CHANTEZ-VOUS FRANÇAIS ?

par Olivier Bettens

Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen Age à la période baroque

Avec quelques considérations sur le latin chanté des Français

1. Préambule

I. Pourquoi prononcer à l'ancienne ?

C'est que sous votre nom, [ce livre] se puisse rendre recommandable à ceux de notre temps : et encores à ceux qui viendront après, pour lesquels principalement j'ai écrit : afin que quand notre langue ne sera plus native, ou qu'elle aura pris un changement notable (car les paroles n'ont vie que par l'Ecriture) ils puissent voir comme en un miroir, le portrait du Français de cestui notre siècle, au plus près du naturel. Jacques Peletier, 1555, Dialogue, Adresse à Jeanne de Navarre.

A. L'interprétation « historique »

L'esthétique de la seconde moitié du XXe siècle aura été marquée en profondeur par le courant d'interprétation dite « historique » de la musique ancienne. Reposant sur des recherches musicologiques qui remontent parfois au siècle passé mais n'ont réellement été mises en pratique qu'à partir des années cinquante, il part du postulat qu'une musique est mieux servie par son interprète, et mieux comprise par son public lorsqu'elle est replacée dans un contexte proche de celui qui prévalait au moment de sa création.

Cette remise en contexte de la musique ancienne, largement appliquée aujourd'hui en dépit de la part de rêve et d'utopie qu'elle comporte, conduit à explorer les particularités techniques des instruments anciens et les principes d'interprétation musicale qui peuvent être dégagés des documents d'époque. Mais surtout, elle sonne le glas d'un cliché qui voudrait que la musique soit un langage universel, immédiatement compréhensible à tous. Elle implique au contraire, pour chaque répertoire, l'apprentissage et la culture d'un style d'interprétation particulier. Scellant l'effondrement d'une « tour de Babel » bâtie par les romantiques, elle inaugure l'ère du musicien « polyglotte ». A cet égard, les interprètes comme les mélomanes ont montré, au cours des dernières décennies, qu'ils étaient capables de s'adapter très rapidement à des univers musicaux extrêmement divers.

B. Le statut du chant

Depuis l'origine du mouvement d'interprétation historique, le chant fait l'objet d'un traitement particulier et semble souvent échapper à des principes qui sont pourtant appliqués sans concession à la musique instrumentale. Quelles peuvent en être les raisons ?

Premièrement, les voix du passé ne sont conservées dans aucun musée. L'iconographie mettant en situation des chanteurs n'informe guère sur la technique vocale employée. En définitive, le musicologue désireux de mener une étude historique sur le chant ne disposera au mieux que de quelques traités lacunaires.

Ensuite, un chanteur ne peut guère changer de voix comme on change d'instrument : la culture d'un organe vocal, qui est l'affaire d'une vie, ne peut que difficilement s'effectuer dans plusieurs directions divergentes. C'est pour cette raison que les écoles de chant actuelles s'emploient le plus souvent à enseigner une technique « passe-partout » qui permet d'interpréter de manière uniforme le grand répertoire baroque, classique ou romantique. Outil bien adapté aux demandes auxquelles est soumis un chanteur d'aujourd'hui, elle tend néanmoins à gommer les différences nationales et les spécificités de style que, probablement, cultivaient les écoles du passé.

Enfin, le chant est le lieu magique où fusionnent deux manières distinctes et parfois opposées de structurer le son : la musique et la langue. Curieusement, un chanteur pourtant acquis aux principes de l'interprétation historique éprouvera souvent de la réticence à voir transposer à la langue la méthode qu'il applique lui-même à la musique. Cette réticence sera d'autant plus marquée que la démarche touchera sa propre langue. Affectivement attaché à son caractère « maternel », il aura tendance à considérer comme une perte d'identité l'abandon d'intonations qui lui sont familières. Souvent, il refusera simplement d'entrer en matière, de crainte que, vêtue à l'ancienne, la langue ne devienne opaque, voire ridicule dans sa bouche. Il craindra par-dessus tout de ne plus être compris de son auditoire.

C. Le son et le sens

S'il était avéré que, pour qu'un texte ancien soit compris adéquatement, les sonorités modernes de la langue sont seules utilisables, on ne pourrait que souscrire aux réticences des chanteurs. Mais les sonorités du français quotidien de la fin du XXe siècle sont-elles le moyen le plus approprié de faire comprendre un poème vieux de quatre cents ans ? La couleur du latin pratiqué au Vatican ou dans l'Eglise française de 1900 favorise-t-elle la compréhension des motets du Grand Siècle ? Je n'hésite pas à répondre par la négative. Je suis intimement persuadé qu'il n'est jamais nécessaire de sacrifier le son au sens, ni d'ailleurs le sens au son.

Loin de nuire à la compréhension d'un texte, une diction à l'ancienne sert en définitive le sens comme elle sert le son. Moyennant un effort d'adaptation, important certes pour le chanteur, mais minime pour l'auditeur, et qui n'est en fait qu'une généralisation du principe du musicien « polyglotte », elle contribueà maintenir un texte dans son contexte : un système de références

proche de celui de son auteur. Le sens évolue plus vite que le son. Avec le passage des siècles, les mots se chargent de significations nouvelles qui parasitent leur sens originel. Par le travail de dépoussiérage qu'elle implique, la restitution des sonorités anciennes d'une langue contribue à la mise entre guillemets qui est nécessaire à la compréhension d'un texte littéraire et ancien. Elle permet aussi un meilleur éclairage des jeux formels auxquels se livrent les créateurs, ces rimes, allitérations et figures diverses qui, en matière d'art poétique, sont indissociables du sens fondamental d'une oeuvre.

D. Le maillon manquant

Il n'existe pas de musée conservant les voix du passé... Et si cette affirmation était finalement erronée ? La production littéraire ne porte-t-elle pas en elle l'empreinte fossilisée des voix à qui elle était destinée ? C'est le pari que je fais. A mon sens, l'image que donnent les textes des états antérieurs de la langue est à la voix ce que l'iconographie est aux instruments : un maillon indispensable dans la quête d'un foisonnement sonore oublié.

C'est une des raisons pour lesquelles je m'efforce ici de ne considérer le chant qu'à travers le prisme de la langue, ou plutôt du discours ; c'est pourquoi, plutôt que de chant français, je préfère parler de français chanté : ce n'est pas l'art vocal d'une nation qui m'intéresse, mais le

chant en tant que forme de discours.

II. Le verbe, le rythme et la voix

A. Le verbe et la prononciation

Dans l'acte qui consiste à donner une existence sonore à quelques signes graphiques, le lecteur (ou le chanteur) novice, en plus de transmettre un texte brut, le charge inconsciemment de connotations sans rapport avec son contenu. C'est l'origine de celui qui lit, son appartenance sociale, voire sa personnalité qui sont révélées et non le texte lui-même. L'apprentissage de la belle prononciation n'est pas celui d'un verbe aseptisé et inexpressif, c'est au contraire l'acquisition d'un code, riche palette articulatoire dont le contrôle conscient permet au lecteur habile, faisant oublier qui il est, de servir et d'orner un texte. Je me propose de montrer que ce code, même s'il évolue quelque peu au cours du temps, est néanmoins d'une cohérence et d'une stabilité qui dépassent de loin celles de la langue naturelle dont il est issu, car la tradition y joue un rôle capital.

La belle prononciation constitue en quelque sorte l'armature du chant, le squelette articulatoire sans lequel il ne serait qu'une suite de sons peut-être mélodieuse mais en tous les cas informe. Elle est une composante essentielle du « style », la première des clefs du chant : primordiale car la plus proche de la langue.

B. Le rythme et la déclamation

Toute langue naturelle possède, dit-on, son rythme propre, souvent décrit comme le retour périodique de l'accent. Le français semble se dérober à cette analyse : il serait vain de chercher, dans la littérature contemporaine ou ancienne, une théorie de l'accent ou du rythme qui fasse l'unanimité. Le rythme du français n'en existe pas moins, confusément ressenti et inconsciemment reproduit par les locuteurs, souvent caricaturé, volontairement ou non, par ceux dont le français n'est pas la langue maternelle.

La déclamation se conforme-t-elle au rythme naturel de la langue ? Il serait plus juste de dire qu'elle en est une « stylisation ». Elle en reprend des éléments fondamentaux qu'elle amplifie, quitte à en négliger d'autres. En fait, la déclamation représente une « vue orientée » du rythme de la langue et non une reproduction fidèle, « objective ». De même, dans le passage au chant, le rythme de la déclamation n'est pas simplement copié : il est une nouvelle fois stylisé. Là aussi, la représentation est susceptible de s'écarter de son modèle, voire de s'y opposer. Si le rapport du rythme de la langue naturelle à celui du chant est si difficile à appréhender et à décrire, c'est donc qu'à l'image de ces gravures qui copient des tableaux illustres, il comporte deux stylisations successives.

Considéré d'un point de vue historique, le rythme du chant prend des aspects extrêmement divers : il n'y a guère de points communs entre un lai monodique de Machaut et un récitatif lullien. Comment comprendre alors que les traités de déclamation n'aient souvent aucun égard à l'histoire de la langue etsemblent mettre sur le même pied la Chanson de Roland et le vers libre du XXe siècle ? C'est qu'au travers d'exemples chronologiquement disparates, ils cherchent à dégager les principes fondamentaux et « éternels » du rythme déclamatoire français. Mais, soustraits à tout contexte précis, de tels principes courent le risque de rester dans le domaine de l'abstrait. Pour acquérir corps et substance, le rythme doit s'incarner dans un verbe lui-même ancré dans la « matière » sonore et dans l'histoire de la langue. Selon le caractère particulier du squelette articulatoire qu'elle rencontre, la même « idée » rythmique peut conduire à des productions d'aspect incroyablement différent : quelle que puisse être leur parenté rythmique, un vers du XIIe siècle ne peut sonner de la même manière qu'un alexandrin romantique. Dans le chant, le rythme est fondamental, mais il n'est pas autonome. Il résulte d'un savant compromis entre le rythme de la langue, celui du vers et celui de la musique. Il est la deuxième des clés du chant.

C. La voix et le chant

Il n'y a pas d'instrument plus mal approprié que l'écrit pour rendre compte de la voix. Inévitablement métaphorique, le discours sur la voix est aussi et surtout inopérant. Ce n'est pas par la lecture, mais par l'interaction avec un professeur qu'on pratique la culture vocale.

On confond d'ailleurs trop souvent, de nos jours, l'étude du chant avec celle de la voix. La culture vocale est bien sûr indispensable au beau chant, mais elle ne suffit pas. Il n'est pas rare d'entendre des voix sublimes dont on se prend à regretter qu'elles aient à s'encombrer d'un texte !

C'est qu'on tend à quitter l'art du chant pour celui d'une « voix instrumentale » qui voudrait faire oublier que le chant est d'abord un discours.

Mais comment pourrait-on négliger cet aspect, dès lors qu'on adopte une perspective historique ? Les rares documents disponibles ne permettent le plus souvent pas de dégager une image positive de l'esthétique vocale en un lieu et une époque donnés. Au contraire, la voix du passé nous apparaît toujours en négatif, par ce qu'elle n'était pas ou ne pouvait être : comment savoir à quel degré les chanteurs franco-flamands pratiquaient le vibrato ? Il est néanmoins logique d'admettre qu'un vibrato ample au point de compromettre la lisibilité des lignes polyphoniques ne pouvait avoir cours dans cette musique. De même, l'approche historique de la langue découpe une image en négatif de la voix : à partir d'une analyse historique des voyelles du français soigné, il est par exemple permis de penser que les résonances nasales qui caractérisent certains chants ethniques n'ont jamais eu cours dans le chant savant français.

D'une manière générale, une bonne connaissance de la langue et de son histoire devrait permettre aux professeurs de chant et aux chanteurs de mieux dompter la voix travaillée, troisième des clés du chant -- et la plus proche de la musique -- pour la mettre au service de l'art du chant au lieu qu'elle lui impose sa loi.

2. Le Français chanté

I. Sources de connaissance

Aborder l'histoire de la langue, c'est tout d'abord poser la question des sources et des méthodes : à partir de quels documents et de quelle manière est-il possible de connaître précisément la prononciation du français d'il y a plusieurs siècles ? Les sources dont disposent aujourd'hui les phonéticiens sont de trois ordres : la production écrite dans son ensemble, qui permet de dégager les grandes lois phonétiques auxquelles est soumise l'évolution de la langue, les ouvrages pédagogiques destinés aux étrangers et les écrits des grammairiens sur la langue. A cela, il faut ajouter les écrits consacrés au chant.

A. La production écrite comme objet d'étude

Depuis l'Antiquité, l'Europe n'a jamais cessé de produire des écrits. Ce sont eux qui rendent compte, dès le début de notre ère, de l'existence d'un latin vulgaire fort différent du latin classique, de l'apparition progressive du roman et de sa différenciation en diverses langues vernaculaires. C'est par l'étude des variantes orthographiques, des lapsus des scribes, corrigés ou non, des gloses, espèces de « dictionnaires » latin-roman, des emprunts d'une langue à une autre, qu'il est possible de reconstituer la longue gestation du français. Dans les textes en vers, les rimes et les assonances fournissent des renseignements capitaux sur la manière dont le même son peut être rendu par des graphies différentes ou, au contraire, la même graphie peut rendre des sons distincts.

Paradoxalement, plus on va vers le passé et plus ces témoignages indirects semblent fiables : au début de l'existence du français écrit1, les scribes s'efforcent apparemment de noter, sur la seule base de leur pratique du latin, les sons du français tels qu'ils les perçoivent. Cependant, dès les premières oeuvres littéraires, la graphie entreprend la conquête de son autonomie : des traditions se constituent, des usages étrangers à la phonétique apparaissent et l'orthographe acquiert progressivement une logique, une esthétique et une cohérence propres, qui ne sont plus forcément calquées sur les sons de la parole. A la Renaissance, l'orthographe usuelle, avec ses lettres « étymologiques » héritées de sept siècles de tradition écrite, ne nous renseigne que très imparfaitement sur la prononciation. Mais le XVIe siècle est aussi celui des réformateurs, humanistes qui proposent des orthographes nouvelles et des alphabets visionnaires qu'ils veulent calqués sur la phonétique. Souvent incompris et rarements suivis, ces utopistes de la graphie sont pour nous des témoins irremplaçables de la langue de leur temps.

B. Les lois phonétiques

Dépendant des interactions innombrables d'une myriade de locuteurs qui n'ont généralement pas conscience du rôle qu'ils y jouent, l'évolution des langues évoque de prime abord le chaos. C'est aux linguistes du XIXe siècle que revient le mérite d'avoir su dégager de ce foisonnement apparemment anarchique les lois générales sans lesquelles l'étude des variantes graphiques d'une langue ancienne aurait ressemblé à la description individuelle des molécules d'eau de l'océan. Affirmant qu'à un moment donné, toutes les réalisations du même son dans un contexte donné subissent le même changement, ces lois phonétiques permettent, à partir d'un nombre restreint d'exemples types, de résumer l'évolution de l'entier du lexique. Une compréhension plus synthétique de l'histoire de la langue est ainsi possible.

C'est donc sur l'examen des sources écrites à la lumière des lois qu'elles permettent de formuler que s'est constituée la phonétique historique. Discipline universitaire et, avant tout, écrite, elle a l'aspect rébarbatif de l'algèbre. Elle favorise une vision diachronique de la langue, c'est-à-dire qu'elle envisage non pas tellement l'état de la langue dans son ensemble à un instant donné, mais plutôt l'évolution au cours du temps de ses éléments constitutifs pris séparément. Malgré les réserves qu'elle peut susciter, elle est un passage obligé dans la recherche des sonorités du français ancien. Mais la tâche du chanteur ne peut se limiter à l'étude des traités existants. Il devra aussi s'efforcer d'acquérir une vision synchronique, c'est-à-dire recomposer l' « instantané » de la langue correspondant au contexte de l'oeuvre qu'il interprète, tenter de dégager les particularités de la langue chantée, dont ne traitent jamais les phonéticiens et, finalement, donner vie et beauté à des signes phonétiques abstraits en en travaillant la diction.

C. Les ouvrages pédagogiques

D'abord strictement vernaculaire, le français a assez précocement acquis le statut de langue enseignée. C'est la colonisation de l'Angleterre au XIe siècle, par les Normands, qui est responsable de cet état de fait : langue maternelle des seigneurs, le français y est devenu langue du droit, ce qui rendait nécessaire son apprentissage par des anglophones. Les plus anciens traités pédagogiques connus datent du XIIIe siècle2. Ils se multiplient aux siècles suivants, abordant occasionnellement des problèmes de prononciation. Leurs auteurs n'étant pas toujours de langue maternelle française et enseignant un usage marqué par la tradition anglo-normande, ils doivent être interprétés avec une certaine prudence.

Dès le XVIe siècle, les traités destinés aux Anglais, aux Allemands, aux Italiens etc. sont nombreux. Les exigences de la pédagogie font que, parfois, ils simplifient et déforment pour mieux expliquer. Dans certains domaines, néanmoins, comme celui des phénomènes prosodiques (accent et quantité), ils font parfois montre d'un bon sens qui fait défaut aux grammairens français de la Renaissance.

D. Les écrits des grammairiens

Au Moyen Age, l'entier de la pensée grammaticale porte sur le latin et, très accessoirement, le grec : connaître la grammaire est synonyme de savoir le latin. Dans ce contexte où l'idée même que le français pourrait être soumis à une grammaire apparaît comme saugrenue, il n'est pas étonnant que la réflexion grammaticale sur la langue vulgaire soit restée embryonnaire.

Avec l'apparition de l'humanisme de la Renaissance se développe l'idée que le français pourrait acquérir un statut équivalent à celui des langues antiques, réputées « parfaitement réglées ». C'est ainsi que le XVIe siècle voit le développement d'une authentique pensée grammaticale à propos du français. Contrairement à celui des pédagogues, le discours des grammairiens ne s'adresse pas aux étrangers, mais aux Français instruits. Il ne vise pas à leur apprendre à parler, à lire ou à écrire, mais à les convaincre que le français est digne de se hisser au rang de langue savante. Les questions d'orthographe et de prononciation y prennent dès l'origine une part importante.

Alors que les pédagogues déforment par simplification, les premiers grammairiens tendent à déformer par idéologie : revendiquant la compétence de forger la langue, ou en tout cas sa grammaire et sa graphie, ils brossent le portrait du français tel qu'ils le rêvent. Ce n'est que bien plus tard, au XVIIe siècle, que leurs descendants se rangeront à la tyrannie de l'usage commun (en fait le beau parler de la Cour). Renonçant au statut de « démiurges » que revendiquaient les

humanistes, ils se contenteront de celui de « greffiers » du bon usage, et le discours grammatical prendra un tour plus descriptif.

E. Les écrits consacrés au chant

Il faut attendre le XVIIe siècle pour voir apparaître des ouvrages spécifiquement consacrés au chant et à sa technique. Marin Mersenne est probablement le premier auteur à consacrer de longs développements à la prononciation et à la prosodie du français chanté, mais c'est Bacilly qui, dans ses Remarques curieuses, ouvrage à ce jour inégalé, parvient à la compréhension la plus subtile qui puisse être des rapports entre texte et musique.

Les écrits sur le chant défendent une diction théâtrale, mais aussi traditionnelle, solidement établie et codifiée, résistant aux changements qui naissent dans le parler populaire. Lorsqu'on les confronte avec les écrits des grammairiens, on s'aperçoit en effet qu'ils donnent souvent la préférence à des prononciations apparemment archaïsantes, mais qui sont en fait la marque d'un

discours soigné. Parfois, au contraire, ils expérimentent au nom de l'esthétique et se retrouvent donc à l'avant-garde.

F. Le problème de la datation

Les traités de phonétique historique datent habituellement les changements phonétiques au demi-siècle près. Une précision plus grande n'aurait guère de sens. En effet, tous les locuteurs ne décident pas d'un jour ou d'une année à l'autre de changer leurs usages. Des décalages peuvent apparaître d'une génération à l'autre, d'une couche sociale à l'autre, d'une région à l'autre. Ainsi, le chanteur soucieux de phonétique historique aura-t-il parfois à choisir entre deux options opposées. Ce qui doit guider son choix n'est pas tellement une date « butoir », mais plutôt la connaissance du contexte dans lequel se produit un changement phonétique, ainsi qu'une bonne compréhension des niveaux du discours et de la manière dont ils interagissent.

G. Par où commencer ?

La bibliographie contient une liste sélective de références en rapport avec les sujets abordés ici. Pour une première approche de la phonétique historique, les livres de F. Carton, E. et J. Bourciez, G. Zink, ou G. Joly, ainsi que les exercices de phonétique de N. Andrieux-Reix suffisent amplement. On consultera aussi avec profit le Synopsis de H. Bonnard ainsi que l'excellent résumé de phonétique qui figure dans l'Histoire de la langue française de J. Picoche.

Pour une étude plus détaillée de la phonétique historique du français, le traité de P. Fouché demeure indispensable.

En ce qui concerne les ouvrages pédagogiques, J. Palsgrave sort nettement du lot. Pour ce qui est du français des grammairiens, l'imposante monographie de C. Thurot est un point de départ incontournable. En complément, le livre de D. Trudeau offre une vision moderne du rôle des inventeurs du bon usage. Enfin, en plus des traités de Mersenne et Bacilly, ceux de Bérard, Blanchet, Raparlier et Lécuyer traitent des problèmes de prononciation spécifiques au chant.

II. Changements et tradition

A. L'étymologie et l'histoire des mots

C'est au latin vulgaire, parlé en Gaule durant l'Empire, ou du moins ce qu'on croit pouvoir en reconstituer, qu'on fait remonter la séquence ininterrompue de changements qui conduit au français moderne. De ce fait, les ouvrages spécialisés accordent une place prépondérante à l'évolution complexe qui marque la langue des huit premiers siècles de notre ère. Ces développements, souvent conjecturaux et toujours ardus, contribuent à décourager le chanteur curieux mais naïf, c'est-à-dire sans bagage linguistique, qui chercherait, dans un but pratique, à

acquérir des rudiments d'histoire de la langue. En fait, ils ne le concernent guère : alors que les plus anciens manuscrits liturgiques neumés remontent au Xe siècle, il cherchera en vain des poèmes français conservés avec leur musique avant la seconde moitié du XIIe siècle. Il lui est donc loisible, sans grand dommage, de ne faire que survoler les développements les plus épineux de la phonétique historique. On ne saurait néanmoins étudier sérieusement l'histoire de la

prononciation en évitant tout recours à l'étymologie. Au Moyen Age et à la Renaissance, c'est souvent elle qui permet, pour une graphie donnée, de trancher entre plusieurs valeurs phonétiques possibles. Un bon dictionnaire de langue, comme le Petit Robert, ou mieux, un dictionnaire étymologique, donnent les renseignements nécessaires, mais l'ouvrage le plus précieux (et aussi le plus facile d'accès) dans ce domaine est le magistral Dictionnaire historique

de la langue française.

Il est de plus important, lorsqu'on cherche à établir la prononciation de textes anciens, d'avoir une idée précise des diverses strates qui constituent notre langue1 :

\* Le fonds gaulois, plutôt anecdotique qui n'a laissé que quelques mots comme alose ou cervoise2.

\* Le vieux fonds latin, celui qui intéresse au premier chef les phonéticiens, car les mots qui le constituent ont parcouru tout le chemin qui conduit du latin vulgaire au français, dont souvent ils sont sortis méconnaissables. Qui se douterait de prime abord que chaise dérive de cathedram, ou frêle de fragilem ? Le Dictionnaire historique de la langue française marque ces mots par un L dans la marge.

\* Le fonds germanique, beaucoup plus important qu'on ne l'imagine d'ordinaire, apporté en grande partie par les Francs. Le vocabulaire guerrier, comme les mots guerre et trêve, mais aussi de nombreux mots d'usage quotidien comme bleu, garder ou guérir appartiennent à ce fonds que le Dictionnaire historique de la langue française marque par un G.

\* Les emprunts tardifs au latin, mots savants, qui apparaissent en grand nombre dans les textes à partir du XIIIe siècle, et ne passent souvent dans la langue parlée que bien plus tard.

N'ayant pas été polis par l'usage, ils restent très proches de leur modèle, ainsi fragile, directement calqué sur fragilis.

\* Les emprunts à d'autres langues, comme l'italien, assez nombreux dès la fin du XVe siècle : cavalier, soldat, madrigal, sonate.

Le travail sur un texte ancien devrait toujours commencer par un examen détaillé de son vocabulaire. L'histoire des mots est fascinante et réserve de nombreuses surprises. Sa connaissance favorise une meilleure perception du style et rend possible une vision plus synthétique des problèmes de prononciation.

B. Le chant et l'évolution phonétique

C'est donc une conception évolutionniste de la langue qu'affichent les linguistes : comme principe explicatif des changements linguistiques qu'ils décrivent, ils invoquent ordinairement des lois phonétiques qu'ils ont voulues mécaniques et aveugles. Mais les locuteurs, et à plus forte raison les chanteurs, ne sont ni mécaniques ni aveugles : ils sont doués d'une volonté et d'un goût. C'est la raison pour laquelle le chant tend à rejeter les changements phonétiques « naturels », qui ont leur origine dans le parler le plus populaire, et fonctionne souvent comme le musée de prononciations archaïques. A l'inverse, il est, plus que la langue parlée, influencé par des courants esthétiques ou idéologiques, ce qui le rend sensible aux vogues et aux innovations, c'est-à-dire aux changements « artificiels »3. Ceux-ci, tel le mouvement de restauration des consonnes qui, de la Renaissance aux Lumières, change la physionomie du français parlé, se distinguent des changements « naturels » par leur mode de diffusion : conditionnés par l'écrit, ils naissent chez les lettrés et ne se répandent dans le parler le plus populaire que dans un deuxième temps. De plus, ils touchent en priorité les mots les plus savants. En résumé, le chant, qui est la forme de discours la plus conservatrice face aux changements « naturels », joue un rôle plutôt moteur dans les changements « artificiels ».

La compréhension du subtil rapport de forces s'exerçant entre le moteur des changements linguistiques mécaniques et des vogues langagières d'une part, le frein du conservatisme esthétisant et l'inertie de la masse des locuteurs d'autre part, rapport de forces lui-même à l'origine des traits phonétiques qui distinguent les niveaux du discours, est essentielle à toute

approche de la langue chantée. Cet équilibre dynamique, sans cesse menacé mais toujours rétabli, ne transparaît clairement des écrits théoriques qu'à partir du XVIIe siècle ; auparavant, il faut le reconstituer sur la base d'indices souvent ténus. C'est pourquoi j'adopte parfois un point de vue rétrospectif plutôt que l'ordre chronologique, c'est-à-dire qu'il m'arrive de traiter d'abord de la période baroque (XVIIe et XVIIIe siècle), de la Renaissance (XVIe siècle) ensuite et finalement du Moyen Age, chaque période pouvant servir de point de départ pour la discussion de celle qui la précède immédiatement4. Même s'il n'est, et de loin, pas possible de tout extrapoler vers le passé, une bonne connaissance du français dit classique5 facilite l'approche du français de la Renaissance qui, lui-même, éclaire le français médiéval.

Par exemple, il ressort nettement des écrits des grammairiens que, tant à la Renaissance que durant la période baroque, le « bon usage » n'est nullement identique au parler populaire de Paris. En vertu de quoi faudrait-il penser que les choses aient été différentes à la fin du Moyen Age ? Rien ne permet d'affirmer qu'à un quelconque moment de son histoire le français littéraire, dans sa graphie la plus « neutre » ou la plus « centrale », se soit confondu avec le dialecte parlé dans la région parisienne, que certains veulent nommer « francien », mais pour lequel le terme de « parisien vulgaire » me semble hautement préférable. Avant le XIIe ou le XIIIe siècle, le rayonnement culturel de Paris était trop faible pour qu'une telle influence puisse s'exercer. Au moment où l'étoile de Paris s'est mise à briller, la tradition littéraire était déjà si solidement établie qu'il est peu vraisemblable qu'elle se soit laissé infléchir de manière directe et rapide par le parler des marchands de poisson de l'île de la Cité. Si le français littéraire a été influencé par le parisien vulgaire, cela ne peut s'être fait qu'à travers le filtre du parler des élites, le « bon usage » du temps. Et si, effectivement, le parisien vulgaire et le français littéraire se sont rapprochés entre le XIIIe et le XVIe siècle, rien ne permet d'affirmer que l'influence se soit exercée en sens unique, du vulgaire vers le littéraire. L'hypothèse d'une influence du « bon usage » sur le parisien vulgaire, phénomène manifeste à partir de la Renaissance, mérite aussi d'être examinée pour les derniers siècles du Moyen Age. La déclamation et le chant ne sont-ils pas justement le véhicule potentiel, et peut-être injustement négligé par les historiens de la langue, de l'influence précoce que pourrait avoir eue la langue écrite sur le parler de masses analphabètes ?

C. La tradition du français chanté

A en croire Le Cerf de la Viéville6, qui donne en quelques lignes sa version de l'histoire du français chanté, « nos Anciens Musiciens prononçoient mal ». Ainsi, le français chanté serait pour ainsi dire sorti du néant par la vertu d'un « Maître de Musique, habile, nommé Bailli », aussi connu sous le nom de Le Bailly, surintendant de la musique de la Chambre du Roy jusqu'en 1625, mort en 1637, qui « commença donc à introduire une méthode de chanter nette et raisonnable. Après lui vint Lambert, le meilleur Maître qui ait été depuis plusieurs siècles... Sur quoi, Baciilly (sic) , homme d'un génie borné, mais exact, donna la derniere main à la propreté de nôtre chant, pour laquelle il avoit sans contredit un talent singulier. »

Voilà qui a le mérite de la brièveté, mais trahit une mémoire bien courte : citer Le Bailly, c'est remonter à Mersenne -- en faisant son éloge dans l'Harmonie Universelle7, il est pour beaucoup dans sa gloire posthume -- et, à travers lui, à son ami le compositeur Jacques Mauduit, lui-même très lié avec Claude Le Jeune, ami de Jean-Antoine de Baïf. Evoquer Baïf, c'est aussi évoquer la Pléiade et Ronsard, c'est donc entrer de plain-pied dans la Renaissance, dont l'esthétique est, à l'extrême, centrée sur le verbe. Comment imaginer que, pétris d'humanisme, les chanteurs du XVIe siècle aient pu négliger les mots ? Est-il donc si solidement établi que l'essor de la polyphonie ait étouffé le chant du texte, substance de la monodie médiévale ?

Du reste, Bacilly est tout sauf un prophète. Au contraire, le « génie borné mais exact » dont l'affuble Le Cerf lui va comme un gant : maître de chant hors pair et phonéticien d'exception, il n'innove guère, mais au contraire rend compte d'une tradition de prononciation qui, dans ses éléments fondamentaux, remonte au Moyen Age. Ainsi, son système vocalique, voyelles nasales comprises, est-il, pour son temps, profondément archaïque. Comment comprendre alors que, tout au long du XVIIe siècle, il se trouve des auteurs pour affirmer que les musiciens du passé « prononçoient mal » ? De toute éternité, bien sûr, ont sévi des chanteurs dont l'articulation était peu distincte et que les auditeurs avides de mots réprimandaient. Mais cela n'est pas tout : la dynamique de restauration des consonnes qui caractérise le français du XVIIe siècle fait qu'à chaque génération l'on s'efforce d'en articuler un plus grand nombre et de les marquer davantage. C'est ce qui explique l'idée tenace d'un « progrès » qualitatif de la prononciation chantée, alors qu'il n'est que quantitatif.

En fait, ce sont les canons qui changent quelque peu : eu égard à ceux de leur propre génération, les chanteurs de 1570 ne prononcent certainement pas « plus mal » que ceux de 1670, mais on exige de ces derniers qu'ils articulent davantage. La prononciation d'un disciple de Bacilly aurait semblé quelque peu outrée à Baïf, et celle d'un émule de Baïf légèrement indolente à Bacilly. En réalité, ces deux grandes figures du français chanté partagent le même souci d'une musique au service du verbe, auquel Bacilly ne fait qu'ajouter une dimension expressive. Entre eux, il n'y a pas de rupture de tradition, ni d'« amélioration » objective de la prononciation chantée, mais seulement une évolution des goûts qui aboutit à une théâtralisation de la diction.

Les chanteurs enseignent aux chanteurs. Apprendre à chanter, c'est un peu réapprendre à parler, ou apprendre à parler mieux, à contrôler son discours jusque dans les mouvements articulatoires les plus fins. L'élève imite le maître, le maître corrige l'élève. Ceci constitue un lien fort, comparable à une filiation et susceptible de s'exercer sur plusieurs « générations ». Il serait probablement possible, si l'on possédait les documents nécessaires, de reconstituer des filiations ininterrompues menant des grands jongleurs ou des grands chantres du XIIIe siècle à Bacilly et à ses successeurs. Ce mode de transmission, qui n'empêche nullement l'évolution des goûts et des styles, est néanmoins le meilleur garant de la continuité et de la stabilité des traditions.

III. Les niveaux du discours

Je dirai donc qu'il y a de deux sortes de Prononciations en general qui font naistre bien des doutes & des difficultez dans le Chant. Il y a vne Prononciation simple, qui est pour faire entendre nettement les Paroles, en sorte que l'Auditeur les puisse comprendre distinctement & sans peine ; mais il y en a vne autre plus forte & plus énergique, qui consiste à donner le poids aux Paroles que l'on recite, & qui a vn grand rapport auec celle qui se fait sur le Theatre & lors qu'il est question de parler en Public, que l'on norme d'ordinaire Declamation. [...]

Ces deux especes de Prononciations estant ainsi établies, il est constant que ce n'est pas assez de prononcer les Paroles simplement, mais il leur faut encore donner la force qu'elles doiuent avoir, & c'est vne erreur fort grande de pretendre bien loüer vn Homme qui chante, en disant qu'on ne perd pas vne syllabe de ce qu'il dit, qui est pourtant la maniere ordinaire de parler de ceux qui n'ont pas la conoissance de toutes les circonstances de la Prononciation à l'égard du Chant. Je sçay qu'autrefois on auoit peu d'égard aux Paroles que l'on chantoit, & que la Prononciation estoit presque comptée pour rien : ainsi il semble que l'on a beaucoup fait, lors qu'on l'a introduite dans le Chant, quand ce ne seroit que pour faire entendre distinctement les Paroles.

Mais à present qu'il semble que le Chant est venu au plus haut degré de perfection qu'il puisse jamais estre, il ne suffit pas de prononcer simplement, mais il le faut faire auec la force necessaire & c'est vn abus de dire qu'il faut Chanter comme l'on parle, à moins que d'ajouster comme on parle en public, & non pas comme l'on parle dans le Langage familier, comme il sera aisé de juger par la suite.

Nul mieux que Bacilly ne pouvait introduire la hiérarchie, absolument capitale s'agissant du chant baroque, entre les niveaux du discours. A partir du XVIIe siècle, les grammairiens distinguent en effet très clairement le discours public ou soutenu, du discours familier, lui-même nettement séparé du parler populaire. Il n'est pas possible, pour un chanteur d'aujourd'hui, d'aborder la phonétique historique sans avoir constamment présente à l'esprit cette ordonnance du discours en plusieurs niveaux, trop souvent négligée par les historiens modernes de la langue parlée qui ne veulent traiter que des formes de discours les plus populaires et spontanées.

Afin de préciser la nature de cette distinction, je considérerai successivement trois périodes : la période baroque, la Renaissance et le Moyen Age, et cela autant pour des raisons esthétiques (elles sont couramment opposées entre elles par les historiens de la musique et les historiens de l'art en général) que pour des raisons méthodologiques (la nature des documents qu'elles nous ont laissés rend nécessaire, pour chacune d'entre elles, une approche différente). Je renonce donc à la subdivision traditionnelle entre « ancien français », « moyen français » et « français classique », chère au linguiste mais assez peu pertinente pour mon propos. J'ai choisi l'ordre chronologique inverse dans l'idée de suivre le plus loin possible deux fils conducteurs, ceux du bon usage et du bel usage : aisément discernables en des siècles qui nous sont proches, ils semblent se perdre quelque peu lorsqu'on remonte le cours du temps. Je veux croire qu'il ne s'agit que d'un effet de perspective, et que, pour ténus qu'ils puissent apparaître à celui qui scrute un lointain passé, ces fils ne se rompent pas pour autant. Ils apportent en effet une aide capitale à la compréhension des formes les plus anciennes du français chanté.

A. La période baroque (XVIIe et XVIIIe siècles)

1/ Le parler populaire

Il s'agit du parler naturel des gens du peuple : en un sens, le mauvais usage ! Extrêmement variable d'un lieu à un autre, il constitue les différents dialectes du français, qui sont encore très vivants. En principe strictement oral, il contribue à l'identité d'un village, d'une ville ou d'une région et n'est donc soumis à aucune norme externe. Selon la jolie formule de Vaugelas2, « le peuple n'est le maistre que du mauuais Usage, & le bon Usage est le maistre de nostre langue ». Il n'a pas cours en littérature, si ce n'est occasionnellement, dans un but parodique et burlesque. Du fait de sa grande variabilité géographique, il est extrêmement difficile à cerner. Contrairement au linguiste dont il est le Saint-graal, le chanteur peut le plus souvent s'en détourner.

2/ Le discours familier

Aussi appelé discours ordinaire, ou conversation, c'est le parler du bon usage. Lamy en désigne ainsi les détenteurs :

Or il n'est pas difficile de faire le discernement du bon usage d'avec celui qui est mauvais, des manieres de parler basses de la populace d'avec cet air noble des expressions qui sont employées par les personnes sçavantes, que la condition, & le merite élevent au dessus du commun.

Au siècle suivant, Du Marsais reprendra quasiment les mêmes termes pour définir, dans l'Encyclopédie, ce qu'il appelle la construction usuelle :

Enfin, il y a une construction usuelle, où l'on suit la manière ordinaire de parler des honnêtes gens de la nation dont on parle la langue [...] Au reste, par les honnêtes gens de la nation, j'entens les personnes que la condition, la fortune ou le mérite élèvent au-dessus du vulgaire, & qui ont l'esprit cultivé par la lecture, par la réflexion, & par le commerce avec d'autres personnes qui ont ces mêmes avantages.

Voilà donc posé un discours qui n'est nullement « familier » au sens où l'entendent les dictionnaires modernes, mais bien plutôt « cultivé », fortement influencé par l'écrit et basé sur une norme explicite et socialement connotée : le parler des gens « honnestes », c'est-à-dire instruits mais ni précieux ni pédants. Le bon usage trouve sa référence ultime à la Cour. Il implique, de la part du locuteur, l'effort conscient de « parler correctement », et donc d'éviter les « fautes » commises par la « populace », en portant une attention constante au vocabulaire, à la syntaxe et à la prononciation, sans toutefois céder à l'affectation.

C'est en principe du bon usage que traitent les grammairiens, c'est de lui qu'ils se considèrent comme les défenseurs et les garants. Toujours selon Vaugelas, « c'est la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d'escrire de la plus saine partie des Autheurs du temps ». Les « gens sçavans en la langue », c'est-à-dire les grammairiens, se joignent à ces deux autorités pour constituer « les trois tribunaux » de la langue.

Du point de vue phonétique, la maîtrise du discours familier ne va pas sans le respect d'un certain nombre de conventions explicites. Quelques variantes existent en matière de prononciation et font l'objet de débats parfois vifs, mais qui ne remettent sérieusement en cause ni la légitimité ni la cohérence du bon usage. Les traits caractéristiques de la déclamation, et notamment le travail sur le rythme, sont en principe étrangers à ce registre.

3/ Le discours soutenu

Les auteurs du XVIIe siècle opposent discours soutenu à discours ordinaire, discours public à discours familier et déclamation ou récitatif à conversation. A l'image de Grimarest, qui, sous le nom de récitatif, établit une belle gradation qui va de la simple lecture publique au chant, en passant par l'action publique (la chaire et le barreau) et la déclamation (le jeu théâtral), ils distinguent le bel usage, qui reprend une partie des règles du bon usage, auxquelles s'ajoute une dimension esthétique et rhétorique : recours à des figures de style, des gestes6, mais surtout recherche de l'expression et de la persuasion par le dosage de la voix, de l'intonation, de l'articulation et du rythme. Le discours soutenu est réservé à des lieux7 et des situations bien définis, comme la chaire, le barreau, le théâtre et le chant. Comme le précise encore Vaugelas, il serait « insupportable » et « ridicule » de parler un « langage soutenu » dans la « conversation ordinaire ».

Phonétiquement parlant, le discours soutenu s'appuie sur des conventions plus strictes encore que le discours familier : de ce fait, la prononciation soutenue se caractérise par un conservatisme certain. Les débats qui agitent le discours familier ne le touchent guère, ou alors avec plusieurs décennies, voire plusieurs siècles de retard. Lorsqu'un changement phonétique d'origine populaire passe, avec retard déjà, dans le bon usage, il y est longuement mis à l'épreuve et ce n'est que lorsqu'il y devient la règle qu'il a quelques chances d'être admis dans le bel usage. Le son figuré par les voyelles oi, qui passe de [wè] à [wa], illustre bien l'efficacité de ce « double rempart » protégeant la « forteresse » du bel usage : ce changement, déjà attesté dans le parisien vulgaire de la fin du Moyen Age, n'est progressivement admis dans le bon usage qu'au cours du XVIIIe siècle et ne s'impose définitivement à la scène qu'au début du XIXe siècle. Autre exemple d'un tel conservatisme : la persistance, dans le registre soutenu, de l'r apical [r], alors que l'r dorsal [R] prend le dessus dans le registre familier.

4/ Le français chanté aux XVIIe et XVIIIe siècles

Si le bel usage peut être comparé à une forteresse, la langue chantée en représente le coeur, le donjon, bâti pour résister à toutes les attaques. Chaque son, chaque articulation y sont régis par des critères esthétiques. L'intonation y est réglée de manière extrêmement précise, ce qui n'est pas le cas même dans les formes les plus soutenues du discours parlé. Le débit, en principe plus lent que celui de la déclamation, la pose de voix, l'exercice permettent au chanteur habile de contrôler ses moindres inflexions, et de gommer les quelques traits régionaux ou vulgaires qui auraient pu subsister dans son parler ordinaire. En matière de prononciation, les choix laissés à l'interprète ont trait à la force de l'articulation, qui varie en fonction des émotions à transmettre : ils sont de nature essentiellement rhétorique. La phonétique est, quant à elle, codifiée autant que faire se peut.

La période baroque est la première à avoir produit un discours spécifiquement centré sur le chant et son interprétation. Elle est marquée par une théâtralisation progressive du français chanté. En 1636, Mersenne déplore que les chanteurs français « se contentent de flatter l'oreille » avec une « douceur perpétuelle » alors que les Italiens « representent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'ame et de l'esprit »8. En 1679, Bacilly insiste sur la nécessité de trouver « la force necessaire à l'expression du sens des paroles » et il donne au chanteur le moyen de parvenir à un tel résultat : la « suspension » des consonnes. Avec Bérard, en 1755, on assiste au déferlement des passions et des émotions. Comme pour Bacilly, l'expression passe chez lui par

le « doublement » ou l'« exagération » des consonnes. Il existe néanmoins une surenchère impressionnante entre la diction de Bacilly, expressive mais encore sobre et retenue, et celle de Bérard, ampoulée -- le terme n'est pas péjoratif -- à l'extrême, où le moindre sentiment est joué de manière exacerbée. Comme il l'explique par ailleurs, il est manifeste que les chanteurs s'efforçaient d'adapter la force de leur articulation à la situation et se montraient plus retenus lorsqu'ils exécutaient un air de cour ou une simple cantate dans une petite pièce et devant un public restreint que lorsqu'ils jouaient un opéra sur la scène du théâtre.

B/ La Renaissance (XVIe siècle)

1/ Le français, langue unifiée

La distinction entre les différents niveaux du discours n'apparaît de manière absolument nette dans les écrits des grammairiens qu'à partir du XVIIe siècle. Faut-il en conclure qu'elle n'existait pas auparavant ? Faut-il, parce que le débat sur la langue semble s'obscurcir à mesure qu'on remonte le temps, conclure que le français, au XVIe siècle, était flou ou mal dégrossi ?

Répondre par l'affirmative reviendrait à admettre que c'est aux grammairiens qu'on doit l'unification de la langue, que ce sont eux qui, de la syntaxe à la prononciation, ont patiemment forgé l'usage qui règne sur le XVIIe siècle. Il n'y a rien de plus faux : le français n'a pas attendu les grammairiens pour se constituer en langue « supra-dialectale ». Au début de la Renaissance, la langue écrite est largement unifiée et son rayonnement dépasse de loin les frontières de l'Ile-de-France, et même du domaine d'oïl. A son image, une « norme spontanée11 » existe pour la conversation soignée, mais elle n'est partagée que par une élite sociale extrêmement restreinte. Ce « club fermé », qui pratique avant la lettre le « bon usage » a depuis longtemps les yeux tournés vers Paris et vers la Cour.

Dans ce contexte, le discours des premiers grammairiens apparaît donc décalé : ceux-ci cultivent l'utopie d'un français « pur », parfaitement codifié, dont ils seraient les créateurs, et qui emprunterait à chaque dialecte ses traits les plus proches d'un mythique « français originel ». Ils feignent de ne pas voir que cette langue, en fait le « bon usage » du temps, existe déjà et qu'ils la pratiquent, eux comme tous les gens instruits, dans leurs écrits et vraisemblablement aussi dans leurs échanges oraux.

Ce discours théorique et idéologique niant la norme établie ne résiste pas au bon sens de Palsgrave qui, soumis à la nécessité très pratique d'enseigner efficacement le français à des anglophones, se réfère explicitement à la langue parlée dans la région parisienne comme à la seule digne d'être (d)écrite et apprise13. Il est facilement réfuté aussi par la sincérité de témoignages individuels, comme celui de Clément Marot :

A bref parler, c'est Cahors en Quercy,

Que je laissay pour venir querre icy

Mille malheurs, ausquelz ma destinée

M'avoit submis. Car une matinée,

N'ayant dix ans, en France fuz mené

Là où depuis me suis tant pourmené

Que j'oubliay ma langue maternelle,

Et grossement apprins la paternelle

Langue françoise ès grands courts estimée.

Laquelle en fin quelque peu s'est limée,

Suyvant le Roi Françoys premier du nom,

Dont le sçavoir excede le renom.

C'est le seul bien que j'ay acquis en France

Depuis vingt ans, en labeur et souffrance.

Séparé de sa « langue maternelle », le patois du Quercy, il s'est donc vu contraint, du fait de sa position sociale, d'apprendre la « paternelle » langue française.

Quant à Ronsard, s'il préconise parfois, en fonction de critères esthétiques et rationnels, le recours à des mots régionaux :

Tu sauras dextrement choisir & approprier à ton oeuvre les mots plus significatifs des dialectes de notre France, quand mesmement tu n'en auras point de si bons ny de si propres en ta nation, & ne se fault soucier si les vocables sont Gascons, Poitevins, Normans, Manceaux, Lionnois ou d'autre païs pourveu qu'ilz soyent bons & que proprement ils signifient ce que tu veux dire sans affecter par trop le parler de la court, lequel est quelquefois tresmauvais pour estre le langage de damoiselles & jeunes gentilzhommes qui font plus de profession de bien combattre que de bien parler.

démarche à rapprocher de l'idéologie des grammairiens et, davantage encore, d'un idéal italien de l'« éloquence vulgaire » qui remonte à Dante15, il tempère aussitôt en faisant allégeance au parler du Roy, et donc à celui de la Cour, avec laquelle il avait d'ailleurs eu maille à partir au moment de la publication de son premier livre d'odes qui recelait, aux yeux de quelques « consçiencieus poëtes », des formes par trop vendômoises16 :

Mais aujourd'hui pour ce que nostre France n'obeist qu'à un seul Roy, nous sommes contraincts si nous voulons parvenir à quelque honneur, de parler son langage, autrement nostre labeur, tant fust il honorable & parfaict, seroit estimé peu de chose, ou (peult estre) totalement mesprisé.

Somme toute, et en dépit de leur approche parfois « fantastique » de la réalité linguistique, les grammairiens humanistes restent, vus du XXe siècle, de fort précieux témoins. En effet, quel que soit le degré de pertinence de leurs théories, ils s'imposent comme les plus fins observateurs de l'usage commun de leur temps.

2/ Orthographe et prononciation

Au XVIe siècle, le débat sur la prononciation est indissolublement lié à celui sur l'orthographe, ce qui n'est pas pour l'éclairer. En effet, contrairement aux pédagogues comme Palsgrave, pour lesquels la description de la prononciation est une nécessité pratique, les grammairiens français n'éprouvent guère le besoin d'expliquer la prononciation pour elle-même, ou « pour servir à la conversation », comme cela sera le cas dès le XVIIe siècle. C'est plutôt lorsqu'ils critiquent l'orthographe usuelle qu'ils se réfèrent à la prononciation, supposée commune à tous leurs lecteurs.

La polémique qui oppose Louis Meigret à Jacques Peletier18 est à cet égard exemplaire. Prenant comme modèle la limpide simplicité de la graphie latine, ces deux auteurs font le constat de la complexité et de l'incohérence de l'orthographe française traditionnelle, qu'ils vont chercher à réformer dans le sens d'un meilleur rendu des sons. Partant donc d'une intention commune, qui est de « phonétiser » l'orthographe, ils proposent des solutions parfois convergentes, parfois divergentes. Si l'on fait abstraction de tout ce qui, dans leur affrontement, est stérilement polémique ou purement graphique, on voit émerger d'une manière assez claire la prononciation soignée du français des années 1550. D'autres grammairiens, comme Ramus ou, plus marginal, Rambaud, apportent, plus tard dans le siècle, leur contribution à ce débat.

3/ « Bon usage » et « bel usage » à la Renaissance

Le constat de l'existence, dès avant 1500, d'une norme spontanée, langue « distinguée », partagée par les élites sociales et intellectuelles et opposée aux dialectes, autorise à appliquer, avant la lettre et entre guillemets, la notion de « bon usage » au français de la Renaissance. Qu'en est-il alors de la distinction, opérée si nettement au XVIIe siècle, entre discours familier et discours public ? Les premiers grammairiens sont peu précis à ce sujet. Il faut noter cependant que le XVIe siècle est marqué par le renouveau de l'art oratoire antique, et notamment de la rhétorique cicéronienne, qui, à côté de l'inventio, de la dispositio et de l'elocutio, fait une place non négligeable à la pronuntiatio ou actio, c'est-à-dire à l'art de bien dire un texte.

Très proche du grammairien Ramus, Fouquelin propose dès 1555 une rhétorique française dont le chapitre sur la prononciation, commence ainsi :

Mais disons premièrement de la voix : la bonté de laquelle il nous faut sur toutes choses désirer, et alors telle que nous l'aurons, il la faudra garder et exercer, en sorte que tout ce qui sera proféré, soit proféré d'un ton convenable à ce de quoi on parlera. Parquoi quand la bouche d'un enfant sera formée par le Grammairien, en sorte qu'il prononce tous les sons des lettres rondement et parfaitement, qu'il ne vomisse point les paroles de l'estomac, comme les ivrognes : qu'il ne les étrangle de la gorge, comme les grenouilles : qu'il ne les découpe point dedans le palat, comme les oiseaux : qu'il ne les siffle des lèvres, comme les serpents : qu'il ne les mange, ni compte, mais les prononce clairement et apertement, et les profère avec l'accent requis et convenable : et aussi quand il pourra distinguer les virgules, les membres, les périodes doucement de son haleine entrecoupée, retenue et prise : Quand dis-je, l'enfant aura appris tout cela du Grammairien, alors le Rhéteur lui montrera de quelle variété et inflexion de voix il faudra user en toutes sentences, figures et affections de l'oraison : Car tout ce qui se dit, a quelque son propre et dissemblable des autres : et la voix sonne comme une corde de luth, selon qu'elle a été touchée : quasi par le mouvement des choses, lesquelles doivent être prononcées.

On ne peut qu'être frappé par la ressemblance du tableau que, bien plus tard, brossera Bacilly avec celui-ci, où sont nettement distingués le registre du Grammairien et celui du Rhéteur. Et si le premier peut être identifié au « bon usage », on n'hésitera guère à qualifier le second de « bel usage ».

Dans le domaine poétique, plus proche du chant, l'oeuvre de Jean-Antoine de Baïf, quoique souvent ignorée et parfois méprisée, est d'un apport considérable. S'appuyant sur les travaux des grammairiens « phonétistes », ce brillant humaniste va s'atteler à transcrire phonétiquement non plus le discours ordinaire, mais sa propre poésie. Il fonde ainsi une phonétique qui se distingue de celle des grammairiens -- et même de celle d'un grammairien-poète comme Peletier -- par le rôle capital qu'y joue la métrique, extraordinaire mariage d'un français stylisé à l'extrême avec la poésie antique, du « bel usage » avec l'art lyrique.

4/ Le français chanté au XVIe siècle

Le XVIe siècle est marqué tout d'abord par la chanson polyphonique, avec le développement du vaudeville 21, de sa forme la plus profane à celle, spirituelle, des psaumes huguenots, puis par celui de l'air qui deviendra de cour. Il est aussi le lieu de la brève mais brillante floraison d'une musique mesurée à l'antique, expression la plus subtile qui soit de l'humanisme musical. Les genres, on le voit, sont variés, comme furent les interprètes et les publics. Il faut donc, dans l'approche de la prononciation et de la déclamation correspondantes, emprunter des voies diverses.

La joyeuse exubérance de la chanson parisienne ou franco-flamande autorise une grande fantaisie. Il faut s'y amuser à trouver des intonations parfois parodiques ou caricaturales, sans oublier toutefois qu'il ne s'agit nullement d'une musique « populaire », mais bien du divertissement d'une haute bourgeoisie et d'une aristocratie qui rivalisent sur le terrain de la

distinction, et pour lesquelles le « bon usage » du temps reste la référence. Dès lors que se profilent les hautes statures d'un Marot ou d'un Ronsard, ou que sont perceptibles les idéaux humanistes des Académies des années 1570, il y a lieu de rechercher une déclamation moins ludique, mieux maîtrisée et qui tende vers le bel usage du XVIIe siècle.

Bien que les théories de Baïf ne nous soient connues que par la mise en pratique qu'il en a faite dans ses écrits poétiques, je vois, dans la succession Baïf, Mersenne, Bacilly et Bérard, les jalons d'une seule et même tradition, celle d'un chant français au service du verbe. Fut-elle tantôt dominante, tantôt supplantée et marginalisée par un « culte de la voix » qui reléguait le verbe au second plan ? Il est difficile de le savoir avec précision. Il n'en demeure pas moins que c'est cette tradition-là qui, prenant ses racines dans un passé peut-être lointain -- qui sait si les trouvères ne s'y rattachent pas d'une manière ou d'une autre ? -- mérite seule l'appellation de français chanté.

C/ Le Moyen Age (jusqu'au XVe siècle)

Lorsqu'on quitte la rassurante Renaissance pour entrer dans la terra incognita du Moyen Age, tout s'estompe, tout se trouble, tout s'inverse.

1/ Le désert : à la recherche de l'« original »

D'abord le silence, le désert : cette période n'a produit presque aucun discours sur l'usage de la langue vulgaire. Il n'est jamais possible de s'appuyer sur la rassurante stabilité d'un texte imprimé, avec un auteur, un imprimeur, un lieu et une date d'édition. Pour se frayer un chemin dans le dédale des bibliothèques, à la recherche de trop rares et inaccessibles manuscrits, il faut suivre les patients artisans de leur mise au jour : les philologues et les linguistes.

Cela amène à reposer sans cesse l'angoissante question de l'adéquation de leur méthode à notre objet. La philologie, comme la linguistique modernes ont leurs racines au XIXe siècle. Contrairement aux écrits théoriques de la Renaissance qui, à défaut de fournir des théories

inattaquables, sont néanmoins consubstantiels à la langue qu'ils interrogent et participent pleinement de l'esprit de leur temps, les élaborations des théoriciens modernes sur la langue du Moyen Age tirent une grande partie de leurs présupposés de l'union du romantisme et de la science positive, deux courants pour le moins étrangers à la pensée médiévale22. Or, l'on s'accorde aujourd'hui à penser que les romantiques ont construit du Moyen Age une image biaisée dont, justement, les musiciens soucieux d'interprétation « historique » devraient chercher à se libérer.

La démarche traditionnelle (où la phonétique historique occupe une grande part) s'applique à décrire une « langue » spontanée et strictement orale, qu'elle place donc en amont des écrits qui autorisent sa reconstitution. Quels rapports cette « langue » des linguistes, ordonnée par leurs soins en dialectes, eux aussi reconstitués en amont de l'écrit qu'ils ont, dit-on, façonné, entretient-elle avec la « langue » des poètes, la « langue » des chanteurs, dont la réalisation sonore se trouve en aval de l'écrit qui la véhicule ? Comment utiliser les acquis d'une philologie qui s'efforce, dans ses savantes éditions, d'approcher LE texte original, issu directement de LA pensée de L'auteur, alors qu'on ne sait en fait même pas si, s'agissant de littérature, la notion d'« auteur » ou celle d'« original » avaient, au Moyen Age, un sens ? Il est nécessaire, même si elles restent sans réponse, de poser ces questions.

Il est certain qu'à Paris, Notre-Dame et la Sainte-Chapelle s'effondreraient d'un coup si, par magie, on annihilait soudain l'apport d'un Viollet-le-Duc, que le visiteur naïf prend d'ailleurs pour de l'art gothique authentique. De la même façon, il n'est pas possible -- et il serait déraisonnable -- de rayer d'un coup de plume l'immense contribution des « restaurateurs » du français médiéval. Le chanteur doit donc se laisser guider par ces maîtres sans oublier de jeter, parfois, un regard par-dessus leur épaule.

2/ Le foisonnement : dialectes, scriptae et « bon usage »

Ce qui, de loin, semblait désert peut devenir, de près, foisonnement. Il suffit de consulter les notes de l'édition critique d'une oeuvre littéraire pour en faire l'expérience. Alors qu'en haut, le Texte apparaît, magnifiquement ordonné dans toute sa « pureté », les caractères illisibles qui occupent le bas des pages font l'inventaire des variantes différenciant les multiples manuscrits qui ont servi de base à l'édition. Et là, le fouillis est indescriptible.

Les variantes sont de toutes sortes : elles peuvent toucher des sections entières de récit, retranchées ou ajoutées d'un manuscrit à l'autre, comme des vers isolés, oubliés ou intervertis, ou alors de simples mots. Elles peuvent affecter la syntaxe, ou seulement la graphie. Certaines d'entre elles ont tout particulièrement retenu l'attention des linguistes : les variantes dialectales.

Qu'en est-il en effet des dialectes du français médiéval ? Au XIIIe siècle, Roger Bacon mentionne l'existence de quatre dialectes, le « français » proprement dit (gallicus), le picard, le normand et le bourguignon. Un tel découpage, quoique grossier, n'aurait été renié ni par les linguistes du siècle passé ni par leurs descendants actuels. Etudiant les chartes, écrits administratifs qui, dès le XIIIe siècle, sont rédigés en langue vulgaire, ils y ont relevé, région par région, des graphies spécifiques qu'ils ont confrontées aux dialectes du français moderne, tels qu'ils fleurissaient encore au début de notre siècle.

Les deux questions suivantes, encore largement discutées à l'heure actuelle, se posent alors :

1. Existe-t-il au Moyen Age une norme supra-dialectale (ou koinè) régissant le français écrit, à laquelle se conforment ou tentent de se conformer les scribes de toutes les régions ?

2. Si oui, quelles sont la nature et l'origine de cette koinè ?

Dès la première moitié du XXe siècle, la théorie de la scripta est venue répondre à ces questions. Elle est dictée par la constatation que, quelle que soit la provenance des textes examinés, la majorité des formes utilisées ne peuvent être rattachées à aucun dialecte, mais semblent au contraire appartenir à un fonds commun à toutes les régions du domaine d'oïl. Ces « formes communes », additionnées d'une minorité de formes « dialectales » qui révèlent l'origine du scribe, constituent une scripta. Ainsi, pour prendre un exemple particulier, la scripta picarde doit-elle être considérée non comme une mise par écrit directe du dialecte picard tel qu'il était parlé au Moyen Age, mais comme une langue écrite « commune » teintée (ou corrompue ?) par un certain nombre de traits picards.

Admise aujourd'hui assez largement, l'existence de cette « langue commune » ou koinè avec ses scriptae a été récemment contestée par A. Dees, qui veut voir dans l'ancien français écrit une constellation de traditions reproduisant celle des parlers locaux, et qui remet en question l'existence d'une norme supra-dialectale, en considérant que les formes dites « communes » ne le sont que parce qu'elles existent effectivement dans le parler de plusieurs régions, où elles sont d'ailleurs susceptibles de cohabiter avec des formes plus typées.

D'un côté, on a donc une vision « unifiée » qui considère comme fondamentale l'unité de la tradition écrite et comme accidentelles les variations locales, et de l'autre une vision « diversifiée » qui met l'accent sur l'aspect « éclaté » des traditions écrites en considérant leurs points communs comme secondaires ou fortuits.

Ceux qui défendent l'existence d'une langue écrite commune se heurtent bien évidemment à notre seconde question, qui est celle de sa nature et de son origine. Longtemps a prévalu l'idée que cette koinè correspondait au francien25, prestigieux mais chimérique dialecte de l'Ile-de-France, qui se serait imposé dès les premiers écrits en langue vulgaire. Selon les tenants de cette doctrine, les « formes communes », c'est-à-dire les graphies qui ne sont caractéristiques d'aucun dialecte, sont des formes « franciennes ». Cela équivaut à soutenir que, dès les premiers textes littéraires, les scribes de tout le domaine d'oïl se sont efforcés d'écrire en « francien », mais que, par étourderie ou par ignorance, ils ont commis des « fautes », en laissant passer des formes dialectales qui trahissaient leur origine.

Quoique cette thèse soit aujourd'hui considérée comme classique, elle est critiquée par des auteurs comme M. Delbouille et B.Cerquiglini26 qui, tout en défendant une vision « unifiée » du français écrit au Moyen Age, refusent de voir à l'origine de la langue écrite un dialecte précis qui serait celui de l'Ile-de-France. On aboutit donc au « scénario » suivant :

\* Dès le IXe siècle, le noyau du français écrit est activement constitué par des clercs, non pas sur la base d'un dialecte particulier, mais au contraire en vue d'assurer la diffusion la plus large possible des écrits en langue vulgaire et leur compréhension par le plus grand nombre. La démarche implique donc dès l'origine la sélection de formes communes à plusieurs régions, ou même éventuellement la création de formes artificielles « passe-partout » susceptibles de concurrencer dans un second temps les formes dialectales naturelles sur le terrain de la langue parlée. Cette tradition écrite, qui remonte aux Serments de Strasbourg (842), se présente dès l'origine sous les traits d'une « langue commune », c'est-à-dire d'une sorte de bon usage : caractère « supra-dialectal », conservatisme, règles implicites partagées par ses détenteurs et leur conférant un certain prestige. B. Cerquiglini27 va même jusqu'à considérer la persistance en français médiéval écrit de traces de la déclinaison latine, sous la forme d'un cas-sujet et d'un cas-régime comme un ornement, une manifestation de ce « bon usage ». Sa présence plus ou moins systématique dans les textes serait donc proportionnelle à la volonté des copistes d'établir un manuscrit soigné et non forcément un reflet de la langue parlée dans une région particulière. On peut imaginer que ce « bon usage » écrit se soit assez vite complété d'une prononciation « officielle », propre à la lecture d'abord, puis qu'une élite aurait adoptée pour la conversation. Selon Cerquiglini28, ce « bon usage » parlé aurait contribué, dès son origine, à stabiliser la langue française, c'est-à-dire à en ralentir l'évolution. On en conclut aussi que le dialecte de Paris ne saurait constituer le noyau de la langue écrite car, au moment où celui-ci se constitue, la ville est d'importance secondaire et est loin d'avoir acquis le rayonnement qui sera le sien plus tard.

\* Aux XIIe et XIIIe siècles, les textes littéraires recèlent des traits dialectaux qu'il serait difficile de discerner dans les textes plus anciens. Ces « dialectismes » restent toutefois relativement peu nombreux, si bien que seule une minorité des formes employées peuvent être rattachées sans équivoque à un dialecte particulier et qu'aucun texte n'apparaît comme « pur » du point de vue dialectologique. Ainsi, pour préciser la définition de la scripta picarde, celle-ci ne représente donc finalement ni une mise par écrit naïve du dialecte picard, ni un « francien » corrompu, mais plutôt un françois essentiellement écrit et supra-dialectal, qu'on aurait teinté et, pour ainsi dire, enrichi de traits picards. A cette époque, les dialectes ne détiennent d'ailleurs pas le monopole de l'enrichissement de la langue écrite : des néologismes directement calqués sur le latin y font aussi leur apparition, termes intellectuels et techniques, par essence non dialectaux, qui attestent que le français est en train de se constituer en langue savante.

\* Dès la fin du XIIe siècle, alors même que les scriptae sont encore florissantes, apparaît dans les textes l'idée que seul le français parlé à Paris est « bon ». Certains auteurs, nés dans des régions périphériques, « s'escusent de leur langage », tel Conon de Béthune :

Ke mon langaige ont blasmé li François

Et mes cançons, oiant les Champenois

Et la Contesse encoir, dont plus me poise.

La Roïne n'a pas fait ke cortoise,

Ki me reprist, ele et ses fieus, li Rois.

Encoir ne soit ma parole franchoise,

Si la puet on bien entendre en franchois;

Ne chil ne sont bien apris ne cortois,

S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois,

Car je ne fui pas norris a Pontoise.

Cependant, loin d'être des manants que trahit leur langue rustique, ces poètes de cour maîtrisent à merveille le français littéraire et, rhétoriquement, se prémunissent (ou jouent à se prémunir) contre les critiques qu'une élite pourrait faire de quelques infimes nuances de leur style littéraire ou de leur parler plus quotidien. Ce n'est pas parce que la limite entre langue vulgaire et langue littéraire est floue que ces poètes « s'escusent », mais bien parce qu'il existe, déjà, un débat sur le « bon » ou le « bel usage » et que le vent souffle alors dans le sens d'un resserrement de sa

norme.

Cette distinction entre langue spontanée et langue littéraire est du reste formellement attestée dans un texte comme le Torneiment Anticrist :

Inclineté somunt et et point

Mon quer de dire aucun beau dit

Mais n'ai de coi Kar tut est dit

Fors ço que de novel avient.

Mes al troveur bien avient

Qui set aventure novelle

E face tant ke la novelle

De l'aventure par tut aille

E ke sun gros françois detaille

Pur faire oevre plus deliee.

Plus question ici d'influence dialectale : le trouvère est français, et c'est son gros françois, et non son picard ou son normand, qu'il doit affiner pour accéder à la langue littéraire. En d'autre termes, il doit prendre ses distances de l'usage populaire pour accéder au bel usage de la poésie.

\* A partir du XIVe siècle, les traits dialectaux disparaissent progressivement de la langue littéraire : le françois, en voie d'unification complète, est maintenant identifié à la langue de Paris. Il ne s'agit pas bien sûr de la languedu petit peuple de la Cité, mais de celle de l'élite intellectuelle que des contingences étrangères à la dialectologie ont fait se concentrer dans la capitale. En d'autres termes, le français unifié consiste finalement en la suprématie non d'un dialecte géographique, mais plutôt d'un « dialecte social ». On peut en somme écrire, avec J. Chaurand : « En très gros, l'ancien français a une base géographique, le domaine d'oïl, et une assise sociologique : il est la langue commune d'un milieu dirigeant qui s'est élargi avec le développement de la bourgeoisie urbaine. »

Ces quelques étapes, brièvement résumées, font apparaître une espèce de « respiration » du français littéraire, qui fait alterner des phases « expiratoires » caractérisées par le resserrement de la norme, la codification, et des phases « inspiratoires » où la langue écrite s'ouvre et puise autour d'elle de quoi s'élargir et s'enrichir.

Il n'est pas possible aujourd'hui de trancher dans l'absolu entre une vision « diversifiée » et une vision « unifiée » du français médiéval, tant le débat qui oppose leurs partisans respectifs est encore vif. Du reste, considérées chacune dans leur forme la plus radicale et mises dos à dos, elles apparaîtraient toutes deux comme également schématiques et réductrices : si, au cours de l'évolution de notre langue, des forces diversifiantes et des forces unifiantes se sont opposées -- ce que chacun devrait pouvoir admettre -- elles ne se sont sans doute pas exercées de manière constante et uniforme sur la langue dans son ensemble, mais ont au contraire pu agir de manière fort variable selon l'époque, le lieu, le niveau du discours, et même le vocabulaire.

Il est évident que c'est dans les populations villageoises que les forces diversifiantes ont dès l'origine été toutes-puissantes, conduisant à la différenciation d'une multitude de patois locaux, à la limite un pour chaque village. Dans les centres urbains déjà, lieux de rencontre et de commerce, on peut imaginer que la nécessité pour certains de communiquer avec d'autres individus issus de terroirs différents ait assez précocement, et indépendamment de toute tradition écrite ou savante, favorisé la sélection de formes communes, premier pas vers une langue unifiée. L'expression écrite, et en particulier les écrits administratifs, en introduisant une distance supplémentaire entre les interlocuteurs et en formalisant les échanges, n'a pu, de son côté, que favoriser davantage encore l'action des forces unifiantes, même si des particularismes régionaux et locaux ont longtemps persisté. Avec la littérature, d'emblée unique (qui oserait affirmer qu'il existe une littérature picarde ou une littérature champenoise, distinctes d'une littérature « francienne » ?) et la circulation géographique large des textes, mais au sein d'une élite restreinte et consciente de sa distinction sociale, les forces unifiantes sont grandement favorisées et les conditions réunies pour que surgisse, transcendant les terroirs dialectaux, une langue commune.

Ainsi donc, si l'on s'intéresse aux parlers villageois, seule la vision « diversifiée » du français jouit de quelque pertinence, et l'on ne peut que tomber d'accord avec A. Dees lorsqu'il écrit :

Poser le problème de la prononciation de la langue médiévale implique donc dès l'abord qu'il est vain de vouloir reconstituer une espèce d'ancien français commun inexistant : seule est légitime l'ambition de vouloir reconstruire la prononciation d'un parler local particulier ou bien d'un ensemble de parlers locaux.

En revanche, on a plus de peine à le suivre lorsque, appliquant sa méthode au Roman de la Rose, il cherche à reconstituer, derrière l'écrit, la prononciation du « dialecte » de Jean de Meun. Il peut bien sûr être tentant se se servir de la puissance de la statistique et de l'outil informatique pour localiser le plus précisément possible un texte ou un manuscrit sur la base de critères linguistiques. Reste à savoir si, appliquée au oeuvres littéraires, la démarche a un sens33. Si l'on poursuit dans cette logique, il faudra, à l'extrême, se résoudre à changer de prononciation entre les vers 4028 et 4029 dudit roman, soit au milieu d'une phrase ! C'est en effet en ce point précis que, croit-on, Jean de Meun a repris la plume des mains de Guillaume de Lorris. Et comme ces deux auteurs, même si leurs terroirs respectifs sont assez peu éloignés, n'ont vraisemblablement pas mené les brebis de concert, il faut s'attendre à ce qu'ils n'aient pas grandi exactement dans le même « dialecte ». On confine ici à l'absurde...

Plutôt que de poser la question on ne peut plus abstraite de la résonance primordiale de telle ou telle rime dans l'intimité de l'esprit de son auteur, ne serait-il pas plus adéquat de se demander quelle sonorité pouvait prendre le Roman de la Rose, texte orléanais peut-être, mais -- situation qui n'est nullement invraisemblable -- dit par un jongleur picard devant un auditoire champenois à partir de la copie d'un scribe normand ? Ce sont les questions de ce type qui, me semble-t-il, sont pertinentes aux yeux de l'interprète (diseur ou chanteur) moderne, et ce sont elles qui légitiment la vision du français chanté que je fais mienne : ce n'est ni en « francien », ni en picard qu'il faut chercher à chanter les poètes médiévaux, mais bien en un françois qui, s'il est encore foisonnant et protéiforme -- le considérer comme « commun », et donc supra-dialectal, n'équivaut pas à en nier la diversité, mais seulement à la relativiser -- possède toutefois déjà les principales caractéristiques du beau français de l'époque moderne.

3/ Français chanté et « bel usage » au Moyen Age

On sait que les chansons de geste furent à l'origine... chantées34. Pourtant, pas une seule note de musique ne figure dans les manuscrits qui nous les ont transmises. Faut-il n'y voir qu'un irréparable mais fortuit oubli des scribes et de l'histoire, ou admettre au contraire que, si les mélodies des chansons de geste n'ont pas été notées, c'est que, justement, elles n'étaient pas notables ? La seconde hypothèse soulève la question de la nature de ce « chant » épique. L'appellerait-on vraiment « chant » si, aujourd'hui, on l'entendait, et pourrait-on facilement le transcrire au moyen de notre notation musicale ? N'aurait-on pas plutôt envie de lui chercher une autre dénomination, plus proche du parler : leçon, récitatif, cantillation ? A l'aube du XVe siècle, c'est-à-dire très tardivement, Evrart de Conti, dans ses Problèmes d'Aristote, atteste en tout cas la survivance d'une forme de « chant » qui tient plus de la déclamation que du chant lyrique :

Et pour ce dit Aristote que ceste maniere de chanter est convenable a la recitacion des hystoires notables et des faits anciens, de quoy on voit encore en aucunes cytés et en aucuns lieus qu'il y ha chanteurs qui en certaines places lysent devant le people aucuns romans et aucunes hystoires des fais du tans passé, ou par aventure hystoires sainctes comme s'elles fussent autre vois avenues de fait, e laquel chose il usent de une maniere legiere de chanter pour les paroles exprimer plus plaisamment et ausi plus atrait. Aucunes fois meismes usent il de vieles en certains pas, ausi comme pour auls deporter et pour lor halainne reprendre, et par aventure ausi pour auls miex aviser de ce qu'il ont a dire ; et se poet estre ausi pour recreer aucunement les auditeurs et pour miex les paroles devant oyes fichier en lor memoire. De ceste maniere de chanter use on ausi aucune fois es eglises en le pronunciacion de aucunes lechons et de aucunes escriptures, a le fin c'on les die plus atrait et plus entendanment. Et pour ce appelle Aristote tels chans « lois » ou « lechons », comme dit est.35

Il n'est bien sûr pas possible, sur la base d'une telle description, de se faire une idée précise de ces formes de déclamation plus ou moins chantées, ni de savoir jusqu'à quel degré elles étaient susceptibles de ressembler à la « leçon grégorienne » telle qu'elle est encore pratiquée de nos jours. Force est cependant de constater qu'elles occupent, tout au moins en partie, l'espace qui sépare le discours strictement parlé du chant sous sa forme la plus lyrique : cet espace ne correspond-il pas mutatis mutandis à ce que Grimarest nomme récitatif et qui fonde, au XVIIe siècle, la notion de « bel usage » ?

Pour ce qui est du genre lyrique, les trouvères des XIIe et XIIIe siècles nous ont légué le premier corpus de poèmes en langue d'oïl conservés avec une notation musicale. Contrairement à ce qu'avaient imaginé les érudits romantiques qui se penchèrent sur ce répertoire, il ne s'agit nullement d'une poésie orale et populaire, transcrite par Dieu sait quels lointains précurseurs des ethno-musicologues, mais bien d'un art originellement savant, littéraire et courtois. L'apport de traditions orales et populaires à cette poésie a été discuté en détail par des auteurs comme Pierre Bec, qui distingue, dans la lyrique médiévale, deux grands registres : le registre « aristocratisant », représenté par le grand chant courtois, et le registre « popularisant », qui regroupe à peu près tous les autres genres, dont par exemple la chanson de toile, le motet et la pastourelle. Il faut cependant constater que cette classification repose avant tout sur la thématique, le vocabulaire et la forme poétique. Examinés du strict point de vue de la phonétique, ces deux registres ne diffèrent guère36 et les textes semblent donc dans leur totalité avoir passé par le crible du « bon usage ».

Les manuscrits qui nous sont parvenus, à savoir les chansonniers, ne sont pas les brouillons des trouvères eux-mêmes, encore moins les éventuelles copies qui, on peut l'imaginer37, circulaient de lieu en lieu, de poète en interprète et servaient à l'apprentissage des chants. Souvent postérieurs de plusieurs décennies à la composition des poèmes et des musiques, ces recueils rédigés avec soin et souvent luxueux résultent de l'initiative d'individus riches qui désiraient conserver pour eux une trace de chansons qu'ils avaient entendues. Ils sont foncièrement hétérogènes : le plus souvent, les premiers trouvères y côtoient des poètes plus tardifs. Ils contiennent de plus des chansons provenant de lieux très divers. Ceci montre bien que ces textes circulaient très au-delà de la région de leur composition et que, en dépit d'une diversité superficielle, ils avaient fini par constituer un seul et unique répertoire. Plus que les intentions d'un compositeur en vue d'exécutions futures, ces chansonniers représentent la trace d'exécutions passées. Ils sont donc, dans l'esprit, plus proches de nos actuels enregistrements sonores que de nos partitions modernes. Que faire face à de telles sources, forcément divergentes ? Que choisir, face à des variantes dont la logique est tout sauf évidente ? Prenons, pour plus de clarté, un exemple concret : les cinq premiers vers d'une chanson d'Adam de la Halle38, natif d'Arras en plein domaine picard : Le manuscrit de la Vallière (W dans la nomenclature conventionnelle des chansonniers français), considéré par l'éditeur comme « le plus exact et le plus correct », en donne la version suivante :

Glorieuse Vierge Marie

Puisque vos serviches m'est biaus

Et je vous ai encoragie

Fais en sera uns chans nouviaus

De moi qui chant con chieus qui prie

Les notes de Coussemaker nous apprennent que le manuscrit 847 (P) donne quant à lui :

Glorieuse Vierge Marie

Puisque vos serviches m'est biaus

Et je vous ai encoragie

Fais en sera uns chans nouviaus

De moi qui cant con ciex qui prie

alors que le manuscrit 1109 (Q) donne :

Glorieuse Virge pucele

Puisque vos serviches m'est biax

Et je vous ai encoragie

Fais en sera uns cans nouviax

De moi qui chant con chieus qui prie

Passons sur les variantes purement graphiques où -x se substitue à -us. Virge pucele est sans grand intérêt : il s'agit à l'évidence d'un lapsus du scribe, reproduisant peut-être le trou de mémoire d'un chanteur. De telles variantes, pour réelles et nombreuses qu'elles soient, n'en restent pas moins étrangères au « fait littéraire » du poème. Considérons plutôt le substantif chans et la forme verbale chant. Deux formes semblent ici en concurrence : chans(t) et cans(t).La première, dont l'initiale se prononçait déjà, au XIIIe siècle, comme en français moderne [Ç],est « commune », ou simplement française, la seconde, prononcée [k], est spécifiquement picarde. Laquelle choisir ? On pourrait arguer que, Adam étant picard, c'est la forme picarde qui doit, dans tous les cas, prévaloir. Un tel choix se verrait conforté par l'examen des deux seules rimes du poème : -ie et -iaus. Une francisation systématique des mots ferait éclater ce système.En effet, encoragie [-Jië] deviendrait, dans sa forme la plus commune, encoragiee [-Jjeë], qui ne saurait rimer avec Marie. Cela nous montre que les traits picards ne représentent pas, pour ce poème, qu'un habillage d'origine scribale, mais sont inclus dès l'origine dans le processusd'écriture39.

Néanmoins, le manuscrit « le plus sûr » donne les deux formes françaises chans et chant, alors que les deux autres sources donnent, l'une à l'inverse de l'autre, une forme picarde et une forme française. Comment gérer cette apparente inconsistance ?

Prenant le contre-pied de la tradition philologique qui s'efforce de choisir une leçon à l'exclusion de toutes les autres, B. Cerquiglini, refusant de trancher, institue la Variante en principe de vérité du texte médiéval :

la variance de l'oeuvre médiévale est son caractère premier, figure d'un écrit pré-moderne, auquel l'édition doit s'attacher prioritairement.

Et, constatant que le papier n'est pas un support idéal pour mettre en valeur la Variante, il rêve d'éditions électroniques où l'écran et l'hypertexte apporteraient la souplesse et les dimensions multiples qui manquent à la surface plane du papier41. Aussi vertigineuses que puissent être les perspectives qu'elle ouvre, cette vision laisse toutefois dans l'ombre quelques éléments qui ont,s'agissant du chant, leur importance :

\* Au Moyen Age, les lecteurs ne disposaient en général que d'un manuscrit. Il ne leur serait d'ailleurs jamais venu à l'idée de se livrer à un examen critique de diverses sources. Les seuls intervenants qui disposaient, fugitivement, de deux manuscrits étaient... les copistes. Le plaisir de la lecture n'avait donc rien à voir avec le « balancement » qui va d'une variante à l'autre et que seul le support électronique est à même de simuler adéquatement.

\* La lecture, solitaire et silencieuse aujourd'hui, et dont la consultation d'écrans représente le prolongement, avait souvent, au Moyen Age, un caractère convivial : un lecteur, si possible bon, faisait profiter de son habileté un cercle d'auditeurs buvant activement ses paroles et susceptibles d'y réagir. Cette situation devait seule être de mise s'agissant du chant. Ainsi, si le procédé de l'écriture représente une mise hors contexte du discours, la lecture conviviale équivaut quant à elle à sa remise en contexte, mais dans un contexte second, que l'auteur ne peut pas connaître et que seul l'interprète, lecteur, chanteur, jongleur, contrôle. C'est dans ce contexte second que les variantes prennent tout leur sens : on peut gager que les auditeurs médiévaux suscitaient, dans l'instant, les variantes que choisissait l'interprète, et dont celles présentes dans les manuscrits ne sont probablement qu'un pâle reflet. Tel auditoire, tel hôte de marque, telle circonstance, tel lieu devaient amener celui qui chantait Adam de la Halle à savamment doser,pour chaque exécution, les traits picards, normands ou champenois dont il ornait sa déclamation.Car il s'agit bien d'ornements : les traits dialectaux, si fréquents chez les trouvères, sont tout le contraire d'un « terroir » qui trahirait les origines d'un poète ou d'un scribe. Manifestations du« bel usage », sujets aux vogues et régis en fin de compte, tout comme les agréments du chant,par le bon goût, ils appartiennent de plein droit à la pronuntiatio rhétorique. Et c'est la raison pour laquelle les manuscrits paraissent si souvent inconsistants à cet égard : ces variantes ne laissent qu'une trace imprécise dans des sources qui sont incapables de nous transmettre le contexte second de l'exécution des oeuvres chantées.

Ainsi, alors que les éditeurs sont contraints de faire des choix définitifs et, en fait, tentent de reproduire (ou plutôt de produire) un « original », les chanteurs, par des choix qui peuvent être faits « au vol », et qui doivent être remis en question lors de chaque exécution, produisent, à l'opposé, des variantes nouvelles. Leur liberté équivaut ici à celle dont ils disposent pour les ornements musicaux : elle doit respecter les règles d'un style que seule une pratique assidue permet d'appréhender. Qu'un chanteur désireux d'opposer Adam de la Halle à d'autres trouvères plus centraux se sente donc libre, dans les limites du bon goût, de « picardiser », et qu'il« dépicardise » lorsqu'il veut donner une image plus homogène du corpus des trouvères, parexemple pour l'opposer à celui des troubadours. Dans ce domaine, celui de l'interaction entre un chanteur qui maîtriserait la langue médiévale et un public qui la comprendrait, ou du moins serait sensible à certains de ses traits, tout est à trouver, ou plutôt à retrouver...

IV. La norme phonétique : mystification ou réalité ?

L'existence en français d'un bon usage qui, dans les faits, pourrait remonter aux origines mêmes de la langue écrite éclaire d'un jour particulier la notion de norme linguistique. Implicite au Moyen Age, la norme se trouve en effet, depuis la Renaissance, au centre d'un débat qui n'est pas près de s'éteindre tant il échauffe les esprits. J'essaie de dégager ici les caractéristiques de la norme en matière de prononciation, tout en gardant en point de mire la pratique du chant.

A. D'un Robert à l'autre

En 1557, Robert Estienne, l'un des premiers grammairiens du français, désigne les lieux et les détenteurs de la langue « de référence » :

Nous [...] avons fait un recueil, principalement de ce que nous avons veu accorder a ce que nous avions le temps passé apprins des plus scavans en nostre langue, qui avoyent tout le temps de leur vie hanté es Cours de France, tant du Roy que de son Parlement a Paris, aussi sa Chancellerie & Chambre des comptes : esquels lieux le langage sescrit & se prononce en plus grande pureté qu'en tous les autres. 1

Quatre cent dix ans plus tard, un autre Robert, qu'on qualifie de petit, indique avec soin la prononciation de chaque mot, utilisant les symboles de l'API. Dans l'introduction, les auteurs définissent ainsi leurs principes généraux de la transcription phonétique :

D'une manière générale, nous n'avons noté pour chaque forme écrite qu'une seule prononciation.Nous avons pris comme norme la conversation soignée du Parisien cultivé.

Il s'agit donc d'un catalogue de la prononciation réputée « correcte » du français contemporain,établi sur l'avis d'un petit nombre d'« experts », et sur la base d'écrits antérieurs, rien d'autre en fait que le bon usage des grammairiens du Grand siècle, ou celui des plus scavans d'Estienne.

Un rapide survol permet de se convaincre qu'en effet le Petit Robert indique une prononciation unique pour la quasi-totalité des mots. Les seules exceptions qui sautent aux yeux concernent certains e « instables » ([Çval]-[ÇËval]) dont la prononciation n'est pas constante et quelques consonnes doubles, surtout dans les mots savants ([kòlèkte]-[kòllèkte]), où le dictionnaire mentionne deux prononciations « correctes ». On note aussi des hésitations quant à la qualitédes voyelles ([telyrik]-[tèlyrik], [k~odâne]-[k~odane], [òtòn]-[otòn]), mais elles sont ponctuelles, voire exceptionnelles, et ne remettent pas en cause l'aspect lisse et monolithique que Robert propose de la norme phonétique, et qui semble trancher avec les dissensions multiples affichées par les grammairiens du passé.

B. La norme du passé serait-elle multiple ?

Ceci renforce l'idée, fort répandue aujourd'hui, non seulement dans le public mais aussi chez les historiens de la langue, selon laquelle la norme phonétique, encore très floue à la Renaissance, se serait peu à peu affinée jusqu'à nos jours, en rapport ou non avec les efforts des grammairiens pour codifier la langue. A propos de la situation qui prévalait au XVIe siècle, et de la querelle entre Meigret et Peletier, Y. Citton et A. Wyss n'écrivent-ils pas :

Il y a au reste une considérable mystification à parler du français, comme s'il y avait au XVIe siècle une norme unique et repérable. La situation est en fait beaucoup plus confuse. Chacun parle -- et écrit -- le français comme il l'entend, et on ne l'entend pas de la même oreille suivant qu'on soit né à Paris ou à Lyon. Ce sera là une cause constante de divergences entre réformateurs phonétistes : tous prétendront transcrire par leur système le français tel qu'on le prononce, sans se rendre compte qu'il y a un français parlé à Lyon différent, sur quelques points(distinctions entre e plus ou moins ouverts, ouismes etc.), d'un autre français parlé à Paris. En étudiant les doctrines orthographiques qui se veulent phonétistes, on devra garder en mémoire ces diffractions dialectales notablement plus marquées que celle que nous connaissons aujourd'hui. 2

Une mystification, vraiment ? Si c'était le cas, tous les efforts pour retrouver la prononciation du français à une époque donnée seraient vains, ou alors devraient aboutir à la reconstitution d'une multitude de normes régionales entre lesquelles les chanteurs auraient bien du mal à se frayer un chemin.

Qu'en est-il au juste ? Peletier (du Mans) et Meigret (de Lyon), en affichant leurs divergences,échangent arguments et invectives qui mettent en valeur leur talent pour la dialectique et la polémique. Mais quelle est l'exacte portée de ces divergences pour ce qui a trait à la prononciation ? Citton et Wyss3 en dressent un inventaire précis dont voici quelques points saillants :

\* E : Peletier distingue clairement trois e ([e], [è] et [ë]) alors que Meigret adopte une autre systématisation, qui fait de l'e féminin une sous-classe de l'e fermé. Les trois e du français n'entrans paraissent pas moins assez clairement de son discours comme de sa pratique orthographique. La fréquentation d'autres grammairiens du XVIe siècle permet au reste de se convaincre que ces trois e sont déjà reconnus au XVIe siècle, même s'il existe des hésitations quant à leur définition et à leur exacte répartition.\* O : Le débat sur l'o est obscurci par la mode des « ouïsmes »4 à laquelle succombe en particulier Meigret. Il est donc bien difficile d'y voir clair, et notamment de savoir si et comment les grammairiens de la Renaissance distinguent entre nos actuels o ouvert et fermé ([ò] et [o]).\* AU : Meigret le note par le digramme ao et le considère comme une vraie diphtongue[aO]. Peletier, et avec lui la plupart de ses contemporains, l'assimile au son de l'o, sans qu'il soit possible de savoir s'il s'agit d'un o ouvert ou d'un o fermé.\* Voyelles nasales : Là aussi, le débat est obscur. La norme est en pleine mutation, et je montre ailleurs à quel point l'étude du chant permet de le clarifier.

Ces divergences ne sont bien sûr pas négligeables, mais remettent-elles pour autant en cause la cohérence de la norme au point qu'il faille appeler à la rescousse Parisiens et Lyonnais pour expliquer le désaccord de deux grammairiens ?

Remarquons tout d'abord qu'en 1550 un tanneur de Lyon et un charbonnier du Mans, parlant chacun son patois natal, auraient eu bien du mal à se comprendre5. Or, Peletier et Meigret, selon toute évidence, se comprennent fort bien. Ils écrivent (et probablement parlent) tous deux la même langue : un excellent français littéraire. Quant aux objets de leurs litiges phonétiques, il n'est pas besoin de faire appel à la géographie et aux dialectes pour les expliquer. C'est à la Cour même, et parmi des gens qui se reconnaissent entre eux comme des « beaux parleurs » qu'on entend, pour un mot donné, des e d'aperture différente. C'est dans cette société très fermée qu'on peut entendre certains archaïsmes, comme les au diphtongués, même s'ils sont minoritaires et envoie de disparition. C'est la prononciation de la Cour qui sert, tant à Meigret qu'à Peletier, de référence. Et c'est parmi les courtisans que se trouvent les plus fervents « ouïstes » comme ceux qui résistent à une telle mode.

On peut bien sûr chercher une origine dialectale à des prononciations comme noutre pour notre,chouse pour chose, et la trouver, dans le Lyonnais, en Touraine ou ailleurs, mais l'essentiel n'est pas là : l'essentiel est qu'à une époque donnée, ces prononciations figurent parmi celles qu'on entend à la Cour et qui font que les courtisans se reconnaissent entre eux. Comme l'écrit Lodge :

Il faut bien reconnaître que les faits qui nous permettraient d'établir des liens privilégiés entre le parler de la haute société parisienne et le dialecte de quelque autre région de France (par exemple la Touraine) ne sont en définitive guère nombreux. Il est donc plus sage de considérer la norme parlée par les gens « du meilleur monde » comme un choix artificiel de variables empruntées à une multitude de sources (tant parisiennes que régionales), leur principale caractéristique tenant avant tout à ce qu'elles se démarquaient des formes qui avaient cours dans le peuple.6

Il est par ailleurs inexact d'affirmer, comme le font Citton et Wyss, que les grammairiens du XVIe siècle « ne se rendent pas compte » des différences régionales. Ils sont au contraire les premiers à s'accuser mutuellement de « provincialisme », pas forcément à bon escient. Ce qu'ils oublient souvent ou feignent d'oublier, c'est justement que bon nombre de leurs divergences ne sont pas dialectalement marquées mais traduisent la coexistence d'un certain nombre de variantes au sein de la même norme, c'est-à-dire en un même « lieu », socioculturel plus que géographique,celui de la Cour, des grandes institutions et des gens honnestes.

Les choses ont-elles fondamentalement changé ? Un simple coup d'oeil au Dictionnaire de la prononciation française dans son usage réel permet de répondre par la négative. Réalisé entre1968 et 1973 sur la base d'une enquête menée auprès de 17 personnes cultivées ayant séjourné longuement à Paris et jouissant d'une position socioculturelle prestigieuse, cet intéressant ouvrage met en évidence de considérables divergences entre les sujets, en ce qui concerne notamment -- comme par hasard -- l'aperture des voyelles e et o, mais aussi la distribution des a antérieur ([a]) et postérieur ([â]). Comme l'écrit fort justement M. Grammont qui, plusieurs décennies auparavant, a aussi repéré ces variantes individuelles :

Ces légères divergences n'entraînent pas de différence sémantique, ne sont remarquées que de ceux qui font effort pour les observer, et n'empêchent pas l'unité de l'ensemble. 7

Il existe donc, dans la prononciation d'aujourd'hui comme dans celle de la Renaissance, des variantes individuelles qui passent à peu près inaperçues et ne trahissent ni une origine géographique ni une extraction sociale peu prestigieuse. Selon A. Martinet et H. Walter, elles toucheraient, à des degrés divers, à peu près un cinquième du lexique. Leur existence ne nuit pas à l'unité de la norme car, à côté des deux, parfois trois prononciations d'un mot qui passent inaperçues, et sont donc tacitement reconnues « correctes », il en est une infinité qui sont exclues. En un mot, l'absence ponctuelle d'unicité ne menace en rien l'unité du tout.

C. Variantes « neutres » et traits caractérisants

Ces menues oscillations de la norme phonétique, présentes hier comme aujourd'hui au sein de la communauté la plus restreinte des « beaux parleurs », sont sans signification : personne ne les remarque (hormis une poignée de grammairiens, qui ne peuvent s'empêcher de vouloir les réduire !) et chacun s'en accommode sans le moindre problème.

A côté de ces variantes qu'on peut qualifier de neutres, il en existe bien sûr d'autres qui ne le sontpas, soit qu'elles sentent leur terroir, soit qu'au contraire elles marquent le discours soutenu, c'est-à-dire la déclamation ou le chant.

Les premières sont mentionnées à titre d'exemple (ou plutôt de contre-exemple) par les grammairiens. En fait, ils sont prompts à qualifier de régionales des prononciations qu'ils désapprouvent pour des raisons théoriques. Le sont-elles toujours autant qu'ils l'affirment ?D'Olivet8, par exemple, prétend trouver « dans la bouche de nos villageois » l'origine de la prononciation chantée de l'e instable ([ø]), probablement parce qu'elle contredit sa conception de la prosodie. Il s'agit en fait d'une articulation recherchée, que Bacilly9 se targue d'avoir introduite dans le chant français pour des raisons ayant trait à l'esthétique vocale.

Les secondes doivent retenir toute l'attention des chanteurs. Parfois éloignées de la prononciation la plus ordinaire car le plus souvent archaïsantes, elles tendent à réduire les imprécisions de la norme qui régit le discours familier. F. Carton10 énumère ces traits caractérisants du discours soutenu, parmi lesquels la lenteur du débit, la netteté des timbres et des articulations, l'abondance des liaisons, le refus des traits d'identification régionale, etc. La plupart d'entre eux sont issus d'une tradition de plusieurs siècles, ainsi la prononciation soutenue des monosyllabes en -es, démonstratifs, articles ou possessifs (des, les, mes, tes, ces...) : alors que, dans le discours familier, il y a, depuis la Renaissance, oscillation entre e ouvert et fermé([lè]-[le]), les orateurs utilisent traditionnellement et invariablement un e ouvert et long ([lè:]),usage qu'on retrouve dans le chant. La stabilité du r apical (roulé) dans la déclamation alors que le r dorsal (grasseyé) s'infiltre dans la conversation, la survivance, aux XVIIe et XVIIIe siècles,d'une prononciation archaïque des voyelles nasales dans le chant illustrent aussi ce conservatisme et ce resserrement de la norme phonétique qui régit le discours soutenu.

D. Quelle mystification ?

En définitive, il est parfaitement légitime de considérer la norme phonétique qui, dès la Renaissance et probablement aussi la fin du Moyen Age, régit le bon usage, et à plus forte raison le bel usage, comme unique et cohérente, ce qui n'exclut nullement quelques oscillations oudiffractions. La mystification, si mystification il y a, consiste plutôt à confondre l'histoire de la prononciation avec celle de l'orthographe.

Au XVIe siècle, l'orthographe fait l'objet de délicats pourparlers entre auteurs et éditeurs. Les grammairiens en disputent avec passion. Les tenants des graphies étymologisantes affrontent les partisans du phonétisme, les conservateurs s'opposent aux réformateurs au nom de doctrines dont les prolongements idéologiques sont considérables. Repris au sein de l'Académie, ce débat aboutira au compromis de l'édition de 1740 du Dictionnaire, à partir de laquelle on peut considérer l'orthographe française comme définitivement unifiée. Nous avons là un excellent exemple de pratiques floues et hautement variables qui, peu à peu, se rejoignent en un tout plus cohérent.

Rien de tel en ce qui concerne la prononciation : il n'a jamais existé de « doctrines phonétiques »comparables aux doctrines orthographiques, tout au plus des « modes » superficielles et passagères, que les grammairiens s'empressent d'ailleurs de fustiger ou de railler. Contrairement à l'orthographe, qui est l'affaire des imprimeurs et des grammairiens, la prononciation« correcte » fait l'objet d'une négociation continue, implicite et largement inconsciente. Y participent tous ceux qui, par la naissance ou la position sociale, sont admis dans le cercle restreint des « beaux parleurs ». Il n'y a donc pas, au sein de cette élite, de « spécialistes » de la prononciation auxquels on délègue la compétence de l'établir. C'est la subtile balance entre le désir des individus de se distinguer par leur conversation et leur crainte de l'exclusion qui forge la norme phonétique : elle est une des composantes essentielles du contrôle social.

Ceci admis, il est permis d'imaginer que la norme phonétique, déjà à la Renaissance mais surtout au XVIIe siècle, ait été, en de nombreux points, plus rigide et plus stricte qu'elle ne l'est aujourd'hui. L'ordre social, et notamment le clivage entre les classes, y était solidement établi. Le clivage était aussi beaucoup mieux marqué entre les patois -- langues maternelles -- et le français-- langue paternelle à laquelle seul un petit nombre d'élus avait accès -- qu'en cette fin de XXe siècle. De nos jours, l'extinction des dialectes a laissé la place à la multitude des français régionaux, qui ne sont quant à eux pas perçus comme réellement distincts du français de référence et dont certains traits sont fortement valorisés dans les régions où ils prévalent. Plus que les patois d'antan, ces actuels régionalismes sont susceptibles d'interférer avec le français du bon usage.

Les chanteurs qui se consacrent à la musique ancienne sont chaque jour confrontés aux ellipses de la notation musicale, aux imprécisions des traités d'interprétation et aux lacunes des ouvrages théoriques. Ils parviennent néanmoins à utiliser ces documents fragmentaires pour construire des interprétations historiquement plausibles et musicalement convaincantes. En comparaison, la norme phonétique, telle qu'elle apparaît au travers des écrits de nos anciens grammairiens, devrait leur sembler précise et limpide. En toute logique, ils devraient s'employer à l'inclure dans leur recherche de style. Seuls l'ignorance des sources, les préjugés et la paresse intellectuelle11peuvent expliquer qu'ils l'aient si peu fait jusqu'à ce jour.

V. Les systèmes vocaliques

La représentation sur deux dimensions du système vocalique d'une langue donne une bonne image des rapports de voisinage et d'opposition qu'entretiennent ses voyelles. Elle traduit de plus assez bien la perception kinesthésique que les locuteurs attentifs à leur articulation (les chanteurs en font partie) peuvent avoir de la « place » des voyelles. L'axe vertical représente l'aperture,c'est-à-dire non pas l'ouverture de la mâchoire, mais plutôt la position du point le plus bombé de la langue par rapport au palais. L'axe horizontal représente la position, sur l'axe antéro-postérieur, de ce même point de la langue.

Je ne traite ici que des voyelles orales. La difficile question des rapports entre le chant et les voyelles nasales telles qu'elles existent en français parlé est discutée ailleurs.

A. Français standard

Le système vocalique du français standard, qui me sert de référence (Figure 1), a l'aspect d'un trapézoïde. Outre les voyelles antérieures ou palatales1 (par ordre d'aperture croissante : [i], [e],[è], [a]) et les voyelles postérieures ou vélaires1 ([u], [o], [ò], [â]), il existe une série intermédiaire([y],[ø],[ö]), articulée légèrement en arrière de la série antérieure, mais dont elle se distingue surtout par un arrondissement des lèvres qu'elle a en commun avec les voyelles de la série postérieure. Ces voyelles sont donc dites arrondies ou labialisées. Par opposition, les voyelles antérieures, qui s'accompagnent -- c'est une des caractéristiques du français -- d'un écartement actif des commissures labiales, sont dites rétractées. Seuls les a semblent échapper à cette opposition rétractées-arrondies, car, pour ces voyelles, les lèvres se conforment plus ou moins passivement à la grande aperture2. L'e « muet » du français moderne ([Ë]), qui est labialisé, vient se placer entre [ø] et [ö].

B. Latin classique

Par comparaison, le système vocalique du latin classique (Figure 2), c'est-à-dire celui de Cicéron et de Virgile, a la simplicité d'une épure, avec son aspect triangulaire et sa parfaite symétrie. Alors qu'on admet généralement que l'i et l'u correspondent à notre [i] et notre [u], j'ai placé arbitrairement l'a à mi-chemin entre [a] et [â] (il était probablement assez antérieur), ainsi que l'e et l'o dans une position moyenne. Chacune des cinq voyelles du latin classique existe sous deux formes, l'une brève et l'autre longue. On a donc, à côté de a, e, i, o et u, a:, e:, i:, o: et u:, mais les deux formes d'une voyelle donnée ont en théorie exactement le même timbre, c'est-à-dire la même place dans le système vocalique. Seule la différence de quantité (longueur) les oppose. Le« dogme » de la phonétique historique des langues romanes veut que, en latin vulgaire, suite à un renforcement de l'accent, les opposition de quantité se soient perdues et aient été remplacées par des oppositions de timbre, les brèves s'ouvrant et les longues se fermant, d'où, par exemple, les oppositions [è]-[e] et [ò]-[o].

C. Français médiéval

Son système vocalique (Figure 3) est nettement plus proche de celui du français moderne que de celui du latin classique. Il s'en distingue par les points suivants :

\* L'a postérieur en est absent, il n'apparaîtra qu'assez tardivement. Il existe néanmoins une nette opposition entre un a bref et un a long ([a]-[a:]). C'est l'a long qui, peu à peu, deviendra postérieur.\* L'e central ([ë]) n'a pas encore été remplacé par l'e « muet » labialisé du français moderne([Ë]). Ce dernier n'apparaît qu'au XVe siècle, et reste probablement longtemps limité au parler populaire.\* La série des arrondies n'est pas complète : l'u français ([y]) a fait son apparition au VIIIe siècle, alors que l'eu ne s'y introduit, dans sa réalisation fermée seulement ([ø]), qu'au XIIe siècle au plus tôt, la voyelle [ö] n'étant pas attestée avant le XVIIe siècle.\* La discrimination entre [u], [o] et [ò] est assez floue, alors que [e] et [è] se distinguent nettement mieux. Ces oppositions de timbre interfèrent avec des oppositions de quantité. Ainsi, e ouvert ([è]) est-il souvent long.

Il est vraisemblable que, durant les premiers siècles de l'évolution du français, son système vocalique ait été moins « tendu » qu'il ne l'est devenu plus tard3. Cette caractéristique des langues dont l'articulation est dite « relâchée » (l'anglais en est un bon exemple), se traduit par une position centripète des voyelles dans le trapézoïde. Ainsi, il n'est pas exclu que la prononciation de l'a du roman, puis du français médiéval, ait été à l'origine plus proche du [æ]anglais (cat) que du [a] du français standard (chat). De même,l'i et l'ou ont pu, à une époque reculée, ressembler à ceux des mots anglais sit et should, qui sont plus proches du centre du trapézoïde que leurs analogues en français standard et font moins appel au travail des lèvres.

Toutefois, dès la fin du XIIe siècle, la tendance s'inverse et l'articulation « tendue » redevient peu à peu la règle (elle l'avait déjà été en latin classique). Dans le cas du discours chanté, la nécessité de soutenir les voyelles, qui apparaît dès que le chant cesse d'être « chantonnement », appelle pour ainsi dire naturellement une articulation tendue4. Il est donc permis de penser que le retour à la tension a été plus précoce dans le chant que dans la langue parlée. Qui sait même si le chant et la déclamation n'ont pas à leur manière contribué à la restauration de l'articulation tendue, dont les effets sur la prononciation des voyelles se font sentir dès le XIIe siècle dans la langue parlée ? Sur la base de telles suppositions, on peut donc considérer que, pour la période qui commence avec les premiers trouvères, le recours à des voyelles tendues (à l'exception bien sûr de l'e féminin qui est un cas à part) se justifie d'un point de vue tant phonétique qu'esthétique.

D. Système vocalique et « vocalité » en français chanté : l'exemple de Bacilly

Le système vocalique du français chanté semble résister à l'usure des siècles : il garde en fait,jusque vers 1750 en tout cas, l'aspect général de celui du français du Moyen Age tardif, qui se caractérise par l'absence de l'a postérieur [â]. La seule modification d'importance est le remplacement de l'e central [ë] par un e arrondi (proche de [ø], et donc de notre [Ë] moderne)dont Bacilly5 semble avoir été l'instigateur. La description que ce brillant phonéticien donne des voyelles est si précise et cohérente qu'on parvient sans grand effort à reconstituer ce qui devait être « son » système vocalique (Figure 4), et qui peut sans réserve être considéré comme LA référence pour le chant baroque. Si l'on admet de plus qu'il est issu d'une tradition solidement établie, on pourra à bon droit, moyennant quelques précautions, s'y référer aussi pour le françaischanté des siècles précédents.

En fait, Bacilly insiste précisément sur les traits distinctifs les plus marquants de chaque voyelle :pour l'a, il faut « ouvrir la bouche », et la refermer graduellement pour les divers e sonores ; l'i se situe dans la continuité de l'e fermé, dont il doit néanmoins être nettement distinct. Voilà posée la série antérieure. L'o -- Bacilly n'en connaît qu'un seul, que j'ai placé arbitrairement entre [o] et [ò]-- « est une voyelle tout à fait gutturale », c'est-à-dire postérieure, de même que l'ou, qui « se doit prononcer du palais, & non pas du deuant de la bouche, comme l'eu ». Pour l'u il faut tenir la bouche « presque fermée » et, comme pour l'eu, il faut « assembler les lèvres », ce qui marque leur appartenance à la série arrondie. A plusieurs reprises, Bacilly insiste sur la nécessité de bien distinguer les voyelles : il tend à l'extrême son système vocalique. La seule concession qu'il fasse touche l'i, qu'il ne faut pas « rendre trop aiguë » (c'est-à-dire trop fermée) au point qu'elle« siffle » ou « aille dans le nez ». Par contraste, l'u doit être fermé au maximum, ce qui rétablit l'opposition avec l'i.

L'esthétique vocale de Bacilly se trouve donc à l'opposé des techniques modernes qui enseignent à « mélanger » les voyelles afin de peaufiner le timbre, par exemple en mettant « de l'u dans l'i »ou « de l'o dans l'a »6, ce qui nuit bien souvent à la netteté des oppositions vocaliques. Au contraire, Bacilly joue au maximum la carte de l'inhomogénéité des timbres, en insistant sur le caractère « délicat » des voyelles antérieures fermées (i, u et eu) et sur la « force » des voyelles postérieures (o et ou), les voyelles antérieures ouvertes (a et e) représentant en quelque sorte un timbre neutre. On est donc très loin de l'image d'Epinal, parfois rapportée7, qui voudrait que le chant français privilégie systématiquement les voyelles antérieures et fermées, et évite les voyelles postérieures et ouvertes, ce qui le distinguerait du chant italien. Plus qu'une caractéristique profonde du français chanté, les témoignages en ce sens me semblent traduire les« tics » de certains chanteurs, auxquels Bacilly aurait probablement reproché de « confondre le fade avec le délicat ». Bien sûr, la langue française comporte plus de voyelles antérieures que de postérieures, mais les bons chanteurs ne devaient pas pour autant rechigner à chanter ces dernières lorsqu'elles se présentaient.

Ce qui, en revanche, ressort du système vocalique de Bacilly est une discrimination beaucoup plus fine dans la série antérieure, où il ne place pas moins de six voyelles différentes, que dans la série postérieure, où l'on n'en trouve que deux. Il est donc exigé d'un chanteur qu'il sache trouver l'aperture « juste » de ses e, alors que la place exacte des o n'est pas finement déterminée. Cela ne signifie pas que le chanteur était astreint à articuler tous ses o de la même manière, mais plutôt qu'on accordait relativement peu d'attention à l'opposition [o]-[ò], le timbre de la voyelle o devant simplement être « guttural » et « fort », et l'opposition, quant à elle, se marquant surtout par la quantité ([O]-[O:]).

Bacilly s'intéresse fort peu à l'anatomie et à la mécanique de la phonation. Pour lui, la voix semble être davantage une qualité spirituelle, susceptible d'être développée par l'exercice, qu'un instrument de musique. Alors que certaines techniques modernes s'appliquent avant tout à construire un « son » qu'elles adaptent ensuite tant bien que mal aux diverses voyelles, le timbre vocal n'est chez lui qu'une émanation et un développement du timbre vocalique, c'est-à-dire celui des voyelles, et n'a donc pas d'existence hors du langage. C'est sur chacun des groupes des voyelles du trapézoïde que reposent les composantes de la vocalité selon Bacilly, en une opposition qu'aucune force étrangère à l'esthétique du discours ne saurait venir atténuer.