

La construction du savoir prosodique et l'interdisciplinarité (France, 1530-1660)¹

Construction of prosodic knowledge and interdisciplinarity (France, 1530-1660)

Claudia Schweitzer

Université Sorbonne Nouvelle (Paris, France)

claudia.schweitzer2@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5653-1300>

Reçu le 19/11/2020, accepté le 1/6/2021, publié le 8/4/2022 selon les termes de la licence *Creative Commons Attribution 4.0 International* (CC BY 4.0)

Pour citer cet article

Schweitzer, Claudia 2022. La construction du savoir prosodique et l'interdisciplinarité (France, 1530-1660). *Studia linguistica romanica* 2022.7, 21-50. <https://doi.org/10.25364/19.2022.7.2>.

Résumé

La prosodie se réfère à la réalisation orale de la parole selon l'usage propre de la langue en général et selon la volonté de l'expression du locuteur en particulier. Les grammairiens, ne disposant pour l'étude des phénomènes prosodiques pas encore des outils techniques modernes, ne pouvaient se servir que de leur proprioception et de la comparaison avec l'étude d'autres phénomènes. Dans l'effort pour décrire les phénomènes qui leur semblent importants, les grammairiens français s'inspirent donc souvent d'autres domaines : la poésie, la rhétorique et la musique. Cet article s'intéresse à la construction de la description de la prosodie dans le domaine de la grammaire du 16e et du début du 17e siècle, et notamment aux apports et aux influences des théories et des modèles d'autres domaines.

Abstract

Prosody refers to the oral realization of a word that is both conventionally appropriate and apt for expression of a particular speaker meaning. Traditional grammarians, who did not have modern technical tools for the study of prosodic phenomena yet, could only use their proprioception and rely on comparison with other phenomena already studied. In their effort to describe the phenomena they considered important, French grammarians thus looked for inspiration in other fields: poetry, rhetoric and music. This article addresses the description of prosody in the grammars of the 16th and early 17th centuries, and in particular the contributions and influences of theories and models from other fields.

¹ Ce travail s'inscrit dans le cadre d'un projet intitulé *Prosodie du français : descriptions anciennes et théorisation contemporaine*, financé par la fondation Fritz Thyssen (Cologne) et développé à l'Université Paul Valéry Montpellier 3 (Praxiling UMR 5267 CNRS).

Sommaire

1 La prosodie : un domaine interdisciplinaire.....	23
2 État de lieux de l'art prosodique aux 16e et 17e siècles.....	24
3 Délimitation de l'époque et du corpus.....	25
4 La construction du savoir prosodique : une entreprise interdisciplinaire.....	27
4.1 Le rythme : une question poétique et musicale.....	27
4.1.1 La musique fait partie des <i>arts du nombre</i>	27
4.1.2 La place du rythme dans la poésie.....	29
4.1.3 La description de la quantité dans les grammaires.....	30
4.1.4 L'accentuation crée un effet rythmique.....	30
4.2 L'accent : marque d'intonation, de durée ou de regroupement ?.....	31
4.2.1 La description de l'accentuation de la prose chez Meigret.....	31
4.2.2 Meigret et les conventions de la notation musicale de son époque.....	34
4.2.3 Les groupes accentuels.....	34
4.2.4 L'accent structure la parole.....	36
4.2.5 La notation musicale au service d'une description (intuitive) de la prosodie.....	36
4.3 Le concept du mouvement chez les rhétoriciens, les philosophes et les musiciens.....	37
4.3.1 Le temps <i>auto-référentiel</i> dans la musique.....	37
4.3.2 Descartes et le mouvement de l'âme.....	37
4.3.3 Le mouvement exprimé par la voix du rhéteur.....	39
4.3.4 Un moyen pour nuancer la parole.....	40
4.4 Timbre et couleur : sujets des poètes et des rhétoriciens – et des grammairiens ?.....	40
4.4.1 Le métalangage musical chez les poètes.....	40
4.4.2 Le rôle de la rime.....	41
4.4.3 Timbre et effet de notation.....	42
4.4.4 La modulation expressive de la phrase.....	43
5 Discussion et conclusion.....	45
Références bibliographiques.....	47

1 La prosodie : un domaine interdisciplinaire

[1] Dans les textes de grammaire français, le mot *prosodie* apparaît pour la première fois chez Pierre de la Ramée, dit Ramus. Dans sa *Gramere*² de 1562, l'auteur explique la grammaire comme « l'art de bien parler » (1562 : 7), un constat qu'il précise dix ans plus tard dans sa *Grammaire* (1572 : 3) par la distinction de cet « art de bien parler » en l'usage correct de la langue à l'oral (« en vraye prolation ») et à l'écrit (en « escripture »). Ces deux parties sont opposées à l'aide des termes « prosodie » (pour l'oral) et « orthographe » (pour l'écrit). Quant à la prosodie, Ramus (1572 : 44) nous apprend qu'elle se réfère à la quantité et à l'accent, la quantité étant comprise comme la longueur d'une unité sonore contenant au moins un son vocalique (cf. § 4.1, note 17).

[2] En outre, la prosodie a partie liée avec la poésie (la versification) et la musique, tout comme l'indique le mot *prosodie* à son origine. Le mot grec *ôdé* se traduit par chant, et désigne d'abord les variations de la voix d'un chant accompagné à la lyre. Chez les Latins, cette signification est élargie et le mot *prosôdia* se réfère alors aux signes utilisés pour marquer l'accent et la quantité des sons et, dans la métrique, des syllabes (cf. Pöhlmann 2016 [1997]).

[3] Renvoyant à la musique, au chant et à la poésie chantée, la prosodie concerne l'oralisation de la parole selon l'usage propre de la langue en général, et selon la volonté d'expression particulière d'un locuteur dans une situation donnée. Ces phénomènes sont évidemment plus faciles à décrire lorsque l'on peut se rapporter à un support écrit. Parler de la quantité syllabique dans un poème, écrit selon les règles de la versification, est tout à fait envisageable. Pourtant, l'entreprise devient difficile lorsque l'on veut déterminer et analyser la quantité syllabique dans le même poème récité et que l'on ne dispose pas des moyens d'enregistrement et de reproduction comme nous les connaissons aujourd'hui. Et encore, la connaissance de la versification peut aider à reconstituer, au moins en partie, la quantité, correspondant (ou s'opposant fortement) à l'attente. La tâche devient pourtant presque irréaliste lorsque l'on veut capter les petites nuances d'un discours spontané où les éléments sont beaucoup moins prévisibles.

[4] Dans l'effort pour décrire la prosodie du français, les grammairiens français cherchent alors une astuce et ils la trouvent en s'inspirant d'autres domaines : la poésie (l'art de la versification), la rhétorique (l'art du discours expressif et motivé), et la musique (comprise comme l'art du chant expressif³) : leur conception de la prosodie est encore entièrement interdisciplinaire. Dans cet article, nous

2 Dans cet article, l'ancienne orthographe est respectée à l'exception des caractères n'appartenant plus au système orthographique actuel, cette dernière mesure promettant notamment une meilleure lisibilité pour le lecteur moderne.

3 À l'époque, le chant est considéré comme base de toute musique : Bourgeois (1550) explique dans l'Épître de son texte que toute l'instruction musicale part du chant. Cf. Guillaud (1554 : Aij-r) : « MVSQVE (laquelle est appelée pratique) est vn art nous enseignant la maniere de bien chanter ». Et enfin Blockland (1587 : 9) : « toute Musique se chante ».

nous intéressons principalement à cette dimension dans la construction de la description de la prosodie chez les grammairiens, c'est-à-dire aux apports et aux influences des théories et des modèles d'autres domaines dans cette démarche. Après avoir détaillé dans un premier temps l'état de l'art prosodique dans les textes du 16^e et de la première moitié du 17^e siècle, nous nous intéressons dans un deuxième temps particulièrement aux aspects interdisciplinaires de la construction d'un savoir commun⁴. Dans les textes grammaticaux, nous verrons que ce procédé est très visible chez Louis Meigret, dont les réflexions sur la prosodie ont été longtemps oubliées (ou mal estimées), mais dont les travaux connaissent un regain d'intérêt actuellement⁵, et nous prêterons pour cette raison une attention particulière à son travail.

2 État de lieux de l'art prosodique aux 16^e et 17^e siècles

[5] Jusqu'au 17^e siècle, le terme *prosodie* est assez peu employé par les grammairiens français. Son étude revient plutôt à la poésie (qui s'occupe de l'étude du rythme et de la quantité) ou à la rhétorique (traitant de l'intonation liée au discours oratoire et à la déclamation théâtrale). Au milieu du 16^e siècle, cette répartition des tâches semble encore assez nette (cf. Dodane, Schweitzer & Pagani-Naudet 2021). Le cadre théorique est donné par les modèles de l'Antiquité, que les auteurs s'efforcent d'adapter au français. Dans les textes théoriques, le rythme, abordé sous la notion du *nombre*, occupe une place privilégiée (Meerhoff 1990), qu'il s'agisse de considérer le vers ou la prose.

[6] L'utilisation du terme *nombre* s'inscrit chez les rhétoriciens dans un projet esthétique et correspond à « vne plaisante modulation & harmonie en l'oraison » (Fouquelin 1557 : 19), réalisées soit par la mesure et quantité des syllabes, soit par la ressemblance des sonorités⁶. L'apprentissage rhétorique dispensé à l'époque comprend en effet la technique pour modeler la voix selon les affections de l'âme : elle concerne le ton, l'intonation, l'accentuation et la quantité⁷ de la voix prononcée. Cet apprentissage repose sur celui de la grammaire qui, quant à elle, apprend à se servir correctement de la langue, c'est-à-dire, pour l'oral, à articuler correctement les sons et à déterminer les groupes de souffle, la quantité et l'accent (cf. Ramus, supra). Une fois le discours correctement formé, il peut être dynamisé et ren-

4 Bien évidemment, il est impossible de détailler dans un article de longueur restreinte toutes les différentes directions à l'intérieur d'un courant. Nous renvoyons à cet égard à des ouvrages plus complexes, consacrés à un ou deux domaines, comme Goyet (1990), Lote *Histoire*, Goulet & Naudet (2010) et Schweitzer (2020).

5 Cf. le colloque, organisé en 2018 à son sujet, dont les Actes viennent de paraître sous le titre *Actualités de Louis Meigret, humaniste et linguiste* (Montagne & Pagani-Naudet 2021).

6 Dans l'annexe de son ouvrage, Fouquelin revient à la notion « figure de diction appelée nombre » qui se fait par l'observation de syllabes au vers français (il s'agit des différents types de vers à deux, trois ... syllabes, jusqu'à l'alexandrin), ou par l'harmonie des sons répétés dans les figures comme l'anaphore, la gradation, ... Cf. Gordon (1997).

7 I. e. la longueur des syllabes, déterminée par la longueur vocalique (cf. note 19).

du vivant par l'art de la rhétorique (cf. Dodane, Schweitzer & Pagani-Naudet 2021).

[7] La poétique est à cette époque, entre 1530 et 1660, encore étroitement entrelacée avec la rhétorique (cf. Combettes 2020). La théorie de l'écriture et l'art de présenter les vers par les techniques rhétoriques (voix et geste) sont déterminés par d'anciens modèles et s'intéressent au ton, au vers, au nombre des syllabes, à la quantité, à l'accent et à la rime, la dernière étant particulièrement importante dans la théorie de la versification française⁸.

[8] Lorsque les traités de musique parlent du chant, c'est d'abord pour expliquer les notions théoriques de la musique. Le chant est la base pour l'apprentissage théorique et détermine en même temps toute la pratique. Le vocabulaire utilisé dans les textes rappelle fortement celui des grammairiens, rhétoriciens et poètes. Les notes (*ut, ré, mi...*) sont appelées *syllabes* ou *voix* (« à cause qu'elles sont chantées de lavoix [sic] », Bourgeois 1550 : A4-r). La mesure est liée au *nombre*, c'est-à-dire à la valeur ou *quantité* (Guilliaud 1554 : Bi-v) des notes et pauses (Bourgeois 1550 : C3-v). La notion *temps* est associée à un certain type de notation rythmique (cf. Guilliaud 1554 : Biiij-r ; Menehou 1558 : Aiiij-r ; Blockland 1587 : 25)⁹.

[9] La prononciation du texte, en revanche, n'intéresse pas les auteurs des traités de musique de cette époque. Dans les textes de l'époque, l'apprentissage du chant est comparé à celui de la grammaire dans le sens où les deux disciplines enseignent les bases de l'art – l'une celui de parler, l'autre celui de la musique¹⁰.

3 Délimitation de l'époque et du corpus

[10] Nous choisirons pour cette étude la période entre 1530, date de la publication de la première grammaire pour le français (écrite en anglais) par John Palsgrave, et 1660, qui marque le début de la grammaire générale en France. Ces limites temporelles nous semblent particulièrement pertinentes, car cette période est importante pour les autres domaines également. D'un point de vue musicologique, elle correspond à la haute Renaissance et à toute une longue phase de transition et de recherche d'un nouveau style français. Contrairement à l'Italie et à l'Allemagne, où le Baroque musical commence vers 1600, les premiers textes théoriques, décri-

8 Cf. Peletier (1990 [1555] : 263) : « Après avoir traité les préceptes universelles de la Poésie, me semble être temps d'entremêler les particularités de la Française : Desquelles la première, est la Rime ».

9 La notation du rythme à l'époque est extrêmement complexe et diffère fortement de l'usage moderne. Les théoriciens de la Renaissance (musicale) distinguent trois niveaux rythmiques, dont le premier est appelé *mode* (concernant les maximes et les longues), le deuxième *temps* (brèves et semi-brèves) et le troisième *prolation* (semi-brèves et minimes).

10 Cf. la conclusion de Blockland (1587 : 52) : « Lecteur mon ami, vous pouvez maintenant congnoistre de combien ceste mienne Instruction est plus methodique, & plus aisee, voire plus facile pour apprendre à chanter musicalement en choses faictes, comme on dit, que celle là que les Grammairiens ont mis en auant fort opiniastrement iusques aujourd'huy, pour faire perdre le temps à la ieunesse ».

vant une nouvelle pratique et un nouveau style musical (appelé aujourd'hui baroque), datent en France justement des années 1660. Dans les deux domaines, grammaire et musique, nous assistons donc vers 1660 à un important changement théorique : l'émergence de la grammaire générale d'un côté, et la théorisation d'une nouvelle technique et esthétique musicale de l'autre. Dans la tradition de la Renaissance, cette dernière est décrite dans un type de traités de musique qui ne se centre pas sur l'apprentissage de la pratique, mais qui considère, à l'instar des Anciens, la musique comme une science mathématique et comme une discipline philosophique et esthétique, étudiant par exemple les effets du son musical sur l'âme humaine. Les références aux auteurs antiques, comme Aristoxène ou Pythagore, y sont fréquentes. De la même manière, les poétiques et rhétoriques de la période considérée, qui restent attachées aux modèles anciens, citent régulièrement des auteurs comme Cicéron et Quintilien. Ainsi, l'ensemble des textes étudiés est homogène dans le sens où dans toutes les disciplines, un modèle ancien reste en vigueur, qui va pourtant dans deux domaines (grammaire et musique) aboutir à un renouveau à la fin de la période considérée.

[11] Pour la période délimitée, nous avons choisi un corpus qualitatif qui se caractérise notamment par deux aspects : tout d'abord, les textes sont consacrés à la description de la langue et de la musique française, ensuite, ils constituent un ensemble interdisciplinaire. Chaque domaine apporte ses réflexions sur la prosodie, et la perméabilité du savoir disciplinaire contribue à la construction d'un savoir commun.

Grammaire :

- Palsgrave (*L'éclaircissement de la langue française* 1530)
- Meigret (*Tretté de la grammere francoeze* 1550)
- Ramus (*Gramere* 1562)
- Ramus (*Grammaire* 1572)
- Bosquet (*Elemens ou Institutions de la langue francoise* 1586)
- Maupas (*Grammaire et syntaxe francoise* 1618)
- Oudin (*Grammaire francoise* 1632)

Poésie :

- Sébillet (*Art poétique français* 1548)
- Du Bellay (*La deffence et illustration de la langue françoise* 1549)
- Peletier (*Art poétique* 1555)
- Ronsard (*Abbrege de l'art poétique françois* 1565)
- Ronsard (*Art Poétique francoys* 1585¹¹)
- Fauchet (*Recueil de l'Origine de la Langue et Poésie françoise, rymes et romans* 1581)
- Laudun d'Aigalieres (*L'art poétique françois* 1598)
- Deimier (*L'academie de l'art poétique* 1610)

¹¹ Les deux textes de Ronsard sont pratiquement identiques. Ils sont cités tous les deux, car leur parution avec un autre titre, décalée de vingt ans, démontre l'actualité du texte à l'époque.

Rhétorique :

- Fouquelin (*La Rhétorique françoise* 1557)
- Wapy (*Adresse pour aquerir la facilité de persuader* 1636)
- La Mothe Le Vayer (*La Rhétorique du Prince* 1651)
- Le Faucheur (*Traité de l'action de l'orateur* 1657)

Musique pratique :

- Bourgeois (*Le droict chemin de musique* 1550)
- Guillaud (*Rudiments de musique pratique* 1554)
- Menehou (*Nouvelle Instruction familiere* 1558)
- Blockland (*Instruction méthodique* 1587)
- Parran (*Traité de la musique théorique et pratique* 1639)

Musique théorique :

- Tyard (*Solitaire second ou Prose de la Musique* 1555)
- Descartes (*Abrégé de musique* 1618)
- Mersenne (*Harmonie universelle* 1636)
- De Cousu (*La Musique universelle* 1658)

4 La construction du savoir prosodique : une entreprise interdisciplinaire

4.1 Le rythme : une question poétique et musicale

4.1.1 La musique fait partie des *arts du nombre*

[12] L'Antiquité et le Moyen Âge avaient classé les sept arts libéraux en arts de la langue (le *trivium*, composé de la grammaire, de la dialectique et de la rhétorique) et en arts du nombre (le *quadrivium*, composé de l'arithmétique, de la géométrie, de l'astronomie et de la musique). L'appartenance de la musique aux arts du nombre¹² est encore omniprésente dans les textes musicaux du 16^e siècle, qu'ils soient d'orientation théorique ou pratique. Le nombre manifeste l'ordre du monde et la théorie musicale est fondée sur l'étude de ce monde et, surtout, celle des proportions. Ainsi, les *signes de mensuration* dans la partition musicale « donnent valeur aux notes » (Bourgeois 1550 : f. B2-r) en précisant la nature de leur relation. En effet, le système rythmique étant complètement différent de celui que nous connaissons aujourd'hui, les notes n'ont leur longueur précise que par le signe de mensuration qui leur donne leur durée, et cela, dans une double dimension : la durée (ou la valeur) de chaque note se définit par rapport à sa place dans la mesure ou, plus précisément, par son rapport à la note appelé *maxime* (la valeur rythmique la plus longue) et par le fait d'appartenir à un système parfait (une note se divise, en référence à la Trinité biblique, en trois unités) ou imparfait (elle se divise en deux unités), comme le montre la figure 1.

¹² Ce classement repose sur la mesure de la durée ou quantité syllabique autant que sur l'appréciation des intervalles. La parenté de la musique avec les sciences du nombre est évidente dans l'explication du terme *proportion* chez Guillaud (1554 : Cijjv-v) : « vn certain regard, & habitude que les quantités de mesme genre ont les vnes avec les autres : & se considere en trois manieres selon trois diuerses sciences, à sçavoir Arithmetique, Geometrie, & Musique ».

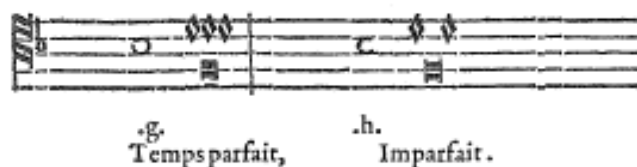


Figure 1: Temps parfait et temps imparfait selon Menhou (1558: f.Aiii-v)

Dans la figure, le premier exemple montre les trois longues qui peuvent sonner pendant le temps d'une maxime (placée au-dessous) dans le temps parfait, indiquée par le cercle placé juste devant les notes. Le deuxième montre deux longues seulement pour le temps d'une maxime, comme le demande le signe du temps imparfait sous figure d'un demi-cercle.

[13] Évidemment, il s'agit d'un système extrêmement complexe, et cela d'autant plus lorsque les compositeurs combinent et superposent les différentes proportions rythmiques. Une note qui a l'aspect de ce qui aujourd'hui est une ronde, peut correspondre dans une première voix de la composition à deux blanches et en même temps, dans une autre voix, à trois blanches (comme un triolet)¹³. Dans ce système, tout est relatif. Rythmes comme intervalles se calculent en proportions, si bien que Tyard (1555 : 14) déclare que la musique est « une disposition de sons proportionnables, separez par propres intervalles, laissant aus sens & à la raison une vraye preuue de sa consonance ».

[14] Le seul élément stable dans ce système rythmique est le *tactus* : une pulsation régulière, concrétisée longtemps par ce que les auteurs appellent un « touchement » (Blockland 1587 ; Guillaud 1554). Le *tactus* est la référence qui permet la diminution ou l'augmentation de la valeur des notes selon un rapport précis, indiqué par ce que l'on appelle le *signe de mensuration*. C'est aussi lui qui donne le statut parfait (ternaire) ou imparfait (binaire) aux groupements des notes. Sans le *tactus*, la subdivision sophistiquée des unités de base serait tout simplement impossible. Cet usage extrêmement complexe est peu à peu abandonné au cours du 17^e siècle (Launay 1965), mais Parran (1639) et même Du Cousu (1658) expliquent encore le système des proportions, même s'ils en présentent une version allégée (cf. Psychoyou 2010).

[15] Les questions rythmiques sont, durant toute la période considérée, au centre des préoccupations des auteurs de textes musicaux, théoriques comme pratiques. On peut en dire autant pour l'étude de la versification française, qui repose sur le nombre de syllabes par vers et la structure et l'organisation des mots. Deimier (1610 : 283) insiste sur l'importance « que les vers soyent formez de la iuste

¹³ Le lecteur intéressé par ce sujet trouvera une explication musicologique détaillée chez Vendrix (2003).

quantité des syllabes qui leur sont requises », seul moyen pour rendre un poème « bon » et « agreable ». L'universalité du concept de la beauté du nombre est soulignée, un demi-siècle avant déjà, par Peletier (1990 [1555] : 248) :

Les Mots, en un Langage se peuvent comparer aux six voix en la Musique : aux dix simples Nombres en l'Arithmétique : et aux pierres en la Maçonnerie. Car comme les Chantres, de ces six Voix entremêlées et reprises, font des accords et des tons de si diverse oreille : comme des dix Caractères numéraux, se font tant de sortes de nombres : et comme des pierres diversement assorties, se font tant de manières de bâtiments selon l'industrie de l'ouvrier : ainsi par l'explication des choses se font diverses structures et accommodations de mots, qui font les diversités d'oraison et de style.

4.1.2 La place du rythme dans la poésie

[16] En ce qui concerne la poésie, durant toute la période, les liens entre musique et poésie sont étroits : la poésie « chante les affections & les louanges des Dieux & des hommes » (Deimier 1610 : 1). Fauchet (1581 : 54) commence l'explication du terme *rythme* par un constat très simple : selon les Anciens, *rythme* « signifie nombre ». Il part de ce constat pour expliquer d'abord le rythme en musique, défini comme « la proportion qu'il y a entre deux temps de diuerse longueur, quand ils viennent à s'entr'accorder » (1581 : 55), illustré par l'exemple de la danse, avant de passer à une discussion de l'évolution de la notion dans les différents domaines de la parole, passant en revue notamment Aristote, Quintilien et Saint Augustin (1581 : 57-60).

[17] Le retour à la rhétorique et aux Anciens se manifeste dans des recherches très élaborées, dont les travaux sur le mètre et la prosodie de l'Académie de poésie et de musique, fondée en 1570¹⁴, sont peut-être les tentatives les plus originales. Il s'agissait de transmettre la technique de la versification des Anciens à la poésie et à la musique française, et cette ancienne technique se fondait justement sur la quantité des syllabes, classées en longues et brèves¹⁵. Mersenne (1636), qui aborde au début du 17^e siècle la musique sous un nombre impressionnant de disciplines¹⁶, consacre de longues pages aux recherches d'Antoine Baïf sur les vers mesurés et à leur application dans les compositions des musiciens de l'Académie. Soulignant la « grande puissance » du rythme sur l'esprit, Mersenne (1636 : 375) s'accorde avec les auteurs de l'Académie sur le fait que le rythme de la musique doit être soumis à celui de la parole¹⁷. Dans tous les textes, la musique

14 La question de l'influence du vers et de la musique mesurée des Académiciens fera l'objet d'une autre étude et ne sera donc pas abordée ici.

15 Pour reproduire à l'écrit ces différentes longueurs, Baïf invente même un système graphique qui fournissait non seulement au lecteur, mais aussi au compositeur de musique une matrice qui traduisait déjà le rythme, l'imposant ainsi au travail du compositeur (cf. Combettes 2020 : 111).

16 Marin Mersenne est (au moins) physicien, opticien, acousticien, organologue, mathématicien, géomètre, chimiste, astronome, grammairien, historien, philosophe, théologien et musicien à la fois.

17 Pour le projet de Baïf, cf. His & Vignes (2010).

est liée à la poésie par la notion de la *quantité*, terme utilisé chez les musiciens pour parler soit de la longueur d'une syllabe (Tyard 1555 ; Mersenne 1636), soit de la durée d'une note (Guilliaud 1554).

4.1.3 La description de la quantité dans les grammaires

[18] Dans les grammaires, les deux sujets, la quantité syllabique¹⁸ et la disposition des mots, sont liés. Les syllabes étant considérées comme longues et brèves 'par nature' ou 'par position', les grammairiens s'efforcent à définir les premières et à déterminer les contextes pour les deuxièmes. Sur le sujet de la quantité, les indications données complètent celles des rhétoriciens et des poètes. Pour les auteurs de l'époque, l'existence de différentes quantités vocaliques, comme elles sont attestées pour les langues anciennes, n'est pas remise en question et Ramus (1562 : 35) note « combien ce fe lui foet une coze naturele, com' el' etoet aus ansien' Gres e Latins ». Par rapport au français, Bosquet (1586 : 135-136) définit très clairement la prosodie comme

vne partie de Grammaire, quy enseigne à nayement prononcer, & distinctement lire, & accentuër chascune sillabe à sa mesure, quantité, & bien-seance, comme – apres, bailler, cornet, delie, fier, malle, mettre, matin, nature, sale, Venus ; lesquelz sans accens sont brefs, au regard de – après, bâiller, cornette, delié, fiër, mâlle, métre, mâtin, salé, Vênus ; esquelz les accens denotent la prononciation, & signification en deuoir estre autre.

[19] Comme le montre la citation de Bosquet, la quantité est souvent regardée en lien avec l'accent. Effectivement, au 17^e siècle encore, Oudin (1632) titre un chapitre de sa grammaire « Accent ou quantité », ce qui confirme le lien entre les deux notions.

4.1.4 L'accentuation crée un effet rythmique

[20] Clarifiant la structure de la phrase aussi bien que les mots importants dans le ressenti d'un locuteur, l'accent, qu'il s'exprime par la mélodie, la durée ou l'intensité, est un élément qui marque des points d'orientation dans ce que l'auditeur entend. La question de l'accent sera traitée à la section suivante ; ici nous nous intéressons juste aux effets rythmiques que l'accentuation peut créer.

[21] Tout d'abord, nous pouvons noter ici encore un point commun entre de la musique de la Renaissance¹⁹ et celle de la langue française : les deux présentent à l'oreille de l'auditeur une longue chaîne sonore dans laquelle les unités ne sont que très délicatement délimitées entre elles. Cette impression s'ancre dans plusieurs niveaux. Dans la musique, certaines formules mélodiques annoncent la fin

18 Les auteurs ne distinguent pas entre quantité syllabique et vocalique pour la simple raison que selon le concept de l'époque, la prononciation d'une consonne est considérée comme impossible sans la sonorisation de la voyelle qui la suit : seule la voyelle 'sonne' et donne ainsi lieu à une longueur ou quantité (cf. Fournier 2007).

19 Nous parlons évidemment de la musique savante, *a priori* vocale, et non de la musique populaire et/ou de danse.

d'une phrase musicale, qui est pourtant souvent décalée dans les différentes voix d'une composition polyphonique. Par endroits, une voix marque ainsi mélodiquement la limite d'une unité, tandis que les autres voix assurent la continuité générale de l'événement sonore. Les rares moments où les voix s'unissent dans les cadences finales sont d'autant plus sensibles et créent de véritables frontières. Ces frontières sont en outre marquées par une respiration commune de tous les chanteurs²⁰. Au niveau d'une seule voix, dans la parole, le locuteur va marquer par l'intonation et par une pause la fin de la pensée (cf. Ramus 1572 : 206)²¹. À l'intérieur des périodes ou phrases, les variations sont fines et déterminées par l'essence du matériau sonore même : les intervalles musicaux (les tons sont plus ou moins proches ou éloignés), leur position dans la tessiture de la voix humaine, les inflexions (demi-tons) qui donnent des couleurs supplémentaires à la mélodie, le nombre des *e* féminins qui rend une syllabe « tresfoible & tresbriève » (Maupas 1618 : 5r) et les accents, rendant la syllabe concernée « haussée, flechie, resrainte, ou alongée à propos » (Bosquet 1586 : 148-149). Forme et formules mélodiques, repos sur certains sons et pauses structurent les propos et aident les interpréter.

[22] L'enjeu de la continuité sonore du français est mis en évidence chez Palsgrave, qui transcrit dans sa grammaire de 1530 déjà l'impression des Anglais : le français se présente pour eux comme une chaîne sonore non interrompu dans laquelle seulement quelques pics mélodiques (les accents) tranchent. Selon Palsgrave (1852 [1530] : 56), la phrase « A la tres haulte et excellente maieste des princes » par exemple sonne comme « Alatreháutoeuzsellántomaiestédeprínsos ».

[23] Dans cette transcription, les accents typographiques indiquent les accents mélodiques perçus par Palsgrave. Le rythme se traduit, semble-t-il, notamment par le mouvement mélodique qui accentue légèrement (et subdivise ainsi), à la manière de 'petites vagues', la chaîne sonore, sans pour autant laisser le temps pour une petite pause entre les mots et sans s'arrêter sur aucune syllabe. Si l'accent est généralement peu fixe en français²², il ponctue par une petite élévation de la voix la chaîne parlée.

4.2 L'accent : marque d'intonation, de durée ou de regroupement ?

4.2.1 La description de l'accentuation de la prose chez Meigret

[24] Vingt ans après John Palsgrave, Louis Meigret aborde le sujet de l'accentuation à l'intérieur d'un groupe de mots ou de syllabes. Le sujet est novateur dans le sens où, chez Meigret, ce regroupement ne concerne pas le nombre de syl-

20 Voir par exemple les messes ou motets de Nicolas Gombert (env. 1495-env. 1556), compositeur sous Charles Quint.

21 Les rhétoriciens vont plutôt insister sur l'unité de la période après laquelle le lecteur reprend son haleine (Le Faucheur 1657 [1676] : 176) ; cf. Siouffi (2020 : 152).

22 « And note that there is no worde in the frenche tong but he hath his place of accent certaine, and hath it pat nowe upon on sillable, nowe upon an other » (Palsgrave 1852 [1530] : 48).

labes exigées par tel ou tel type de vers, comme c'est le cas chez les poètes. Aussi les phrases ou fragments de la parole ne correspondent-elles pas forcément aux propositions (comprises comme « le lieu où un sujet juge de quelque chose qui est affirmé » chez les grammairiens s'inscrivant dans la pensée aristotélicienne, Siouffi 2020 : 150). Il ne s'agit pas non plus des périodes dont parlent les rhétoriciens et que Le Faucheur (1657 [1676] : 165) caractérise comme suit : « Les périodes ont ordinairement deux principales parties, qui sont liées par des particules que les grammairiens appellent causales, copulatives, comparatives, relatives ou adversatives ; mais elles ne sont pas toutes d'une même mesure » (cf. Siouffi 2020 : 152-153). La pensée de Meigret est tout à fait personnelle. Elle est fondée sur l'observation *d'entia realia*, des « faits de langue entendus » (Demonet 2021 : 291), et non sur la définition d'un modèle esthétique. Meigret envisage la langue 'en prose', forme qui, à l'écrit, est au 16^e siècle donnée par les imprimeurs en continu, sans alinéas ou autre mise en paragraphes (cf. la discussion chez Goyet 2017 : 311-313). Cette langue se distingue de celle d'un poème, qui se doit de présenter les idées de manière bien ordonnée et disposée, comme le revendique Ronsard (1565)²³.

[25] Meigret explique sa théorie dans le chapitre *Des accents, ou tons des syllabes et dictiones* du *Tretté de la grammere francoeze*, qui a attiré à plusieurs reprises l'attention des chercheurs (cf. Wey 1848 ; Livet 1859 ; Hausmann 1980 ; Dodane 2003 ; Pagani-Naudet 2009, 2012 ; Schweitzer & Dodane 2016 ; Rainsford 2021 ; Martin 2021 ; Demonet 2021 ; Bettens & Schweitzer 2021 ; Pagani-Naudet, Schweitzer & Dodane 2021). Longtemps critiqué (cf. Pagani-Naudet 2009 : 47-49), il suscite aujourd'hui chez les chercheurs un nouvel intérêt. Pour la question qui nous intéresse, de fait, pour approfondir et clarifier son propos, Meigret se sert d'illustrations musicales : le recours au savoir et/ou à la pratique musicale est clairement annoncé.

[26] Cependant, Meigret ne semble pas profiter des larges possibilités qu'aurait pu lui offrir le système rythmique de la musique de son époque. En effet, le grammairien ne se sert que d'une seule valeur de notes : celle correspondant à une blanche. Or, au lieu de se lancer dans une notation sophistiquée des valeurs de notes qui est, comme nous l'avons vu, très complexe à son époque, il fonde sa présentation sur un élément qui faisait partie du savoir implicite de chacun de ses lecteurs : la sensation du *tactus*. Comme cela a été exposé plus haut (§ 14), à l'époque, la pulsation régulière et stable est la base *sine qua non* de la musique. Cette base, le geste et le ressenti corporel du *tactus* ou du *touchement*, comprend obligatoirement deux éléments : l'abaissement de la main ou du doigt (le toucher

23 Le lien entre l'ordre et la liaison chez Ronsard est détaillé chez Goyet (2017 : 337-339). On y retrouve l'image de la maçonnerie, évoquée aussi dans la citation de Jacques Peletier (1990 [1555]) : le maçon réunit les pierres et cela, avec du bon ou du mauvais mortier. Il crée ainsi différents types de liaison, correspondant à une bonne *compositio*, ou plutôt à l'improvisiste, construit sans plan ni bon ordre. À ce titre, Goyet (2017 : 335-365) donne des réflexions intéressantes.

proprement dit), et le lever (nécessaire pour pouvoir ensuite la/le rabaisser)²⁴, fait que l'on trouve chez Blockland (1587 : 34) sous la définition de chanter « sous vn abbaïsser, ou frapper egal à vn leuer ». Les deux mouvements sont d'une longueur identique. C'est ce que Meigret montre dans son premier exemple (cf. figure 2) par l'alternance de deux notes seulement, l'une représentant l'abaissement, et l'autre le lever.

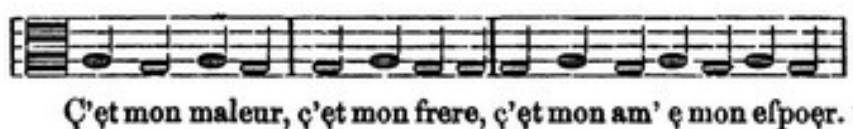


Figure 2: Exemple en notation musicale, montrant l'alternance de deux notes (Meigret 1550²⁵)

[27] Le lien intuitif est direct : un abaissement (de la main pour les musiciens, et de la voix pour la parole) signifie une note ou une syllabe plus accentuée que l'autre (au lever), par le simple fait qu'elle coïncide avec la sensation physique du *touchement*²⁶. Mais l'alternance dans l'exemple cité n'est pas tout à fait régulière : à la fin du deuxième groupe, une élévation semble manquer. En outre, les groupes contiennent un nombre inégal de notes de la même valeur : un fait impensable dans la notation de la musique dite classique. Effectivement, la notation suit ici le rythme de la langue spontanée dont les parties sont forcément inégales et les accents irréguliers²⁷. Pour comprendre ce constat, il faut un peu plus interroger l'utilisation que fait Meigret des symboles et des normes de la notation musicale de son époque.

24 Il ne faut pas confondre la subdivision imparfaite/parfaite du temps musical et les deux mouvements du *tactus* : ces derniers se situent à un niveau plus élevé et concernent la valeur de notes la plus grande du système indiqué par le signe de mensuration. Pour plus de détails sur cette réflexion, voir Bettens & Schweitzer (2021).

25 Les figures de Meigret sont prises de l'édition de 1888.

26 Le *touchement* peut également être effectué par le pied qui tape (le sol) ou bien la main ou le doigt qui tapent, parfois sur l'épaule d'un autre chanteur, comme on le voit sur une miniature de 1523, montrant le compositeur Johannes Ockeghem avec des chanteurs de la chapelle royale (manuscrit Ms. fr.1537 fol. 58v, BNF, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes-Ockeghem_%2BChappelle_Miniatur-1523_BN-Paris_IMG-0661vv.jpg). Le *touchement*, sous forme d'un mouvement corporel régulier, est visible à plusieurs endroits : le premier chanteur à gauche tape le *tactus* avec son pied et celui au milieu du premier rang lui tape sur l'épaule. Le chanteur à droite tape dans ses mains. Les pieds du deuxième et du troisième chanteur semblent également suivre la pulsation rythmique...

27 C'est ici que se situe l'oralité chez Meigret. Évidemment, sans outil d'enregistrement et de reproduction, Meigret ne pouvait pas travailler sur la parole spontanée comme le propose Pagani-Naudet (2009) : elle était inaccessible pour lui. Mais, à la différence de la majorité de ses contemporains, Meigret ne se concentre pas sur les textes écrits en vers : il étudie l'oralité de la prose.

4.2.2 Meigret et les conventions de la notation musicale de son époque

[28] Les barres verticales comme on les voit par exemple dans la figure 2, rappellent les barres de mesure d'aujourd'hui. Pourtant, celles-ci n'existaient pas encore dans le système de notation musicale de la Renaissance²⁸. Chez Meigret, elles divisent le texte en groupes. Elles délimitent soit des groupes de plusieurs mots que l'auteur propose de regrouper, soit des mots plurisyllabiques. Ces unités correspondent à des groupes syntaxiques précis (cf. Bettens & Schweitzer 2021) : il s'agit de groupes nominaux (*Les Constantineopoliteins*), de groupes verbaux (*contredereconforteront*), de compléments (*en sa conservation*) etc. La barre délimite le groupe en notant l'endroit où le locuteur est invité à reprendre son souffle²⁹, action qui crée au moins une pause minuscule et qui donne l'impression d'une longueur pour la dernière syllabe³⁰. Chaque groupe se termine, à l'instar des formules intonatives à la fin d'une pensée ou d'une phrase parlée, par une formule mélodique, qui annonce ici la fin de ce groupe.

4.2.3 Les groupes accentuels

[29] À l'intérieur de chaque groupe ainsi délimité, un rythme s'installe par la position des notes basses, créant des clausules rythmiques. À la fin de chaque groupe, la syllabe accentuée est dotée de la note basse. Il s'agit soit réellement de la dernière syllabe, soit, si la dernière syllabe comprend un *e* féminin, de l'avant-dernière. Cette note basse est décisive pour tout ce qui précède³¹. La dernière syllabe tonique porte la note basse, le *touchement*, si l'on veut faire la comparaison musicale. La note qui précède doit être élevée, sinon, la sensation provoquée par l'abaissement ne serait pas assez sensible. Si la dernière syllabe comprend un *e* féminin, elle reste sur la note basse. Comme il n'y a pas de lever, la valeur des deux

28 Jusqu'au milieu du 16e siècle, la barre de mesure figure très peu dans les éditions imprimées. Ainsi, l'imprimeur parisien Pierre Attaignant ne les emploie pas dans son *Recueil de trente six chansons*, publié en 1530. En 1554, chez Nicolas Du Chemin, elles figurent régulièrement, mais elles manquent dans le *Cinquiesme livre du recueil, contenant quatre excellentes chansons anciennes* de Clement Janequin (Paris 1551). L'usage de la barre se régularise au cours du siècle, mais elle indique toujours plutôt une séparation de groupes de sens (musicaux) qu'une indication d'accentuation. L'emploi de la barre pour indiquer la hiérarchie des temps dans la mesure comme nous la connaissons aujourd'hui encore n'a été définitivement installé que par le Baroque, à partir de la fin du 17e siècle : avec la hiérarchie des temps dans la mesure, installée par la nouvelle esthétique musicale, la régularité des barres devient effectivement importante.

29 Cf. Le Faucheur (1657 [1676]: 170): « vous devez prendre garde à vous arrêter [sic] en des endroits commodes & convenables, c'est à dire après deux points, ou pour le moins après une virgule ».

30 Cela d'autant plus lorsque l'endroit de la barre coïncide avec un signe de ponctuation et renferme ainsi ce que Meigret appelle une *clause* (cf. Combettes 2020 : 102). Voir aussi Demonet (2021 : 279) pour qui l'accent « est tributaire du ponctème qui termine la clause ». Ajoutons qu'au début du chapitre suivant, Meigret (1550 : 141v) compare la durée de la pause à la virgule à celle d'un soupir dans le système musical (une pause assez courte alors) (cf. Morin & Benin 1992).

31 Cf. Rainsford (2021 : 168) qui établit un tableau très utile pour l'accentuation des polysyllabes selon les exemples de Meigret.

notes s'additionne. L'absence de changement rend ainsi la syllabe inaccentuée, au profit de la note basse accentuée (qui précède) et qui paraît par conséquent plus longue.

[30] Au fil des exemples, le lecteur apprend comment regrouper les syllabes et les mots pour former justement la chaîne non interrompue, mais finement structurée, comme le montre Palsgrave. Musicalement, nous parlons d'un grand geste (lever ou abaissement, selon le contexte), subdivisé selon le système ternaire (parfait) ou binaire (imparfait) en plusieurs notes plus rapides. Les syllabes ou notes regroupées ensemble restent mélodiquement 'sur la même note', sans alternance. Le nombre de ces notes ou syllabes regroupées peut être élevé, mais il reste physiquement limité par le seuil minimum d'un mouvement sensible pour le *tactus* ou pour la respiration. Le lecteur dispose ici d'une certaine marge de liberté : plus il parle vite, plus le nombre de syllabes qu'il peut prononcer sur une seule respiration, est élevé. Ainsi, le fait que, sur une suite de mots monosyllabiques, la mélodie, soit, reste sur la même note, soit, alterne deux notes différentes, donne un indice sur la manière de parler du locuteur. Dans le premier exemple de Meigret que nous citons ci-dessous (figure 3), il parle vite et crée un grand groupe de souffle sur deux groupes rythmiques avec chacun un accent final (cf. Argod-Dutard 1996 : 69-70). Dans le deuxième (figure 4), il prononce très clairement chaque mot et profite de la possibilité de mettre en relief les mots.

↓ ↓ ↓ ↑ ↓ | ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓
 Vis ris dis fēs tous, | Vis ris dis fēs tout bien.

Figure 3: Suite de monosyllabes représentant deux groupes rythmiques, correspondant à un groupe de souffle (Meigret 1550: 135v)

↑ ↓ ↑ ↓ | ↓ ↑ ↓ ↓ | ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓
 ç'ēt mō mal- eur, | ç'ēt mon fre- re, | ç'ēt mō Am' ē mō es- poer

Figure 4: Suite de monosyllabes avec dissyllabes finaux, regroupés dans trois groupes rythmiques Meigret (1550: 133v)

[31] Dans les deux exemples, les barres verticales créent des groupes de mots, chacun possédant un accent à la fin (les monosyllabes *tous* et *bien*, ainsi que la deuxième syllabe de *malheur* et de *espoir* et la première syllabe de *frère*). Mais dans le deuxième exemple, les notes alternent et chaque mot, même s'il n'est pas accentué, est doté d'un certain poids. Sémantiquement, ce constat est explicable : la prédication du possessif *c'est mon* dans le deuxième exemple peut être considérée comme plus importante que l'énumération *vis, ris, dis* dans le premier. Le 'système' développé est alors loin d'être entièrement mécanique.

4.2.4 L'accent structure la parole

[32] Mais l'alternance semble aussi indiquer le soin nécessaire à la compréhension des mots. En effet, plus les mots et les structures sont complexes, plus les notes alternent, donnant ainsi un contour plus clair à l'énoncé, comme le montre l'exemple suivant (figure 5), dans lequel les mots *megalopolitanes* et *surparlamentations* ne faisaient certainement pas plus partie du vocabulaire quotidien des locuteurs qu'aujourd'hui (et demandent donc un petit effort de concentration) :

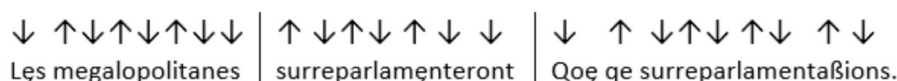


Figure 5: Accentuation des structures lexicaux et syntaxiques plus complexes (Meigret 1550: 138r)

[33] Citons à cet égard Martin (2021), qui explique qu'à partir de sept monosyllabes, la *règle des 7 syllabes* entre en jeu, poussant intuitivement le locuteur à former des sous-groupes. Selon Martin (2021), Meigret avait cette intuition d'après l'écoute de locuteurs prononçant des mots à sept syllabes et plus, sans pour autant avoir l'explication à partir des variations des ondes cérébrales delta à laquelle se réfère Martin (2021)³².

4.2.5 La notation musicale au service d'une description (intuitive) de la prosodie

[34] Nous voyons alors comment Meigret fait interagir deux paramètres musicaux pour montrer le fonctionnement prosodique de la phrase française :

- L'accentuation du français est plus flexible que celle des langues comme le latin. Elle reflète un groupe de souffle et elle correspond à des unités, ancrées dans le fonctionnement syntaxique de la langue.
- Plus les structures syntaxique et lexicale sont faciles à saisir, plus les locuteurs français ont tendance à regrouper les mots et à créer des chaînes sonores relativement stables, avec peu de modulations intonatives et rythmiques. C'est ce que montre également Palsgrave au moyen de la notation choisie par lui. Deux critères sont nécessaires pour cela : la facilité articulaire et la clarté de la structure.
- Plus la structure syntaxique ou lexicale est complexe, plus la prononciation demande l'attention du locuteur, plus la voix est (ou peut être) modulée, soit pour accentuer une syllabe, soit pour parler plus distinctement, soit tout simplement par nécessité (cf. Martin 2021).

[35] Même si la pensée de Meigret n'a évidemment pas encore identifié tous les détails de l'accentuation française, il montre implicitement, par un double co-

³² Notons que Martin (2021) interprète les notes hautes et basses comme accents mélodiques.

dage, et par l'intégration de la théorie musicale de son époque, ce que nous abordons aujourd'hui sous le concept de l'accent de groupe³³.

4.3 Le concept du mouvement chez les rhétoriciens, les philosophes et les musiciens

4.3.1 Le temps *auto-référentiel* dans la musique

[36] Vers le début du 17^e siècle, une nouvelle impulsion vient du côté de la rhétorique : l'influence de *l'actio*, qui s'intéresse à l'expression par la voix (et par le geste) et à la déclamation (Psychoyou 2006, 2010), se reflète dans les textes théoriques sur la musique, du fait que le temps, d'abord nécessairement fixe, laisse la place à un temps 'psychologique', un temps que Psychoyou (2010) désigne comme *auto-référentiel*. Le rythme est considéré comme un élément corporel, une sensation qui s'inscrit dans le corps du musicien. La succession de gestes – ou mouvements – qu'il effectue ne dépend que de lui seul, de sa volonté de nuancer l'expression. Grâce à cette qualité d'être modifiable individuellement, le mouvement devient la clé pour l'expression de l'âme et des passions.

[37] Dorénavant, le temps se définit par le mouvement. Les analyses reposant sur l'expérimentation et sur l'empirisme gagnent en importance et donnent un fond théorique au jugement de l'oreille (cf. Steuckardt & Thorel 2017). L'étude de la perception et de l'expression, poursuivie maintenant par les théoriciens, n'est plus compatible avec un modèle exclusivement numérique, mais le plaisir nécessite « une certaine proportion de l'objet avec le sens même » (Descartes 1987 [1618] : 56). De cette proportion naît l'harmonie (Tyard 1555 : 19), décrite par Aristote *De l'âme* (426a27) (auquel se réfère Descartes dans les six premières propositions de son texte de 1618) comme « une sorte de voix ».

4.3.2 Descartes et le mouvement de l'âme

[38] Effectivement, pour Descartes (1987 [1618] : 54), la voix humaine cause le plus de plaisir à l'homme « pour cette seule raison que, plus que toute autre, elle est conforme à nos esprits », soulignant le fait que la voix d'un ami nous semble encore plus agréable que celle d'un ennemi, « du fait de la sympathie et de l'antipathie des passions » qu'elle engendre. La subjectivité fait son entrée dans le discours savant sur la musique et favorise le passage d'une conception de la musique comme science du nombre, à celle d'un art expressif.

33 Cf. Martin (2021): « La notion de groupe accentuel, qui assemble plusieurs mots aussi bien dans la production orale que dans la lecture, où on ne lit pas mot à mot mais bien groupes de mots, apparaît implicitement dans l'analyse de Meigret, quoique ses intuitions ne soient pas soutenues par des explications très convaincantes ». Nous émettons seulement une petite réserve par rapport à ce constat, car nous sommes d'avis que pour le lecteur du 16^e siècle, le langage de Meigret était tout à fait compréhensible pour lui, à condition d'être formé en plusieurs domaines.

[39] Ce passage est directement lié à une nouvelle perception du musicien :

On compare aussi le Theoricien à l'entendement, à la raison, & au monde archetype, car il juge de tout, sans mouvement, & sans passion, selon la seule regle, & la lumiere de la verité, qui est immobile & eternelle ; mais le Praticien est semblable à l'appetit sensitif, au corps & au monde elementaire ; car il n'a autre lumiere ny conduite que la coustume, l'usage & l'oreille, sans la raison, & juge de la bonté des concerts, & de la beauté des chants selon sa phantaisie, ses passions, & les impressions qu'il a receuës de ses Maistres, ou qu'il a acquises par l'usage : mais le Theoricien rejette toutes sortes d'affections, n'épouse aucune passion, & ne suit point les tenebres de l'imagination, mais la seule lumiere de la raison. (Mersenne 1627 : 92)

[40] Un changement fondamental s'annonce : si Tyard (1555 : 8) insiste sur l'influence favorable de la musique sur les tempéraments et sur l'âme, si Guillaud (1554 : Aij-r) définit la musique comme « vn art nous enseignant la maniere de bien chanter », tout l'aspect utilitaire se perd dans le simple constat de Descartes (1987 [1618] : 54) que la finalité de la musique est « de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées ». Comme le remarque Psychouy (2010 : 38) : rythme et mouvement sont « considérés comme le médium 'perceptif' idéal du corps à l'âme ». Ce qui plaît, l'agrément, la douceur, l'harmonie, et que l'on considère comme une propriété de la langue française, est aussi ce qui peut émouvoir et susciter de grandes passions. Dans le domaine de la musique, le *piacere* (appartenant au domaine de la perception) a besoin du *movere* : l'expressivité passe par la modification ou par le mouvement. La science du nombre musical se voit toujours dans les textes théoriques d'orientation philosophique, subordonnée à celle des effets de la musique, c'est-à-dire émouvoir celui qui l'entend.

[41] Si les musiciens et musico-philosophes reviennent au mouvement pour parler de l'âme émue, les rhétoriciens abordent ce sujet par la « modulation » et le « chant » de la voix (Fouquelin 1557 : 53r), car

tout se qui se dit, a quelque son propre & dissemblable des autres ; & la vois sonne comme vne corde de luth, selon qu'elle a esté touchée : quasi par le mouuement des choses, lesquelles doibuent estre prononcées. (Fouquelin 1557 : 51v)

[42] On note sans grande surprise l'omniprésence du langage musical (la corde, le luth) et l'idée du mouvement, dont nous avons vu l'importance dans les textes des musiciens. Mersenne (1636 : 375), grand théoricien de la musique du début du 17^e siècle, parlera encore plus explicitement du mouvement rythmique du vers, distinguant les vers français des vers grecs et latins, et renvoyant à Antoine de Baïf, au vers mesuré et à sa mise en musique par le compositeur Jacques Mauduit. Mersenne (1636 : 376) présente ensuite une « Table de vingt-sept pieds Metriques ou mouuemens Rythmiques », dans laquelle il confronte systématiquement les mesures de la versification antique avec leur équivalent musical en notation moderne (noires et blanches) (cf. His & Vignes 2010). La coordination des pieds métriques (d'un élément esthétique du *piacere*) et du mouvement rythmique (du domaine du *movere*) est intéressante à ce titre. Le traité de Mersenne (1636) se

situé exactement à la charnière entre deux esthétiques : il s'inscrit dans le courant traditionnel des grandes encyclopédies érudites des Humanistes, tout autant qu'il tient compte des découvertes scientifiques les plus récentes du mouvement mécanique³⁴.

4.3.3 Le mouvement exprimé par la voix du rhéteur

[43] Dans les rhétoriques par ailleurs, le caractère, la couleur, la hauteur ou le timbre de la voix jouent un rôle non négligeable. Certes, tout d'abord, la prononciation doit être distincte et nette (Du Bellay 1549), et les paroles ne doivent pas être trop « traînantes » (La Mothe Le Vayer 1651 : 102-103). Mais ensuite, les inflexions, le bon accent et le ton (Fouquelin 1557 : 52r) donnent à l'orateur les moyens pour émouvoir son auditeur. Toujours accompagné de gestes appropriés (Chaouche 2001), la voix de la violence est élevée, menaçante et véhémence ; celle de la joie et du plaisir coulante, douce et tendre ; les larmes et la commisération s'expriment par une voix lamentable et la voix d'un homme courroucé est âpre, aiguë, précipitée et interrompue (Fouquelin 1557 : 52r-52v³⁵). Ce type de descriptions a une longue tradition dans les rhétoriques : Le Faucheur (1657) y consacre, cent ans après Fouquelin (1557) encore, un chapitre entier (*De la Variation de la Voix selon les Passions*). Si les explications des auteurs semblent descriptives dans un sens général, reflétant une impression, plutôt qu'elles ne donnent des instructions concrètes, on s'aperçoit toutefois que deux paramètres prosodiques sont régulièrement abordés : la hauteur de la voix en général et le rythme sous les notions de débit et de fluidité (les pauses non structurales sont mentionnées). S'y ajoute ce que les rhétoriciens définissent comme *accent* : une marque d'émotion ou d'insistance. Selon Wapy (1636 : 481), « c'est presque luy seul qui imprime les mouuemens & passions dans le cœur des escoutans ». Le Faucheur (1657 [1676] : 182-185) parle de « mots emphatiques », prononcés « avec emphase », c'est-à-dire plus rapide, plus fort, plus haut, plus ému, plus bas, plus traînant ..., selon leur sens.

[44] Cette acception du terme accent ne correspond pas du tout à celle que nous avons vu chez les grammairiens. L'émotion est un facteur rarement évoqué chez eux. Si c'est le cas, il s'agit de constats d'ordre général comme celui de Bosquet (1586 : 37) sur la prononciation qu'il décrit comme « vn gouuernement, & attemperance de voix, accomodée aus affections, que lon exprime, & gestes appropriés à la matiere que lon [sic] traité », et comme « vn mouuement de langue, &

34 Cf. Van Wymeersch (2010: 75) : « L'œuvre de Mersenne, en ce qui concerne les relations du texte et de la musique, se présente [...] comme une charnière entre deux époques : il n'est pas encore totalement détaché de l'Académie de Baïf – il diffuse largement les théories et les écrits des auteurs qui l'ont fréquentée – mais n'a pas encore assez de recul sur le nouveau langage musical pour en élaborer une synthèse, bien qu'il en perçoive certaines potentialités notamment au niveau de l'expression des passions ».

35 Pour un aperçu plus large, cf. Salazar (1995).

des autres instrumens à ce duisans, par lequel les mots se font entendre, au sens de louye ».

[45] Dans l'ensemble, les informations se trouvent toujours un peu éparses, par-ci, par-là, dans les textes grammaticaux, et rarement clairement présentées sous la thématique des mouvements de l'âme (qui, nous le rappelons, revient à la rhétorique). Chez Meigret (1550 : 131v) par exemple, on trouve dans le livre X de son traité, consacré à la ponctuation³⁶, une description de la modulation sensible dans différents types de phrases, qui complète les descriptions données dans le livre VIII sur les interjections et l'expression « d'une passion exçessive ». À la manière des rhétoriciens, Meigret (1550 : 131v) décrit certaines de ces passions, par exemple l'admiration, la joie ou la mélancolie, à travers la description du ton de la voix et de la manière de prononcer le discours.

4.3.4 Un moyen pour nuancer la parole

[46] Meigret (1550 : 132v) mentionne ensuite un sujet que l'on retrouvera au 17^e siècle dans les textes s'adressant aux acteurs : les nuances que peut exprimer une interjection comme *ha* (la mélancholie aussi bien que la colère ou la méchanceté) ou comme *o* (l'admiration ou un vocatif). L'expression vocale des émotions est considérée comme universelle : comme les passions se rencontrent chez tous les peuples, « la seule nature les enjendre sans aocun discours » et comme le soupir ou les plaintes, ces expressions « sont pre'qe toutes vnes a tou' peuples, e langes ». Le chapitre sur les accents et les tons dans lequel Meigret (1550) place ses exemples musicaux [cf. § 25] se trouve en effet encadré par deux chapitres parlant de l'émotion, un arrangement qui, pour une fois, range l'accent dans la proximité des remarques sur l'émotion exprimée par la voix³⁷.

4.4 Timbre et couleur : sujets des poètes et des rhétoriciens – et des grammairiens ?

4.4.1 Le métalangage musical chez les poètes

[47] La voix qui émet les paroles peut donner d'autant plus d'expression aux mots lorsque ceux-ci se présentent sous une forme musicale : en vers, de préférence rimée, la rime étant définie par Sébillot (1990 [1548] : 77) comme la « ressemblance de syllabes qui tombe en la fin du carme Français ». En effet, le 16^e siècle découvre la rime comme « délectation » de l'esprit :

Délectation dis-je causée par l'effet de la Musique, qui soutient latemment la modulation du carme, en l'harmonie de laquelle les unisons et octaves (qui ne sont que parités différemment assises, ainsi qu'en la rime) font les plus doux et parfaits accords. (Sébillot 1990 [1548] : 57)

36 Selon Hausmann (1980 : 201), Meigret s'inscrit dans la tradition de Priscien et de Dolet lorsqu'il « traite la ponctuation dans le cadre des accents », avec la différence que Meigret parle expressément de l'intonation.

37 La différenciation entre accent tonique et accent oratoire ne sera établie qu'au 18^e siècle, cf. Dodane, Schweitzer & Pagani-Naudet (2021).

[48] Le métalangage musical est omniprésent dans ce passage : la modulation (terme se référant à la voix chantante, cf. Tyard 1555 : 14), l'harmonie (définie par Parran 1639 : 28 comme « conuenance, composition, ou accord de sons differens »³⁸), les intervalles unisson et octave (c'est-à-dire deux sons parfaitement identiques ainsi que la « première » des consonances qui est « la plus facile à percevoir par l'oreille après l'unisson », cf. Descartes 1987 [1618] : 68), et les accords (dans le langage de l'époque considéré comme la qualité harmonieuse de deux sons, cf. Menhou 1558 : Biiij-v).

[49] L'exactitude du vocabulaire mis en œuvre rappelle l'importance que le poète sache « bien dire et bien rimer. Car si la Rime sert au plaisir de l'oreille : certes plus elle sera exacte, et plus de contentement elle donnera » (Peletier 1990 [1555] : 264-265). Le plaisir de tout ce qui peut être désigné comme *musical*, par la définition de la musique même comme agréablement émouvante, s'adresse à la raison aussi.

4.4.2 Le rôle de la rime

[50] La rime constitue l'intermédiaire entre l'ordre, dans le vers représenté par le nombre de syllabes, et le plaisir de l'oreille³⁹, touchée par elle. Elle « n'est autre chose qu'une Consonance, & cadence des syllabes tombantes sur la fin des vers » (Laudun d'Aigaliers 1597), et Peletier (1990 [1555] : 264), source d'inspiration de Laudun d'Aigaliers (cf. Lote *Histoire*), s'enthousiasme :

Car si les Poètes sont dits chanter pour raison que le parler qui est compassé d'une certaine mesure, semble être un Chant : d'autant qu'il est mieux composé au gré de l'oreille que le parler solu : la Rime sera encore une plus expressive marque de Chant : et par conséquent, de Poésie.

La rime rythme le discours, car elle tombe toujours à la fin du vers (Ronsard 1565, 1585). Par l'alternance des rimes masculines et féminines et par le choix savant de la sonorité, elle souligne l'harmonie, et ainsi la musicalité de la langue (cf. Mouret 1998), que le vers soit *mesuré à l'antique* ou non.

[51] Grâce à la diversité des rimes, on évite la monotonie, défaut allant à l'encontre de la nature (La Mothe Le Vayer 1651 : 100). Dans ce sens, Du Bellay (1549) peut comparer la rime française à l'usage de la quantité chez les Anciens (formant avec le nombre le correspondant des pieds anciens), les deux, nombre et pied, étant considérés comme les qualités majeures de la langue française. Plusieurs types de rimes sont distingués, notamment les rimes équivoque, riche et plate, largement connues des lecteurs modernes. Chacune touche la « substance » du vers (Sébillot 1990 [1548] : 77).

38 Notons la similitude lexicale avec la définition fournie par Deimier (1610 : 289) : « La Rime est une terminaison & cadence semblable de deux vers, il est aisé à iuger, que plus les rimes seront conuenantes & harmonieuses, plus elles seront propres, & par ce moyen que le Poëme en sera d'autant plus beau & plus agreable ».

39 Cf. Fauchet (1581 : 53) : « il est besoin qu'en nos vers rymez, il y ait de la mesure & du son ».

[52] Avec la rime, les poètes s'intéressent à la qualité sonore des sons de la langue, et notamment des voyelles. La voyelle est porteuse de la sonorité de la syllabe : c'est elle « qui par soy peult faire vng son entier » (Ramus 1572 : 5). Cette remarque inclut logiquement les diphtongues et triptongues en tant qu'assemblages de sons vocaliques⁴⁰, quoiqu'à l'époque beaucoup de consonnes finales sont prononcées et Palsgrave (1852 [1530] : 60) explique aux apprenants anglais que « for the true pronounsyng of thynges written in ryme, it is to be noted that the last wordes of the lynes shall ever sounde theyr consonantes chiche folowe after theyr last vowels ».

4.4.3 Timbre et effet de notation

[53] Dans la plupart des grammaires, les indications pour le timbre des sons concernent les différents *e* (selon la terminologie choisie caractérisé comme masculin, fermé, féminin, aigu, muet...⁴¹). Le sujet est également détaillé dans les poétiques en raison de l'impact de la qualité et du timbre du son pour la syllabisation et la rime. Meigret propose pourtant une autre réflexion encore, que l'on peut déduire de l'usage qu'il fait des clés des vingt-quatre exemples musicaux de son chapitre sur les accents et les tons (livre IX). Pour plus de la moitié, il utilise une clé ut3 qui correspond à l'usage principal de l'époque et peut donc être considérée comme représentative du *standard*. Deux notes seulement sont utilisées : *la* et *sol* de la deuxième octave, correspondant à peu près à la hauteur des tons d'une voix féminine parlante.

[54] Mais d'autres types de notation existent également dans cet ensemble d'exemples. Neuf fois, la clé se trouve sur la quatrième ligne (clé ut4), bien que la voix alterne toujours les mêmes notes, *la* et *sol* de la deuxième octave qui se trouvent, selon la clé utilisée, plus haut dans la portée (cf. figure 6). Le changement ne concerne pas le résultat sonore, mais la notation, ce que le lecteur voit, et attire donc l'attention du lecteur.

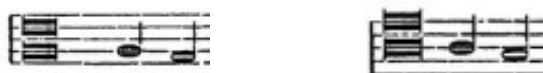


Figure 6: Portées avec *la-sol* en clé ut3 (à gauche), et ensuite *la-sol* en clé ut4 (à droite)

Malgré l'apparence, le résultat sonore des deux notes est identique. Dans les deux cas, il s'agit des notes *la* et *sol* de la deuxième octave.

[55] Comme mentionné chez Bettens & Schweitzer (2021), on peut lire ces changements comme une manière de structurer l'explication théorique et de struc-

40 Pour le classement des sons chez les auteurs des 16e et 17e siècles, voir Hirsch & Schweitzer (2021).

41 Palsgrave (1530), Meigret (1550), Ramus (1562, 1572), Bosquet (1586), Maupas (1618), Oudin (1632), etc. ; cf. Hirsch & Schweitzer (2021).

turer ainsi le raisonnement en trois étapes. La première concerne les portées 1 à 8, notées en ut3 (figure 7, à gauche), dans laquelle Meigret explique l'accentuation des groupes d'un à neuf mots monosyllabiques, suivis parfois d'un seul mot à deux ou trois syllabes, par l'alternance ou la répétition des tons, et la place de l'accent à la fin du groupe. Il s'agit des bases fondamentales du système. Dans la deuxième étape, Meigret montre sur les portées 9 à 19, notées en ut4 (figure 7, milieu), les groupes de souffle et élargit les explications aux suites de dis- et de polysyllabes, ajoutant dans chaque exemple une syllabe de plus (cf. Pagani-Naudet, Schweitzer & Dodane 2021). La troisième partie explique avec les portées 20 à 24, notées encore en ut3 (figure 7, à droite), comment le lecteur peut adapter les détails appris dans la première partie aux mots avec neuf, dix et onze syllabes. Il s'agit d'une sorte de révision des règles apprises au départ et la notation reflète ce retour.

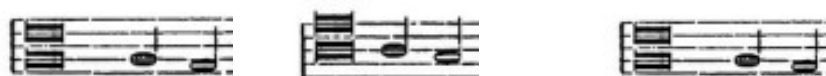


Figure 7: Portées avec *la-sol*, d'abord en clé ut3 (1e partie), ensuite en clé ut4 (2e partie), et enfin en clé ut3 (3e partie)

4.4.4 La modulation expressive de la phrase

[56] À l'intérieur des deux premiers groupes, on découvre deux exceptions qui concernent le ton. Cette fois, la modification concerne le résultat sonore qui ne sera plus le même. Il faut pourtant imaginer la suite des sons notés pour comprendre la conséquence de ces changements dans la notation. Chaque fois, le changement de hauteur peut être interprété comme le signe d'un comportement exceptionnel et plus précisément, d'une émotion liée à l'expression de la phrase. Autrement dit : le changement de ton a des raisons affectives, liées au sémantisme de la phrase exprimée.

[57] Le premier exemple, situé à l'intérieur du premier groupe, concerne le texte *Il n'et pas fort bon, il n'et pas mon frere* (Meigret 1550 : 134v). Il s'agit du quatrième exemple, le seul à présenter une négation. Les notes restent sur les mêmes lignes de la portée, mais la clé change (on passe de ut3 à ut4), et, par conséquent, les notes ne sont plus les mêmes : on passe de *la-sol* (figure 8, à gauche) à *fa-mi* (figure 8, à droite). L'information est transmise de manière subtile : la voix est plus basse et l'accent est moins fort, car le toucher tombe un peu moins 'bas' (un demi-ton au lieu d'un ton).



Figure 8: Portées avec *la-sol* en clé ut3 et ensuite avec *mi-fa* en clé ut4

Nous proposons une interprétation de ce changement dans le cadre de ce que Bänziger et al. (2001) appellent la *prosodie émotionnelle*, dans laquelle l'emploi du demi-ton peut également trouver une explication. Selon les auteurs, l'émotion négative de type *triste* ou la négation montre un contour général plus bas que la phrase dite *neutre*.

[58] Le deuxième exemple montre au contraire un rehaussement de la voix. Il se trouve à l'intérieur du deuxième groupe, où les exemples sont notés en ut4. Pour la phrase *une femme, cet un'ame*, la clé change de position (ut3) et indique maintenant les notes *si* et *do* (cf. figure 9). On peut supposer que le changement, soutenu par le choix du demi-ton, indique subtilement une certaine émotion qui accompagne alors la reprise du sujet par un pronom démonstratif (rappelant d'ailleurs plutôt la parole que le vers) et que l'on ne trouve pas dans une phrase comme *vis ris dis fes tout* ou *les megalopolitanes surreparlameront qoe qe sur-reparlamentaβions*.



Figure 9: Portées avec *la-sol* en clé ut4 et ensuite avec *do-si* en clé ut3

[59] Bänziger et al. (2001) constatent, également en lien avec la *prosodie émotionnelle*, que les mots prononcés avec une émotion positive (comme la joie ou l'admiration) montrent une fréquence fondamentale plus élevée que les mêmes mots dits avec une intention *neutre*.

[60] En guise d'argument pour l'importance et la signifiante du demi-ton, nous pouvons citer les textes musicaux. Selon Guillaud (1554 : Aijj-v), le demi-ton correspond à une distance « imparfaite », non-achevée si l'on veut, « laquelle se fait d'une molle & feinte eslevation, ou abaissement de voix ». Les adjectifs *molle* et *feinte* renvoient ici au-delà du registre neutre. Au début du 17^e siècle, Mersenne (1631 : 41) associera plus précisément le demi-ton à la tristesse (donc à une inflexion et un sentiment doux) et le ton à la joie.

[61] Ainsi, le demi-ton et l'abaissement de la fréquence fondamentale pour ce que Caelen-Haumont (2012) appelle une valence négative, ainsi que son élévation pour une valence positive, seront les informations transmises prioritairement par la notation de Meigret. L'emploi du demi-ton donne de manière subtile et plu-

tôt intuitive des indices sur la hauteur de la voix et la modulation d'une phrase expressive.

5 Discussion et conclusion

[62] Comme le détaillent Pagani-Naudet, Schweitzer & Dodane (2021), la place qu'accordent les premiers grammairiens du français à la prosodie n'est pas large. Il est pourtant intéressant d'observer que Palsgrave (1852 [1530]) et Meigret (1550), qui n'emploient pas expressément le mot *prosodie*, nous livrent finalement les informations les plus détaillées. La grammaire française, à ses débuts, cherche son autonomie par rapport au modèle de la grammaire latine. Dans sa quête de se trouver une valeur propre, l'introduction de la prosodie comme véritable partie de la grammaire (cf. Ramus 1562, 1572), est un moment décisif. À partir de ce moment, les auteurs semblent plus prudents dans leurs explications, notamment en rapport à ce qui concerne l'accentuation prototypique du français. On pourrait presque dire que la spontanéité avec laquelle Palsgrave et Meigret abordent le rythme et l'accentuation du français disparaît à partir du moment où les grammairiens se trouvent face à une notion présentant déjà des significations précises dans d'autres domaines.

[63] Si, chez Palsgrave, et notamment chez Meigret, la pratique et la sensation musicale semblent avant tout conduire leurs choix de notation et leurs explications, les grammairiens suivants ne poursuivent pas cette voie et fondent leurs exposés plutôt sur la théorie et la 'manière de dire' provenant d'autres domaines d'autres domaines. Le vers mesuré à l'antique prend une place importante dans les réflexions des poètes et des musiciens, et les grammairiens ne peuvent pas se soustraire à cette influence massive, en quelque sorte omniprésente. Une approche ouverte et large comme celle présentée chez Meigret n'a pas de place dans cette quête. Se concentrant sur la quantité comme sujet plus 'concret', les auteurs intègrent la réflexion sur le ton dans celle sur l'accent. La meilleure preuve de ce changement est peut-être le sort de Meigret, qui restera toujours dans la mémoire comme réformateur de l'orthographe, mais dont l'ouvrage grammatical, encore hautement apprécié par Ramus (1562, 1572), tombe rapidement dans l'oubli (cf. Haussmann 1980 : 204-209). Rainsford (2021 : 176) a ainsi récemment commenté la dévalorisation et l'oubli des réflexions prosodiques de Meigret comme suit : « Au cœur de ce problème se trouve le fait que Meigret propose une analyse novatrice de la prosodie mais ne donne pas au lecteur suffisamment de justification pour ses innovations ». Si (nous le répétons en renvoyant cette fois à l'appréciation de Ramus), à notre avis, cette restriction n'est pas forcément valide pour les contemporains du grammairien, elle l'est sûrement pour les générations suivantes, habituées à d'autres systèmes de pensée et de musique. Le fait que d'apparence, la portée musicale reste (presque) inchangée pendant des siècles, mais que sa lecture demande au fond une perspective différente, selon l'esthétique de l'époque, a encore aggravé la difficulté d'accès au système de notation de Meigret.

[64] Pour autant, les autres domaines, et notamment la musique, ne cessent d'exercer une influence non-négligeable sur la réflexion prosodique des grammairiens : les domaines se complètent. Le savoir circule et un changement de perspective dans un domaine exerce aussi une influence sur les autres. À l'époque considérée dans cet article, ce processus est notamment sensible par rapport au rythme : la nouvelle liberté vis-à-vis des anciens, provoquée dans le domaine musical par un changement esthétique, semble donner un nouveau souffle pour les auteurs des autres domaines aussi. Celui-ci ne concerne pourtant curieusement pas la quantité : le poids de la tradition est probablement trop fort et le lien établi entre syllabes et notes brèves d'une part, et syllabes et notes longues de l'autre, se retrouve sans problème (voire, de manière 'trop évidente' pour être remise en question) dans la nouvelle définition du temps musical psychologique. La subjectivité exprimée dans le nouveau type de réflexion rejoint les nouvelles idées sur les passions et l'âme humaine, notamment dans le sillon de Descartes. La tradition rhétorique sur le ton de la voix associée à certaines passions y trouve facilement une place.

[65] Mais la notion clé est évidemment l'accent. Comme nous l'avons vu, le terme a des significations très différentes selon les domaines. Compris dans un sens large comme une inflexion de la voix chez Meigret (1550) et Fouquelin (1557), un changement de la hauteur de la voix chez Ramus (1562, 1572), mais aussi un timbre vocalique indiqué par un signe typographique (chez tous les grammairiens de Palsgrave à Oudin), la notion reste chez les musiciens longtemps un champ vide. Elle ne prendra sens que dans la nouvelle hiérarchie métrique du Baroque. Ne peut-on pas y voir un lien avec la sensation du *touchement*, sensible dans la notation de Meigret ? Dans ce sens, on pourrait dire qu'une tradition lie grammaire et musique par le concept d'un accent structurant la chaîne mélodique (parlée ou chantée). Cette tradition s'ajoute à la musicalité de la langue décrite par les poètes.

[66] La prosodie appartiendra longtemps encore aux différents domaines dont nous venons de parler. Aujourd'hui encore, à une époque où les disciplines se spécialisent, la recherche prosodique semble refléter ces multiples influences et on peut distinguer une approche phonologique, dominante autosegmentale-métrique (se manifestant par exemple dans les notations *ToBI*) et une approche structurale qui hiérarchise la structure prosodique en groupes accentuels et mots prosodiques (cf. Martin 2009). Malgré les progrès indéniables, toutes les questions qui préoccupaient les auteurs des 16^e et 17^e siècles, ne sont pas encore résolues de manière définitive. Mais l'étude de ces anciens auteurs peut nous renforcer dans l'idée que l'interdisciplinarité est prometteuse, qu'il s'agisse des domaines du son ou bien, aujourd'hui, des neurosciences (pour ne nommer que quelques domaines mentionnés dans cet article). De fait, pendant des siècles, l'approche interdisciplinaire a su animer et faire avancer la recherche prosodique.

Références bibliographiques

- Argod-Dutard 1996 = Françoise Argod-Dutard 1996. *Éléments de phonétique appliquée : prononciation et orthographe en français moderne et dans l'histoire de la langue : aspects prosodiques et métriques*. Paris : Colin.
- Aristote *De l'âme* = Aristote. *De l'âme*. Jules Tricot (éd., trad.). 1977. Paris : Vrin.
- Bänziger et al. 2001 = Tanja Bänziger, Didier Grandjean, Pierre-Jean Bernard, Gudrun Klasmeyer, Klaus Scherer 2002. Prosodie de l'émotion : étude de l'encodage et du décodage. *Cahiers de linguistique française* 23, 11-37. https://clf.unige.ch/index.php/download_file/view/151/141/.
- Bettens & Schweitzer 2021 = Olivier Bettens, Claudia Schweitzer 2021. Meigret linguiste et musicien. Lire « entre les portées » ses illustrations musicales. Véronique Montagne, Cendrine Pagani-Naudet (éds.). *Actualités de Louis Meigret, humaniste et linguiste*. Paris : Classiques Garnier.
- Blockland 1587 = Cornelius Blockland 1587. *Instruction méthodique & fort facile pour apprendre la Musique Pratique, sans aucune gamme ou main*. Lyon : De Tournes & Bosquet. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15178952.image>.
- Bosquet 1586 = Jean Bosquet 1586. *Elemens ou institutions de la langue française*. Mons : Michel. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k43202.image>.
- Bourgeois 1550 = Loys Bourgeois 1550. *Le droict chemin de musique*. Genève. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1171257.image>.
- Caelen-Haumont 2012 = Geneviève Caelen-Haumont 2012. Une méthode prosodique et linguistique pour générer une parole subjective en synthèse. *Corela* 10-1. <https://doi.org/10.4000/corela.2686>.
- Chaouche 2001 = Sabine Chaouche 2001. *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris : Champion.
- Combettes 2020 = Bernard Combettes 2020. XVe-XVIe siècle : Du moyen français à la Renaissance : phrase et développement de la prose. Gilles Siouffi (éd.). *Une histoire de la phrase française des Serments de Strasbourg aux écritures numériques*. Paris : Actes Sud, 67-124.
- De Cousu 1658 = Antoine de Cousu 1658. *La Musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie*. Paris : Ballard. [https://imslp.org/wiki/La_Musique_universelle_contenant_toute_la_pratique_et_toute_la_theorie_\(De_Cousu%2C_Antoine\)](https://imslp.org/wiki/La_Musique_universelle_contenant_toute_la_pratique_et_toute_la_theorie_(De_Cousu%2C_Antoine)).
- Deimier 1610 = Pierre de Deimier 1610. *L'académie de l'art poétique*. Paris : Jean de Bordeaulx. https://books.google.fr/books?id=x6tHzQEACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Demonet 2021 = Marie-Luce Demonet 2021. Le rythme de la prose chez Meigret. Des traductions au *Discours*. Véronique Montagne, Cendrine Pagani-Naudet (éds.). *Actualités de Louis Meigret, humaniste et linguiste*. Paris : Classiques Garnier, 277-304.
- Descartes 1987 [1618] = René Descartes 1987 [1618]. Frédéric de Buzon (éd., trad.). *Abrégé de musique. Compendium musicae*. Paris : Presses universitaires de France.
- Dodane 2003 = Christelle Dodane 2003. *La langue en harmonie : influences de la formation musicale sur l'apprentissage précoce d'une langue étrangère*. Thèse de doctorat, Université de Besançon.
- Dodane, Schweitzer & Pagani-Naudet 2021 = Christelle Dodane, Claudia Schweitzer, Cendrine Pagani-Naudet 2021. Histoire de la description de la prosodie. Christelle Dodane, Claudia Schweitzer (éds.). *Histoire de la description de la parole : de l'introspection à l'instrumentation*. Paris : Champion, 55-90.

- Du Bellay 1549 = Joachim Du Bellay 1549. *La deffence et illustration de la langue françoise*. Paris : Angelier.
- Fauchet 1581 = Claude Fauchet 1581. *Recueil de l'origine de la langve et poesie françoise, ryme et romans*. Paris : Patisson & Etienne.
- Fouquelin 1557 = Antoine Fauquelin 1557. *La rhétorique françoise*. Paris : Wechel. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k506072.image>.
- Fournier 2007 = Jean-Marie Fournier 2007. La notion d'unité sonore dans les grammaires françaises des 17^{ème} et 18^{ème} siècles. Douglas A. Kibbee (éd.). *History of linguistics 2005. Selected papers from the Tenth international conference on the history of the language sciences (ICHOLS X), 1-5 September 2005, Urbana-Champaign, Illinois*. Amsterdam : Benjamins, 120-130.
- Gordon 1997 = Alex. L. Gordon 1997. Les figures de rhétorique au XVI^e siècle. *L'information grammaticale* 75, 15-21. https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1997_num_75_1_2898.
- Goulet & Naudeix 2010 = Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix (éds.). *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*. Wavre : Mardaga.
- Goyet 1990 = Francis Goyet (éd.) 1990. *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris : Librairie générale française.
- Goyet 2017 = Francis Goyet 2017. *Le regard rhétorique*. Paris : Classiques Garnier.
- Guilliaud 1554 = Maximilian Guilliaud 1554. *Rudiments de musique pratique, reduits en deux briefs traictez, le premier contenant les precepts de la plaine, l'autre de la figurée*. Paris : du Chemin. [https://imslp.org/wiki/Rudiments_de_musique_pratique_\(Guilliaud_Maximilian\)](https://imslp.org/wiki/Rudiments_de_musique_pratique_(Guilliaud_Maximilian)).
- Hausmann 1980 = Franz J. Hausmann 1980. *Louis Meigret, humaniste et linguiste*. Tübingen : Narr.
- Hirsch & Schweitzer 2021 = Fabrice Hirsch, Claudia Schweitzer 2021. Évolution des méthodes d'observation et d'analyse pour la description de l'articulation. Christelle Dodane, Claudia Schweitzer (éds.). *Histoire de la description de la parole : de l'introspection à l'instrumentation*. Paris : Champion, 137-166.
- His & Vignes 2010 = Isabelle His, Jean Vignes 2010. La musique et ses textes. Peut-on restaurer les psaumes de Baïf mis en musique par Le Jeune ? Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix (éds.). *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*. Wavre : Mardaga, 255-278.
- La Mothe Le Vayer 1651 = François de La Mothe Le Vayer. 1651. *Rhetorique du Prince*. Paris : Courbé.
- Laudun d'Aigaliers 1598 = Pierre de Laudun d'Aigaliers 1598. *L'art poétique françois*. Paris : De Brueil. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k507467.image>.
- Launay 1965 = Denise Launay 1965. Les rapports de tempo entre mesures binaires et mesures Ternaires dans la musique française (1600-1650). *Fontes Artis Musicae* 12 (2/3), 166-194.
- Le Faucheur 1657 [1676] = Michel Le Faucheur 1657 [1676]. *Traicté de l'Action de l'orateur ou de la Prononciation et du Geste*. Paris : Courbe. https://books.google.fr/books?id=KuIoAAAaAAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=one-page&q&f=false.
- Livet 1859 = Charles-Louis Livet 1859. *La grammaire française et les grammairiens au XVI^e siècle*. Paris : Didier & Durand.
- Lote Histoire = Georges Lote. *Histoire du vers français. T. 5 : Pt. 2, Le XVI^e et le XVII^e siècles, 2. Le vers et les idées littéraires. Les jeux des mètres et des rimes*. Joelle Gardes-Tamine (éd.). Aix-en-Provence : Université de Provence.
- Martin 2009 = Philippe Martin 2009. *Intonation du français*. Paris : Colin.

- Martin 2021 = Philippe Martin 2021. Louis Meigret, de la règle des 7 syllabes aux ondes cérébrales delta. Véronique Montagne, Cendrine Pagani-Naudet (éds.). *Actualités de Louis Meigret, humaniste et linguiste*. Paris : Classiques Garnier, 187-206.
- Maupas 1618 = Charles Maupas 1618. *Grammaire et syntaxe française*. 2e édition. Orléans : Boynard & Nyon. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k78450>.
- Meerhoff 1990 = Kees Meerhoff 1990. D'étranges gymnastiques : poétique et philosophie à la Renaissance. *Histoire Épistémologie Langage* 12 (1), 103-122. https://www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_1990_num_12_1_2309.
- Meigret 1550 = Louis Meigret 1550. *Le Tretté de la grammere francoeze*. Paris : Wechel. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8624665r>.
- Menehou 1558 = Michel de Menehou 1558. *Novvelle instrvction familiere, en laquelle sont conte-nus les difficultés de la Musique*. Paris : du Chemin.
- Mersenne 1627 = Marin Mersenne 1627. *Traité de l'harmonie universelle*. Paris : Baudry. [https://imslp.org/wiki/Traité%20de_l'harmonie_universelle_\(Mersenne%20Marin\)](https://imslp.org/wiki/Traité%20de_l'harmonie_universelle_(Mersenne%20Marin)).
- Mersenne 1636 = Marin Mersenne 1636. *Harmonie universelle*. Paris : Cramoisy. [https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_\(Mersenne,_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin)).
- Montagne & Pagani-Naudet 2021 = Véronique Montagne, Cendrine Pagani-Naudet (éds.) 2021. *Actualités de Louis Meigret, humaniste et linguiste*. Paris : Classiques Garnier.
- Morin & Bonin 1992 = Yves-Charles Morin, Michèle Bonin 1992. Les -S analogiques des 1sg au XVIIe siècle : les témoignages de Meigret et Lanoue. *Revue québécoise de linguistique* 21 (2), 33-63. <https://www.erudit.org/en/journals/rql/1992-v21-n2-rql2937/602736ar/>.
- Mouret 1998 = François Mouret 1998. Art poétique et musication : de l'alternance des rimes. Olivia Rosenthal (éd.). *À haute voix. Diction et prononciation aux XVIe et XVIIe siècles. Actes du colloque de Rennes des 17 et 18 juin 1996*. Paris : Klincksieck, 103-117.
- Oudin 1632 = Antoine Oudin 1632. *Grammaire française*. Paris : Billaine. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7863x>.
- Pagani-Naudet 2009 = Cendrine Pagani-Naudet 2009. Grammaire et prosodie dans le *Tretté de la grammere francoeze* de Louis Meigret. Daniel Roulland (éd.). *Grammaire et prosodie. Vol. 2*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 39-58.
- Pagani-Naudet 2012 = Cendrine Pagani-Naudet 2012. Du Tretté au Traicté, Meigret relu et corrigé par Robert Estienne. Jean-Louis Chiss et al. (éds.). *Dossiers d'HEL no. 5. La disciplinarisation des savoirs linguistiques. Histoire et épistémologie*. Paris: Société d'histoire et d'épistémologie des sciences du langage (SHESL). http://shesl.org/wp-content/uploads/2021/04/paganinaudet_2012.pdf.
- Pagani-Naudet, Schweitzer & Dodane 2021 = Cendrine Pagani-Naudet, Claudia Schweitzer, Christelle Dodane 2021. L'évolution de la notation de la prosodie du français. Christelle Dodane, Claudia Schweitzer (éds.). *Histoire de la description de la parole : de l'introspection à l'instrumentation*. Paris : Champion, 91-131.
- Palsgrave 1852 [1530] = John Palsgrave 1852 [1530]. *L'éclaircissement de la langue française*. Paris : Imprimerie nationale.
- Parran 1639 = Antoine Parran 1639. *Traité de la musique théorique et pratique*. Paris : Ballard. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040308m>.
- Peletier 1990 [1555] = Jacques Peletier 1990 [1555]. *Art poétique*. Francis Goyet (éd.), *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris : Librairie générale française, 219-314.
- Pöhlmann 2016 [1997] = Egert Pöhlmann 2016 [1997]. Prosodie. Laurenz Lütteken (éd.). *MGG Online. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. New York : Répertoire International de Littérature Musicale.
- Psychoyou 2006 = Théodora Psychoyou 2006. De la présence de l'air de cour dans les écrits théoriques du XVIIe siècle : une rhétorique de l'actio. Georgie Durosoir (éd.). *Poésie, musique*

- et société. L'air de cour en France au XVIIe siècle.* Sprimont : Mardaga, 183-205.
- Psychoyou 2010 = Théodora Psychoyou 2010. De la mesure, du rythme, et du statut du temps au XVIIe siècle : une nouvelle *rythmopoétique*. Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix (éds.). *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*. Wavre : Mardaga, 37-56.
- Rainsford 2021 = Thomas M. Rainsford 2021. Des accents, ou de l'intonation ? La prosodie au XVIe siècle selon Meigret. Véronique Montagne, Cendrine Pagani-Naudet (éds.). *Actualités de Louis Meigret, humaniste et linguiste*. Paris : Classiques Garnier, 163-186.
- Ramus 1562 = Pierre de Ramus 1562. *Gramere*. Paris : Wechel.
- Ramus 1572 = Pierre de Ramus 1572. *Grammaire*. Paris : Wechel.
- Ronsard 1565 = Pierre de Ronsard 1565. *Abgrégé de l'art poétique françois*. Paris : Buon.
- Ronsard 1585 = Pierre de Ronsard 1585. *Art poétique françois*. Paris : Linocier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70021c>.
- Salazar 1995 = Philippe-Joseph Salazar 1995. *Le culte de la voix au XVIIe siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*. Paris : Champion.
- Schweitzer 2020 = Claudia Schweitzer 2020. La prosodie chez les auteurs français de l'âge classique (XVIe-XVIIIe siècles) : Quelle langue ? *Porto das Letras* 6 (5), 16-32. <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/9765>.
- Schweitzer & Dodane 2016 = Claudia Schweitzer, Christelle Dodane 2016. De la notation musicale à la transcription de la prosodie : Description de la prosodie du français du XVIe au début du XXe siècle. Frank Neveu et al. (éds.). *5e Congrès mondial de linguistique française, Tours, France, 4-8 juillet 2016*. <https://doi.org/10.1051/shsconf/20162709001>.
- Sébillot 1990 [1548] = Thomas Sébillot 1990 [1548]. *Art poétique français*. Francis Goyet (éd.). *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*. Paris : Librairie générale française, 37-174.
- Siouffi 2020 = Gilles Siouffi 2020. XVIIe siècle : Entre phrase et période. Gilles Siouffi (éd.). *Une histoire de la phrase française des Serments de Strasbourg aux écritures numériques*. Paris : Actes Sud, 125-170.
- Steuckardt & Thorel 2017 = Agnès Steuckardt, Mathilde Thorel (éds.) 2017. *Le jugement de l'oreille (XVIe-XVIIIe siècles)*. Paris : Champion.
- Tyard 1555 = Pontus de Tyard 1555. *Solitaire second ou prose de la musique*. Lyon : de Tournes. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k79321c>.
- Van Wymeersch 2010 = Brigitte Van Wymeersch 2010. Marin Mersenne et les rapports texte-musique. Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix (éds.). *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*. Wavre : Mardaga, 57-76.
- Vendrix 2003 = Philippe Vendrix 2003. La notation à la Renaissance. Marie-Noëlle Colette, Marielle Popin, Philippe Vendrix (éds.). *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*. Paris : Minerve, 133-194.
- Wapy 1636 = Wapy 1636. *Adresse pour aquerir la facilité de persuader et parvenir à la vraye eloquence*. 2e édition. Paris : Besongne. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74340f>.
- Wey 1848 = Francis Wey 1848. *Histoire des révolutions du langage en France*. Paris : Didot. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64369370>.