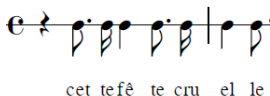


Non, vous ne ver rez point

Pour le second hémistiché, noté ainsi :



on pourrait imaginer une inégualisation plus marquée :



L'inégualisation se justifierait pas le sens : il s'agit d'évoquer l'approche d'une « fête cruelle », à la fois solennelle et meurtrière (au sens propre comme au sens figuré), les rythmes pointés comportant précisément dans la musique du XVII^e siècle un caractère solennel et martial.

Le léger allongement de « -te » dans les syllabes « -te cru- » demande un commentaire plus précis. D'une part, comme nous avons là un couple de brèves, il n'est pas interdit d'allonger la première, modérément et à condition que cela n'efface pas la longueur de la pénultième de « fête » qui, dirait Bacilly, est « longue au premier degré » et le reste ici. D'autre part, cette légère suspension de la syllabe « cru » a l'avantage de laisser à l'interprète le temps de doubler la consonne initiale de « cruelle », ou bien l'*r* qui suit, avant de faire entendre la voyelle. Ce procédé d'articulation, répertorié par Bacilly et les théoriciens du chant français postérieur¹², permet de suggérer l'atrocité de la notion exprimée par l'adjectif : encore une fois, le rythme prend une fonction rhétorique.

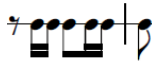
Ces possibilités étant ainsi répertoriées, il est possible d'écrire musicalement les mêmes rythmes mais de façon plus ou moins rapide à certains endroits : en effet, un rythme anapestique, par exemple, peut être écrit soit en croches + noire



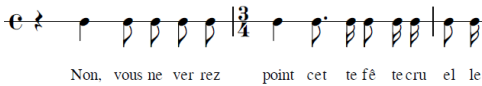
soit en doubles croches + croche,

12. *L'Art de bien chanter*, pp. 307 sqq. BLANCHET, *op. cit.*, Seconde partie, chap. III : « Art et utilité de doubler les Consonnes » (pp. 53 sqq.). BÉRARD, *op. cit.*, chap. XII, pp. 93 sqq.

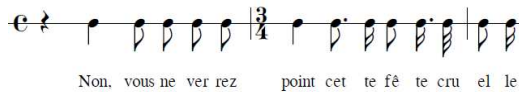
Concernant le choix des consonnes à doubler, on ne trouve pas chez Bacilly des exemples d'occlusives, mais on en trouve chez Blanchet et Bérard, sans doute parce que le répertoire de l'opéra peint des passions plus violentes que les airs de ruelles qui sont l'objet de *L'Art de bien chanter*. Par-delà cette différence, la tendance chez Bacilly et Blanchet est de doubler plutôt des consonnes initiales.



la structure étant la même. Ainsi, on pourrait écrire en accélérant les mots « fête cruelle », moyennant un changement de mesure comme il en existe souvent chez Lully :



ce qui peut encore s'exécuter avec les procédés d'inégalisation dont nous avons parlé, notamment pour permettre de doubler les consonnes, mais avec plus de rapidité :

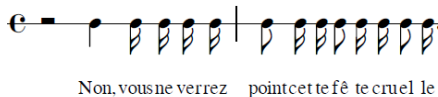


On peut accélérer encore tout le deuxième hémistiche, en plaçant cette fois-ci deux anapestes rapides :



(On n'aurait plus besoin alors de changement de mesure : ainsi que cela arrive chez Lully, la dernière syllabe tonique du vers coïnciderait avec le 3^e temps de la mesure à quatre temps, qui est un temps fort de la mesure.) La hiérarchie des accents demeure, ainsi que celle des longues et des brèves, plus ou moins réalisable par le biais de l'inégalisation. On obtient alors un contraste entre la lenteur du premier hémistiche, évoquant l'attente et tenant en suspens la curiosité de l'auditeur, et le caractère dramatique du second, qui exprime aussi l'indignation du personnage qui parle.

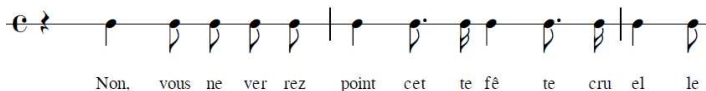
Mais on pourrait appliquer le même traitement au premier hémistiche :



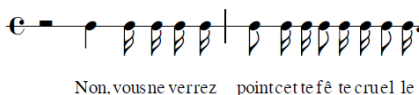
Ici, on aurait une exclamation longue, suivie de quatre syllabes accélérées, entre lesquelles néanmoins la hiérarchie des syllabes fortes et faibles serait conservée dans la division du temps en doubles croches. Ce contraste entre l'exclamation longue et la rapidité de ce qui suit pourrait mettre en valeur l'indignation de Bajazet. La question

pour l'interprète serait alors de savoir s'il veut exprimer cette couleur dramatique dès le début du vers ou la réserver pour le second hémistiche, dans un effet de progression ou de surprise.

Dans tous les cas, le *tactus* de la déclamation reste régulier, mais il est placé de façon plus ou moins rapprochée : dans la formule



si le *tactus* est à la noire, on aura 9 battements, alors qu'on n'en n'aura que 5 dans la distribution



Nous ne répertorierons pas toutes les manipulations rythmiques possibles, dont le récitatif de Lully nous offre des exemples. Constatons seulement que ces possibilités sont parfaitement compatibles tant avec les analyses de Huygens (analyses assez simples parce qu'il ne connaît que l'opposition syllabe accentuée / syllabe atone) qu'avec les préceptes quantitatifs de Bacilly. Constatons surtout que ces possibilités offrent de multiples choix expressifs, et que l'analyse du vers oblige l'interprète à prendre conscience de ces possibilités et à choisir en toute connaissance de cause, selon ce qu'il veut mettre en relief dans le sens et, par-delà, dans les passions du personnage et son *éthos*.

À partir de l'exemple de ces deux vers de *Bajazet*, on peut juger de la fertilité des outils historiques pour mieux sentir le fonctionnement rythmique du vers de Racine, ainsi d'ailleurs que de celui des autres poètes classiques. De façon plus large, il resterait à en faire une étude utilisant des sources croisées, non seulement en matière de rythmes, mais aussi concernant la phonologie du français utilisé dans la déclamation ainsi que ses procédés articulatoires, ou les effets de variations dans les hauteurs de voix préconisés par les traités de rhétorique et attestés dans le récitatif. On arriverait peut-être ainsi à mieux cerner cette fameuse « musique » de Racine sur laquelle se sont extasiés les critiques des XIX^e et XX^e siècles alors qu'ils ignoraient tout de la musique de son temps et des techniques de jeu en usage à son époque.

On saisit également l'utilité pédagogique de cette démarche. D'une part, partant de données linguistiques objectives, elle évite le plus possible les appréciations subjectives ou sommaires et donne aux élèves l'impression justifiée de construire pas à pas une analyse du vers. En prenant pour outils d'analyse ceux qui sont attestés à

l'époque (tout en se permettant par commodité une terminologie moderne), elle évite également les risques d'anachronisme. D'autre part, en proposant aux élèves de partir de la question « Comment dire ce vers », elle stimule leur analyse en leur proposant de le jouer. Enfin et surtout, l'étude de la forme et la question de savoir quels choix expressifs sont à faire les amène à s'interroger sur les nuances et les finesses du texte, sur les passions et les motivations du personnage qui parle, sur la couleur d'ensemble et en définitive sur le sens : plus que jamais une bonne lecture, précise et réfléchie, et qui n'est pas pour autant la seule possible, est déjà une explication de texte.