Lully et la prosodie française à la fin du XVII^e siècle

Lully and the French Prosody at the End of the 17th Century

Claudia Schweitzer

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/tipa/4718>

DOI: 10.4000/tipa.4718

ISSN: 2264-7082

Publisher

Laboratoire Parole et Langage

Electronic reference

Claudia Schweitzer, "Lully et la prosodie française à la fin du XVII^e siècle", *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage* [Online], 37 | 2021, Online since 23 July 2021, connection on 20 October 2021. URL: <http://journals.openedition.org/tipa/4718> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/tipa.4718>

This text was automatically generated on 20 October 2021.

La revue *TIPA. Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Lully et la prosodie française à la fin du XVII^e siècle

Lully and the French Prosody at the End of the 17th Century

Claudia Schweitzer

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

- 1 Dans le paysage musical français, le compositeur italien, naturalisé français, Giovanni Lulli, ou Jean-Baptiste Lully (1632-1687), est une figure emblématique. Venu à Paris de sa ville natale Florence à l'âge de quatorze ans, il devient le compositeur préféré de Louis XIV. Le nouveau genre de la tragédie lyrique qu'il a inventé est conforme à ce qu'attend le public français, qui n'avait pas trop apprécié son pendant italien, l'opéra. A la différence des compositeurs d'opéra, Lully s'appuie sur la tradition littéraire française, et il crée un véritable pendant musical aux tragédies de Racine (cf. Fumaroli, 2001 : 165-166). Blainville note en 1754 encore que « *du premier vol [Lully] forma une carrière vaste & hardie, qui depuis nous a servi de modele¹* » (1754 : 33). Depuis Lully, l'opéra à la française - la tragédie lyrique - s'inscrit dans « *une tradition d'accord entre texte et musique* » (Nancy, 2004), déterminé par le souci « *d'une adéquation entre rythme linguistique et rythme musical* » (Piéjus, 2009), et reposant sur le principe d'une parfaite compréhension du « *sens de toutes les paroles* » (Cannone, 2006 : 531). Satisfaisant au goût français par une rhétorique importante, orientée vers la déclamation théâtrale, Lully réussit à créer un genre correspondant à l'âme française si bien que Fumaroli (2001 : 164) constate que le public français « *se reconnut dans cette tragédie toute française* ».
- 2 C'est un fait, aujourd'hui largement admis que, pour composer ses mélodies (notamment les récitatifs), Lully se tient strictement aux rythmes de la matrice textuelle, le plus souvent fournie par Philippe Quinault (1635-1688). Mais on sait aussi

que Lully s'est fait inspirer, dans les années 1670 à 1680 notamment, par une des grandes tragédiennes de son temps. Madame Desmares (1641-1698), dite La Champmeslé, actrice préférée de Racine, attirait toute l'attention du compositeur et il captait ses intonations et sa rythmique pour les traduire le plus fidèlement possible en musique. C'est la démarche que décrit Du Bos (1755 [2015] : 243) : « *le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions* ».

- 3 Ces faits acceptés, on peut conclure que la musique d'un bon compositeur comme Lully nous présente tout le panorama des possibilités d'une prosodie au service de l'expressivité. Cela est d'autant plus intéressant que le sujet de la prosodie est encore en friche dans les grammaires de l'époque qui, par conséquent, ne nous livrent que peu d'informations². Dans cet article, nous proposons une approche de ce matériau prosodique sous forme de composition musicale. Evidemment, la prosodie reproduite dans la musique est celle du théâtre. Mais celle-ci repose sur la prononciation naturelle dont elle élargit, par observation et analyse de ses mécanismes généraux, la partie expressive. Les observations possibles sur ce matériau permettent donc non seulement des conclusions sur la prononciation de l'époque (qui ne sont pas au centre de ce texte), mais aussi la compréhension de la démarche intellectuelle des auteurs pour comprendre comment la langue chantée peut être expressive en reflétant les mouvements de la parole spontanée.
- 4 Nous aborderons ce sujet *via* la lecture d'un contemporain de Lully, Jean-Léonor Grimarest (1659-1713), qui dans son *Traité du récitatif* de 1707 discute plusieurs aspects prosodiques en se référant à des extraits précis de plusieurs tragédies lyriques de Lully. Mais avant d'analyser ces explications dans la partie principale de ce texte, nous allons présenter, pour une meilleure compréhension, dans une première partie la description théorique de la prosodie chez les auteurs autour de 1700, le rôle de Grimarest et ses motivations d'analyser des compositions de Lully. Dans un deuxième temps, nous expliquerons les liens étroits entre la musique de Lully et la prosodie de la parole et le principe musico-textuel dans la tragédie lyrique de Lully. Lors de l'étude des explications que Grimarest donne des procédés prosodiques de Lully, nous verrons l'actualité de ces réflexions par la comparaison avec quelques approches modernes des mêmes sujets.

1. La description théorique de la prosodie à l'époque de Lully et de Grimarest

- 5 Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, la prosodie est assez peu considérée dans les grammaires. L'étude du rythme et de la quantité que l'on trouve dans les grammaires semble aussi revenir aux poètes. L'intonation liée à la déclamation est traitée dans les rhétoriques. Celui qui veut acquérir de solides connaissances sur l'art de parler doit ainsi consulter *a priori* plusieurs textes de différents domaines, grammaire, poésie et rhétorique, afin d'avoir le panorama complet de tout ce que l'on peut savoir sur le sujet. La définition de la prosodie en trois paramètres mesurables qui sont la fréquence fondamentale (f_0), la durée et l'amplitude, que connaissent les phonéticiens aujourd'hui, n'est pas encore établie à l'époque.

- 6 La prosodie concerne d'abord la « *prononciation reguliere* » de la langue (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694 : article « prosodie ») et elle est ainsi soumise à des règles précises que l'on peut fixer. Mais elle constitue aussi un moyen pour individualiser la parole, comme l'indiquent Arnauld & Nicole (1662 [1992] : 87) :
- Quelquefois [l]es idées accessoires ne sont pas attachées aux mots par un usage commun, mais elles y sont seulement jointes par celui qui s'en sert ; et ce sont proprement celles qui sont excitées par le ton de la voix, par l'air du visage, par les gestes³, et par les autres signes naturels qui attachent à nos paroles une infinité d'idées, qui en diversifient, changent, diminuent, augmentent la signification, en y joignant l'image des mouvements, des jugements et des opinions de celui qui parle.
- 7 Les contours de la discipline restent à définir, comme le constate encore l'article « prosodie » de *l'Encyclopédie* (Diderot & d'Alembert, 1751) où l'auteur anonyme constate que « *la véritable notion de ce que l'on doit entendre par le terme de prosodie n'est pas encore trop décidée.* » Aussi bien que la notion de *prosodie*, les termes utilisés pour la décrire sont également encore loin de nos habitudes actuelles.
- 8 Le rythme est à l'époque notamment abordé par le concept de la quantité, c'est-à-dire de la longueur syllabique. Partant des cinq voyelles simples *a, e, i, o, u* [y], la *Grammaire générale et raisonnée* d'Arnauld & Lancelot souligne que chacune de ces voyelles « *peut estre breve ou longue, ce qui cause vne variété assez considerable dans le son* » (1660 : 7). Ainsi, la quantité se transmet selon la tradition du XVI^e siècle notamment par des règles qui expliquent, souvent sous forme de listes, comment on peut reconnaître si une syllabe est brève ou longue.
- 9 Dans les textes poétiques, la quantité concerne le temps que « *la voix s'arrête [...] sur chaque syllabe pour la faire sonner et entendre* » et la tâche du poète est « *de mesurer la quantité de ce temps de la prononciation, et de lui donner les conditions qui doivent avoir les choses que les oreilles aperçoivent dans la prononciation* » (Lamy, 1715 [1998] : 300). Ce sont les poètes aussi qui parlent du mètre, c'est-à-dire le rythme du vers, dépendant, en français, du nombre des syllabes et des schémas fixes établis pour les différents types de vers (comme l'alexandrin, le décasyllabe, etc.).
- 10 L'orateur et l'acteur doivent, selon l'esthétique de l'époque, chercher le naturel qui, quant à lui, reflète la langue de la conversation mondaine, le langage éloquent de l'honnête homme (cf. Schweitzer, 2020). Ainsi, ton et accentuation doivent correspondre à l'énergie (la force et le mouvement) et à l'intonation de l'énoncé. Voix et prononciation sont flexibles et s'adaptent aux circonstances, aux lieux, aux auditeurs comme aux sujets. L'acteur observe par exemple dans des situations réelles « *combien plus de voix il faut pour un Palais ou pour un Temple, que pour une chambre particuliere. Ainsi les Acteurs changent leur voix selon les divers personnages & les divers sujets* » (Le Faucheur, 1657 [1676] : 89).
- 11 Au cours du XVII^e siècle, la bonne intonation et l'accentuation pratiquée par les artistes deviennent en effet des sujets de plus en plus traités avec des descriptions des *bonnes* voix et des tons de voix agréables variés, adressées aux orateurs, aux acteurs ou, tout simplement, à l'honnête homme pour qu'il puisse briller dans la conversation mondaine. Nous verrons dans la suite de l'article que le mot *ton* est utilisé par les auteurs de l'époque pour désigner différents phénomènes. Il appartient au lecteur moderne d'un texte ancien de comprendre s'il s'agit de la hauteur physique, d'un timbre ou d'un ensemble de paramètres qui caractérise la voix d'un locuteur dans une situation précise. Ici, le terme *ton* désigne ce dernier.

- 12 Le métalangage utilisé par les auteurs est emprunté au langage courant et chevauche avec celui utilisé dans les grammaires pour parler des phénomènes égaux, comparables, ou bien différents. Prenons l'exemple des adjectifs *aigu* et *grave*. Longtemps, grammairiens et rhétoriciens les ont utilisés pour évoquer un mouvement mélodique montant de la voix sur la voyelle, conformément à l'usage chez les Grecs, chez qui l'accent aigu indiquait un mouvement mélodique montant sur la voyelle, coiffé de cet accent dans l'écriture, l'accent grave à un mouvement descendant, et l'accent circonflexe à une combinaison des deux⁴. Vers la fin du XVII^e siècle, un déplacement du sens des notions de l'accent aigu et de l'accent grave vers le domaine du timbre est sensible, bien que ce transfert ne soit pas encore tout à fait achevé. Les auteurs commencent alors à utiliser l'adjectif *aigu* pour désigner le *e* fermé, et l'adjectif *grave* pour le *e* ouvert. Mais en même temps, les rhétoriciens se servent de l'adjectif *aigu* pour parler, par exemple, de la hauteur de la voix qui caractérise une personne en colère⁵.
- 13 Le terme qui pose encore le plus de problèmes aux auteurs, est celui de l'accent. Il reste à l'époque encore mêlé à l'idée d'un allongement, et donc d'une quantité élevée. La distinction des différents paramètres qui peuvent provoquer seuls, ou en combinaison, un accent était difficile à démêler à la seule aide de l'oreille (cf. Schweitzer, 2018). On commence pourtant à distinguer entre un accent fixe et inhérent au mot, et un autre accent, flexible avec une finalité expressive, dit « *de Rhétorique* » (Arnauld & Lancelot, 1660 : 17). Avec la *Grammaire méthodique* de Vairasse d'Allais (1681), l'intensité, abordée par les notions *ton* et *emphase*, rejoint les paramètres de la longueur (quantité) et de la hauteur des syllabes, pour décrire l'accentuation (cf. Dodane *et al.*, 2021). Chez cet auteur, le *ton* désigne les contours de la mélodie d'une phrase. Ce ton structure l'énoncé, il l'organise et il transporte sa modalité (assertive, interrogative ou exclamative). Il revient (en gros) à ce que nous désignons aujourd'hui comme intonation. La notion d'*emphase* rejoint avec Vairasse d'Allais la grammaire⁶. Il s'agit également d'un phénomène intonatif, mais il se situe *a priori* sur le niveau des syllabes ou des mots. Dans la formule de Vairasse d'Allais, l'emphase « *n'est autre chose qu'un Ton remarquable qu'on donne quelquefois aux lettres (sic), aux syllabes, aux mots & aux sentences, dans une signification extraordinaire* » (Vairasse d'Allais, 1681 : 52). Avec une telle explication, les frontières entre grammaire et rhétorique commencent à s'estomper.
- 14 Nous sommes à quelques années seulement de la parution de la première tragédie lyrique de Lully (1673), *Cadmus & Hermione*, et une trentaine d'années avant la parution du *Traité du récitatif* de Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest (1707)⁷. Cette dernière œuvre est tout d'abord une réponse (cf. Chaouche, 2001 : 263-265) aux critiques de ses contemporains à propos de l'ouvrage *La Vie de Mr de Molière*, publié par Grimarest en 1705. Dans ce texte, il déplore un changement de la représentation théâtrale depuis le temps de Molière⁸. Le même type de dégradation ou d'aplatissement concerne le chant dans les tragédies lyriques de Lully, comme Grimarest le constatera plus tard, et ce fait a pour conséquence que ces œuvres sont moins bien comprises qu'à l'époque (Grimarest, 1707 : 220).
- 15 Comme l'indique le titre, dans le *Traité du récitatif* (1707), Grimarest traite de tout ce qui concerne la partie verbale de l'*actio* qui, selon lui, doit reposer sur « *une parfaite connoissance de l'effet des Accens, de la Quantité, & de la Ponctuation* » (1707 : préface). Soucieux de prouver ses compétences artistiques⁹, il s'adresse avec ses instructions à un public large, donc à tous les domaines et activités dans lesquels la rhétorique est nécessaire pour « *donner les règles du bien parler civil* » (Salazar, 1995 : 149) :

J'ai poussé plus loin mon ouvrage, aiant remarqué que ceux qui lisent, & qui chantent, avoient autant besoin d'être conduits, que ceux qui déclament. J'ai même été jusques à donner des regles à ceux qui peuvent avoir un Discours public, ou un Plaidoyé à prononcer. (Grimarest, 1707 : Préface)

- 16 Cette optique large constitue toute la nouveauté et l'importance de l'ouvrage. C'est elle aussi qui attire aujourd'hui régulièrement l'attention des auteurs de différents domaines¹⁰. Après trois chapitres généraux sur les accents, la quantité et la ponctuation, Grimarest montre successivement comment on passe de la lecture à haute voix (chapitre 4), au discours oratoire (chapitre 5), à l'action de l'avocat (chapitre 6), à la déclamation théâtrale (chapitre 7) et au chant (chapitre 8). La lecture transmet un contenu et elle a lieu dans un cadre intime. Soit le discours touche l'esprit grâce à sa forme logique, soit il touche le cœur en raison du pathos de son écriture. La diction oratoire met ensuite en jeu l'éloquence de l'orateur. Elle touche l'esprit par une voix savamment et finement modulée. L'avocat, dont l'objectif est de convaincre, joue plus largement sur l'intonation et la puissance de sa voix, effets auxquels l'acteur ajoute encore des nuances pour frapper à la fois l'esprit et le cœur. La déclamation théâtrale est ainsi « *le récit ampoulé que l'on fait d'un discours oratoire* » (1707 : 28). On voit que successivement, la base de la prononciation de la lecture ou du récit simple est élargie par une sonorité et par un ton de voix de plus en plus sonores et variables, par des gestes, par la préparation mentale du texte (jusqu'à sa mémorisation par cœur pour l'acteur), jusqu'à arriver à la musique vocale. Celle-ci constitue pour Grimarest une « *espece de langue, dont les hommes sont convenus, pour se communiquer avec plus de plaisir leurs pensées, & leurs sentimens* » (1707 : 196).
- 17 Cette vision trouve un écho dans les théories pour la diction du vers (et plus précisément, de l'alexandrin du théâtre classique français) de Milner & Regnault (2008), qui constatent que le « *vers français est entièrement homogène à la langue française, les règles qui le gouvernent étant entièrement dérivables de règles existantes par ailleurs dans la langue* » (2008 : 13). L'alexandrin – le vers – n'est ni la prose, ni la musique, mais « *une manière particulière d'appliquer des règles phonologiques générales* » (2008 : 16). Dans la diction du vers, la voix parlée ajoute à la parole de la prose ce qui caractérise le vers : sa métrique, ses enchaînements sonores, son intonation et son accentuation. Les compositeurs respectent eux aussi les règles de la langue et ils les adaptent aux possibilités de la voix chantée. Milner & Regnault (2008 : 110 et 138) mentionnent dans ce contexte les discussions entre Richard Strauss et Romain Rolland, ayant comme sujet la fidélité des mélodies de Debussy à l'accentuation du français.
- 18 Chez Grimarest, les liens entre les différentes actions verbales sont confirmés non seulement par la présentation en chapitres consécutifs, ajoutant chaque fois des éléments aux descriptions précédentes, mais aussi par des remarques comme le conseil que celui qui cherche à déterminer les particularités des sons de la parole n'a qu'à « *consulter le chant* » (1707 : 20) : ce dernier confirmera facilement les explications de l'auteur, données pour la parole.
- 19 Dans le chapitre sur le chant, Grimarest renvoie concrètement à plusieurs œuvres de Lully pour montrer le lien matériel, évoqué par ce constat. Le poète doit fournir au compositeur baroque une base adéquate : sinon, le deuxième sera obligé de la changer ou bien, s'il ne le fait pas, cette tâche reviendra au chanteur. C'est pourquoi le compositeur doit « *indispensablement savoir les regles de la Déclamation, pour les appliquer à son chant le plus qu'il lui sera possible* », un fait auquel Lully « *étoit fort attentif* » (1707 : 208).

2. Le principe musico-textuel du Baroque et la tragédie lyrique de Lully

- 20 A l'âge baroque, on attend du compositeur une excellente connaissance de la déclamation, car « *on doit avoir soin d'exprimer les syllabes du discours qui sont longues par des notes d'une valeur convenable, & celles qui sont brèves par des notes de moindre valeur ; en sorte que l'on puisse entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un Déclamateur* » (Masson, 1699 : 26).
- 21 En effet, la musique française du Baroque est directement calquée sur la déclamation. En principe, la syllabe longue correspond à une note longue et la syllabe accentuée du texte se situe normalement sur un temps fort de la mesure musicale¹¹. Cela est possible, car contrairement à la musique de la période précédente, la Renaissance, celle du Baroque obéit à un concept qui hiérarchise les différents temps de la mesure en temps forts et temps faibles, comme ce sera aussi le cas dans les courants suivants, le classique, le romantisme... Plus loin encore, les contours mélodiques et le phrasé du chant reprennent ceux du discours¹². La musique est subordonnée à la poésie et cet idéal demande la transformation directe du matériau sonore de la langue parlée en rythmes, intervalles, figures musicales, tonalités et sonorités précis. Tout repose sur le principe de l'imitation de la nature. De ce principe, la musique tire tout son sens. Elle fonctionne comme la peinture, la poésie ou la sculpture dont la première imite par les couleurs, la deuxième par les paroles et la troisième par les formes. La musique peut évidemment imiter certains bruits de la nature : on connaît des pièces descriptives qui imitent par exemple le chant des oiseaux. La mélodie peut aussi décrire des phénomènes naturels, par exemple en montant lorsque l'on parle du ciel, ou en descendant pour peindre une chute.
- 22 Mais l'objectif des compositeurs ne s'arrête pas là. Comme la musique acquiert son sens par la référence à la langue, le fait de la modeler directement sur la parole lui donne la possibilité de « parler » elle-même. Le compositeur devient un « *Traducteur, qui en observant les règles de son art, exprime ces mêmes pensées, & ces mêmes sentimens* » (Grimarest 1707 : 196). Catherine Kintzler a résumé ce même fonctionnement de manière très pertinente :
- La recherche de l'unité entre musique et poésie se fait dans le récitatif (et de l'aveu unanime) grâce à la fidélité de la musique à un modèle « parlé » ou « déclamatoire » qu'elle se proposerait d'imiter ; mais ces termes eux-mêmes peuvent renvoyer à des significations opposées. Il est possible d'entendre par là une référence matérielle à la prosodie, à la mesure quantitative de la langue ainsi qu'aux lois formelles de la versification : musique et poésie sont alors renvoyées à la régularité rationnellement accessible d'un donné (les sons de la langue et les lois de leur répartition ainsi que les sons de la musique). (Kintzler, 2006 : 299)
- 23 La tragédie lyrique, genre emblématique du Baroque français, est née de la volonté de créer un pendant à l'opéra italien duquel il s'inspire ; une version française, plus proche du théâtre déclamé avec une dimension lyrique du spectacle. Le nouveau genre tire sa force expressive avant tout de cet axe littéraire. Le texte est traité comme un véritable sujet littéraire et le compositeur cherche dans sa composition la plus grande proximité avec les paroles. Dans le sillage de Giulio Caccini (1551-1618) ou Claudio Monteverdi (1567-1643), les compositeurs des premiers opéras italiens (car c'est de ce type que nous parlons ici, et non de l'opéra italien de la deuxième moitié du siècle), les compositeurs

français ajoutent la musique aux paroles pour exalter l'expressivité de ces dernières. Cela implique dès le départ un traitement particulier du texte dont il faut assurer la parfaite compréhensibilité. Lorsqu'il y a chant, la musique est soumise à la parole ; elle apporte un supplément de sens. Ce n'est que dans les divertissements instrumentaux qu'elle s'exprime plus librement. L'exigence pour le compositeur du temps de Lully a été parfaitement mise au point par Louis Striffling (1912) que nous citons ici d'après Philippe Charru (2011) : « *le musicien le meilleur n'est pas celui qui exprime des sentiments personnels ni celui qui cherche la nouveauté, c'est celui qui fait de la musique l'expression la plus fidèle, la plus transparente de la parole* ».

- 24 Depuis *Cadmus & Hermione*, la première tragédie lyrique que Jean-Baptiste Lully compose en collaboration avec Philippe Quinault, on ne cesse de parler de la parfaite concordance entre texte et musique dans leurs œuvres communes : la tragédie en musique de Quinault et Lully devient donc le « *lieu où s'unissent intimement littérature et musique* » (Cannone, 2006 : 529). Quinault, le « *fournisseur à succès du genre littéraire le plus moderne qui soit : le livret d'opéra* » (Fumaroli, 2001 : 155), livre à Lully une base textuelle convenable au travail de traduction dont parle Grimarest (*supra*). On attribue à Perrault la phrase que Lully était persuadé qu'il « *ne trouvera jamais de paroles meilleures à être mises en chant, & plus propres à faire paraître sa Musique* » (AD, 1778 : 39-40). Du Bos confirme que les vers de Quinault sont « *très propres par la mécanique de la composition, ou par l'arrangement des mots regardés en tant que de simples sons, c'est de quoi il a fallu convenir dans tous les temps* » (Du Bos, 1755 [2015] : 261).
- 25 Pour trouver les mélodies propres aux mots de Quinault, Lully étudiait, selon les témoignages de Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, la déclamation d'une des plus fameuses actrices de l'époque : La Champmeslé (1632-1698). Il l'écoutait, retenait « *ses tons* » (Le Cerf de la Viéville, 1706 [2018] : 565), c'est-à-dire ses intonations et accentuations, qu'il transformait en musique. Cette actrice était connue pour sa déclamation chantante¹³ et déjà l'auteur anonyme des *Entretiens galants* (1681) cite comme meilleure preuve pour la proximité entre le récit des comédiens et le chant, la manière de se servir de sa voix de cette actrice. Toujours d'après Le Cerf de La Viéville, 1706 [2018] : 573-574), quand Quinault montrait une scène rédigée au compositeur, Lully la lisait, jusqu'à la savoir presque par cœur : il s'établissait à son Clavecin, chantait et rechantait les paroles, battait son Clavecin, et faisait une basse continue. Quand il avait achevé son chant, il se l'imprimait tellement dans la tête, qu'il ne s'y serait pas mépris d'une Note. Lalouette ou Collasse venaient, auxquels il le dictait. Le lendemain il ne s'en souvenait plus guère. Il faisait de même les symphonies, liées aux paroles.
- 26 La composition est le fruit d'une lecture et d'une mise en pratique musicale immédiate. Cette transformation directe de la langue déclamée en musique est le plus fortement sensible dans le récitatif, genre que Lully reprend des Italiens, mais auquel il donne une autre forme. Le rythme du texte, dicté chez Lully exactement par le mètre (le plus souvent des alexandrins) se combine avec les intonations (proches de celles du chant), entendues chez les comédiens. « *Lully donna donc à la langue une forme déclamée en lui imposant un rythme très précis, qu'il souhaitait entendre exécuter littéralement* » (Harnoncourt, 1984 : 266), une exigence qui se distingue fondamentalement de l'exécution rythmiquement très libre du récitatif italien dans lequel le chanteur doit rapprocher le rythme du chant à une déclamation réaliste et libre.
- 27 Dans le chapitre sur le chant, Grimarest développe sur plusieurs pages des arguments pour montrer que la musique de Lully, reprenant à la perfection la matérialité de la

base textuelle de Quinault, correspond à toutes les exigences que l'on peut énumérer pour que la musique soit naturelle et parlante et pour qu'elle puisse exciter des passions. Nous allons voir les détails de cet exposé dans la partie qui suit. Ils illustrent en effet des constats que l'on trouve – souvent juste annoncés dans une petite remarque – dans d'autres passages et textes de l'époque sur la prosodie du français.

3. Lully et la prosodie du français

- 28 Pour les auteurs et compositeurs de la fin du XVII^e siècle, il va de soi qu'une musique qui se sert du matériau sonore même que le texte lui donne, doit correspondre à la réalisation orale de cette langue : son rythme, son intonation, et sa mélodie naturels. Effectivement, Grimarest constate que Lully

a conservé une proportion convenable avec les règles de la Déclamation. Ainsi l'Acteur qui exécute, n'a point de peine, il se plaît à chanter ces endroits ; & celui qui écoute ne perd point le sentiment, & jouit en même tems du plaisir d'entendre d'excellente musique : il la saisit dès la première fois qu'il l'entend, parce qu'elle est dans la nature (1707 : 205-206).

3.1. La quantité : base indispensable d'une expression naturelle

- 29 Avec la ponctuation et les accents, la quantité constitue pour Grimarest un des trois principaux domaines de connaissance que l'orateur doit maîtriser. Il distingue quatre degrés de longueur.
- 30 Les syllabes les plus brèves sont celles, formées avec un *e* muet, que souvent, on ne sent pas, quoiqu'elles soient réalisées (Grimarest, 1707 : 30).
- 31 Le deuxième degré de longueur est constitué
- soit par une syllabe formée par une des voyelles simples¹⁴ (*a, e, i, o, u* [*y*]) seule (*V*),
 - soit par une syllabe composée d'une consonne et d'une voyelle simple (C-V),
 - soit, dans les infinitifs des verbes, par une des désinences *-er* ou *-ir*.
- 32 La combinaison soit d'une consonne avec une des « *voyelles françaises* » (c'est-à-dire avec une diphtongue ou une voyelle nasale), soit celle de deux consonnes avec une voyelle, a pour résultat une quantité un peu plus élevée (degré 3). La même quantité se remarque quand la dernière syllabe d'une polysyllabe ou une monosyllabe finit par une consonne prononcée. Ces deux types, le deuxième et le troisième degré, constituent des quantités intermédiaires (1707 : 31).
- 33 Les syllabes longues (1707 : 32-38) enfin sont celles
- soit qui représentent une voyelle avec un accent circonflexe (*ôte, faîte*¹⁵),
 - soit qui forment des terminaisons en « voyelle + *-z/ -x/ -s* » (*nez, je veux, après, hélas*),
 - soit qui sont suivies d'une dernière syllabe comportant une lettre muette (*haute, autre, outre*),
 - soit qui sont suivies par une syllabe qui commence avec deux consonnes consécutives (*contraindre, feindre, malingre*)
 - soit qui contiennent un *z* ou un *s* et sont suivies par un *e* muet (*fraise, peze, aise, ose*)¹⁶,
 - soit qui sont suivies par une syllabe contenant un *z* ou un *s* (*saison, amuser*).
 - Enfin, à l'intérieur d'un mot, la répartition d'une double consonne sur deux syllabes rend longue la première (*errer, tonnerre*).
- 34 Grimarest loue la fidélité de Lully qui chaque fois « *a donné à ses tons une longueur proportionnée* » (1707 : 204). Il cite à titre d'exemple deux extraits tirés des tragédies

Amadis (1684) et *Roland* (1685) dont nous reprenons ici le premier pour montrer dans quelle mesure les règles sur la quantité, détaillées par Grimarest au début de son ouvrage seront confirmées par la composition de Lully (cf. tableau 1a).

Tableau 1a : Quantité syllabique dans *Amadis*, acte 2, scène 4 (1684) de Lully.

Texte selon la transcription de Grimarest (1707 : 204)¹⁷

Ligne 1	Valeur de note	2 0 3 / 1 3 1 1 3 3	Légende : 0 = croche 1 = noire 2 = noire pointée 3 = blanche 4 = blanche pointée / pause (silence musicale)
	Texte	Bois épais, redouble ton ombre	
Ligne 2	Valeur de note	/ 1 2 0 1 3 0 0 3 1	
	Texte	Tu ne saurois être assez sombre	
Ligne 3	Valeur de note	1 1 1 1 1 4 1 1 1 2 0 3	
	Texte	Tu ne peux trop cacher mon malheureux amour	
Ligne 4	Valeur de note	1 1 1 1 1 3 1 1 3 1 1 3 3	
	Texte	Je sens un desespoir, dont l'horreur est extrême :	
Ligne 5	Valeur de note	1 1 1 1 3 1 1 3 3	
	Texte	Je ne dois plus voir ce que j'aime,	
Ligne 6	Valeur de note	/ 1 1 1 1 1 2 0 3	
	Texte	Je ne puis plus souffrir le jour.	

- 35 S'intéressant aux syllabes très brèves, on observe que le *e* muet est prioritairement bref, mais il n'est pas systématiquement attribué à une valeur de note précise et très brève (comme par exemple une croche). Dans les deux mots *redouble* (valeurs 1-3-1) et *sombre* (3-1), la relation entre les syllabes plus longues et la syllabe très brève est nette. Le *e* muet dans *ne* (lignes 2, 3, 5, 6), *je* (lignes 4, 5), *ce* (ligne 5) et *que* (ligne 5) semble un peu soutenu (valeur 1), mais reste une note (syllabe) non allongée dans le contexte. Celui de *le* (ligne 6) est extrêmement court (valeur 0). Les seules exceptions se trouvent avant les pauses : les deuxième syllabes de *aime* (ligne 5) et *ombre* (ligne 1) sont très longues. Ce comportement, en apparence une véritable entorse aux règles du vers, trouve une explication dans la citation suivante, attribuée à Perrault :

Vous savez que la voix, quelque nette qu'elle soit, mange toujours une partie de ce qu'elle chante ; & que, quelque naturelles & communes que soient les pensées & les paroles d'un air, on en perd toujours quelque chose. (AD, 1773 : 39)

- 36 Le fait de bien faire sonner la note finale du vers assure la compréhension du texte. Grimarest conseille même pour la lecture d'augmenter la force de la voix vers la fin des phrases pour garder l'attention de l'auditeur (1707 : 78).
- 37 La noire (valeur 1) constitue une sorte de valeur de base. Elle forme le squelette ou bien, si l'on veut, elle correspond à la valeur indiquant la pulsation régulière, le retour périodique stable d'une unité donnée qui organise le rythme de la pièce. Les syllabes s'organisent ainsi dans une sorte de chaîne fluide et régulière comme dans la parole. Cette valeur est ainsi utilisée pour les syllabes un peu moins brèves (C - V), pour lesquelles la quantité est toujours respectée, comme on peut le voir par exemple pour le monosyllabe *tu* (lignes 2, 3) et la première syllabe de *cacher* (ligne 3).

38 Passant aux syllabes un peu plus longues, l'examen révèle qu'elles correspondent chez Lully soit également à la valeur 1, soit à la valeur 2 :

- Les combinaisons « C – diphtongue » et « C + voyelle nasale » correspondent à la valeur 1 dans les formes verbales conjuguées comme *peux* (ligne 3), *dois* (ligne 5) et *puis* (ligne 6)¹⁸, et dans les pronoms monosyllabiques *ton* (ligne 1) et *mon* (ligne 3).
- Le schéma « C – V – C » que l'on trouve dans les premières syllabes de *malheureux* et de *désespoir*, correspond également à la valeur 1.

39 La valeur 2 fait ressortir de la chaîne relativement régulière, les syllabes auxquelles cet allongement est attribué. Cela est d'autant plus vrai pour les valeurs 3 et 4 : ces syllabes sont véritablement mises en valeur ou, autrement dit, accentuées par une quantité élevée par rapport à leur environnement. On relève les occurrences suivantes :

- La valeur 2 est donnée à la deuxième syllabe de l'infinitif *souffrir* (valeurs 1 et 2 pour les deux syllabes). Il semble que pour Lully, il n'y a pas de gémiation du *f*, mais plutôt une accumulation de consonnes qui rallonge la désinence *-ir*.
- Les valeurs 2 ou 3 sont attribuées aux syllabes du schéma « C + diphtongue + S/X/Z non prononcé », qui ne correspondent pas à une forme verbale conjuguée. Il s'agit du nom *bois* (ligne 1) et des dernières syllabes de l'adjectif *malheureux* (ligne 3) pour la valeur 2, et *épais* (ligne 1) pour la valeur 3.
- Dans les plurisyllabes, les syllabes avec une diphtongue (comme l'adjectif *redoutable*, ligne 1) ou une voyelle nasale (*ombre*, ligne 1 ; *sombre*, ligne 2 ; *aime*, ligne 5) sont longues (valeur 3). Situés à la fin du vers, ces mots portent l'accent final du groupe rythmique. A ce titre, il semble intéressant que dans chaque vers, la valeur 3 est associée à cet accent final, créant ainsi un repère structurel (*infra*).
- L'infinitif *être* (ligne 2) est réalisé par une seule note (le *e* muet semble alors élide). La note correspondant à la syllabe comprenant une voyelle coiffée d'un accent circonflexe, est une blanche (valeur 3). Elle est entourée d'une noire (à gauche) et de deux croches (à droite). La syllabe contenant le *ê* de *extrême* (ligne 4) est également sensiblement longue (valeur 3). Ces syllabes donnent par conséquent l'impression d'un « redoublement » du son, comme le décrivent le grammairien Oudin (1632) et le Remarqueur La Touche (1696).
- Enfin, on note que toutes les dernières syllabes des mots se terminant en « voyelle + *r* » (ligne 3 : *cache*, *amour* ; ligne 4 : *désespoir* ; ligne 5 : *voir* ; ligne 6 : *jour*) sont très longues (valeurs 3 et 4), une règle que Grimarest n'explique pas explicitement. Il s'agit chaque fois de syllabes accentuées en « fin d'unité de souffle » qui, selon les analyses de Caron (2008) prennent dans la diction haute du XVII^e siècle toujours une quantité très longue. L'observation confirme d'ailleurs nos réflexions par rapport au *e* muet dans *ombre* et dans *aime* (*supra*), en position finale du vers.

40 En résumé, la composition de Lully permet de constater que les règles pour les syllabes très brèves et très longues sont respectées, la longueur exacte toujours vue dans le contexte précis de la composition. Quant à la syllabe en fin d'unité de souffle, elle peut profiter d'une longueur plus élevée pour des raisons musicales : la nécessité de la soutenir pour rester audible et compréhensible. Les degrés intermédiaires en revanche - au nombre de deux chez Grimarest, tandis que Caron (2008) en énumère quatre pour la diction haute - obéissent à d'autres contraintes que Grimarest ne mentionne pas, mais que l'on peut identifier comme la fluidité et la régularité du discours, une valeur généralement attribuée à la langue française (cf. Schweitzer 2018).

3.2. Le mouvement rythmique, métrique et émotionnel

- 41 Cette remarque nous mène à la deuxième caractéristique abordée par Grimarest : le choix d'un mouvement en proportion avec la situation du récit et une certaine liberté du chant (à supposer qu'il s'agit d'un récitatif) par rapport à la mesure notée¹⁹. Grimarest nous apprend effectivement que certaines atteintes contre la quantité des mots que l'on pense observer dans les compositions ne sont dues qu'aux contraintes de la notation musicale et que

il est si vrai que l'on doit en user de cette manière dans les endroits passionnés, que l'on n'y doit point battre la mesure, parce l'Acteur doit être le maître de son chant pour le rendre conforme à son expression ; & l'accompagnement doit aussi être assujéti à sa manière de chanter. (Grimarest, 1707 : 218)

- 42 Cela est d'autant plus important lorsqu'il s'agit d'un passage hautement passionné et expressif. En guise d'exemple, Grimarest cite un petit passage de *Phaëton* de Lully (1683), acte 2, scène 3, avec le texte suivant (cité d'après Grimarest, 1707 : 220) :

Que l'incertitude
Est un rigoureux tourment !

- 43 Voici le commentaire de Grimarest :

A le chanter selon la note, on acusera sans doute M^r de Lully d'avoir travaillé cet endroit extravagamment, par rapport à la situation où doit être Libie. Mais si on le chante comme le fesoit l'Actrice, à qui on l'avoit confié dans les commencemens, on sentira toute la passion qui y doit être. (1707 : 219)²⁰

- 44 Le passage concerné est composé de notes d'une seule valeur, des noires, jusqu'à la dernière syllabe (allongée) de *rigoureux*. Suivent une croche et une blanche sur *tourment*. Ainsi, nous pouvons très probablement tirer de ce passage, écrit en suites de noires, des conclusions pour les passages rythmiquement comparables dans notre premier exemple, tiré d'*Amadis*. Nous émettons alors l'hypothèse suivante : plus un passage est passionné, plus la quantité des syllabes intermédiaires (valeurs 2 et 3) peut être mise en jeu pour faire vivre la mesure et pour faire avancer le mouvement (rythmique et émotionnel), sans pour autant exagérer et accélérer trop sensiblement le mouvement de base :

- 45 Reprenant le tableau 1a, on pourrait dire que dans cet extrait d'*Amadis*, comme déjà évoqué plus haut, la noire (valeur 1) correspond à la valeur de base et les positions importantes pour la structure du vers (la rime et éventuellement la césure) accueillent les valeurs 3 (une blanche) ou 4 (une blanche pointée). Dans la première ligne, le rythme irrégulier 2 – 0 – 3, donné aux deux premiers mots (*bois épais*), crée une sorte d'inquiétude qui introduit l'ambiance générale de l'extrait. Si l'on suit les analyses de Milner & Regnault (2008 : 107), l'allongement sur *bois* peut être défini comme un contre-accent, situé sur la première syllabe accentuable d'un mot phonologique, c'est-à-dire d'une « unité syntaxique majeure » (2008 : 30), constitué ici d'un groupe nominal (nom + adjectif).

- 46 D'autres allongements comme la valeur 3 de la deuxième syllabe de *horreur* (ligne 4) ou la valeur 2 pour la deuxième syllabe de *souffrir* (ligne 6) soulignent les mots importants et accentuent leur sémantisme qui détermine alors le passage entier. Dans les deux cas, il ne s'agit que d'un petit arrêt sur une syllabe, suivi d'une ou de deux notes sensiblement plus courtes, avant d'arriver sur l'allongement correspondant à la rime (ligne 4 : *l'horreur est extrême* : valeurs 1 – 3 – 1 – 1 – (3) / ligne 6 : *plus souffrir le jour* :

valeurs 1 – 1 – 2 – 0 – 3). Ces syllabes créent également des contre-accent : dans les deux cas, il s'agit de la première syllabe accentuable d'un groupe verbal (cf. Milner & Regnault, 2008 : 31).

- 47 Effectivement, comme le montre le tableau 1b, les notes à valeur longue, placées à la rime et, le cas échéant, à la césure, correspondent exclusivement aux temps forts (normalement le premier temps après la barre de mesure) de la mesure musicale. La métrique du texte, définie par de Cornulier (1995) comme « l'étude des régularités systématiques qui caractérisent la poésie littéraire versifiée » est en concordance parfaite avec le système métrique de la musique. Notons que la correspondance du traitement de ces allongements chez Lully (si nous les interprétons comme accents) avec les règles formulées par Milner & Regnault pour la diction de l'alexandrin va encore plus loin que comme exposé plus haut. Selon ces deux auteurs, le contre-accent en français, situé sur la première syllabe d'un mot phonologique, « n'est qu'un accent secondaire » (2008 : 107) et ils expliquent que « un accent dans le vers est d'autant plus fort que son degré de coïncidence est plus élevé » (2008 : 172). Ce constat est confirmé chez Lully : les mots *bois* et *souffrir* sont situés à l'intérieur de la mesure musicale et ont la valeur rythmique 2. La deuxième syllabe de *horreur* qui porte le contre-accent est en revanche placée sur le premier temps de la mesure et elle a une valeur rythmique plus élevée (valeur 3).

Tableau 1b : Quantité et métrique *Amadis*, acte 4, scène 2 (1684) de Lully.

Texte selon la transcription de Grimarest (1707 : 204)

Ligne 1	Valeur de note	/ 2 0 3 / 1 3 1 1 3 3	Légende :
	Texte	Bois <u>épais</u> , redouble ton <u>om</u> bre	
Ligne 2	Valeur de note	/ 1 2 0 1 3 0 0 3 1	Dans la ligne indiquant la valeur des notes, les barres verticales indiquent les barres de mesure
	Texte	/ Tu ne saurois être assez <u>som</u> bre	
Ligne 3	Valeur de note	1 1 1 1 1 4 1 1 1 2 0 3	Dans la ligne indiquant le texte les syllabes soulignées tombent sur les temps forts (métriquement accentués) de la mesure
	Texte	Tu <u>ne</u> peux trop <u>cach</u> er mon <u>mal</u> heureux <u>am</u> our	
Ligne 4	Valeur de note	1 1 1 1 1 3 1 1 3 1 1 3 3	
	Texte	Je <u>sens</u> un <u>desespo</u> ir, dont l' <u>hor</u> reur est <u>extr</u> ême :	
Ligne 5	Valeur de note	1 1 1 1 3 1 1 3 3	
	Texte	Je ne dois plus <u>voir</u> ce que j' <u>ai</u> me,	
Ligne 6	Valeur de note	/ 1 1 1 1 1 2 0 3	
	Texte	Je ne puis <u>plus</u> souffrir le <u>jou</u> r.	

- 48 En effet, la barre de mesure comme nous la connaissons aujourd'hui, ne s'est généralisée qu'autour de 1600. Avant, au temps de la Renaissance, elle séparait de manière non-systématique des unités logiques, souvent de longueurs différentes. Vers 1600, d'abord les compositeurs italiens, et ensuite ceux des autres nations aussi, commencent à faire un usage systématique de la barre de mesure, qui en même temps ne symbolisait plus un signe structurant des grandes unités de longueur inégale, mais divisait maintenant la composition en parties égales, appelées *mesures*. Ces mesures obéissent dorénavant à une norme selon laquelle les différents temps ont des valeurs fixes, le premier notamment portant toujours l'accent principal de la mesure. La

mesure musicale correspond maintenant à ce que Di Cristo (2003) compare aux « *gabarits métriques* » de la langue, situés sur un niveau profond et conceptuel.

49 Poursuivant la théorie de Di Cristo, on peut dire que Lully respecte d'abord, comme chaque bon compositeur depuis l'introduction de la hiérarchie métrique vers 1600, la correspondance entre mètre poétique (se manifestant dans la quantité attribuée aux positions centrales du vers) et mètre musical (la longueur des notes sur les positions fortes de la mesure). Plus loin pourtant, Lully sait jouer sur les variations du rythme, les effets d'accélération, de ralentissement, de déplacement d'accent (syncope) etc., revenant à « *un niveau de surface, où s'actualisent les motifs rythmiques versatiles qui motivent à la fois [l]es contraintes métriques profondes et les contingences inhérentes à la construction* » (Di Cristo, 2003).

50 Dans le langage de l'époque de Grimarest et de Lully, cette distinction théorique moderne entre mètre et rythme n'est pourtant pas encore d'actualité. On voit bien que les deux, le compositeur aussi bien que l'auteur théorique, sont sensibles à ce phénomène, mais selon la pensée de leur temps, on parle plutôt de l'observation de la quantité naturelle, c'est-à-dire de la manière de parler (selon l'usage) et des petits écarts par rapport à une quantité régulière qui permet à chaque locuteur de personnaliser son discours et de parler avec plus d'expression. La connaissance de la quantité naturelle peut ainsi être utile pour chaque artiste, car elle l'aide à rester naturel quand il incarne un personnage par le fait d'imiter la manière naturellement utilisée par chacun pour parler avec expression. Nous proposons de lire le constat suivant de Grimarest dans ce contexte :

Il faut considérer la Musique vocale dans le Musicien qui la compose : dans l'Acteur, qui la chante, & dans la personne, qui l'écoute. La science & le goût sont nécessaires à celui qui compose : Celui qui chante a besoin d'art, de science, & de discernement : Et celui qui écoute, doit avoir toutes ces parties pour juger seulement. (Grimarest, 1707 : 198)

51 Selon cette citation, il est évident que pour Grimarest, la connaissance de la quantité et sa simple traduction, mathématiquement calculable, en mètre musical, ne suffit pas. Pour être expressif, il importe tout au contraire de comprendre les effets de la quantité et les larges possibilités que leur traduction en rythme prête au compositeur, à l'acteur et au chanteur. Si pour le compositeur, la connaissance de la quantité est une base indispensable pour écrire une mélodie naturelle pour un texte donné, celle de la possible « mise en mouvement » est importante pour composer cette mélodie naturelle en sorte qu'elle exprime la passion (les sentiments) du personnage.

3.3. L'expressivité mélodique et rythmique

52 Dans un récit de la deuxième scène du quatrième acte de *Roland* (1685, acte 4, scène 2), Lully peint un amant qui se plaint de son sort, et cela, selon Grimarest (1707 : 204), avec beaucoup de « *artefice, gardant toujours les proportions convenables par rapport aux tons et à la quantité* » :

Tableau 2 : Rythme et intervalles mélodiques dans *Roland* (1685) de Lully.

Texte selon la transcription de Grimarest (1707 : 204-205)

<p><u>Ah</u> ! ↓ J'attendrai long<u>tems</u>, la nuit est loin <u>encore</u>,</p> <p>↑ Quoy ! le soleil veut-il <u>luire</u> tou<u>jours</u> ?</p> <p>Jaloux de mon bon<u>heur</u> Il ↑ pro- ↓ - <u>longe</u> son cours,</p> <p>Pour retard<u>er</u> la ↑ beaut<u>é</u> que j'ad<u>ore</u></p> <p>↑ O <u>nuit</u> ! favoris<u>ez</u> ↑ mes des<u>irs</u> amou<u>reux</u>.</p>	<p>Légende :</p> <p>Syllabe soulignée = note longue (blanche)</p> <p>Flèches : sauts mélodiques importants (plus qu'une tierce)</p>
---	---

- 53 Comme le montre le tableau 2, à part les syllabes finales, les valeurs longues sont attribuées aux exclamations *quoi* et *nuit* (correspondant elles aussi à des positions finales). Sont également longues la première syllabe du verbe *luire*, dans laquelle la lettre *l* donnera l'occasion de faire sonner le mot et de soutenir ainsi son sémantisme, et le *l* dans *prolonge* qui donne l'illusion d'allonger véritablement le mot (cf. *infra*). Dans les premiers exemples, on se situe au niveau des groupes intonatifs, et dans les deuxièmes, on parle en gros de groupes rythmiques (ou bien de syntagmes phonologiques).
- 54 Les grands intervalles mélodiques sont utilisés avec parcimonie et ont ainsi toujours un effet expressif maximal. Ils accompagnent les exclamations (*Ah*, *quoi*, *O nuit*²¹) et soulignent en outre les mots-clés (*prolonge*, *beauté*, *mes*). L'expressivité mélodique s'ajoute à celle du rythme. Les deux sont traités avec modération : tout reste dans la bonne proportion, et à part quelques endroits soulignant le sémantisme d'un mot précis, la composition peint l'état émotionnel général du personnage que l'acteur peut sublimer par la fine modulation des valeurs rythmiques et de la mélodie délicatement ornementée. Grimarest ne se lasse pas d'admirer ces subtilités et il loue plusieurs fois la délicatesse avec laquelle le compositeur a réussi à peindre les passions du personnage.

3.4. La ponctuation : organisation temporelle et mélodique de l'énoncé

- 55 L'importance de la ponctuation, troisième chapitre du *Traité du récitatif* de 1707, a déjà été soulignée dans l'Addition à la *Vie de Molière* (1706, cf. Chaouche, 2001 : 269). La ponctuation aide le lecteur à comprendre le sens des unités qu'il lit, et elle se reflète à l'oral par un système clair et ferme : chaque signe correspond à une pause, plus ou moins longue, et contribue ainsi à « faire sens ». En effet, « la ponctuation est l'art de marquer, par de petits caracteres, les endroits d'un discours où l'on doit faire des pauses, & le sens que l'on doit donner à l'expression » (Grimarest, 1707 : 46). Comme l'explique Grimarest, la pause doit être longue après le point final, un peu moins longue après les deux points, encore moins longue après le point-virgule, et très brève après la virgule.
- 56 Tous les autres signes de ponctuation – le point d'interrogation et d'admiration (d'exclamation) ainsi que les parenthèses – se reflètent à l'oral non seulement par la pause qui les suit – et dont cette fois, la longueur doit être adaptée à « la passion ou la figure exprimée par les termes » (Grimarest, 1707 : 52), mais aussi par un changement du ton : « le point d'interrogation marque que l'on doit prononcer l'expression d'un ton supérieur ou élevé » (1707 : 52). La lecture de ce passage donne bien l'impression que Grimarest ne parle pas exclusivement de la fin de l'énoncé, mais que les remarques se réfèrent à (au moins une grande partie de) la phrase. Cette interprétation est confirmée par le grammairien Vairasse d'Allais (1681 : 51), mentionné plus haut, selon qui les signes de

ponctuation ont une influence sur le ton (*i.e.* la hauteur) de la voix dans la phrase entière, et non seulement sur sa forme mélodique finale (montante ou descendante).

- 57 Chez Grimarest, on trouve un exemple encore plus subtil, semble-t-il. Il cite un passage d'*Armide* (acte 1, scène 2) : « *Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être, sera digne de moi* » (cité d'après Grimarest, 1707 : 208). Dans cet exemple, la parenthèse *si quelqu'un le peut être*, mise dans le texte entre virgules, « *est si bien disposée, que l'on pourroit chanter, le vainqueur de Renaud sera digne de moi, sans altérer le sentiment ny la modulation* » (1707 : 209). La parenthèse correspond à une remarque à part, la phrase principale reste mélodiquement « intacte ». Effectivement, lorsque l'on regarde la partition, on voit une courbe mélodique, montante jusqu'à *Renaud* de do4 à sol4, la parenthèse est chantée d'un ton plus bas (descendant de do4 à la3), et la reprise de la mélodie initiale avec fa4 sur *sera digne* pour finir avec do4 sur *moi* (cf. figure 1).

Figure 1 : Intonation de la phrase principale avec parenthèse dans *Armide* (1686) de Lully.

- 58 A l'instar des observations détaillées dans Schweitzer (2018 : 331-334), on peut constater que Lully reprend dans ses mélodies la forme mélodique des phrases principales, subordonnées et groupes de sens, indiquées par la ponctuation. La musique reflète ainsi la structure et le sens du texte.
- 59 Le ton (plus) bas attribué à la parenthèse correspond par ailleurs tout à fait aux observations des phonéticiens modernes. Delattre (1966) relève pour cet intonème un ton d'une hauteur stable à l'intérieur de son niveau 1, c'est-à-dire le niveau le plus bas de la voix. Mertens (2012) indique également le ton (infra-) bas à la parenthèse qui ajoute, comme c'est le cas dans l'extrait d'*Armide* aussi, un arrière-plan informationnel à l'énoncé. Il faut cependant mentionner que chez Mertens cette parenthèse basse ne se situe pas au milieu, mais aux limites de la phrase. Quoiqu'il en soit : les résultats des deux linguistes montrent la justesse de l'observation de Lully : dans la conversation, la parenthèse se dégage de la phrase principale par une opposition de ton (compris ici comme la hauteur relative des intonèmes).

3.5. Une riche panoplie de choix permet à l'artiste d'être expressif

- 60 Au chanteur qui connaît son métier, la musique de Lully offre un riche choix pour s'exprimer et pour varier l'expression selon la passion du personnage à un moment donné du récit. Mais toute expressivité doit rester naturelle et le chanteur doit suivre son intuition et le bon goût pour bien choisir parmi la multitude des possibilités. Ainsi, Grimarest loue un petit duo de Quinault et Lully dans le « Prologue » de la tragédie lyrique *Persée* (1682) pour sa simplicité et son naturel. Nous citons le texte selon l'exemple donné chez Grimarest (1707 : 213) :

La grandeur brillante,
Qui fait tant de bruit,
N'a rien qui nous tente ;
Le repos la fuit :

Malheureux qui la suit,
 Fortune volage,
 Laissez nous en paix,
 Vous ne donnez jamais
 Qu'un pompeux esclavage ;
 Tous vos biens n'ont que de faux attraits.

- 61 La mélodie pour ce texte est simple, presque folklorique ; le rythme régulier. Mais le petit air va vivre grâce à la prononciation de l'acteur qui réalise chaque syllabe « comme il le faut ». Comme nous l'avons vu plus haut, le bon compositeur compte sur l'habileté et les connaissances du chanteur pour bien présenter le texte et pour le rendre intéressant (1707 : 214). Cette bonne prononciation contient, outre la quantité, les accents que l'auteur explique dans le premier chapitre de son ouvrage, c'est-à-dire le timbre et l'intensité des sons. Il est intéressant à cet égard que Grimarest ne se contente pas de parler d'accents aigu, grave et circonflexe, mais qu'il compte aussi la cédille et le tréma sous les accents, influant sur la prononciation des sons.
- 62 On peut trouver dans les traités des chanteurs des descriptions de moyens supplémentaires pour « bien prononcer ». Le traité de chant français, chronologiquement et stylistiquement le plus proche de Lully et de Grimarest et traitant de la prononciation, est celui de Bacilly (1671). Il explique par exemple comment la suspension d'une consonne peut faire sonner la voyelle qui la suit. Dans son vocabulaire, cette technique revient à « gronder » la consonne, un effet qui est particulièrement conseillé pour les consonnes labiales, et notamment le *m*, le *f*, le *n*, le *s*, le *v* et « *j consonne* » (Bacilly, 1671 : 307-310). Le chanteur « appuie » sur la consonne bien choisie en guise d'expressivité du passage, « *autant de former la Voyelle* » suivante (1707 : 307). Le fait de laisser « *assemblées* » les lèvres fait, selon l'auteur, « *encore mieux sonner la voyelle* ». En termes modernes, on pourrait dire que cette voyelle est préparée. Milner & Regnault (2008 : 133) parlent d'un accent d'insistance ou affectif « *qui consiste à appuyer sur la première consonne du mot ; la consonne étant soutenue par la voyelle qui la suit, cette voyelle se trouve également accentuée, comme par extension. Mais une inégalité d'insistance subsiste entre les deux.* » La différence entre les textes anciens et modernes est que selon les premiers, n'importe quelle syllabe peut être concernée par ce traitement, pas seulement celle qui contient la première consonne. Il est possible que cette différence soit due aux particularités du chant, une voix dans laquelle chaque syllabe prend forcément plus de poids que ce n'est le cas dans le parler, à cause du système métrique et des valeurs rythmiques fixées. Ce fait peut faciliter la préparation d'une consonne médiane par le chanteur.
- 63 Plusieurs mots dans l'air de Lully se prêtent à la technique décrite (dans l'ordre du texte) : *nous, fuit, malheureux, fuit, fortune, volage, vous, faux...* La double sonorité de la syllabe, s'exprimant dans la consonne et dans la voyelle, attribue une plus grande intensité au mot, une technique pour la description de laquelle Grimarest utilise l'expression « *grond[er] avec plus ou moins de poitrine* » (1707 : 221). Nous passons sur la prononciation des consonnes finales qui constitue dans tous les textes un chapitre à part important, et nous abordons encore deux sons consonantiques auxquels Bacilly (1671 : 291-302) consacre un chapitre entier : les deux liquides *r* et *l* sont des sons qui se prêtent particulièrement bien pour mettre en relief un son. Il importe pourtant, toujours d'après Bacilly, de bien doser ce moyen d'expressivité : appuyer trop sur les liquides a un effet affecté. Le chanteur doit alors savoir bien doser pour contribuer de

manière favorable à l'expressivité du chant. Bacilly donne des règles concrètes pour guider l'artiste dans cette matière (cf. tableau 3) :

Tableau 3 : L'expressivité des consonnes liquides selon Bacilly.

Voyelle + L/R + voyelle	Prononciation simple et légère
Consonne + L/R et L/R + consonne	Prononciation avec force, comme doublée
R en début du mot	Prononciation avec assez de force, mais bien contrôlée

- 64 Pour l'air de Lully, on obtient alors dans le premier groupe nominal déjà trois moments fortement sonores (mis en évidence par des majuscules) : *La gRandeur bRillante*.
- 65 Si l'on reprend la première ligne et que l'on y applique toutes les consonnes qui peuvent être grondées (*m, f, n, s, v, j*), ainsi que les règles pour les liquides, on obtient
 La gRandeur bRillante qui FAIT tant de bRuit, N'A Rien qui NOUS tente, Le Repos La FUIT.
- 66 Face à tellement d'occasions d'intervenir sur la prononciation et de la charger d'émotion, on comprend bien que le chanteur doit choisir. Le « bon goût » qui le guide va l'aider pour rendre non seulement expressif, mais aussi vivant le texte²². Pour une mélodie et un rythme simples, cet effet sera d'autant plus fort qu'il laisse de la place à la finesse et à la sensibilité du chanteur.
- 67 Evidemment, les émotions du personnage doivent toujours guider le chanteur dans ses choix. Et si cette remarque concerne la prononciation, c'est d'autant plus le cas pour le ton (compris comme la couleur et le volume) de la voix : « *La tristesse, l'amour, la douleur, par exemple, demandent un ton tendre, & foible* ». En guise d'exemple, Grimarest renvoie à *Atys*. En revanche, « *l'emportement, la jalousie, le veulent élevé & vif* » (1707 : 221), comme dans l'air de Phinée dans *Persée* (1682, acte 1, scène 4), cité d'après Grimarest (1707 : 221-222) ici :
- Non, je ne puis souffrir qu'il partage une chaîne,
 Dont le poids me paroît charmant :
 Quand vous l'acableriez du plus cruel tourment ;
 Je serois jaloux de sa peine.
- 68 Suivant « *les mouvemens que les paroles expriment* », le chanteur adapte, tout comme l'acteur, le ton de sa voix au personnage et à ses humeurs. Le « non », premier mot du passage, présente un *n* « grondé » sur une note mélodiquement élevée et longue. Ainsi, il donne du corps et de la force à la négation *non*. La ligne mélodique, diatonique, descendante à partir de cette exclamation, donne une part de douleur au passage (cf. Blainville, 1754 : 77). Elle est interrompue par de grands intervalles pour une reprise de la première phrase, exprimant une passion violente. Technique de composition et technique du chant sont favorables à la modulation de la voix.
- 69 Partant du principe que « *L'Acteur qui chante doit absolument suivre toutes les regles de la Déclamation* » (Grimarest, 1707 : 222), le chanteur peut par ailleurs relire le chapitre sur la déclamation dans lequel il trouve des indications plus précises pour la modulation de la voix qui peuvent le guider, même s'il semble logique que la voix du chant soit

soumise à des contraintes supplémentaires (comme celle de la hauteur mélodique composée).

- 70 Nous trouvons sur les pages 142-152 du traité de Grimarest (dans la partie consacrée à la déclamation théâtrale) tout un panorama d'émotions analysées que nous présentons dans le tableau suivant, complétées par des indications de quelques contemporains. Sont soulignés dans la dernière colonne les termes qui représentent des reprises directes des adjectifs proposés par Grimarest.

Tableau 4 : Voix et émotion chez les rhétoriciens de l'âge classique.

Emotion	Description de la voix chez Grimarest	Auteurs contemporains
Tristesse	Faible, trainante, plaintive, volume moyen	Le Gras (1671) : sourde, languissante, gémissante, <u>plaintive</u> , entrecoupée, tremblante, hésitante Bary (1679) : <u>faible</u> , <u>trainante</u> , <u>plaintive</u> Bretteville (1689) : languissante, craintive, interrompue par des soupirs et des gémissements
Crainte	Faible, hésitante	Bary (1679) : <u>faible</u> , trainante Bretteville (1689) : tremblante, <u>hésitante</u>
Envie	Tremblante	Bary (1679) : <u>tremblante</u> , plaintive
Désespoir	Exclamative, avec des tons aigus et précipités	Bary (1679) : <u>exclamative</u> , <u>aiguë</u> , <u>précipitée</u>
Espérance / confiance	Forte, éclatante	Le Gras (1671) : élevée, emphatique Bary (1679) : hautaine, <u>éclatante</u> Bretteville (1689) : haute, ferme
Audace	Impétueuse, hautaine	Bary (1679) : <u>impétueuse</u> , redoublée
Jalousie	Hardie	Bary (1679) : <u>hardie</u>
Indignation	Ferme, rude ou résolue	Bary (1679) : <u>rude</u> , exclamative, <u>ferme</u> , <u>résolue</u>
Colère	Élevée	Bary (1679) : <u>élevée</u> , grondante Bretteville (1689) : aiguë, impétueuse, violente

- 71 Les adjectifs utilisés montrent le large spectre d'interprétations que peut embrasser le terme *ton* chez les auteurs : il s'applique aussi bien au timbre, à la hauteur générale et à la force ou à l'intensité qu'à la gestion du souffle et de la prononciation. Quelques adjectifs comme *violent* (voir la description de la colère chez Bretteville) peuvent être attribués à différents champs (ici, l'intensité, la force articulatoire, la sortie du souffle de la bouche et même, à la limite, les choix lexicaux permettant avec plus de facilité une prononciation *violente*). D'autres termes (comme *hautain*, utilisé par Grimarest dans la description de l'audace et par Bary dans celle de l'espérance ou de la confiance)

décrivent plutôt une émotion en général et laissent au lecteur le souci d'y associer un certain ensemble de caractéristiques.

- 72 Dans les descriptions des émotions, le tableau montre avec évidence la filiation entre Bary et Grimarest (et confirme pour ce dernier la profonde connaissance des grands textes rhétoriques de son époque). Mais on note aussi une grande correspondance avec les textes de Le Gras et Bretteville : il s'agit pour l'ensemble de descriptions communément connues et acceptées, et cela, aussi bien au niveau du lexique choisi que de la valorisation de certaines émotions (dotées de descriptions plus riches) par rapport à d'autres, moins explicitées chez l'ensemble des auteurs²³.
- 73 Dans la pratique, le chanteur dispose alors d'une mélodie qui correspond par sa structure mélodique, métrique et rythmique parfaitement à celle de la parole et rend alors toutes les possibilités sonores de cette dernière. Parmi ces possibilités, on peut compter aussi bien le mouvement (cf. III.2), proposé par le compositeur, que les moyens qui ne reviennent qu'à l'artiste même (mais peuvent bien évidemment être facilités par la mélodie composée) : la gestion de la voix par le souffle, ou la mise en valeur de sonorités particulières en guise d'expression (cf. III.5). Le chanteur aussi doit alors disposer de connaissances profondes de la matière ; sinon, il ne serait pas capable d'exploiter toutes les possibilités expressives que lui propose la composition (cf. la citation de Grimarest à la fin de la première partie de cet article).

Discussion et conclusion

- 74 Les détails rythmiques, mélodieux et intonatifs abordés par Grimarest *via* la mise en musique des textes par Quinault sont riches et semblent intéressants pour une exploitation artistique, par exemple dans le cadre de la reconstitution d'une pièce de théâtre de l'âge classique avec la prononciation « à l'ancienne ». Notre question était pourtant autre, à savoir de comprendre la conception prosodique des auteurs de la fin du XVII^e siècle pour un langage artistique expressif.
- 75 Plusieurs étapes peuvent être distinguées. Il semble que tout travail part d'une analyse de la structure du texte selon les exigences de la grammaire (*a priori* dans une intention normative) qui observe et décrit (de manière subjective ou normative) le fonctionnement de la langue française en prose et/ou en vers. Le musicien est tenu de soumettre autant que possible le rythme, la forme et l'intonation de la musique aux rythmes, formes et intonations du texte poétique (quelques écarts peuvent évidemment être dus à la liberté artistique et à la volonté expressive de l'artiste). Dans cette entreprise, notamment les connaissances de la quantité et des effets oraux de la ponctuation écrite sont précieuses. Selon la théorie de la musique baroque, leur respect est le meilleur moyen pour s'assurer que la structure musicale reflète exactement le contenu et le sens du texte et aide à sa parfaite compréhension.
- 76 Notamment la fidélité des artistes au rythme parlé permet de recréer artificiellement un langage artistique, ressenti comme naturel. Mais pour véritablement être expressifs, les artistes doivent plus encore observer le comportement naturel des locuteurs dans des situations réelles et spontanées. Aucun locuteur expressif ne parle sur un rythme monotone, avec une pulsation statique. Compositeurs et acteurs vont alors mettre en jeu tout élément qui se prête à une modalisation très fine du rythme fixé théoriquement selon les règles. Au lecteur moderne, Lully montre, à l'exemple du vers,

comment les schémas métriques de la parole peuvent être rendus vivants par des effets rythmiques. Le cadre des syllabes longues et brèves bien gardé, ce sont notamment les valeurs rythmiques intermédiaires qui peuvent être utilisées pour faire avancer ou pour retarder le mouvement. C'est ainsi que le mouvement de la passion devient sensible par un mouvement musical. S'y ajoutent, comme au théâtre, l'exploitation des caractéristiques sonores des consonnes, les écarts mélodiques, le ton et le timbre de la voix, reposant également sur l'observation des comportements spontanés des locuteurs dans des situations réelles.

- 77 Nous avons vu que le traitement de ces éléments chez Lully correspond aux réflexions sur la diction de l'alexandrin (classique) chez Milner & Regnault : les deux études, l'une pratique, sous forme de compositions musicales, et l'autre théorique sur le vers, peuvent alors se compléter. Si Milner & Regnault justifient leurs propos par le recours aux musiciens romantiques et modernes, on voit que l'analyse des compositions de Lully donne à leurs propos des arguments d'une période beaucoup plus proche de celle étudiée chez eux. On rejoint ici l'approche de Grimarest selon qui l'observation du fonctionnement de la matérialité de la langue, du ressort des grammairiens, peut être exploitée par tous ceux qui se servent de la rhétorique, qu'il s'agisse de la lecture à haute voix, d'un plaidoyer, de la déclamation théâtrale ou du chant. Elle donne le cadre dans lequel tout élément expressif doit être placé.
- 78 Quant à l'expressivité, elle est descriptible par des écarts : une syllabe un peu plus courte ou un peu plus longue, la voix un peu plus haute ou éclatante, une syllabe ou une note qui tranche un peu dans son environnement stable... Tout l'art de Lully se montre dans les nuances fines et ce traitement revient à l'enjeu entre mètre et rythme relevé par Di Cristo. Chez Lully, on trouve peu de grands gestes théâtraux (comme ils sont typiques pour l'opéra italien de la même époque), mais de petites modulations qui approchent justement sa rhétorique musicale à l'expression naturelle de chaque locuteur. Certes, le chant se situe à la fin de la série des arts de *l'actio*, commençant par la lecture simple, mais par son « naturel », on peut y découvrir des éléments qui caractérisent parfaitement la parole spontanée. C'est ainsi que l'étude des compositions de Lully permet d'enrichir nos connaissances sur la prosodie du français à la fin du XVII^e siècle et sur le développement de la relation entre prosodie de la parole et chant à cette époque.

BIBLIOGRAPHY

- Académie française (1694) *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris: Coignard.
- AD : Académie française (1778) *La Vie de Philippe Quinault*, Paris: Duchesne.
- Anonyme (1681) *Entretiens galants*, Paris: Ribou.
- Arnauld, A. & C. Lancelot (1660) *Grammaire générale et raisonnée*, Paris: Le Petit.
- Arnauld, A. & P. Nicole (1662 [1992]) *La Logique ou Art de penser*, Paris: Gallimard.

- Bacilly, B. de (1671) *Traité de la méthode ou Art de bien chanter*, Paris: de Luyne.
- Bary, R. (1679) *Méthode pour bien prononcer un discours*, Paris: Thierry.
- Bérard, J. A. (1755) *L'art du chant*, Paris: Dessaint & Saillant, Prault fils, Lambert.
- Blainville, C. H. (1754) *L'Esprit de l'art musical ou Réflexions sur la musique, et ses différentes parties*, Genève.
- Blanchet, J. (1756) *L'Art, ou les Principes philosophiques du chant*, Paris: Lottin, Lambert, Duchesne.
- Bovet, J. (1999) Les théories de l'actio aux XVII^e et XVIII^e siècles, *Tangence*, 60, p. 10-23.
- Bretteville, E. (1689) *L'Eloquence de la Chaire et du Barreau selon les principes les plus solides de La Rhétorique sacrée & profane*, Paris: Thierry.
- Cannone, B. (2006) Littérature et musique, in Darmon, J.-C. & M. Delon (eds) *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris: PUF, p. 518-546.
- Caron, P. (2008) La diction des vers à propos d'un diatrique de Retrou. Introduction à la reconstitution de la diction haute au XVII^e siècle, in Louvat-Molozay, B. & D. Mondcand'huy (eds) *Plus sur Rotrou. Ecrire le théâtre*, Paris: Atlande, p. 37-56.
- Chaouche, S. (2001) *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris: Champion.
- Chaouche, S. (2009) La poésie racienne : chant ou déclamation ? [En ligne], *La Licorne*. Disponible sur : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=4384> (consulté le 11 mai 2021).
- Charru, P. (2011) *Quand le lointain se fait proche. La musique, une voie spirituelle*, Paris: Editions du Seuil.
- Cureau de la Chambre, M. (1662) *Les caractères des passions*, Paris: d'Allin.
- Dangeau, L. de Courcillon de (1694) *Essais de grammaire, contenus en trois lettres*, Paris: Coignard.
- De Cornulier, B. (1995) Métrique, *Encyclopédia Universalis*, Paris: Hachette.
- Delattre, P. (1966) Les Dix Intonations de base de français, *The French Review*, 40, 1, p. 1-14.
- Di Cristo, A. (2003) De la métrique et du rythme de la parole ordinaire : l'exemple du français [en ligne], *Semen*, 16. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/semn.2944> (consulté le 11 mai 2021).
- Diderot, D. & J. le Rond d'Alembert (1751) *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris: Le Breton, Durand, Briasson, David.
- Dodane, C. & C. Schweitzer (2021) *Histoire de la description de la parole : De l'introspection à l'instrumentalisation*, Paris: Champion.
- Dodane, C., Schweitzer, C. & C. Pagani-Naudet (2021) Histoire de la description de la prosodie du français, in Dodane, C. & C. Schweitzer (eds.) *Histoire de la description de la parole : De l'introspection à l'instrumentalisation*, Paris: Champion, p. 55-90.
- Du Bos, Abbé (1755 [2015]) *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, édité par D. Désirat, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris: Mariette.
- France, P. & M. McGowan (1981) Autour du Traité de Grimarest, *Revue du XVIII^e siècle*, p. 303-317.
- Fumaroli, M. (2001) Les abeilles et les araignées, in Fumaroli, M. (éd.) *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris: Gallimard, p. 7-217.

- Goujet, C.-P. (1740-1756) *Bibliothèque française ou Histoire de la littérature française*, Paris: Mariette & Guérin.
- Grimarest, J.-L. Le Gallois (1706) *Addition à la Vie de Mr de Molière*, Paris: Le Febvre & Rilou.
- Grimarest, J.-L. Le Gallois (1707) *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant : avec un traité des accens, de la quantité, & de la ponctuation*, Paris: Le Frere, Rilou.
- Harnoncourt, N. (1984) *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, trad. par D. Collins, Paris: Gallimard.
- Kintzler, C. (2006) *Poétique de l'opéra français — de Corneille à Rousseau*, Paris: Minerve.
- Lamy, B. (1715 [1998]) *La Rhétorique ou L'Art de parler*, édité par Christine Noille-Clauzade, Paris: Champion.
- La Touche, P. de (1696) *L'Art de bien parler français*, Amsterdam: Desbordes.
- Le Faucheur, M. (1657 [1676]) *Traité de l'Action de l'orateur ou de la Prononciation et du Geste*, Paris: Courbe.
- Le Gras (1671) *La Rhetorique française ou Les Preceptes de l'ancienne et vraye eloquence*, Paris: de Rafflé.
- Lignereux, C. (2016) La condamnation des « fautes qui peuvent avoir de mauvaises suites. Traité sur la manière d'écrire des lettres de Grimarest », in Chiron, P. & C. Guérin (eds.) *L'Infraction stylistique et ses usages théoriques de l'Antiquité à nos jours*, Rennes: Presses universitaires PUR, p. 115-122.
- Masson, C. (1699) *Nouveau Traité des regles pour la composition de la musique par lequel on apprend à faire facilement un chant sur les paroles ; à composer à 2.3. & 4. parties, &c. et à chiffrer la basse-continue, suivant l'usage des meilleurs auteurs* (2^e éd.), Paris: Ballard.
- Mertens, P. (2012) La prosodie des clivées, in Caddéo, S., Roubaud, M.-N., Rouquier, M. & F. Sabio (eds.) *Penser les langues avec Claire Blanche-Benveniste*, Marseille: Presses universitaires de Provence, p. 127-139.
- Michaud, J. R. & J. G. Michaud (1814) *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris: Michaud.
- Milner, J.-C. & F. Regnault (2008) *Dire le vers*, Paris: Verdier.
- Nancy, S. (2004) Les règles et le plaisir de la voix dans la tragédie en musique, *Dix-septième siècle*, 2, p. 225-236.
- Oudin, A. (1632) *Grammaire française*, Paris: Billaine.
- Piéjus, A. (2009) Composer sur Racine : qu'est-ce que la « Musication » d'un texte dramatique ?, *La Licorne*, 50.
- Racine, L. (1747 [1999]) *Mémoires concernant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, in Jean Racine, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.
- Raparlier (1772) *Principes de Musique*, Lille: Lalau.
- Salazar, P.-J. (1995) *Le Culte de la voix au XVII^e siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris: Champion.
- Schweitzer, C. (2018) *Parole et Chant. Histoire des théories du son du français à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles)*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3.

Schweitzer, C. (2020) La prosodie chez les auteurs français de l'Âge classique (XVI^e – XVIII^e siècles) : Quelle langue ?, *Revista Porta das Letras*, 6, 5, p. 16-32.

Siouffi, G. & A. Steuckardt (2021) La prosodie dans les traités de rhétorique, in Dodane, C. & C. Schweitzer (eds.) *Histoire de la description de la parole : De l'introspection à l'instrumentalisation*, Paris: Champion, p. 27-54.

Striffling, Louis (1912) *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVII^e siècle*, Paris: Delagrave.

Tunley, D. (1987) Grimarest's *Traité du Récitatif*. Glimpses of performance practice in Lully's operas, *Early Music*, 15, 3, p. 361-364.

Vairasse d'Allais, D. (1681) *Grammaire méthodique contenant en abrégé les principes de cet art et les règles les plus nécessaires à la langue française*, Paris: L'Auteur.

NOTES

1. L'orthographe dans les citations reproduit celle utilisée dans les anciennes sources.
2. Cf. Dodane & Schweitzer (2021).
3. Il est typique pour l'époque de traiter dans les textes de rhétorique, selon le modèle de l'*actio*, l'expression de la voix et celle des gestes. Nous nous concentrons ici, comme les grammairiens, sur la voix.
4. Pour cette raison, la voyelle coiffée d'un accent circonflexe doit forcément être longue.
5. Cf. Cureau de la Chambre (1662 : 436) qui parle pour la colère d'une voix « *aiguë & vehemente* ». Le Faucheur (1657 [1676] : 114-115) la décrit comme « *aigüe, impétueuse, violente & par de frequentes reprises d'haleine* ».
6. L'approche ne sera pourtant pas reprise chez les successeurs grammairiens de Vairasse d'Allais.
7. D'après les sources peu nombreuses dont nous disposons, Grimarest était professeur de français et écrivain. La source principale pour toutes les indications biographiques reste l'article sur lui dans la *Biographie universelle* de Michaud (1814). Dans l'histoire littéraire, son nom reste notamment attaché à celui de Molière (1622-1673), dont il est le premier biographe.
8. Comme on l'imagine facilement, le coup porté contre les acteurs de la comédie française ne reste pas sans réponse. Une critique sévère de pas moins de quarante-six pages paraît en 1706 sous le titre *Lettre critique à Mr. de ****, attribuée selon Chaouche (2001 : 263) au journaliste, historien et critique littéraire Jean Donneau de Visé. Cette critique qui, par sa virulence, semble démontrer une certaine hostilité personnelle face à Grimarest, attaque l'auteur sous deux angles : ses connaissances sur l'art du comédien que le critique juge insuffisantes, et la qualité de ses sources sur Molière.
9. Notons que Goujet dans le deuxième volume de sa *Bibliothèque française* (1754-1760) accorde à Grimarest autant d'importance qu'à Le Faucheur, Bary et Riccoboni, tous les trois auteurs de traités importants et reconnus sur la rhétorique. Goujet se réfère ici justement au *Traité du récitatif* de Grimarest (1707).
10. Cf. France & McGowan (1981), Tunley (1987), Bovet (1999), Chaouche (2001), Lignereux (2016), Schweitzer (2018), Siouffi & Steuckardt (2021).
11. A distinguer de la syncope, contre-accent musical, qui sert plutôt à créer des accents surprenants.
12. Cf. Schweitzer (2018 : 332-334).

13. Pour une discussion de la notation « déclamation chantante », voir Chaouche (2009). Louis Racine rapporte que son père formait La Champmeslé dans la déclamation. Cf Racine (1747 [1999] : 1146-1147).
14. Grimarest (1707 : 30) distingue les voyelles simples (a, e, i, o, u) de ce qu'il appelle les « *voyelles françaises* », c'est-à-dire les diphtongues et les voyelles nasales. Les voyelles nasales ont été identifiées comme un seul « phénomène sonore », écrit en deux caractères, par le grammairien Dangeau (1694) quelques années avant la publication du texte de Grimarest seulement. Il les désigne comme « *voyelles françaises* » en raison de leur sonorité particulière pour cette langue.
15. Nous ne citons qu'une partie des nombreux exemples de Grimarest pour chaque règle.
16. Nous passons sur quelques exceptions que Grimarest liste sur les pages 33 et 34 et qui ne figurent pas dans les exemples musicaux de Lully.
17. Ligne 6, Texte : « Puis » : « Veux » chez Lully
18. Au moins visuellement, on peut ajouter à cette liste la deuxième syllabe de l'adjectif *malheureux* (valeur 1).
19. Cf. également Tunley (1987). Evidemment cette liberté est loin de celle dont joue le chanteur dans le récitatif italien (supra).
20. Cf. la discussion à ce sujet chez Le Cerf de La Viéville (1706 [2018] : 632).
21. Cf. Milner & Regnault (2008 : 124) : l'accent indiquant le caractère exclamatif d'une phrase « *peut se surajouter à une intonation ou à une courbe mélodique éventuelle, et notamment à la montée ordinaire de la voix [...] aux accents d'insistance ordinaire dans les exclamations* ».
22. Les traités de chant de Bérard (1755), Blanchet (1756) et Raparlier (1772) évoqueront le doublement des consonnes comme moyen expressif et ils notent dans la partition quelles consonnes ils souhaitent doubler. Evidemment, la question est subjective : pour un récitatif de Lully, cité chez ces trois auteurs, chacun d'eux indique d'autres consonnes pour le doublement... Cf. Schweitzer (2018).
23. On note pour tous les auteurs que les émotions sont présentées sous forme de liste : l'analyse ne dépasse pas encore un stade descriptif.

ABSTRACTS

In the French musical landscape, the Italian composer Giovanni Lulli, or Jean-Baptiste Lully (1632-1687), is an emblematic figure. His compositional style is based on a significant musical rhetoric and oriented towards theatrical declamation. The new musical genre of *tragédie lyrique*, created by Lully, is entirely based on this principle. It thus met the expectations of the French public which missed the direct reference to the classical theater in Italian opera.

In his compositional work, Lully was also inspired by the actors and actresses of his time (and especially the famous *La Champmeslé*), whose intonation and rhythm he tried to capture in order to translate them into music. Among his contemporaries, Lully was considered a master of the word-sound relationship. Even today, musicologists and musicians acknowledge the fact that in composing his melodies (especially recitatives), Lully strictly adhered to the rhythmic material provided by the text matrix, which in most cases came from Philippe Quinault (1635-1688). But beyond that, Lully also imitates the expressive turns of phrase and rhythmic finesse that characterized the vocal work of the actors of his time. Thus, his music presents a veritable panorama of the possibilities of expressive prosody.

For today's researchers, this fact is all the more interesting because prosody is still a barely treated subject in the grammars of the time, and consequently we have little information on the subject. This article offers an approach to the prosodic material available to us in the form of Lully's composition. This is done with the help of reading a contemporary of Lully, Jean-Léonor Grimarest, who published *Traité du récitatif* in 1707, in which the verbal part of the *actio* is treated. The word *récitatif* is not to be understood as a musical genre, but Grimarest used it to refer to reading aloud, public speaking, a lawyer's plea, and theatrical declamation as well as singing. His text is thus addressed to a wide audience. All the different expressions mentioned are understood as a kind of continuum, in which each time, from stage to stage, a new nuance of expression is added in tone, gesture and vocal modulation. In the last section, devoted to song, Grimarest discusses several prosodic phenomena of the French language by referring to specific excerpts from Lully's lyric tragedies. In doing so, Grimarest develops several arguments to show that Lully's music, which accurately incorporates the materiality of Quinault's textual basis, meets all the requirements to allow musical language to become naturally expressive, thus enabling the musician to move the heart of the listener.

The prosody reproduced in music is, of course, that of the theater. But all the expressive modes are based on that of reading aloud, and thus on a natural way of speaking, whose expressive part is extended by procedures and mechanisms that the classical authors observe in their contemporaries. The reading of Grimarest's analyses allows us to understand the intellectual approach of the authors: According to the theoretical baroque concept, sung speech becomes expressive when it imitates the melodic, rhythmic and modulatory variations of spontaneous speech.

For a better understanding, the article first presents the theoretical description of the authors' prosody around 1700, the role of Grimarest and his motivations for the analysis of Lully's compositions. It then explains the principle of the connection between music and the prosody of the French language in Lully's *tragédie lyrique*. The detailed study of the explanations Grimarest gives of Lully's prosodic procedures, which are dealt with in the main part of the article, shows the relevance of these considerations in comparison with some approaches of modern authors (Jean-Claude Milner and François Regnault, Albert Di Cristo, Piet Mertens, Pierre Delattre) on the same subjects.

The analyses of this last part concern, first, the treatment of vocal quantity; second, the basics of the means necessary to create a rhythmic, metrical and emotional movement; third, the analysis of the sensitive, melodic and rhythmic expressiveness in the passages mentioned by Grimarest; and fourth, the musical realization of the punctuation marks that ensures the naturalness of the temporal and melodic organization of the composition. A final paragraph presents the artist's point of view and his role in interpreting the composition.

Through the close connection between words and music, all the rhythmic, melodic, and intonational details that Grimarest addresses in the example of Lully's settings help to understand the late seventeenth-century authors' prosodic conception of expressive artistic language. Several steps can be distinguished. First, it seems that the composer's work starts from an analysis of the structure of the text according to the requirements of the (usually normative) grammar describing the functioning of the French language in prose and poetry. The musician should subordinate the rhythm, form, and intonation of the music to the rhythms, forms, and intonation of the poetic text as much as possible (some deviations may obviously be due to the artistic freedom and expressive will of the artist). For intonation, the work of Pierre Delattre (1966) and Piet Mertens (2012) shows the accuracy of the observations of classical authors. Most importantly, knowledge of the quantity and effects corresponding to written punctuation in spoken language are invaluable. Paying attention to them is considered the best way to ensure that the musical structure accurately reflects the content and meaning of the text, thus contributing to its complete understanding, both factual and emotional. This remark concerns

not only the composers, but also the musicians, since they must consciously make the details contained in the written composition palpable during interpretation, and if necessary, even intervene in them in a corrective manner.

By paying close attention to the linguistic model, it is possible to recreate an artistic language that is perceived as natural. But to be truly expressive, artists must observe the natural behavior of speakers in real and spontaneous situations. No expressive speaker speaks monotonously or with a static pulse. Composers and actors must know how to use every detail embedded in the composition that allows them to make gossamer modifications to the notated regularity. Grimarest uses Lully's compositions to show modern readers how verse and metrical speech patterns can be brought to life through rhythmic effects. In this way, the movement of passion can be made palpable through musical movement. In addition, as in theater, there is the possibility of exploiting the sound properties of different types of consonants, variations in melody, tone and timbre of the voice, based on the observation of spontaneous behavior of speakers in real situations.

Grimarest emphasizes that knowledge of the functioning and materiality of language is important for all those who use language, whether to read aloud, to give a speech, to play a role, or to sing. It provides a framework within which any expressive element can be consciously and profitably placed. The expressiveness of the singing itself can be described by variations: a syllable is a little shorter or longer than expected, the voice a little higher or more radiant than usual, a syllable or a note stands out from a uniform environment. Lully's art is revealed in subtle nuances, just as Albert Di Cristo (2003) shows in the example of the actualization of a known meter by the particular speech rhythm chosen.

The treatment of prosodic, rhythmic as well as intonational elements in Lully corresponds exactly to the considerations on the diction of the (classical) Alexandrian in Jean-Claude Milner and François Regnault (2008). Thus, the practical study in the form of musical compositions can be complemented by a theoretical study on poetry. While Milner and Regnault justify their reasoning by recourse to Romantic and modern musicians, the analysis of Lully's compositions shows that there are examples even from the period of classical verse that can provide (musical) examples of the diction of the classical Alexandrian.

In Lully's work, there are few grand theatrical gestures (typical of Italian opera of the same period), but there are subtle modulations that bring his musical rhetoric closer to the natural expression of any speaker, even in everyday situations. Although singing is at the end of the continuum of verbal expressions presented by Grimarest, it contains all the prosodic elements that also characterize spontaneous speech. In this way, the study of Lully's compositions can enrich our knowledge of the prosody of French at the end of the 17th century and of the development of the relationship between speech prosody and song at that time.

Dans le paysage musical français, le compositeur Jean-Baptiste Lully est une figure emblématique. Satisfaisant au goût français par une rhétorique importante, orientée vers la déclamation théâtrale, Lully réussit à créer avec la tragédie lyrique un nouveau genre, conforme à ce qu'attend le public français. Pour ce faire, Lully s'est fait inspirer dans ses compositions par les acteurs de son temps dont il essayait de capter les intonations et la rythmique pour les traduire fidèlement en musique. Comme le témoignent ses contemporains, le principe musico-textuel de l'époque est porté chez Lully à son plus haut degré. On peut en conclure que cette musique présente tout le panorama des possibilités d'une prosodie expressive. Dans cet article, nous proposons *via* la lecture d'un contemporain de Lully, Jean-Léonor Grimarest, une approche à ce matériau prosodique sous forme de composition musicale. Nous nous intéressons notamment à la question comment, selon les auteurs, la langue chantée peut être expressive en reflétant les mouvements de la parole spontanée.

INDEX

Mots-clés: prosodie, déclamation théâtrale, expressivité de la parole, Lully, Grimarest

Keywords: prosody, theatrical declamation, expressiveness of speech, Lully, Grimarest

AUTHOR

CLAUDIA SCHWEITZER

Praxiling, UMR 5267 CNRS - Université Paul Valéry, Montpellier 3

claudia.schweitzer@univ-montp3.fr