

Les problématiques du français chanté au prisme du modèle linguistique de Castil-Blaze (1784-1857)

Séverine FÉRON

Introduction

L'une des principales croisades de Castil-Blaze (1784-1857) concerne les livrets de la plupart des opéras français qu'il considère comme inadaptés à la composition musicale et donc difficilement prononçables par les chanteurs. Par ailleurs, il constate que sur les 375 opéras joués à l'Opéra de Paris entre 1646 et 1852, « tous ont été chantés d'une manière inintelligible pour le public. [...] À l'opéra l'on n'entend point les paroles. Il faut recourir au livret pour comprendre¹ ». Pour Castil-Blaze, l'opéra français – à la différence de l'italien – ne possède pas d'intelligence poético-musicale. L'oreille des Français ne s'offense d'ailleurs en aucune manière « des effroyables tiraillements de mots et de syllabes, des cacophonies, des temps faux qui révolteraient toute une population exercée à l'accent poétique² ». Car, en France, « le mécanisme des vers est encore ignoré et le public est nourri depuis l'enfance d'atrocités prosodiques³ ».

Le problème remonte en partie selon lui à l'ancien système de prosodie classique fondé sur le nombre de syllabes. Il conviendra donc de substituer à la rime ce qu'il appelle la *cadence intérieure* et l'*accent* et de proposer une réforme du système linguistique en s'appuyant sur les notions de quantité et de rythme :

¹ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, Paris : Castil-Blaze, 1852, vol. 1, p. 283.

² CASTIL-BLAZE, *Sur l'opéra français vérités dures mais utiles*, Paris : Castil-Blaze, 1856, p. 6.

³ Même référence, p. 9.

S'il s'agit de fonder chez nous un opéra digne de rivaliser sur tous les points avec l'opéra italien [...], la poésie doit alors se soumettre aux lois de la mélodie, comme la danse lui soumet ses gestes et ses pas. Le divorce est déclaré entre la musique et la poésie, du moment que celle-ci est privée du rythme et de la mesure, qualités constitutives et communes entre ces deux sœurs. La rime, invention gothique et barbare, ne saurait offrir une compensation, puisque la musique la repousse comme inutile et nuisible même⁴.

Pour comprendre précisément son point de vue, il faut tout d'abord nous plonger dans un contexte où la question de la versification et la remise en question de la conception classique du mètre s'imposent progressivement. À ce titre, les écrits de Castil-Blaze se font l'écho des discussions du siècle précédent tout en établissant une synthèse de leur époque, et dégagent de manière précoce de nouvelles propositions théoriques. D'ailleurs, selon Jean Mazaleytrat, ses ouvrages constituent :

à cet égard, pour la première moitié du XIX^e siècle, notre meilleure source d'information, en nous indiquant de façon claire la position de ses contemporains. On retiendra notamment *L'art des vers lyriques* [...], qui, avant les études de G. Duconduit⁵ et de M. Lussy⁶ a le mérite de poser clairement le problème et de nous montrer comment on en concevait la solution vers le milieu du siècle⁷.

D'autre part, il faut positionner le débat dans le contexte nouveau de la traduction. Or, Castil-Blaze est avant tout un traducteur qui appréhende le problème de la naturalisation du vers et du répertoire lyrique dans une logique comparatiste, à l'aune d'autres systèmes linguistiques.

De surcroît, il est provençal et appartient à ces « traducteurs francophones excentrés » en situation de diglossie, qui, comme l'explique Christine Lombez, étant « plus libres face aux normes en vigueur dans les milieux littéraires parisiens ou bien mieux au fait des littératures étrangères », ont permis par là-même l'éclosion d'un nouveau modèle linguistique⁸.

Castil-Blaze aborde donc les problématiques du chant lyrique sur la scène française de manière globale et sous des angles multiples : en traducteur, linguiste, provençal et en réformateur. Aussi ne se contentera-t-il pas de relever

⁴ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, Paris : Janet et Cotelle, 1820, vol. 2, p. 399.

⁵ G. DUCONDUIT, *Essai de rythmique française*, Paris : Lévy, 1856.

⁶ M. LUSSY, *Le rythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation*, Paris : Heugel, 1883.

⁷ Jean MAZALEYTRAT, *Pour une étude rythmique du vers français moderne*, Paris : M. J. Minard, lettres modernes, 1963, p. 14.

⁸ Christine LOMBEZ, *La traduction poétique et le vers français au XIX^e siècle, Romantisme*, 2008/2 n° 140, p. 99-110, en ligne.

les défauts de prononciation des chanteurs, mais cherchera-t-il bien plutôt les racines des problèmes afin d'être à même de proposer des solutions théoriques et concrètes pour améliorer l'ensemble du système lyrique, et « fonder chez nous un opéra digne de rivaliser sur tous les points avec l'opéra italien⁹ ».

Cet article propose une première synthèse de ses idées, à partir d'un certain nombre d'ouvrages dont il est l'auteur (en laissant momentanément de côté les « quelques » huit cents chroniques musicales qui pourraient enrichir son point de vue). À savoir : la préface des *Noces de Figaro*¹⁰ (1819), *De l'opéra en France*¹¹ (1820), le *Dictionnaire de musique moderne*¹² (1821), son « Essai sur le drame lyrique et les vers rythmiques¹³ » (1826) extension de son ouvrage de 1820, *Molière musicien*¹⁴ (1854) ainsi que *L'Art des vers lyriques* (1857)¹⁵. Il faut ajouter également ici un dernier texte – daté de 1856 – écrit aux fins de compléter son Histoire des théâtres lyriques : *Sur l'opéra français vérités dures mais utiles, prélude et cadence finale de l'Opéra-Italien de Paris, de 1548 à 1856*¹⁶. Un glossaire proposé en fin d'article, reconstitué à partir de ses principaux écrits, permettra, le cas-échéant, de clarifier son point de vue.

Le point sur les débats antérieurs à 1820

Concernant la délicate question de l'histoire du vers français, auquel Georges Lote a consacré de multiples ouvrages¹⁷, il nous faut rappeler ici quelques fondamentaux : la poésie latine possède une rythmique fondée sur la quantité syllabique. Les vers sont scandés en pieds, composés d'une combinaison de syllabes brèves ou longues agencées selon des règles définies qui déterminent des types de vers, avec un système de césure.

Au XIX^e siècle, le système métrique latin devient l'enjeu d'un débat entre les tenants classiques d'un mètre français syllabique et les défenseurs d'une métrique rythmique. C'est ainsi que « la conception purement syllabique cédera

⁹ CASTIL-BLAZE, « Essai sur le drame lyrique et les vers rythmés », *De l'opéra en France*, Paris : Sautet, 2^e édition, 1826, vol. 2, p. 399.

¹⁰ CASTIL-BLAZE, *Les Noces de Figaro*, opéra-comique en quatre actes, d'après Beaumarchais, paroles ajustées sur la musique de Mozart, Paris : Barba, Avignon : Seguin Aîné, 1819.

¹¹ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, Paris : Janet et Cotellet, 1820, 2 vol.

¹² CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris : au magasin de la lyre moderne, 1821, 2 vol.

¹³ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, Paris : Sautet, 2^e édition, 1826, ch. 17, p. 350.

¹⁴ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*.

¹⁵ CASTIL-BLAZE, *L'Art des vers lyriques*, Paris, 1857.

¹⁶ CASTIL-BLAZE, *Sur l'opéra français vérités dures mais utiles, prélude et cadence finale de l'Opéra-Italien de Paris, de 1548 à 1856*, Paris : Castil-Blaze, 1856.

¹⁷ Georges LOTE, *Histoire du vers français*, Aix-en-Provence : Université de Provence, 1988 et s., 9 vol.

peu à peu la place à une théorie accentuelle où le vers est alors considéré comme une suite rythmique, une succession de groupes accentuels¹⁸ ». Notons que cette orientation a été préparée tout au long du XVIII^e siècle par les débats sur le rythme de la prose poétique.

Soulignons maintenant que Castil-Blaze, grâce à ses connaissances musicales et littéraires encyclopédiques, n'ignore rien de tout cela. Et soulignons, par ailleurs, que ses écrits sont imprégnés de la culture du XVIII^e siècle (dont il se fera en partie l'écho sans pour autant en devenir un épigone). De Rousseau d'ailleurs, Castil-Blaze reprend l'idée qu'il faut être sensible à « l'énergie de la langue » que l'on parle :

Commencez donc par bien connaître le caractère du chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même [...]. Faites comme si vous étiez à la fois le poète, le compositeur, l'acteur et le chanteur pour avoir la bonne expression¹⁹.

En 1811, l'ouvrage du sicilien Antoine Scoppa — *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française. On y examine et l'on y compare l'accent qui est la source de l'harmonie des vers, la nature, la versification et la musique de ces deux langues*²⁰ — fait date quant à ses prises de position en faveur de l'approche quantitative de la langue française. Ce dernier traitait d'une toute nouvelle matière en France et :

le peu de lecteurs qu'il obtint furent même très étonnés d'entendre dire à un Italien que la langue française est très lyrique, propre au chant [...]; et que l'infériorité de cette langue, relativement à l'italienne, ne provenait que de la négligence ou de l'ignorance de nos poètes qui ne connoissent pas le rythme, ou refusent de s'y astreindre en écrivant les paroles de leurs opéras²¹.

Si Castil-Blaze le jugeait « prodigieusement obtus, confus et diffus²² », il n'en reconnaît pas moins que l'ouvrage de ce dernier « renfermait pourtant

¹⁸ Ildikò SZILÁGYI, « Les bases classiques de la versification française moderne », *Revue d'Études Françaises*, n° 12, 2007, p. 170.

¹⁹ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, vol. 2, p. 423. Propos extraits du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, mot « Expression ».

²⁰ Antoine SCOPPA, *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française. On y examine et l'on y compare l'accent qui est la source de l'harmonie des vers, la nature, la versification et la musique de ces deux langues*, Paris : Veuve Courcier, 3 vol, 1811.

²¹ « *De l'Opéra en France*, par M. Castil-Blaze », *Journal des débats*, 23 juillet 1826, article signé Z.

²² CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, vol. 1, p. 497.

d'excellentes choses²³ ». En revanche, Castil-Blaze s'inscrit contre l'idée défendue par Scoppa selon laquelle le Français ne serait point apte à dactylier, et que le « gracieux, énergique et leste²⁴ » *strucchiolo* lui serait par ailleurs interdit. D'ailleurs, Castil-Blaze se fera fort de démontrer le contraire :

Et tous ces juges inflexibles, prompts à condamner la langue française sans la comprendre, sans la connaître, entendaient pourtant chaque jour l'*Orphée* de Gluck, où le traducteur a placé toute une litanie de *strucchioli* ! Chantée en chœur, à l'unisson d'abord, sur une mélodie énergique, brutalement sublime, et que la vigueur de son caractère, de ses contours, de son attaque, son étrangeté même, signalaient, recommandaient également à l'attention générale²⁵.

Texte qu'il développera ainsi pour faire bonne mesure :

Les Provençaux, les Normands surtout dactylisent admirablement. Si les Anglais possèdent un avantage aussi précieux, c'est à nous qu'ils le doivent : ils tiennent le *sdrucchiolo* des compagnons de Guillaume-le-Batard. Les Normands et les Provençaux auront civilisé poétiquement l'Angleterre, l'Italie, peut-être l'Espagne, et Paris n'aura d'autre soin que de priver la France des trésors qu'elle a fait rayonner jusqu'au delà des Alpes et des mers ! Paris logera, paiera des académies pour fausser, énerver, aplatir l'idiome français, pour le déshériter des richesses qu'il a prodiguées à nos voisins ! Mais Paris, cette Béotie élégante et musquée de la Gaule, n'est pas la France entière, et c'est fort heureux pour la nation²⁶.

En 1826, année de la parution de son « Essai sur le drame lyrique et les vers rythmiques », Castil-Blaze se trouve encore isolé dans sa réflexion : « le rythme poético-musical [...] est une doctrine toute nouvelle chez nous » écrit l'auteur du compte-rendu de l'ouvrage au sein des *Débats*²⁷.

Castil-Blaze poursuit néanmoins inlassablement sa croisade en faveur de l'accent en soutenant *mordicus* face à ses détracteurs que la langue française est capable d'accents à condition d'écarter la prononciation

²³ Même référence.

²⁴ Même référence.

²⁵ Même référence, note 1, p. 498. Castil-Blaze renvoie ici au *Rapport présenté au nom de la section de musique, et adopté par la classe des Beaux-Arts de l'Institut impérial de France dans ses séances du 18 avril et des 2 et 9 mai 1812, sur un ouvrage, etc. Signé les commissaires : Gossec, Grétry, Méhul, A. Choron, rapporteur*, Paris : Didot, 1812, p. 7. Le rapport de Choron fut, selon Castil-Blaze, approuvé le 6 avril 1815. Le *sdrucchiolo* est un mot accentué sur la syllabe antépénultième.

²⁶ Même référence, p. 505.

²⁷ « *De l'Opéra en France*, par M. Castil-Blaze ».

molle, trainante et lâche des Parisiens. À force de vouloir adoucir les aspérités de la langue française, ils l'ont affadie et décolorée. Ils en ont oblitéré les contours, effacé les accents ; et la variété, l'énergie de ses rythmes a disparu, pour les académiciens du moins. Essayez de polir une médaille admirable. Avec un peu de bonheur, beaucoup de patience et d'émeril, vous la rendrez unie et brillante comme un petit miroir. Enlevez les bosses, les rugosités du pavillon du Louvre, un mur de jardin, au cordeau tiré, va se montrer à la place des reliefs de Jean Goujon²⁸.

L'impact de la traduction

Notons tout d'abord que la traduction en français d'œuvres étrangères fut ressentie – en ce début de XIX^e siècle – comme un réel enrichissement de l'univers poétique. La *Lénore* de Bürger par exemple traduite en 1827 (par Ferdinand Flocon) puis en 1829 (par Gérard de Nerval) obtint un succès foudroyant en 1830. Quant à M^{me} de Staël, dès 1814 (date de la parution française de son ouvrage *De l'Allemagne*), elle conseillait de prendre modèle sur la poésie allemande²⁹.

C'est ainsi qu'émerge progressivement le fait que les rimes masculines et féminines (inconnues tout autant en allemand, en anglais qu'en italien) – et vécues dans la langue française comme un asservissement, peut être une *terra incognita* à explorer au sein de notre propre univers poétique.

De plus, l'essor pris par la traduction de lieder va permettre la réappropriation de la poésie populaire en ouvrant de nouveaux horizons aux versificateurs. Selon Christine Lombard,

l'apport du récitatif italien depuis Lully, la redécouverte des chansons populaires traditionnelles et des poètes du XVI^e siècle, la traduction des poètes anglais ou allemands en France, ont, en effet, grandement contribué à faire prendre conscience de possibilités encore inexploitées de la prosodie française³⁰,

et le regain d'intérêt pour le vers accentuel peut donc être une conséquence possible de la traduction de la poésie étrangère notamment allemande³¹.

Pour Castil-Blaze, traduire est un art qui nécessite d'être musicien et poète. Dans la préface des *Noces de Figaro*, il écrit :

²⁸ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, vol. 1, p. 503.

²⁹ M^{me} de STAËL, *De l'Allemagne*, Paris : Nicolle, 1810.

³⁰ Christine LOMBEZ, *La traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle, Réception et interaction poétique*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2009, p. 229.

³¹ Même référence, p. 227.

La prononciation du français sur la scène lyrique romantique. Juillet 2017.
Séverine FÉRON, « Les problématiques du français chanté au prisme du modèle linguistique de Castil-Blaze (1784-1857). »

vingt pages ne suffiraient pas [...] pour faire connaître les nombreuses difficultés que les poètes, qui n'ont point fait de bonnes études musicales, ne sauront surmonter [...]. L'expérience l'a prouvé : tous les traducteurs d'opéras sont restés au-dessous du médiocre³².

Le degré de ses exigences le conduit ainsi à transmettre ses principes théoriques en la matière aux travers de différents ouvrages :

Depuis 1820, je n'ai cessé de prêcher la croisade contre la prose rimée de nos chansons, de nos cantiques, de nos opéras ; prose que l'on ne saurait adapter à la musique, toujours écrite en vers notés, sans la forcer de rompre sa mesure, ses rythmes, sa cadence. Une musique modelée sur de la prose ne pouvant être que de la musique en prose³³.

S'inscrivant à la suite des adaptateurs d'ouvrages italiens tels Pierre Baurans (1710-1764) et Nicolas-Étienne Framery (1745-1810) auxquels il reconnaît talent et mérite, mais également dans le sillage de Jean-Joseph Vadé (1720-1757), Charles-François Panard (1689-1765), Charles Collé (1709-1783) et Charles-Simon Favart (1710-1792), Castil-Blaze envisageait de fait son travail d'adaptateur comme consistant à « ajuster des mots sonores sur la mélodie des maîtres étrangers³⁴ ».

L'opéra français comme genre littéraire

Quand Castil-Blaze édite sa première traduction française des *Noces de Figaro* de Mozart en 1819, la France est encore en résonance avec les querelles du siècle précédent en matière de théâtre lyrique. À savoir que l'opéra français est toujours considéré à l'aune littéraire. Or, Castil-Blaze prend le contrepied d'une telle démarche. S'il déteste Lully, c'est, selon Gérard Loubinioux, parce qu'il l'accuse, d'avoir asservi la musique « au discours prosaïque, guindé et glacé propre à la grandeur de Versailles » en le menant à « compenser son indigence lyrique par une pompe visuelle³⁵ », l'accusant d'avoir « tué dans l'œuf le théâtre lyrique en France, contraignant la musique à se réfugier à l'Opéra-Comique où, par manque de moyens, elle a dégénéré en flonflons et en faridondaines³⁶ ».

³² CASTIL-BLAZE, Préface des *Noces de Figaro*, p.VIII-IX.

³³ CASTIL-BLAZE, *L'Art des vers lyriques*, p. 5.

³⁴ CASTIL-BLAZE, Préface d'*Anne de Boulen*, opéra en trois actes, paroles de Castil-Blaze, d'après le drame italien de Romani, musique de Donizetti, Paris : Aulagner, 1835, p. 5.

³⁵ Gérard LOUBINIOUX, « Castil-Blaze, héritier des querelles du XVIII^e siècle et artisan de la diffusion du répertoire italien en France au XIX^e siècle », *Musicorum* n° 3, Tours : Presses universitaires François Rabelais, p. 301.

³⁶ Même référence, p. 301.

Par sa pratique précoce de la traduction des opéras de Mozart, Rossini, Donizetti, Weber Castil-Blaze propose un nouveau modèle lyrique visant à réconcilier l'*opera buffa* et *seria* et l'opéra-comique français :

La plupart des comédies que les étrangers embellissent de leurs accords ont été empruntées au Théâtre Français. Reprenons ces ouvrages ; ils ne sont pas gâtés au point de ne pouvoir être rajustés. C'est ainsi que sans un grand effort d'imagination, je puis m'affranchir des vices ordinaires de l'*opera buffa*, et placer les *Noces de Figaro* au-dessus de tout ce que notre répertoire tragi-comique a de plus estimé³⁷.

Anciens contre Modernes

Aux yeux de Castil-Blaze, les tragédies lyriques de Lully/Quinault sont des compositions « sans dessin ni plan, dont le style est haché, les vers variés avec des strophes irrégulières, les chutes fréquentes, les rimes redoublées avec des cadences marquées³⁸ » et où le vers imprime son rythme à la « psalmodie ». Selon lui, le premier à écrire de bons livrets fut Sedaine, même s'il concède que « sa diction est faible et d'une incorrection parfois révoltante³⁹ ». Au modèle français, il oppose donc l'opéra italien, dont il loue entre autre la flexibilité et la sonorité de la langue, la rime et l'harmonie des mots : « point d'e muet, point de syllabes sourdes et sifflantes⁴⁰ ! ». Quant à la force musicale qu'il trouve dans cette langue, Castil-Blaze la voit exprimée dans la mesure et le rythme des vers, « dans cette égalité de temps, cette liberté de ne point rimer, qui rappelle les vers des poètes latins⁴¹ ».

Ceci ne l'empêchera point d'adorer *Bion* de Méhul ainsi qu'Hoffmann dont, à ses yeux, les œuvres portent le témoignage de « strophes admirables coupées pour la musique et dont l'une des qualités est de réunir aux charmes de la rime, l'unité [et] la force de la cadence de la poésie latine⁴² ». Et, à la différence de ses devanciers qui considèrent (à l'instar de Grimm, La Baumelle, Diderot, etc.) que la langue française n'est ni poétique ni musicale, Castil-Blaze persiste et signe en proclamant :

Toutes les combinaisons d'allure et de sonorité que les Grecs, les Latins, les Provençaux et les Italiens, plagiaires heureux de ces derniers, ont pratiqué avec tant de succès, peuvent être reproduites à merveille en français, au

³⁷ CASTIL-BLAZE, Préface des *Noces de Figaro*, p. VI.

³⁸ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, vol. 1, p. 68.

³⁹ Même référence.

⁴⁰ Même référence, vol. 2, p. 157-158.

⁴¹ CASTIL-BLAZE, *Essai sur le drame lyrique*, p. 400.

⁴² CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, vol. 1, p. 68.

moyen de l'ingénieuse distribution des accents. Toutes, entendez-vous ?
toutes⁴³.

Fort de cette conviction, Castil-Blaze est à même de déclarer aux hommes de lettres : « Votre empire finit dès que celui du musicien commence !⁴⁴ » ; et de renvoyer à l'année 1889 en s'exclamant : « ce que je dis, on le fera⁴⁵ ». Ce sera là son épitaphe !

Ce qui fâche Castil-Blaze dans la production lyrique de son temps ?

Tout d'abord, il trouve les livrets détestables à cause même du français utilisé qui s'y avère inapte à la rythmique de la mélodie (ce qu'il appelle : « le chant mesuré ») ; parce que les vers français n'y sont point scandés puisqu'ils n'y sont pas mesurés et que les accents ne s'y rencontrent pas sur les mêmes pieds. Quant aux alexandrins (massivement employés dans l'opéra français), il les juge inaptes au chant mesuré : « la phrase musicale, rarement assez longue pour l'embrasser tout entier, s'arrête sur l'hémistiche et le divise en deux vers non rimés⁴⁶ ». Un tel constat le mène à affirmer que « le vers n'existe que par la symétrie des temps⁴⁷ ». C'est pourquoi il veut renouer avec l'art métrique du 16^e siècle inspiré des grecs et des latins, en se donnant pour tâche de composer des vers mesurés accommodés au chant. En outre, ni la rime ni la prosodie classique en usage (fondée sur le nombre de syllabes) ne convenant, selon lui, à la musique, il les remplacera par ce qu'il dénomme la *cadence intérieure*.

Des grecs et des latins il n'en conserve pas moins leur notation par longues et brèves mais, en portant alors son attention sur une façon nouvelle de disposer les pieds. Aussi, admirant les dactyles précieux des Provençaux, Italiens, Normands et Anglais « qui donnent tant d'énergie, d'animation, d'élégance pittoresque à leurs discours⁴⁸ », il ne se résout point à les abandonner et fait en sorte de préserver de même le trochée, l'iambe et l'anapeste si caractéristiques de ses « langues inversives pouvant mêler leurs mots à volonté⁴⁹ » que sont le latin et le grec.

Rien d'étonnant donc à ce qu'il parle de concert avec Boèce lorsque, citant celui-ci en son *De Musica*, livre 4, il déclare que les vers « ont déjà leur musique en vertu de leur figure ; c'est-à-dire en vertu de la combinaison des syllabes longues

⁴³ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, vol. 1, p. 493.

⁴⁴ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, vol. 2, p. 358.

⁴⁵ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, vol. 2, p. 329.

⁴⁶ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, vol. 1, p. 64-65.

⁴⁷ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, vol. 2, p. 474-475.

⁴⁸ Même référence, p. 495.

⁴⁹ Même référence, p. 191.

La prononciation du français sur la scène lyrique romantique. Juillet 2017.
Séverine FÉRON, « Les problématiques du français chanté au prisme du modèle linguistique de Castil-Blaze (1784-1857). »

et des brèves syllabes dont ils sont composés⁵⁰ ». Castil-Blaze ne dira rien d'autre ni de plus lorsqu'il écrira dans son essai de 1826 :

Le rythme musical est ennemi de la vraie, de la belle poésie française, qui veut se préserver avec raison de la monotonie, de l'ennui, de la fatigue même, que des vers d'une parfaite uniformité ne manqueraient de produire⁵¹. [...]

Les bons vers ont leur musique ; pourquoi vouloir exprimer ce qui est déjà exprimé, et peindre une seconde fois ce qui a déjà été peint, s'il est reconnu que ces deux expressions ne sauraient marcher ensemble sans se détruire mutuellement ?⁵²

Pour défendre ses positions, Castil-Blaze choisit souvent d'attaquer ses adversaires en usant de la polémique et de son arme préférée : l'ironie. Ainsi, lorsqu'il brancarde ce qu'il dénomme le « système des Baïf », il ne peut se retenir d'égratigner ceux qui ajustent les vers métriques à la manière des grecs et des latins :

Tous ces novateurs en poésie croyaient observer les lois de la *quantité*, mais cette quantité bien réelle dans le français, leur échappait malicieusement parce qu'ils ne l'établissaient point sur la solide base des accents⁵³.

Cependant, ce qui lui tourneboule l'estomac reste et restera – avant tout – la suppression ou l'absence d'accent de la langue française chez ses collègues et contemporains. Le voici donc, après avoir lancé son javelot, fourbir ses plus assassines foudres :

Les littérateurs ont supprimé l'accent. C'est aux musiciens de le rétablir : sans accent, point de rythme possible dans le chant vocal ; et sans rythme, la musique n'est plus qu'une trainante psalmodie⁵⁴.

De telles dénonciations, Castil-Blaze les multipliera à l'envi. En voici un autre exemple :

En ayant soin de caser symétriquement les accents, c'est-à-dire les temps forts de la mesure, vous obtenez sans difficulté des résultats infiniment préférables à ceux que Mousset, Jodelle, Pasquier, Nicolas Denisoit, Jean-Antoine de Baïf, Passerat, Desportes, Nicolas Rapin, Raoul Callier, Jean Godard, Marc-Claude Butet, Ronsard, Claude de Taillemont, Scévole de Sainte-Marthe, Th. A. D'Aubigné, Turgot, Fabre d'Olivet, etc., etc., ont

⁵⁰ Même référence, p. 190.

⁵¹ CASTIL-BLAZE, *Essai sur le drame lyrique*, p. 371.

⁵² Même référence, p. 380.

⁵³ CASTIL-BLAZE, *L'Art des vers lyriques*, p. 61.

⁵⁴ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, vol. 1, p. 506.

cherché vainement dans les vers métriques ajustés à la manière des Grecs et des Latins. Tous ces novateurs en poésie croyaient observer les lois de la quantité ; mais avant d'observer ces lois à l'égard du français, il eût fallu nécessairement les établir, que dis-je ? il eût fallu même trouver cette quantité vague, impalpable, incompréhensible. Modelés sur les vers lyriques d'Euripide et de Sophocle, d'Horace et de Sénèque, les vers de Mousset, de Jodelle et de leurs disciples, valaient beaucoup mieux pour nos musiciens, que la prose rimée de Quinault, de Racine, il faut en convenir ; mais ils ne remplissaient encore que d'une manière bien imparfaite les conditions exigées par notre musique. Elle veut une symétrie complète dans les temps et la distribution des temps, c'est ce que je lui donne. [...] Cette proportion entre les syllabes longues et les syllabes brèves était aussi constante que la proportion que nous établissons entre les notes de valeur différente. Comme deux notes noires doivent, dans notre musique, durer autant qu'une blanche, dans la musique des anciens deux syllabes brèves duraient ni plus ni moins qu'une longue. Ainsi lorsque les musiciens grecs ou romains musiquaient une pièce de vers, ils n'avaient pour la mesurer, qu'à se conformer à la quantité des syllabes sur lesquelles ils posaient chaque note. La valeur de la note était déjà marquée par la valeur de la syllabe⁵⁵.

Ce que Castil-Blaze ne supporte pas d'entendre (vocalement) sur les scènes lyriques françaises...

C'est avant tout la diction incorrecte des chanteurs qui lui est un supplice à l'oreille ainsi que la néfaste habitude des « routiniers » à céder au grasseyement dont il exècre tout particulièrement la

prononciation vicieuse qui donne au chant une âpreté insupportable : le son, émis par la poitrine, se trouvant intercepté, retenu dans les organes, qui doublent et triplent l'articulation de l'R, perd de son volume, de son timbre et de sa qualité. *L'aurorre, l'amourre, perre barrebarre, orrdre affrreux, sorre crruel*, ne voilà-t-il pas des mots bien favorables pour la mélodie ? Le chanteur de la bonne école a mis toute son étude à faire filer avec douceur des consonnes qui viennent s'opposer dans cesse à la grâce et à la légèreté de l'élocution⁵⁶.

Ce défaut majeur qui l'irrite à un si haut point devient un *leitmotiv* :

Il est rare de trouver un Italien qui grasseye. Les Provençaux et les Languedociens ont en général une excellente prononciation pour le chant. Ceux qui sont élevés à Paris prononcent l'Italien à la parisienne et disent *carra non dubitarr, Issé amorré, fidelain lain la, farrai, dirrai, giammai*. Ces trois derniers mots sont en usage en Provence comme en Italie, il n'est pas

⁵⁵ Même référence, vol. 2, p. 189-190.

⁵⁶ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, vol. 1, p. 267.

surprenant que les Français du midi les prononcent bien, tandis que ceux du nord ne saisissent que difficilement leur terminaison. Ce *ai* n'est point celui que l'on remarque dans *balai, parlerai, ni celui de païsan, pilpaï*; c'est l'*aï* de *precaïré, boucaïré, diaï, geamaï*. La langue française le possède à-peu-près dans les mots *corail, bercai*; il répond parfaitement à l'*y* des anglais dans les mots *by, apply, supply*.

Le mot *perche* est encore provençal, et l'*e* qui le termine est étranger à la langue française, qui a pourtant trois manières distinctes de prononcer cette lettre, comme on peut l'observer dans le mot *honnêteté*.

Les gens du bon ton qui habitent le midi de la France abandonnent, je ne sais pourquoi, la langue maternelle que l'on parlait naguère dans les meilleures sociétés de province, et dont l'utilité est généralement reconnue. Un jeune homme a-t-il fait de bonnes études? avec le secours du latin et du provençal, il comprendra Métastase et Cervantes, Yriarte⁵⁷ et Goldoni. Il est assez singulier que les comédiens croient se donner l'accent méridional en grasseyant de la manière la plus dure; auraient-ils pris leurs modèles parmi certains portefaix de Marseille, ou parmi les provinciaux qui, voulant singer les Parisiens, imitent jusqu'à leurs défauts? La langue provençale est presque aussi douce, aussi mélodieuse que l'italienne, et l'expérience prouve qu'elle apprend à se corriger du grasseyement, au lieu d'en faire contracter l'habitude⁵⁸.

Et Castil-Blaze de renvoyer à la *Méthode de Chant du Conservatoire*; de conseiller aux chanteurs de consulter le *Cours de Déclamation* de M. Larive (tant il est vrai que, selon lui, « le chanteur ne peut chanter s'il ne sait parler⁵⁹ »).

Il s'insurge de plus sur la propension des chanteurs à vouloir chanter *proprement* plutôt que *bien* :

Chanter proprement [...] ne signifie pas que l'on chante absolument bien. Chanter proprement, c'est exécuter la phrase avec aplomb, clarté, de manière que toutes les notes soient articulées avec une exactitude parfaite dans l'intonation, les temps, les valeurs et le mouvement. Mais si le sentiment, l'expression, l'instinct musical, manquent à cette propriété de serinette, chanter proprement ne signifiera pas bien chanter⁶⁰.

Mais la situation déplorable du chant lyrique en France est, à son sens, due avant tout à la politique opératique menée dans les théâtres – en particulier de province, où les chanteurs sont souvent médiocres, en nombre insuffisant, ou usés vocalement soit par des rôles inadaptés à leur emploi, soit par le nombre ahurissant d'œuvres différentes à devoir chanter. Une situation que Castil-Blaze

⁵⁷ Tomàs de Iriarte, 1750-1791, poète, dramaturge et traducteur espagnol.

⁵⁸ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, vol. 2, note 1, p. 339-340.

⁵⁹ Même référence, p. 271.

⁶⁰ Même référence, vol. 1, p. 97.

évoque par ces mots : « il n'est point de degré du médiocre au pire⁶¹ ». En passant, il met d'ailleurs tout autant en cause les directeurs de théâtre dont il fustige la recherche unique du profit.

Sa vindicte ne s'arrête pas là. Et Castil Blaze de dénoncer à qui veut le lire les causes du « mal lyrique français ». Causes qu'il trouve entre autres, dans l'institutionnalisation de la hiérarchie des emplois et dans le fait que les chanteurs sont le plus souvent des acteurs. A ce propos, il préconise de considérer enfin un rôle sous son véritable point de vue, sans s'arrêter à la nomenclature des acteurs qui l'ont créés. Etc.

Fort de cet inventaire (ici non exhaustif), Castil-Blaze dresse le portrait du bon chanteur, celui qui est à même de saisir le sens de l'expression du compositeur, tout en étant sensible à l'énergie de la langue :

Commencez donc par bien comprendre le caractère du chant que vous avez à rendre, son rapport au sens des paroles, la distinction de ses phrases, l'accent qu'il a par lui-même, celui qu'il suppose dans la voix de l'exécutant, l'énergie que le compositeur a donnée au poète, et celle que vous pouvez donner à votre tour au compositeur ; alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces considérations vous auront inspirée⁶².

Bref, Le chanteur se doit, pour le moins, de « prononcer le discours musical, [de] le nuancer, [de] donner du mordant à l'harmonie, [d']en faire sentir les effets, [de] hâter ou ralentir la mesure⁶³ ». Et c'est toujours en toute logique que Castil-Blaze prend, par exemple, position contre les ornements dans les tutti où l'on « ne doit entendre que la note pure, telle qu'elle est écrite. Justesse, précision, fidélité, point d'ornemens ni de broderies, pas même la petite note, la simple appoggiature, point de transposition d'octave⁶⁴ ».

Conclusion

Le commentaire d'É. Littré dans la définition que son *Dictionnaire* (1873) donne du mot ACCENT prolonge, quelques décennies plus tard, les propos de Castil-Blaze en actant le fait que « le Français, quoi qu'on en ait dit, a un accent très marqué. Le vers français, comme le vers italien, anglais ou allemand, est fondé sur l'accent aussi bien que sur le nombre des syllabes⁶⁵ ».

⁶¹ Même référence, vol. 2, p. 253.

⁶² Même référence, vol. 1, 230.

⁶³ Même référence, vol. 1, p. 283.

⁶⁴ Même référence, vol. 1, p. 425.

⁶⁵ Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1873-1874, t. 1, p. 27.

En 2000, H. Blank abonde dans le sens de Castil-Blaze en défendant l'idée qu'il est possible de retrouver chez les classiques (Boileau, Racine, etc.) l'existence de patrons rythmiques fondés sur les quatre rythmes fondamentaux tels l'iambe, le trochée, le dactyle et l'anapeste. Ce constat est le même chez le métricien anglais Roger Pensom (*Accent and Metre in French*, Peter Lang, 2000) qui relève dans sa lecture du *Corbeau et le Renard* des parallélismes de rythme et d'accent qui ne sont pas, à ses yeux, dus au simple hasard.

Quoi qu'il en soit, depuis les années 1960, la problématique de l'accent de la langue française anime les débats entre linguistes et métriciens. Castil-Blaze serait bien étonné d'apprendre aujourd'hui que B. Dupriez écrivait : « Rien n'empêche, par conséquent, de revenir au vers métrique ni de scander de manière métrique la plupart de nos vers dits syllabiques. La structure rythmique effective de telles dictions reste un champ d'études pratiquement inexploré⁶⁶ ».

Son épitaphe n'aura point résonné dans le vide.

Précisons pour finir que Castil-Blaze ne sera pas le seul dans son siècle à ouvrir la voie d'une théorie accentuelle, même s'il en fut l'un des maîtres d'œuvre-précurseur. La singularité de sa position vient en effet de la mise en pratique de ses théories qui touche à de multiples domaines aux résonances elles-mêmes multiples (le provençal, la traduction, la parodie, l'adaptation, la poésie, la musique). A quoi il faut ajouter qu'il fut l'unique musicien à avoir mené une telle recherche ! Cette dernière, de par son ampleur et l'hétérogénéité de ses applications, résiste à notre désir d'en établir une synthèse capable de lui rendre pleinement justice. Ceci est un chantier inexploré qui s'ouvre à nous.

PETIT GLOSSAIRE

Accent

Si, selon Castil-Blaze, rien n'oblige à écrire un opéra tout en vers (puisque'il accepte la prose cadencée ayant des rimes dans les chutes principales), il n'en est pas moins vrai pour lui que le crime de lèse-majesté impardonnable est de succomber au contre-sens qui survient dès lors, que : « dans la prosodie, [on] est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes brèves ; [et] qu'on n'observe pas l'accent de la langue⁶⁷ ».

L'accent est « l'augmentation d'énergie et de solennité que l'on fait sentir sur la syllabe la plus forte et la mieux sonnante [...] syllabe sur laquelle se repose la voix

⁶⁶ DUPRIEZ, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris : 10/18, 1984, p. 468

⁶⁷ CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de la Musique moderne*, vol. 1, p.148.

du lecteur et [celle] du chanteur⁶⁸ ». Castil-Blaze en dénombre quatre (l'accent tonique, grammatical, prosodique et musical) qui lui serviront à se battre contre l'uniformité de la notation. Ce sont eux, les « coups d'archet » du chanteur. Eux, qui font « sentir les temps forts et demi-forts de la mesure⁶⁹ ». D'où le fait que Castil-Blaze supprime les accents circonflexes des consonnes inutiles et, qu'en se référant aux iambes il écrit désormais non plus **pâ**-lir ou **blâ**-mer, mais **pa-lir** et **bla-mer** ou encore **cha-teau**. En revanche, il gardera avec soin les « dactyles précieux notés déjà avec soin par nos anciens : **cha**-te-lain, **pa**-li-ssant ou **bla**-me-ra⁷⁰ ».

Articulation

L'un des combats de Castil-Blaze sera de se battre contre les problèmes d'articulation dus, à son avis, aux vers « mal distribués, en particulier, aux chutes masculines généralisées qui renforcent la dureté de l'articulation⁷¹ ». Par exemple, « *Contemplant d'un œil enchanté* » est un vers qui selon lui frappe sept fois à faux et ne peut être déclamé correctement. Il faut donc se servir du mètre en plaçant des rimes féminines au début des vers. Ainsi se méfie-t-il des syllabes sourdes qui ne donnent pas d'éclat à la mélodie comme le mot « fut » qui nécessite de fermer la bouche.

Braillade

À propos du *Richard Cœur de Lion* de Grétry (1785), Castil-Blaze relève les horreurs ci-dessous, commises sur les cadences finales :

abîmes effroya..... bles, suspendus sur ma tête.....te.

Préférer à ce choix le suivant :

effroy.....ables et suspendus sur ma.....tête.

Concernant Méhul dans *Joseph* (1807) :

Si vous pouviez vous repentir,
Je serais touché de vos lar.....mes.

Castil-Blaze trouve cela mauvais à cause des deux rimes féminines sur la dernière syllabe. Son conseil ? Finir plutôt sur une rime dure⁷².

⁶⁸ Même référence, p. 13.

⁶⁹ Même référence.

⁷⁰ Même référence.

⁷¹ Même référence, vol. 2, p. 157-158.

⁷² Même référence, p. 175.

Croque-note :

C'est celui qui n'entend pas sa propre langue, un « musicien inepte qui exécute sans expression et sans goût ⁷³ ».

Diction

Ce que Castil-Blaze appelle « bonne diction » s'obtient en bannissant l'enjambement « afin de ne pas briser le rythme et la cadence ».

Depuis longtemps cette diction est négligée au dernier point ; le sens musical n'y marche plus d'accord avec celui des vers, l'interrogation n'est pas même indiquée lorsqu'elle s'y présente, et le compositeur s'amuse à jouer sur les mots en prodiguant des effets d'orchestre véritables rébus dont la malice échappe aux auditeurs les plus intelligents⁷⁴.

e muet

Sa pratique de l'italien, langue flexible et sonore par excellence, lui indique des solutions : « la rime se présente d'elle-même, tous les mots y sont harmonieux. Point d'e muet, point de syllabes sourdes ou sifflantes⁷⁵ ». De là à proscrire l'e muet comme le souhaitait Voltaire, il n'en est point question :

Si l'e muet n'existait pas chez nous, il faudrait l'inventer pour le chant. [...] La période musicale se forme de divers membres composés chacun de deux, de trois, de quatre mesures. En terminant tous ces membres par une chute forte et décisive, on va la couper en fragments qui n'auront aucune liaison entre eux, des silences multipliés y porteront le vague et la froideur ; au contraire, si l'on a soin de varier les cadences, de suspendre le sens pendant quatre, six, huit, douze, seize mesures, le discours musical, au lieu d'être un tissu de phrases incohérentes, présentera un début, un progrès, un nœud, un dénouement. [...] Pour suspendre le sens et obtenir cette variété de cadences et ces liaisons, on a imaginé d'établir les repos tantôt sur le temps faible et tantôt sur le temps fort. La première de ces cadences se faisant d'abord sur le temps fort pour expirer sur le temps faible, donne un son fort suivi d'un son faible : c'est la rime féminine *onde, glace, pure*. La seconde ne frappe qu'un coup sec : c'est la rime masculine *pont, pas, dur*. Chaque membre de période ayant son rythme, ses césures, ses rimes, peut être considérée comme un vers. Ces vers se disposent à rimes plates ou à rimes mêlées, et se groupent en strophes comme ceux de la poésie. S'ils ont des chutes faibles ou féminines, et des chutes fortes ou masculines, il faut bien que le poète compose ses couplets de manière qu'ils s'ajustent parfaitement aux phrases musicales, et il ne saurait en venir à bout sans le secours de l'e muet. Cette

⁷³ Même référence, vol. 1, p. 169.

⁷⁴ Même référence, p. 193.

⁷⁵ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, vol. 2, p. 157-158.

lettre ne présente un obstacle qu'aux musiciens qui ne savent pas en faire l'emploi. La musique a des chutes faibles, elles réclament la lettre dont le sont est faible ; placées sur les temps forts, les bonnes notes communiquent leur éclat aux lettres ouvertes⁷⁶.

Castil-Blaze renvoie ici à deux exemples pris dans un quatuor de Pleyel et dans l'ouverture du *Prisonnier* pour montrer que les périodes musicales ne dépendent pas de la poésie. Enfin, si nous voulons traduire de l'allemand ou de l'italien, le musicien nous assure néanmoins que nous avons besoin de l'e muet :

le mauvais emploi de l'e muet se rencontre rarement dans nos opéras, à moins qu'ils n'aient été composés par des étrangers peu familiers avec le français. *La Vestale, Félicie*, etc., renferment un très-grand nombre de fautes de prosodie que le chanteur ne peut pas toujours corriger. Mais lorsqu'il s'agit d'estropier notre langue, les traducteurs d'opéras l'emportent sur les étrangers⁷⁷.

Horace

Castil-Blaze est généreux des conseils de celui qu'il qualifie de musicien-compositeur. Aux conservatoriens, il recommande son *Art Poétique* et écrit que « tout ce qu'il prescrit aux poètes, aux prosateurs, se rapporte, s'applique merveilleusement au discours musical, au cadre immense d'un opéra, comme aux détails d'une symphonie⁷⁸ ».

Librettiste

« Si le chanteur doit comprendre ce qu'il dit, à plus forte raison le musicien doit comprendre ce qu'il veut faire chanter⁷⁹ ». Castil-Blaze se fera un malin plaisir de souligner aussi que « l'imprévoyance du parolier met l'exécutant dans l'obligation d'estropier l'air ou les mots, s'il veut faire accorder l'accent grammatical avec l'accent mélodique⁸⁰ ».

Toujours critiquant les poètes français usant de « la prose rimée au lieu de les ajuster en vers mesurés », Castil-Blaze pose en axiome « [qu']on ne peut obtenir une belle mélodie dans la musique vocale, si le parolier ne l'a préparé d'avance par une belle mélodie de mots⁸¹. »

⁷⁶ Même référence, p. 163-164.

⁷⁷ Même référence, p. 165.

⁷⁸ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, vol. 2, p. 232.

⁷⁹ Même référence, p. 380.

⁸⁰ Même référence, p. 156.

⁸¹ Même référence, p. 175.

Marseillaise (La)

Allons, en/fants de / la pa/trie,
Le jour de /gloire est/ arri/vé.

Ces deux vers sont, aux yeux de Castil-Blaze, mesurés à la perfection. Il n'en est point de même des suivants qu'il juge « affreux » :

Quel/le est cette / horde d'es/claves,
De / peuples, de /rois conju/rés ?

Il propose quant à lui :

Quel est ce /tas de /vils es/claves,
De rois, de /peuples/conju/rés ?

Mélodie

Pour Castil-Blaze, il règne un épouvantable désordre dans la mélodie des opéras français. Il cite entre autre – dans son *Essai sur le drame lyrique* – les vers de Guillard qu'il trouve barbares pour *l'Œdipe à Colone* de Sacchini. Vers à cause desquels le musicien se trouve dans l'obligation de compenser leur claudication « par une psalmodie vague et bruyante, une déclamation irrégulière⁸² ».

Et aussi : « Tous les défauts des opéras français doivent être imputés à l'ignorance des faiseurs de livrets [...]. Il est impossible d'écrire de la bonne musique de chant sur de mauvais airs⁸³ ».

Mesure (la) ou cadence intérieure

Il dit d'elle qu'elle « règle la marche⁸⁴ ». Il s'agit ici de mesurer les vers en les rythmant afin qu'ils soient en accord avec la musique et qu'ils restent bien cadencés. Bref, que la rythmique définie par le premier vers se répète sous l'impulsion donnée par les accentuations qui le caractérisent. Ceci évitant l'une des erreurs les plus relevées par Castil-Blaze chez d'autres librettistes, c'est-à-dire la faute de prosodie qui brise la régularité métrique de ce qu'il appelle la mesure. Un contre-exemple parmi d'autres, tiré du *Renaud* de Méhul et Duval :

Et je pourrais/**être** insen/**sible**
Au mé/**pris** qu'on/**fait** de mes/**feux**⁸⁵.

⁸² CASTIL-BLAZE, « Essai sur le drame lyrique », vol. 2, p. 365-366.

⁸³ Même référence, p. 368.

⁸⁴ Même référence, p. 28.

⁸⁵ Même référence.

De ce principe, Castil-Blaze écrit : « Multipliez les repos, au lieu d'un, mettez en deux et dites :

Je chan /(**ta**) le he/**ros** qui re/**gna** sur la /**France**.
Mettez-en trois,
Vou/**dra**it a/**né**-an/**tir** le/**Di** eu qu'il/a quit/té.

Par ce moyen vous sentez le vers, solidement établi, marcher d'un pas ferme et sûr. Vous sentez que le palefroi soumis à votre direction est muni de ses quatre jambes⁸⁶.

Mètre

Lorsque Castil-Blaze parle de vers, il souligne souvent la contrainte que le poète doit s'imposer afin qu'ils soient réguliers, et toujours le fait qu'il reste libre dans le choix du mètre. Seules exceptions : le récitatif et les scènes actives où le chant instrumental exécute la mélodie.

Musique

« Elle veut une symétrie complète dans les temps et la distribution des temps⁸⁷. »

Notes d'attaque

Ce sont des syllabes ou notes sur lesquelles l'on doit glisser rapidement⁸⁸. Il y faut appliquer, selon Castil-Blaze, « une disposition mathématiquement régulière⁸⁹ ». « Syllabes ou notes sur lesquelles il faut glisser plus ou moins rapidement jusqu'à l'arrivée de l'accent qui forme alors un point d'arrêt sur lequel va tourner le rythme⁹⁰ ». Castil-Blaze dénombre quatre notes d'attaque : la première, tonique et introductive qui est sur le temps fort (/d**ou**-ce ma/**gie**) ; la seconde qui procède par une note (/m**on** châ/**teau**) ; la troisième qui procède par deux notes (o Ri/**chard**, o mon/**roi** !) ; la dernière procédant par trois notes qui présentent quant à elles nécessairement un temps demi-fort (Al-l**ons** en/**fants** de /(**la**) pa/**trie**).

Orthographe

Remettant en question les mots français ainsi que leur orthographe, Castil-Blaze souhaite se débarrasser des pluriels féminins qui donnent quatre syllabes au lieu de trois (ce qui convient mieux à la musique). En raccourcissant ainsi les mots,

⁸⁶ CASTIL-BLAZE, *L'Art des vers lyriques*, p. 11.

⁸⁷ Même référence, p. 189-190.

⁸⁸ Même référence, p. 16.

⁸⁹ Même référence.

⁹⁰ Même référence, p. 15.

ceux-ci deviendraient intelligibles et les chanteurs auraient plus de souffle. Castil-Blaze s'en prendra aussi aux *el -le (le, e)* qu'il déteste parce que frappant sur les temps forts.

Parodie

« Les paroles primitives n'étant comptées pour rien dans une parodie, on peut donc *parodier* les airs de symphonie comme ceux de chant. Il faut pour cela connaître assez le mécanisme de la phrase musicale, pour l'analyser à l'instant, et choisir le mètre lyrique, les césures, et les cadences qui lui conviennent⁹¹».

Paroles

Si Castil-Blaze a un *credo*, c'est bien celui qui consiste à affirmer que les paroles d'un opéra ne doivent être que la doublure de la musique :

Ce sont des jalons placés de distance en distance pour marquer la route suivie par le compositeur, en expliquant ce que les images de la musique pourraient laisser de trop vague. Ces paroles doivent [...] s'adapter avec fidélité aux contours de la mélodie [car] la poésie ne peut s'unir à la musique sans devenir sa très humble servante, son esclave complaisante et soumise⁹².

Prosodier

À l'entrée « prosodier » de son *Dictionnaire de la musique moderne*, Castil-Blaze explique et précise sa propre démarche de librettiste-traducteur :

C'est dans la composition et l'exécution de la musique vocale [qu'il faut] observer avec soin les longues et les brèves. La prosodie est le cadencé des mots, et le cadencé des notes est la prosodie de la musique. Dans le récitatif, les notes marquent l'intonation, mais non pas la durée des sons ; le chanteur en règle la marche ; il précipite le mouvement ou le retarde, selon que l'expression l'exige ; il suit les principes de la déclamation oratoire pour le débit de la phrase poétique et pour l'observation de la prosodie que les divisions des notes rendent souvent d'une manière bien imparfaite. Il use quelquefois du même privilège dans les airs mesurés, en faisant de légères altérations aux valeurs des notes, pour donner plus de grâce et de vigueur à l'accent musical, et corriger sans affectation quelques négligences du compositeur peu familier avec la quantité de notre langue. Cela doit être fait avec un goût exquis, une extrême réserve, et d'après les principes de l'école, pour ne pas porter atteinte aux mélodies. Le chanteur doit se garder surtout d'imiter la manière des acteurs du Vaudeville : un débit sec, martelé, durement prosodique, peut être bon pour des chansons dont on ne doit entendre que les paroles ; ce serait tomber dans la barbarie, que de

⁹¹ CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, vol. 2, p. 169.

⁹² CASTIL-BLAZE, « Essai sur les vers lyriques », vol. 2, p. 381.

l'introduire dans le chant figuré. Il ne faut pas mépriser les lois de la prosodie, comme le font les Italiens ; il ne faut pas non plus en prescrire une trop rigoureuse observation, elle ferait naître des obstacles insurmontables qui nuiraient à la grâce du chant, et feraient peut-être même renoncer à la réunion des paroles à la musique. Nos virtuoses [...] rectifieront aisément les fautes de prosodie et de déclamation qui se rencontrent quelquefois dans le récitatif et dans le chant mesuré ; cela est d'autant plus essentiel, que ces fautes, déjà si désagréables à l'oreille, peuvent encore altérer le sens grammatical⁹³.

Provençal

J'ai recours au provençal, parce que c'est une langue plus complète et plus variée dans ses intonations que l'ancien français ; une langue écrite et vivante, dont on use dans la France même ; parce qu'enfin cette langue des troubadours possède quatre voyelles douces [...]. J'ai choisi le provençal parce que le Dante blâme les Italiens de ce qu'ils croient et disent que leur langue ne vaut rien en comparaison de la provençale⁹⁴.

Rythme

L'une des causes qui rendent les vers de tous les opéras français inadéquats et mauvais se trouve, pour Castil-Blaze, dans le fait qu'ils ne possèdent pas de rythmes :

Les vers destinés aux compositeurs français ne sont point rythmés. C'est une matière brute, informe, raboteuse, qu'il s'agit d'unir aux dessins les plus réguliers et les plus symétriques⁹⁵.

Il est un ouvrage lyrique de Justin Cadaux, référencé par notre auteur provençal, qui met en lumière par son libellé l'importance qu'il accordait à cet élément : « *Le Sicilien*, opéra comique, d'après Molière, rythmé par Castil-Blaze, musiqué par Justin Cadaux, ouvrage demandé, conséquemment reçu par la direction de l'Opéra Comique, et reposant depuis trois ans passés dans les cartons de ce théâtre⁹⁶ ».

Son

Sa définition distingue le son oratoire (voix chantante) du son musical (les instruments). Après quoi il précise que : « la musique, en ce qui concerne la composition, est une langue qui a pour élément le son musical ; en quoi elle

⁹³ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, vol. 2, p. 176-177.

⁹⁴ Même référence, vol. 2, p. 258.

⁹⁵ CASTIL-BLAZE, « Essai sur les vers lyriques », vol. 2, p. 391.

⁹⁶ CASTIL-BLAZE, *Molière musicien*, vol. 1, p. 396.

diffère des langues ordinaires, qui ont pour éléments les sons de la voix parlante, que nous appelons sons oratoires⁹⁷ ».

Vers en taratantara

C'est un vers en dix syllabes coupés en deux parties égales : « Bonaventure des Perriers, Régnier Desmarets, et de nos jours, Alfred de Vigny, Mme Desbordes-Valmore, etc. ont adopté ce rythme gracieux, et d'une symétrie admirable pour la musique⁹⁸ ». Cela étant dit, Castil-Blaze préconise le vers de neuf syllabes à couper de trois en trois dont il regrette qu'il ne soit pas utilisé par les paroliers. Comme il ne veut point abolir l'alexandrin, il conseillera de le couper en quatre césures de trois syllabes afin qu'il soit excellent.

Voici l'exemple qu'il donne, tiré de son opéra provençal *Belzébuth, ou les jeux du roi René* :

Si j'ai faim,/si j'ai soif,/mon coura-/ge décampe ;
Le désir/est muet, / l'amour n'a/plus de feux.
Oubliez/de remet-/tre un peu d'hui-/le à la lampe,
Le rayon/qui brillait/va s'éteindre-/dre à vos yeux.....⁹⁹

Reste qu'il trouve que « tous les vers sont bons à condition qu'ils concertent avec les autres sur le même patron¹⁰⁰ ».

© Séverine FÉRON

⁹⁷ CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, vol. 2, p. 264.

⁹⁸ Même référence, vol. 1, p. 500.

⁹⁹ Même référence, vol. 2, p. 173.

¹⁰⁰ Même référence, vol. 2, p. 175.