



HAL
open science

”Par l’effet des tambours” : éloges et procès de la monotonie à l’âge classique

Nicolas Andlauer

► **To cite this version:**

Nicolas Andlauer. ”Par l’effet des tambours” : éloges et procès de la monotonie à l’âge classique. 2022.
hal-02475787v2

HAL Id: hal-02475787

<https://hal.science/hal-02475787v2>

Preprint submitted on 14 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« PAR L'EFFET DES TAMBOURS » :
ÉLOGES ET PROCÈS DE LA MONOTONIE À L'ÂGE CLASSIQUE**

**Nicolas Andlauer
LLA-Creatis (Université Toulouse II Jean-Jaurès)**

**Colloque international *Penser, composer, pratiquer la musique à l'époque du Compendium musicae (1618) de René Descartes*
Université de Poitiers, Sorbonne-Université/IReMus
Poitiers, novembre 2018**

Les travaux spécialisés sur le *Compendium musicae* de René Descartes ont montré qu'en dépit d'une rupture épistémologique à l'œuvre dans la présentation et la formulation des éléments de la science musicale, le premier essai du jeune philosophe présentait une série de lieux communs repérables dans la littérature antérieure, et qui sont les signes d'une certaine continuité avec l'humanisme renaissant. L'objet de la présente étude est de retracer l'histoire de l'un de ces *topoi* argumentatifs, ci-dessous désigné comme le « paradoxe des tambours », en suivant une certaine hypothèse d'interprétation. L'inclusion de ce motif récurrent, dérivé des analyses augustinienne (fin du IV^e siècle) et transmis par la philologie du XVI^e siècle, dans ce premier essai de définition de la méthode cartésienne qu'est le *Compendium musicae*, n'est peut-être pas dissociable d'enjeux stylistiques plus généraux, qui se manifestent dans l'ensemble des usages de la société sous la forme de la prononciation monocorde ou « monotone », au sens étymologique du terme. Par ce biais, Descartes, comme les autres auteurs du corpus que nous présenterons, manifestaient des analogies entre de nombreux champs du discours normatif, et exprimaient les interactions à l'œuvre entre les concepts esthétiques et épistémologiques, qui se montraient alors mutuellement sous le régime de la métaphore.

Ainsi, le concept d'unisson, s'il est d'abord souverain dans la tradition occidentale dans le sens d'une simultanéité parfaite entre plusieurs voix (*homophonia* grecque ou *aequisonantia* latine), s'applique-t-il aussi à la continuité de durée du même ton, qu'il s'agisse de voix humaines émises d'un ton égal, ou du son des instruments (le tambour en est un cas particulier) dont la « tension » est toujours constante¹. Cette seconde acception rencontra un certain engouement de la part des auteurs français du XVII^e siècle, et se vit incidemment désignée par un hellénisme encore rare, l'adjectif « monotone », équivalent du latin *unisonus* dans ce second sens, avant que la « monotonie » ne se transforme en jugement dépréciatif, sanctionnant et invalidant toute une stylistique musicale et oratoire. Argument majeur en faveur de la primauté de l'élément rythmique sur l'élément mélodique, de l'accent tonique sur l'accent tonal, de l'articulé et du mesuré sur l'inarticulé et sur le non-mesuré, la présence de l'antique « paradoxe des tambours » et du schème augustinien de la « teneur perpétuelle » dans un large corpus de textes philosophiques et musicographiques, reliant Francisco de Salinas et Gioseffo Zarlino à René Descartes et à Jean-Jacques Rousseau, invite ainsi à relire à la lumière de ce paradigme les diverses prises de position à l'égard de la musicalité de la langue française au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce fil conducteur nous permettra également de montrer que les applications en physique acoustique et en physiologie du modèle percussif, de même que les pratiques de réciter ou chanter « tout droit » (endémiques dans tous les contextes publics au XVII^e siècle), relevaient d'une conception commune aux discours les plus divers tout au long de l'âge classique, mais de plus en plus soumise à la critique après le règne de Louis XIV.

1. « Monotonie » oratoire et musicale : le problème français

Si la défense du style de déclamation monocorde au XVII^e siècle doit faire appel, pour assurer son bien-fondé, à l'expérience commune des batteries du tambour, c'est qu'il lui faut faire taire les jugements les plus dubitatifs quant aux potentialités poétiques et musicales de la langue française, qui

¹ Sur cette double acception du terme *unisonus* à la fin de la Renaissance, voir en particulier F. de Salinas, *De musica libri septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, & demonstratur*, Salamanque, Mathias Gastius, 1577 (édition citée dans la suite de cet article), p. 47-50 ; traduction espagnole par I. F. de la Cuesta, *Siete libros sobre la música*, Madrid, Alpuerto, 1983, p. 111-116.

se font entendre tout au long du siècle.

L'égalité constante de l'intonation, véritable péché contre la *varietas*, ne porte pas avant les années 1670 le nom de « monotonie », mais c'est bien ce défaut sans nom qui se trouve dénoncé, dans une certaine rhétorique de la chaire fortement influencée par le XVI^e siècle espagnol, comme le principal écueil de la prédication évangélique. Selon le professeur de rhétorique Miguel de Salinas, de l'ordre des Hiéronymites, prêcher « à un ton », comme « jouer toujours d'une même corde », suffisait « à endormir les auditeurs, même s'ils sont debout »² ; le prédicateur Terrones Aguilar del Caño jugeait pour sa part que déclamer « tout à un ton, *fa, fa, fa, fa* » était une manière de faire particulièrement « insipide »³, une métaphore gustative à laquelle auront souvent recours les auteurs pour désigner ce manquement.

Chez les prédicateurs français du XVII^e siècle, alors que l'idéal latin de la « variété » appliqué aux tons de la voix se justifie de plus en plus au moyen d'une pragmatique du discours, de nombreux précepteurs s'appuient encore sur la notion grammaticale d'« accent prosodique » pour déterminer les diverses « inflexions » vocales de l'orateur. Mais il fallait encore y ajouter les modulations propres à transmettre l'« énergie » du texte, ces accents que certains appellent « pathétiques »⁴. Pour en acquérir la maîtrise, Michel Le Faucheur recommande d'imiter la « nature », qui « nous porte d'elle-même à prononcer autrement quand nous parlons des choses tristes [ou] joyeuses », une différence qui se manifeste en chacun de nous « par le ton de la voix »⁵. De fait, de telles recommandations cherchaient à contrebalancer une tendance à l'intonation monocorde trop répandue chez les prédicateurs. Au cours du procès de canonisation de François de Sales, mort en 1622, Claude Favre de Vaugelas rapportait ainsi l'opinion de son aîné concernant la bonne prononciation des oraisons :

Il ne pouvoit bonnement approuver la façon de prescher de ceulx qui parlent tousjours d'un mesme ton de voix, sans jamais la fleschir ny la ployer en aulcune sorte. [...] Ilz n'ont garde de faire une si forte impression sur les espritz de ceulx qui les écoutent que s'ilz varioient leur voix, la haussant et baissant selon qu'ilz jugeroient à propos⁶.

Si de tels auteurs insistent particulièrement sur le sujet, c'est que l'interdit rhétorique de la « similitude »⁷ tonale entrainait pour eux en conflit avec une donnée linguistique largement intégrée par les élites depuis la Renaissance : la quasi-absence d'« accent », au sens de variation tonale, qui caractérisait la prononciation la plus valorisée par les élites françaises. Le dogme d'une « belle langue » inaccentuée court encore de nos jours, et il faut rappeler avec l'abbé d'Olivet qu'il est le fruit d'une tendance centraliste :

Aussi est-ce une ancienne maxime, *Que pour bien parler François, il ne faut point avoir d'accent*. Par-là, sans doute, on n'a pas voulu nous faire entendre qu'il falloit être monotone. On a seulement voulu dire qu'il ne faut point avoir l'accent de telle ou telle province ; car chaque province a le sien⁸.

Or, cette tendance à la monotonie semble avoir affecté non seulement l'art de l'homélie, mais aussi la récitation des vers, et ce dès le dernier tiers du XVI^e siècle. Pour le cardinal Du Perron, auteur en débat avec les membres de l'Académie de poésie et de musique des Valois sur la légitimité d'une poésie mesurée en français, au contraire de la langue italienne,

Notre langue n'est pas capable de vers mesurez, premièrement parce qu'elle n'a quasi point de longues : et puis, qu'elle n'a nuls accens, et se prononce quasi toute d'une teneur, sans changement de voix [...] et cette même teneur de voix ennuye les Auditeurs⁹.

² M. de Salinas, *Rhetórica en lengua castellana*, Alcalá de Henares, J. de Brocar, 1541, f. 73^r : « *Otros hablan gran rato y en pùlpito a un tono, como quien està siempre tocando una cuerda, que basta para que se duerman los que oyen, aunque estén en pie* ». Cité par L. Robledo, « Le sermon comme représentation : théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Réforme », *Musica Rhetoricans*, dir. F. Malhomme, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 160.

³ F. Terrones Aguilar del Caño, *Arte o instrucción [...] que ha de tener el predicador*, Grenade, B. de Lorençana, 1617, p. 146 : « *todo a un tono, fa, fa, fa, fa, es muy desabrido negocio* ». Cité par L. Robledo, « Le sermon comme représentation », *op. cit.*, p. 161.

⁴ Voir B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler* (Paris, P. Debats, 1688), rééd. 1715, p. 16 ; cf. J.-J. Rousseau, « Accent », dans *Dictionnaire de musique* (Paris, Veuve Duchesne, 1768), éd. A. Collisani et B. Boccadoro, *J.-J. Rousseau : Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 2012, t. XIII, p. 143.

⁵ M. Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, A. Courbé, 1657, p. 87-88.

⁶ C. Favre de Vaugelas, *Processus Remissorialis Parisiensis*, art. 35, cité par D. B. Mackey, « Étude sur saint François de Sales prédicateur », *Œuvres de S. François de Sales*, Annecy, J. Niérat, 1898, t. X, vol. 4, p. XLIV-XLV.

⁷ B. Lamy, *La Rhétorique*, *op. cit.*, p. 223-224 et p. 230.

⁸ P.-J. Thoulhier d'Olivet, *Remarques sur la langue française* (Paris, Barbou, 1767), rééd. 1783, p. 35-36.

⁹ J.-D. du Perron, *Perroniana & Thuana* (Cologne, G. Scagen, 1669), 3^e éd. 1691, p. 251.

Au dire du Sieur de Sluse, auquel s'efforce en 1669 de répondre Louis Le Laboureur dans ses *Avantages de la langue française*, la diction inaccentuée des vers français les fait couler « toujours d'une même façon »¹⁰, alors qu'on sait bien que « les sons, qui n'ont qu'une même note & une même cadence, endorment par leur uniformité ; ce que les nourrices même expérimentent tous les jours quand elles veulent endormir leurs petits enfans »¹¹.

Manquement majeur pour la communication en contexte public, le péril français de l'égalité ennuyeuse guettait aussi les compositeurs de musique, plus hésitants encore que les maîtres de rhétorique à sacrifier la variété mélodique sur l'autel de la monotonie linguistique. Des tentatives étaient apparues pour sortir de cette impasse. Le poète Pierre Perrin et le musicien Robert Cambert se flattaient d'avoir inventé, avec la *Pastorale d'Issy* de 1659, le genre mixte de la « comédie en musique », où les acteurs pouvaient « exprimer les passions d'une manière plus touchante » que dans la « comédie récitée », « par les fléchissements, les élévations, & les cheutes de la voix »¹². D'autres, comme Lully et Quinault, osaient au contraire par le biais du récitatif se rapprocher d'un modèle psalmodique que Perrin décelait (en le déplorant) dans les « pleins chants » et les « airs de cloître »¹³ des Italiens. Il est frappant qu'à l'inverse, quelques décennies plus tard, le *bel canto* italien servirait à contrer la « monotonie » présumée du style français.

2. Le paradoxe des tambours

La stylistique appliquée par Lully et Quinault au cours des années 1670 relevait d'un paradigme déjà en place, un *topos* repérable en particulier dans les discours sur la musique du temps d'Henri IV et de Louis XIII, et fixé dans un dispositif discursif récurrent, le « paradoxe des tambours ». On trouve en effet, dans les textes définissant la *doxa* rationaliste-chrétienne du premier XVII^e siècle français, et en particulier chez les auteurs précédant et gravitant autour du père minime Marin Mersenne, une conception de la continuité sonore qui accompagne et commente l'avènement d'une esthétique dénoncée plus tard comme « monotone ».

2.1 Unicité du son, diversité des formes

Le père Mersenne, en cherchant dans l'*Harmonie universelle* de 1636 à définir les phénomènes prioritaires dans la perception du langage musical, résumait en quelques mots le paradigme qui nous intéresse ici, et qui sous-tend l'analogie récurrente entre récitation, plain-chant et jeu du tambour, trois dispositifs sonores permettant de réduire au minimum le recours aux variations de hauteur sans cesser pour autant de relever du musical :

Il faut néanmoins remarquer qu'il n'est pas tellement nécessaire de changer les intervalles des sons graves & aigus, qu'on ne puisse trouver quelque espece d'air sans eux, si nous parlons de tout ce qui peut estre appelé air ou chant en quelque maniere que ce soit : car quelques uns disent qu'on peut sonner un air sur le Tambour, encore que tous les tons soient unisons, dautant que les divers mouvemens ou les diverses mesures qu'on donne aux sons du Tambour peuvent représenter quelque chanson, ou quelque fantaisie¹⁴.

Les principaux musiciens et théoriciens dont Mersenne suit les leçons, comme Jacques Mauduit, Nicolas Bergier et René Descartes, s'étaient intéressés, sous l'influence directe du *De Musica libri septem* de Salinas, aux connexions (*cognatio, concordia*) entre rythme et harmonie, en s'employant à définir des unités premières de hauteur (le *sonus*) et de durée (le *tempus*) comme catégories analogues dans les deux branches (harmonique et rythmique) de la science musicale¹⁵. Attester l'existence d'une

¹⁰ L. Le Laboureur, *Avantages de la Langue françoise sur la Langue latine*, Paris, G. de Luyne, 1669, p. 270.

¹¹ *Idem*, p. 264.

¹² P. Perrin, « Lettre écrite à Monseigneur l'Archevesque de Turin, après la représentation de la comédie suivante [La *Pastorale d'Issy*]. De Paris, ce 20 Avril 1659 », *Les Œuvres de Poésie de Mr Perrin*, Paris, E. Loyson, 1661, p. 278.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, S. Cramoisy, 1636, « Livre second, Des Chants », p. 90.

¹⁵ Sur cette filiation, voir : F. de Buzon, « Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVII^e siècle », *Revue de Musicologie*, vol. 76, n°2 (1990), p. 163-172 ; P. Vendrix, « Nicolas Bergier, le dernier théoricien de la Renaissance en France », F. Lesure (dir.), « *La musique de tous les passetemps le plus beau* ». *Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Klincksieck, Paris, 1998, p. 369-386 ; N. Andlauer, *La théorie rythmique de Francisco de Salinas (De musica, 1577) et sa réception française jusqu'en 1640*, thèse de doctorat, Université de Toulouse II-Jean Jaurès, 2018.

musique monotonique revenait pour eux à démontrer la priorité du rythme sur l'harmonie ; ils le faisaient à travers l'expérience typique des tambours, un *topos* argumentatif d'aspect paradoxal, et dont les ingrédients étaient bel et bien présents chez Salinas (et chez Augustin bien avant lui¹⁶), mais dont il revenait à Zarlino d'avoir donné dans ses *Sopplimenti musicali* une première version complète¹⁷ (pour une vision synthétique des sources, voir l'annexe 1).

Toute l'expérience des tambours, instruments dont la vocation musicale posait problème en raison de leur invariable ou insaisissable tonalité, consistait selon Mersenne à mettre en évidence une ossature rythmique qui suffise pour l'auditeur à reconnaître facilement un « air » ou un « chant », « si nous parlons de tout ce qui peut être appelé air ou chant en quelque manière que ce soit »¹⁸. Le « plaisir » ainsi pris à la seule perception de variations rythmiques au tambour s'opposait au caractère soporifique attribué à l'unité de ton de certains orateurs. Il n'est pas jusqu'à Jean-Jacques Rousseau, promoteur d'une esthétique toute différente au milieu du siècle suivant, qui ne reparlera encore de « l'impression que font sur nous la Mesure et la Cadence », ni ne cherchera de nouveau comment « ces retours tantôt égaux et tantôt variés affectent nos âmes, et peuvent y porter le sentiment des passions »¹⁹. L'humble tambour de guerre sera devenu entre-temps un modèle pour la voix humaine (l'objet le plus noble de l'*ars musica*), tout en se prévalant, suivant le paradigme sexué emprunté à Aristote et à Martianus Capella, d'une dynamique masculine, d'une « puissance » (*vis*) qui met « en formes » une matière harmonique féminisée²⁰.

Mais pour les savants du XVII^e siècle, l'abstraction de l'élément matériel (harmonique) au profit de la forme seule (rythmique) réalisée dans l'expérience des tambours était avant tout un reflet du fonctionnement analytique lui-même, qui pouvait s'appliquer à toute situation. « Le classique procède par analyse [...] le baroque part de la *synthèse* » dira l'historien de l'art Heinrich Wölfflin²¹, et c'est d'abord par sa formulation nette du rapport entre continuité de la ligne et saillance des formes que le *topos* fait autorité, imposant une stylistique classique à tous les domaines auxquels il se prête. Nul ne le dira mieux qu'Isaac Vossius²², « cet entêté du tambour » (selon Méneestrier) qui veut retrouver dans la musique moderne la « puissance » antique du rythme, et qui se situe à la croisée des chaînes de transmission de notre corpus (il a lu Salinas²³, cite Descartes et Mersenne²⁴, et sera à son tour cité par Méneestrier, Burette et Rousseau) : le tambour dissipe, par son brouillage de l'information mélodique, la

¹⁶ Augustin d'Hippone, *De Musica* (III, 1, 1), cité par F. de Salinas, *De musica, op. cit.*, p. 267 et p. 283. Le problème de la mesure d'un « *continuato tenore sine ulla distinctione* » est également central dans l'analyse augustinienne du temps présente dans les *Confessions* (XI, 26), et inspirera la phénoménologie du XX^e siècle, en premier lieu : E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1904-1910), éd. et trad. H. Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

¹⁷ Voir la contribution de G. Mambella, « Descartes lecteur de Zarlino » dans le présent volume.

¹⁸ M. Mersenne, *Harmonie universelle, op. cit.*, « Livre second, Des Chants », p. 90. La notion d'« air », telle que l'emploient des théoriciens comme Salinas, Bergier ou ici Mersenne, et telle que la conçoivent les compositeurs d'« airs de cour » depuis les années 1570, renferme plus de déterminations rythmiques et métriques que de caractéristiques mélodiques. Le premier de ces théoriciens fait ainsi des termes *aria* ou *ayre* les équivalents modernes de l'expression antique *canere ad numerum*, « chanter en nombres » (F. de Salinas, *De Musica, op. cit.*, p. 37).

¹⁹ J.-J. Rousseau, « Rythme », dans *Dictionnaire de musique, op. cit.*, éd. cit., p. 728.

²⁰ Issue du livre IV de la *Génération des animaux* d'Aristote (voir à ce sujet F. Héritier, *Masculin/Féminin I* [Odile Jacob, Paris, 1996], rééd. 2012, p. 195-197), l'opposition forme-matière construite sur un modèle masculin-féminin était dès l'Antiquité appliquée au couple rythme-harmonie. L'analogie formulée par Martianus Capella est reprise et glosée par Salinas (*De Musica, op. cit.*, p. 238), puis par Bergier (N. Bergier, *De la Musique spéculative. Livre premier*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 1359, éd. et trad. A. Jost, Cologne, Arno Volk Verlag, 1970, p. 98, 130 et 194) et Mersenne (*Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Paris, S. Cramoisy, 1623, col. 1709).

²¹ H. Wölfflin, [*Renaissance und Barock*, 1888], *Renaissance et Baroque*, trad. française Guy Ballangé, Paris, Le Livre de Poche, 1967, p. 10.

²² I. Vossius, *De poematum cantu et viribus rhythmici*, Oxford et Londres, Robert Scot, 1673 (éd. citée ci-dessous). Voir aussi la traduction anglaise : *Issac Vossius's De Poematum Cantu et Viribus Rhythmici, 1673: on the music of poetry and power of rhythm*, éd. et trad. P. Martens, Farnham, Ashgate, 2013. Vossius emploie le grec *μονότονος* dans le sens de « *unius ejusdemque soni intentione* » (I. Vossius, *De poematum cantu, op. cit.*, p. 94).

²³ Comme en témoigne l'exemplaire du *De Musica* de Salinas portant son ex-libris à la bibliothèque universitaire de Leyde (Leyde, University Library, Closed Stack 5, 679 A 24). Un parallèle entre Salinas et Vossius fut dressé à la fin du XVIII^e siècle par le père jésuite V. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori* (Venise, 1784), Parme, Fratelli Gozzi, 1798, t. I, p. xiv-xvii.

²⁴ I. Vossius, *De poematum cantu, op. cit.*, p. 113.

confusion possible entre le *monótonos (unisonus)* et le *monoeidès (uniformis)*²⁵, et démontre qu'en « peu de sons », comme dans les discours familiers (« *in communi sermone* ») imités par les poètes comiques, peuvent apparaître « de multiples formes et figures »²⁶. Simultanément, le schème des tambours engage ainsi pour Vossius toute une esthétique : comme l'art monochrome du dessin l'est au peintre, l'exercice des percussions sera pour le musicien une école élémentaire des formes sonores²⁷.

2.2 Ambivalence de l'unisson

L'invariant du dispositif, la « teneur perpétuelle » d'Augustin qui, érigée en système déclamatoire, irrite les adversaires de la monotonie, a pour ses défenseurs une fonction discriminante essentielle. Salinas, au second livre de son *De Musica*, avait défini la notion grecque de *stasis* comme le « mouvement » paradoxal par lequel la voix reste « localisée sur une seule tension donnée, et ne dévie ni d'un côté ni de l'autre »²⁸. Pour décrire substantiellement la donnée fixe de l'expérience des tambours, les rythmiciciens de notre corpus combinent à leur tour des expressions positives, comme « *semper eundem tenorem* », « *tenore perpetuo* », « *in eodem sono* », « sous une mesme teneur », « ainsy qu'en ligne droite » ; et des formulations privatives, comme « sans élévation ni abaissement de son », « [sans] aucune variation de son de bas en hault », « sans fleschir ny a dextre ny a senestre ». Ce redoublement de registres illustre bien la nature ambivalente, à la fois patente et insaisissable, bruyante et muette de l'unisson dans la tradition théorique issue de Boèce : premier objet de la science harmonique après le *sonus* lui-même, l'*unisonus*, qui s'incarne dans la tension du monocorde, n'est pas compté parmi les consonances, que pourtant il contient toutes, de même que l'unité est « la source et le principe » (*fons et principium*) de tous les nombres, sans être nombre elle-même²⁹. Les auteurs avaient soin d'indexer ainsi les valeurs de la monotonie sur les prérogatives métaphysiques dévolues à l'unisson³⁰.

La définition positive de l'invariant invite à explorer le *sonus* sous son versant physique. Pour Salinas, la *stasis* ou uniformité de tension était déjà une notion discriminante, qui permettait d'évacuer de l'expérience sonore toute information tonale au profit de toutes les autres qualités du son ; elle désignait la « permanence de la voix, au regard de quoi la voix peut être dite forte ou faible, rugueuse ou douce, ténue ou grasse »³¹. Dans les *Quaestiones celeberrimae in Genesim* de 1623, Mersenne applique un questionnement similaire aux tambours, demandant pourquoi « quelle que soit la manière de les frapper, on n'entendra toujours qu'une seule et même teneur »³² ; et dans l'*Harmonie universelle* de 1636, le père minime reviendra encore sur la question du « mouvement [...] qui forme le ton du Tambour par la fréquence de ses tours & retours » et par lequel le ton « est toujours esgal quant à la qualité d'aigu, soit que l'on batte la peau doucement, ou avec violence, pourveu qu'elle ayt toujours une mesme tension »³³.

La tendance privative des auteurs peut en revanche les pousser à évacuer de l'expérience des tambours tout événement sonore, pour mieux mettre en valeur la seule variété qu'offre le dispositif dans l'organisation des *temps* conçus sur un modèle arithmétique. Les stratégies d'écriture de Descartes sont

²⁵ *Idem*, p. 132 ; le passage est cité par C.-F. Ménestrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681, p. 121. La distinction entre *uniformis* et *multiformis* était déjà soulignée par Salinas (*De Musica, op.cit.*, p. 283), qui s'appuyait notamment sur Aristote, *Politique*, II, 3.

²⁶ I. Vossius, *De poematum cantu, op. cit.*, p. 96.

²⁷ I. Vossius, *De poematum cantu, op. cit.*, p. 133 : « *Nec pictor dici meretur qui graphidos est imperius, nec musicus, qui omnigenorum temporum mensuras & momenta in numerato non habeat* ».

²⁸ F. de Salinas, *De Musica, op. cit.*, p. 48-49 : « *in una, ac certa tensione locatur, neque in aliquam partem declinat* ».

²⁹ Ces définitions boéciennes, qui semblent avoir suscité un intérêt accru depuis la fin du xv^e siècle, furent relayées par F. de Salinas (*De Musica, op. cit.*, p. 52), R. Descartes (*Compendium musicae* [ms., 1618], éd. et trad. F. de Buzon, Paris, PUF, 1987, p. 64-65) et M. Mersenne (*Harmonie universelle, op. cit.*, « Livre I des consonances », p. 10-23).

³⁰ F. de Buzon estime également que la position de ces auteurs (et de Mersenne en particulier) « est en parfaite cohérence avec une esthétique de l'unisson qui est développée dans l'*Harmonie universelle* et qui se fonde, à partir d'une donne physique, sur des considérations essentiellement théologiques et métaphysiques » : F. de Buzon, « L'horizon des problèmes musicaux au début de l'âge classique. Mersenne lecteur de Galilée », *Kairos*, 21 (2003), p. 51. Au sujet de la symbolique trinitaire de l'unisson chez Mersenne, voir N. Fabbri, *De l'utilité de l'harmonie. Filosofia, scienza e musica in Mersenne, Descartes e Galileo*, Pise, Edizioni della Normale, 2008, p. 58-67.

³¹ F. de Salinas, *De Musica, op. cit.*, p. 48-49 : « *statio, siue mansio vocis definitur, iuxta quam vox dicitur magna vel parua, aspera vel lenis, tenuis vel crassa ; cuiusmodi sunt multae vocum differentiae*. »

³² M. Mersenne, *Quaestiones, op. cit.*, col. 1573 : « *nam quocumque modo ferias, semper eiusdem tenoris sonus audietur* ».

³³ M. Mersenne, *Harmonie universelle, op. cit.*, « Livre septiesme, Des instrumens de percussion », p. 56.

les plus révélatrices à ce titre, où le « masquage » se veut complet : en déclarant que « le temps a une si grande force dans la musique qu'il peut à lui seul apporter quelque plaisir »³⁴, il prononce une loi qui maintient hors-jeu, dans le jugement porté sur les différences des sons « sous le rapport de la durée ou du temps »³⁵, la notion d'« accent » au sens prosodique, réservée aux variations de hauteur « selon l'aigu et le grave » – une distinction qu'avaient fortement réaffirmée les livres de musique spéculative de Salinas, répartis entre harmonique et rythmique. Stratégiquement, le *topos* des tambours se situe chez Descartes à l'articulation exacte entre ces deux parties de l'exposé, et son apparition précède immédiatement le chapitre traitant de l'unisson, qui « se rapporte aux consonances comme l'unité aux nombres », et qui reçoit le caractère appliqué par les autres auteurs au son des tambours : celui de ne présenter « aucune différence des sons dans l'aigu et le grave »³⁶.

2.3 Violence du son et discipline de la mesure

Une telle conception privative, presque mystique de l'unisson, entraine en conflit manifeste, dans l'expérience des tambours, avec l'effet potentiellement violent provoqué par la diversité des batteries et la résonance des peaux, des données qui relevaient de la physique acoustique. Descartes évoque par analogie la manière dont le tonnerre « ébranle tous les corps environnants »³⁷ ; Mersenne admire comment « les Tambours qui battent la quaiasse en perfection frappent quelque-fois avec tant de violence, que son bruit imite celui des mousquets, ou des canons »³⁸, et soupçonne que l'impact des tambours, de la trompette ou du tonnerre sur l'esprit et les sens doit avoir sa cause dans des déplacements d'air considérables³⁹.

Pour ces deux auteurs, les phénomènes de résonance et les variations d'intensité n'intéressent le musicien qu'en tant qu'ils facilitent la perception d'une mesure arithmétique ; pour autant, tous deux doivent reconnaître à travers eux la causalité physique et physiologique qui entre en jeu dans l'appréhension moderne du temps musical sous la forme d'une « mesure graduellement accentuée » (*Akzentstufentakt*), comme l'a qualifiée le musicologue Heinrich Bessler⁴⁰. Descartes déduit ainsi que « comme [...] au début de chaque mesure le son est émis avec plus de force et de distinction, il faut aussi dire qu'il ébranle davantage les esprits par lesquels nous sommes excités à nous mouvoir »⁴¹ ; Mersenne estime quant à lui que « ces grands coups, qui excèdent de beaucoup la force des autres, servent pour marquer, & pour distinguer les mesures, & pour finir les cadences »⁴². L'évidence violente des tambours, quotidienne pour Descartes durant la rédaction du *Compendium musicae* dans sa garnison de Breda, est ainsi résumée à une expérience de lecture, invitant à appréhender, dans les termes de Mersenne, « l'analogie que le premier battement a avec le suivant, ou que tous produisent par leur placement similaire », et à déchiffrer les organisations de temps rendues manifestes dans un unisson qui « ne va pas sans délecter ni émouvoir »⁴³. En soumettant la violence extrême de la résonance à la discipline rigoureuse de la mesure, le tambour devient ainsi l'instrument emblématique d'une réflexion sur l'efficacité esthétique maximale d'un dispositif technique minimal.

2.4. Du geste percussif à l'articulation syllabique

Que le son de la voix et l'articulation des syllabes soient intimement impliqués dans l'expérience des tambours, les penseurs du corpus en ont une claire conscience : Descartes juxtapose dès l'introduction du *Compendium musicae* les motifs de la voix humaine et de la percussion des peaux animales⁴⁴ ; comparer ces dispositifs sous l'angle de l'invariant tonal permettait d'appréhender à l'aide

³⁴ R. Descartes, *Compendium musicae*, op. cit., éd. cit., p. 62.

³⁵ *Idem*, p. 54.

³⁶ *Idem*, p. 64.

³⁷ *Idem*, p. 62.

³⁸ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, op. cit., « Livre septiesme, Des instrumens de percussion », p. 56.

³⁹ *Idem.*, p. 57.

⁴⁰ H. Bessler, *Das Musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959, p. 41 et suivantes.

⁴¹ R. Descartes, *Compendium musicae*, op. cit., éd. cit., p. 62.

⁴² M. Mersenne, *Harmonie universelle*, op. cit., « Livre septiesme, Des instrumens de percussion », p. 56.

⁴³ M. Mersenne, *Quaestiones*, op. cit., col. 1573 : « *Cum tamen ille sonus non parum delectet, & afficiat, ubi debitus rhythmus existit, idque ob analogiam, quam primus ictus habet cum sequentibus, aut quam omnes simul collocati efficiunt.* »

⁴⁴ R. Descartes, *Compendium musicae*, op. cit., éd. cit., p. 60.

d'une seule et même syntaxe les phénomènes rythmo-verbaux et les phénomènes acoustiques. La voix ne pouvait-elle réaliser sur un unisson une imitation des batteries nuancées du tambour ? Comme l'italien *tamburo*, l'espagnol *atambor* ou l'arabe *atabal*, le *tabour* français, seule forme reconnue par le dictionnaire de Nicot en 1606, ne désignait-il pas l'instrument lui-même « par onomatopée »⁴⁵ ?

Considérées comme plus rationnelles que les simples *voces jucunditas* (imitations humaines des cris de la nature qui, selon Bergier, « n'ont autre signification que de quelque affection »⁴⁶), les onomatopées étaient par excellence le lieu d'une réversibilité entre voix et instrument. L'emploi de vocalisations guerrières, mimant sur une seule note les roulements du tambour, appartenait au moins depuis la fin du xv^e siècle à la grammaire des styles vocaux⁴⁷, et la longue tradition des « batailles » inspirées d'une célèbre chanson de Clément Janequin⁴⁸ avait rétrocedé à la gestique instrumentale ce procédé imitatif. Les manuels avaient recueilli un tel usage, qui concernait autant les instrumentistes à vent que les joueurs de tambours, avec le système de *tan*, de *tere* et de *fre* proposé par Thoinot Arbeau en 1589⁴⁹, et adopté par Mersenne en 1636⁵⁰.

Les onomatopées étaient aussi plus largement le lieu d'une réversibilité entre verbe et geste. Les auteurs s'intéressent singulièrement à ces « mots faits à partir de son » (« *verbis a sono factis* »⁵¹ dit Salinas), à ces « diction [qui] représentent en leur naïf ce pourquoi elles sont introduites [et dont] les aucunes denotent le son des choses inanimées »⁵² selon l'historien de cour Estienne Pasquier, qui donne pour exemple classique d'un tel usage « le *Palalalalan*, du tambour des François » et « le *Colin tampon*, de celui des Souïsses »⁵³. Fidèles à cette tradition, les rythmiciciens français dressent, sur des portées musicales dont ils ne choisissent qu'une ligne, les tables de batteries des armées de France et d'Europe, ne manquant pas de souligner les vertus remarquables véhiculées par le signal de l'armée française (le « pyrrhichi-anapeste » des anciens Lacédémoniens), propre à exciter efficacement ces « esprits » de « nature ignée » à l'« ardeur » du combat⁵⁴ (voir l'annexe 2). Ces notations « musicales » monotoniques s'accompagnaient non seulement de leurs onomatopées consacrées, mais aussi de vers mesurés d'Horace, d'extraits du psautier de Baïf, d'instructions de marches militaires ou encore de pas de danses : autant de pratiques sociales, verbales et gestuelles, alignées sur une même « teneur perpétuelle », et réglées sur une même « mesure » souveraine. Tout cet appareil sauvait, par ses recours à la métrique antique, la nature quantitative de la prononciation française, tout en la singularisant dans le concert européen pour sa dynamique d'une implacable directivité.

2.5. « À tous accords, ton » : musique, morale et politique

Le paradigme de la « teneur perpétuelle », promis à toutes les déclinaisons, débordera le cadre de la théorie musicale pour devenir un véritable emblème éthique, voire politique. Il n'est pas anodin de voir l'emblème du tambour militaire, devenu celui d'un catholicisme gallican et militant, apparaître par homonymie aux armes de la famille des « Tabourot » : Jehan, dit Thoinot Arbeau, auteur du manuel de tambour et de danse l'*Orchésographie*, et dont Kate van Orden a révélé les accointances qu'il entretenait

⁴⁵ J. Nicot, *Thresor de la langue françoise, tant Ancienne que Moderne*, Paris, D. Douceur, 1606, p. 615 : « en toutes lesdites quatre langues est mot par onomatopée ».

⁴⁶ N. Bergier, *De la Musique spéculative, op. cit.*, p. 62.

⁴⁷ La question des origines du phénomène imitatif et de l'usage des onomatopées guerrières dans la chanson a donné lieu à de nombreuses contributions depuis l'étude historique de Marie Bobillier (*alias* M. Brenet), « Essai sur les origines de la musique descriptive », *Rivista musicale italiana*, 14/4 (1907), p. 1-88, jusqu'aux travaux plus récemment menés sur les précurseurs de Janequin (voir en particulier I. Ragnard, « *Or sus !* Les chansons françaises descriptives au xiv^e siècle », *Clément Janequin : un musicien au milieu des poètes*, dir. O. Halévy, I. His et J. Vignes, Paris, Société Française de Musicologie, 2013, p. 55-85). Une série de sources complémentaires, parmi lesquelles figure un motet d'Antoine Busnoys comportant un ténor sur une seule note, ont été rassemblées par D. Fiala, « Cris et mots crus de la polyphonie du xv^e siècle. Contribution à la généalogie du réalisme musical avant Janequin », *Cris, jurons et chansons. Entendre les « paysages sonores » du Moyen Âge et de la Renaissance (xii^e-xv^e siècles)*, dir. L. Hablot et L. Vissière, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 203-227.

⁴⁸ C. Janequin, « La Guerre », *Chansons de maistre Clement Janequin*, Paris, P. Attaignant, 1528.

⁴⁹ T. Arbeau, *Orchésographie*, Langres, J. des Preys, 1589.

⁵⁰ M. Mersenne, *Harmonie universelle, op. cit.*, « Livre septiesme, Des instrumens de percussion », p. 55.

⁵¹ F. de Salinas, *De Musica, op. cit.*, p. 296.

⁵² E. Pasquier, *Les Recherches de la France*, Paris, L. Sonnius, 1607, p. 971.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ N. Bergier, *De la Musique spéculative, op. cit.*, éd. cit., p. 192 ; M. Mersenne, *Quaestiones, op. cit.*, col. 1698.

avec les séminaires jésuites⁵⁵ ; Estienne son neveu, dit « Seigneur des Accords », poète, membre actif de la Ligue catholique et fondateur des milices dijonnaises ; Theodecte enfin, qui a marqué de cet emblème familial son propre exemplaire du *Traité de l'harmonie universelle* de Marin Mersenne⁵⁶. La devise des Tabourot, « à tous accords », ou « à tous accords, ton », emphasait la substance du paradoxe des tambours (l'ambivalence de l'unisson), et en faisait une parabole politique. Cette maxime apparaît encore en 1643 sous la plume du maître de chapelle itinérant Annibal Gantez, collecteur de lieux communs sur la musique et ami de Mersenne, qui la fait sienne en l'associant à un *ethos* de la noble humilité : « Tout ce qui me fait estimer le Tambour, c'est parce qu'il est un instrument à tous accords & pour ceste cause, bien qu'il soit le moindre de tous, je l'estime le plus relevé »⁵⁷.

De tels hommages étaient devenus proverbiaux, et accompagnaient la réception des diverses cérémonies, ballets de cours et concerts où la percussion osait de plus en plus s'amalgamer aux « symphonies » instrumentales et vocales. Lorsque Charles Perrault rendra grâce à Jean-Baptiste Lully d'avoir su, en mettant à l'honneur les « chants de guerre et de triomphe », faire « entrer agréablement dans les Concerts jusqu'aux Tambours et aux Timbales, instruments qui n'ayant qu'un seul ton sembloient ne pouvoir rien contribuer à la beauté d'une harmonie »⁵⁸, il exagère sans doute la nouveauté de l'événement, mais il illustre parfaitement sa double portée symbolique (amalgamer aux concerts la « puissance » rythmique associée à la mobilisation des armées) et artistique (intégrer cette « forme » métrique à une « matière » harmonique, à l'aide d'une teneur toujours consonante).

3. Les usages du paradoxe

En amont de l'avènement d'une esthétique louis-quatorzienne, le paradigme de la « teneur perpétuelle » et le paradoxe des tambours qui lui est associé forment l'expression minimale d'une conception omniprésente dans la culture scientifique, oratoire et religieuse du XVII^e siècle français, et tissent un système d'analogies entre tous ces domaines, en contaminant la chaîne entière des arts et des savoirs.

3.1. Physique acoustique et médecine

Mis au service d'applications scientifiques, le modèle percussif s'étend à toutes les expériences concernant la production, la propagation dans l'air et la perception du son en général, et du langage articulé en particulier. L'expérience du handicap mélodico-sémantique, comme dans le cas des onomatopées guerrières, constituait ainsi le support à des recherches scientifiques sur la voix humaine, où elle permettait, dans la tradition des *Problèmes* et du *Traité de l'Âme* d'Aristote, d'appréhender les fonctions réservées aux divers organes phonatoires. Pour le savant Pierre Gassendi,

Comme la difference des Gousts & des Odeurs [...], les différents Sons des Syllabes ne sont autre chose que des parties d'Air, lesquelles a cause de leurs différentes figures frappent diversement l'oreille, quoy qu'elles puissent estre d'un mesme Ton⁵⁹.

Le modèle percussif étendu n'épargnait pas non plus la physiologie de l'oreille⁶⁰, et notamment cette membrane « extrêmement sèche et résonnante qu'on appelle Tambour »⁶¹ (le tympan), soit qu'elle « imprime » elle-même aux osselets, sous la poussée de l'air, « la forme et caractère du son »⁶² comme le voulait Du Laurens, soit qu'elle reçoive d'eux ce mouvement, comme le prétendait à l'inverse Nicolas

⁵⁵ K. van Orden, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 222-224.

⁵⁶ M. Mersenne (sous le pseudonyme du Sieur de Sermes), *Traité de l'Harmonie universelle*, Paris, Baudry, 1627 (exemplaire : Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, 8° S 14459).

⁵⁷ A. Gantez, *L'Entretien des musiciens*, J. Bouquet, Auxerre, 1643, p. 118.

⁵⁸ Ch. Perrault, *Les Hommes Illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, La Haye, M. Rogguet, 1698, p. 234.

⁵⁹ Cité par J.-B. de La Grange, *Les principes de la philosophie. Contre les Nouveaux Philosophes*, Paris, J. Couterot, 1684, p. 531.

⁶⁰ Voir à ce sujet G. Mambella, « L'orecchio come organo risonatore nei trattati *De anima* e in medicina », *La musica nel pensiero medievale*, éd. L. Mauro, Ravenna, Longo, 2001, p. 123-136 ; et B. Basilico, *Musique, mathématiques et philosophie dans l'œuvre de Marin Mersenne*, thèse de Philosophie, Université Charles de Gaulle – Lille III, 2017, p. 381.

⁶¹ A. Du Laurens, *L'histoire anatomique en laquelle toutes les parties du corps humain sont amplement déclarées [...] De la traduction de François Sisé*, Paris, P.-L. Febvrier, 1610, p. 1403. Cité par B. Basilico, *Musique, mathématiques, op. cit.*, p. 392.

⁶² *Ibidem*.

Bergier. Cette analogie classique parachevait le modèle percussif en l'appliquant directement au rapport entre phonation et audition, l'ouïe étant en elle-même comprise, selon Bergier, comme un « effet de la parole »⁶³ :

Après que les paroles ont été faites & produites par l'air, elles sont portées par les pertuis de l'oreille jusques sur les osselets, lesquelz esmeus au mouvement de l'air font ressonner ces pellicules comme celles d'un tabourin⁶⁴.

Les auteurs privilégiaient ainsi une explication de type analogique pour unifier leurs hypothèses, l'« organe » de l'oreille se présentant comme l'image réduite d'un autre « organe », artificiel cette fois, un « instrument guerrier »⁶⁵ omniprésent dans le paysage sonore. Tout en engageant, comme dans le cas des tambours, des hypothèses sur la nature du son, ce modèle explicatif résolvait aussi avec économie le problème de la perception des consonances, puisque pour Mersenne,

la vraie raison des consonances, et des autres intervalles de Musique, se doivent prendre du nombre des batemens d'air, qui vont battre le tambour de l'oreille, pour se porter jusques à l'esprit⁶⁶.

Nul n'incarne mieux que Claude Perrault, membre de l'Académie Royale des Sciences, docteur en médecine et architecte de la colonnade du Louvre, l'effort pour faire converger les recherches acoustiques autour de la résonance des tambours, l'analyse du rôle du tympan auriculaire dans la perception auditive et la définition d'une esthétique classique sous Louis XIV. Il subit à son tour une fascination pour le modèle percussif généralisé, et en fait un sujet de discussion avec le physicien Jean de Hautefeuille (à qui il suggère en 1680 des expériences d'amplification sonore prenant pour modèle la vibration d'un « Tambour posé sur terre »⁶⁷, ou celui de « deux Timbres à l'Unisson »⁶⁸), aussi bien que de développements insérés la même année dans un volume de ses *Essais de physique*, où figure un traité intitulé *Du Bruit*⁶⁹. En reconnaissant le caractère ambigu du son émis par le frémissement d'une peau tendue, qui intriguait tant les théoriciens précédemment cités, il range le tambour (en compagnie du claquebois) parmi « les instrumens qui ont des tons, et qui semblent n'en pas avoir »⁷⁰, ou encore, dont « le ton est si obscur, qu'il est difficile de le cerner autrement que par comparaison de plusieurs de leurs sons ouïs successivement »⁷¹. Parallèlement, le scientifique perpétue l'analogie traditionnelle entre l'instrument percussif et l'organe de l'ouïe, en cherchant à situer dans l'oreille des animaux le « cercle auquel la grande membrane du tambour est attachée »⁷², et en s'intéressant tout particulièrement à l'anatomie de l'oreille interne humaine, une cavité « qui est comme la quaisse du tambour »⁷³. Enfin, encore fidèle à la tradition humaniste, il donne dans un second traité dédié à la « musique des Anciens » sa propre version du *topos* organologique : puisque « dans les Tambours & dans les Cymbales il ne se trouve ny tons ny inflexions de sons, [...] le jeu de ces instrumens n'a rien qui puisse appartenir à la Musique, que le mouvement & la cadence »⁷⁴.

3.2. La déclamation unie : « percuter les âmes »

Muni de l'ensemble de ces concepts par la physique acoustique et par la physiologie de la phonation

⁶³ N. Bergier, *De la Musique spéculative*, op. cit., p. 84. Voir aussi J. Riolan, *Manuel anatomique et pathologique*, Lyon, A. Laurens, 1662, p. 449 : « au travers de cette membrane il y a une corde tendue comme aux tambours de guerre » (cité par B. Basilico, *Musique, mathématiques*, op. cit., p. 394).

⁶⁴ N. Bergier, *De la Musique spéculative*, op. cit., éd. cit., p. 82.

⁶⁵ L'incise de Descartes (« *instrumento bellico* ») surdétermine cet aspect dans sa version du *topos* des tambours (R. Descartes, *Compendium musicae*, op. cit., éd. cit., p. 65).

⁶⁶ M. Mersenne, *Les nouvelles pensées de Galilée, mathématicien et ingénieur du duc de Florence. Où il est traité de la proportion des Mouvements Naturels, & Violents*, Paris, H. Guenon, 1639, p. 96.

⁶⁷ Lettre du 18 juin 1680, dans J. de Hautefeuille, *Lettre de Mr de Haute-Feuille, a monsieur Bourdelot, premier medecin de madame la duchesse de Bourgogne. Sur le moyen de perfectionner l'ouye. Avec deux lettres de monsieur Perrault de l'Academie royale des sciences, sur le même sujet*, Paris, [s. n.], 1702, p. 2.

⁶⁸ Lettre du 24 juin 1680, dans J. de Hautefeuille, *Lettre de Mr de Haute-Feuille*, op. cit., p. 3.

⁶⁹ Cl. Perrault, *Du Bruit*, dans *Essais de physique, ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris, J. B. Coignard, 1680, t. II, p. 1-334

⁷⁰ *Ibidem*, p. 175.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*, p. 193.

⁷³ *Ibidem*, p. 195.

⁷⁴ Cl. Perrault, *De la musique des Anciens*, dans *Essais de physique, ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris, J. B. Coignard, 1680, t. II, p. 355.

et de l'audition, l'art oratoire classique pouvait également se prévaloir d'un modèle percussif issu des sources antiques : celui de la « percussion de l'âme » des auditeurs par la voix et les gestes de l'orateur⁷⁵. En osmose avec la culture d'une prononciation française dépourvue d'accent tonal, mais en contradiction avec les préceptes rhétoriques touchant la variété tonale, cet objectif semble s'être accommodé bien souvent, dans la France du XVII^e siècle, de préconisations en faveur d'une prononciation monocorde, seulement cadencée par l'intensification des syllabes pré-finales. Rédhibitoire pour les uns, cette diction était pour les autres le principal facteur d'une clarté optimale du discours. C'était un fait acquis qu'entre tous les peuples, dira Dominique Bouhours en 1671,

Il n'y a proprement que les François qui parlent : & cela vient en partie de ce que nous ne mettons point d'accens sur les syllabes qui precedent la penultieme : car ce sont ces sortes d'accens, qui empeschent que le discours ne soit continué d'un mesme ton⁷⁶.

Selon Bergier et Mersenne, il existait au premier XVII^e siècle des contextes médiatiques spécialement dévolus à la prononciation monocorde, à côté d'usages parlés naturellement accentués. Bergier insiste ainsi sur la « difference » entre la « lecture publique », qui « se peut faire d'une mesme teneur, sans hausser ny abaisser la voix », et la simple « parole », qui « a pour forme inséparable l'accent qui sert a conduyre la voix du hault en bas, ou du bas en hault »⁷⁷. Ce style monocorde était cultivé plus soigneusement encore dans la récitation des vers que de la prose. Mersenne, dans ses *Quaestiones*, admire comment, dans la « simple prononciation des vers » réalisée de bout en bout sur une « même teneur », se laisse entendre, comme au tambour, toute la variété des pieds métriques⁷⁸.

L'ensemble de ces déterminations formait une véritable culture de la monotonie « à la française », où les exercices de prononciation avaient toute leur place. Nous en avons plusieurs témoignages au cours du XVII^e siècle : depuis la grammaire de Jean Masset, en 1606, qui préconise de ne pas faire d'« accent » et de « prononcer toutes les syllabes d'un ton et mesure esgalle [...] pour s'y accoustumer »⁷⁹ ; jusqu'à la méthode d'apprentissage de la lecture de Scipion Roux en 1694, qui recommande une stabilité équivalente dans la posture physique du jeune déclamateur, comme dans sa prononciation, qui sera « uniforme, c'est-à-dire, d'un mesme ton de voix »⁸⁰. Dans le style de déclamation développé au théâtre de Bourgogne sur les vers de Jean Racine dans les années 1660, en particulier par la tragédienne Mademoiselle de Champmeslé, on veillait spécialement à unifier la phrase et le vers par l'uniformité de ton, afin de mieux « percuter les âmes », selon la formule cicéronienne déjà citée. Le profil tonal nuancé autour d'un « ton moyen » employé par les comédiens avait été décrit par Bernard Lamy en 1688 à l'aide des termes véhiculés par la tradition classique, comme dessinant une ligne à peine courbée : « En commençant une sentence on élève la voix insensiblement, ce que les Grecs appellent *tásis*, & à la fin du sens on la rabaisse, ils appellent ce rabaissement *thésis* »⁸¹. En 1705, le partisan du style français Le Cerf de La Viéville revendiquera l'héritage de cette tradition en faveur de la tragédie en musique : c'est afin de se rapprocher de cette continuité dans la prononciation que Lully, dit-il, « alloit se former à la Comedie sur les tons de la Cham-mélé », et répétait à ses chanteurs : « Ventrebleu, point de broderie ;

⁷⁵ Cicéron, *De Oratore*, II, 87, cité par N. Virenque, « “*Percutere animum*”. La percussion, un ressort mnémotechnique dans les rhétoriques grecques et latines » (communication orale), Journée d'étude *Percussions antiques*, janvier 2019, Université de Toulouse II-Jean Jaurès, France.

⁷⁶ D. Bouhours, *Les Entretien d'Ariste et d'Eugène*, Paris, S. Mable-Cramoisy, 1671, p. 83. Claude Perrault confirmera en 1680 cette spécificité française, par contraste avec l'accentuation tonale de « certaines nations » : « Il semble y avoir encore une manière de changer le ton ; mais ce changement tout au contraire de celui du Tambour & du Claquebois, est plus en apparence qu'en effet : cette manière dépend des accens & des inflexions telles que sont celles de la voix quand on lit, quand on recite, & mesme quand on parle simplement, lorsque c'est avec un accent remarquable, comme il se voit en certaines nations » (Cl. Perrault, *De la Musique des Anciens*, op. cit., p. 178-179).

⁷⁷ N. Bergier, *De la Musique spéculative*, op. cit., éd. cit., p. 64.

⁷⁸ M. Mersenne, *Quaestiones*, op. cit., col. 1572.

⁷⁹ J. Masset, *Exact et tres-facile acheminement a la langue françoise [...] mis en latin par le mesme auteur*, Paris, D. Douceur, 1606, p. 4, avec la version latine du même passage en vis-à-vis : « *omnisque syllabas aequalitono ac mensura pronunciare* » (*ibidem*).

⁸⁰ S. Roux, *Méthode nouvelle pour apprendre aux enfants à lire parfaitement bien le Latin & le François*, Paris, A. Warin, 1694, p. 45.

⁸¹ B. Lamy, *La Rhétorique*, op. cit., p. 222. Cf. F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, Paris, C. F. Simon et Giffart, 1750, p. 22 : « C'est la véhémence et la monotonie jointes ensemble qui forment la déclamation ». Sur la filiation entre ce style de déclamation et le récitatif musical, voir D. H. Jory, « Tragic Declamation in Eighteenth-Century Paris », *The Modern Language Review*, vol. 70, n° 3 (1975), p. 509.

mon Récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni »⁸².

3.3. Prier « tout droit », chanter « sans notes »

Le pouvoir discriminant de la monotonie était revendiqué dans de nombreux domaines ; pourtant, aux yeux de ses détracteurs, aucune de ces pratiques n'offrait autant d'analogies avec le récitatif lullien que celles du plain-chant et de la psalmodie. Au sein de certaines congrégations religieuses dynamisées par l'élan post-tridentin, les réformes affectant le rythme des lectures et des chants du bréviaire avaient incité les officiants à suivre l'intonation rectiligne de l'ancien *tractus*, suivant le mode de récitation dit « directanée » (*directanea, in directum*) attribuée aux anciens Pères du désert⁸³. Les Franciscains, les Carmes déchaux, les Minimes auxquels appartenait le père Mersenne⁸⁴, les Visitandines⁸⁵ ou encore les Capucins⁸⁶ entretenaient une austérité mélodique radicale, et prétendaient même chanter « sans notes » (*sine notulis*). Il est vrai qu'ils parlaient aussi un latin sans « accent » : comme le révèle le témoignage de l'anglais Edward Filmer en 1629, les locuteurs français étaient connus pour appliquer au latin le genre d'indifférenciation tonale propre à leur langue natale, remarquable pour l'« égalité continue de sa sonorité » (« *continu'd equalitie of sound* »⁸⁷). Pour les héritiers spirituels de l'Académie de Baïf comme Bergier et Mersenne, il était bienvenu que des variations de quantités syllabiques bien choisies suppléassent à cette uniformité tonale, si bien que chez Nicolas Bergier, l'exemple du « hault chant des Minimes » en vint à se substituer purement et simplement à celui du tambour comme paradigme de la « musique rythmique » :

La Musique Rythmique [...] s'en va son grand chemin, coulant tout ainsy qu'en ligne droicte, sans fleschir, ny a dextre ny a senestre. Et ny a rien qui la represente si bien, que le hault chant des Minimes, ou des Capucins, auquel ilz se contentent d'observer la quantité des syllabes, faisant longues les longues, & briefves les briefves : mais les voix coulant sous une mesme teneur, ne vat ny du hault en bas, ny du bas en hault. En sorte que nous pouvons comparer leur chant a une ligne droicte qui na ny largeur ny profondeur⁸⁸.

L'analogie substitutive entre le tambour et le chant religieux devint dès lors aisée à développer, les « armées Angéliques » n'ayant en guise de « trompettes & instruments de guerre », selon le récollet Charlart, « que le son des saintes paroles »⁸⁹. Pour le père Mersenne, au chapitre de l'*Harmonie universelle* dédié au « chant en *isôn* », de même qu'« on peut sonner un air sur le Tambour, encore que tous les tons soient unis[s]ions », de même la voix humaine « peut représenter plusieurs choses par les diverses mesures, & par tous les mouvemens de la Rythmique » : il cite ainsi « plusieurs Pseaumes, qui commencent, finissent & sont chantez sur une mesme note, ou sur une mesme intervalle », mais aussi le « chant dont plusieurs Religieux se servent » à l'imitation des frères Minimes, qui ne font « aucuns intervalles » et n'observent « point d'autre mesure que celle des syllabes »⁹⁰.

Dans les polémiques qui agiteront les milieux ecclésiastiques français autour de l'abandon du mélodique et de l'observation des quantités latines dans le grégorien⁹¹, les auteurs s'attacheront à rendre encore lisibles les distinctions augustinienne entre « accent » tonal et « quantité » syllabique, et à faire exister des dispositifs où ces distinctions demeurent patentes. La psalmodie conservait à ce titre un statut

⁸² J.-L. Le Cerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Seconde Partie*, Bruxelles, Foppens, 1705, p. 202.

⁸³ J. Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique*, Paris, Herissant, 1741, p. 51-52.

⁸⁴ C. Vaast « L'esthétique musicale du père Mersenne et l'austérité musicale des Minimes », *Saint François de Paule et les Minimes en France de la fin du xv^e au xviii^e siècle*, éd. A. Vauchez et P. Benoist, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2010, p. 249-271.

⁸⁵ J.-Y. Hameline, « Chanter Dieu sous Louis XIV », *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, éd. J. Duron, Wavre, Mardaga, 2007, p. 31 et 38.

⁸⁶ F. Guilloux, « 'Sans étenduë de Voix, sans tons, & sans Chant'. Les réguliers et l'abandon du chant grégorien : l'exemple capucin », *Le Jardin de Musique*, vol. 5, n°2 (2008), p. 61-79.

⁸⁷ E. Filmer, *French Court-Aires with their Ditties englished*, Londres, W. Stansby, 1629, Préface, n.p.

⁸⁸ N. Bergier, *De la Musique spéculative, op. cit.*, p. 96-98.

⁸⁹ D. Charlart, *La Sainte Chapelle, [...] pour entendre & apprendre à bien lire & chanter l'Office divin*, Douai, J. Mairesse, 1635, p. 101.

⁹⁰ M. Mersenne, *Harmonie universelle, op. cit.*, « Livre second des Chants », p. 90.

⁹¹ Voir P. Vendrix, « Pour les grands et les autres. La réforme oratorienne du plain-chant », *Plain-chant et liturgie en France au xvii^e siècle*, éd. J. Duron, Paris, Klincksieck, 1997, p. 87-96 ; P. M. Ranum, « 'Le Chant doit perfectionner la prononciation, & non pas la corrompre'. L'accentuation du chant grégorien d'après les traités de Dom Jacques Le Clerc et dans le chant de Guillaume-Gabriel Nivers », *Plain-chant et liturgie, op. cit.*, p. 59-83.

particulier : pour l'oratorien Nicolas Poisson, éditeur et commentateur du *Compendium musicae* de Descartes, elle se démarquait du plain-chant en s'affranchissant de l'accent grammatical et de ses effets d'élévation et d'abaissement de la voix ; mais cette absence de toute détermination mélodique était compensée par une surdétermination rythmique, puisque le psalmiste usait de rapports de temps « incommensurables », qui n'étaient retenus ni par le chanteur, ni par le simple poète⁹².

Ces caractères se retrouvaient dans l'écriture polyphonique en « faux-bourdon », dont la double tendance à la pureté consonantique et à l'immobilisme tonal devait être compensée par la variété des débits et des ponctuations, une élasticité à laquelle renvoyait communément l'expression de « mesure du fauxbourdon »⁹³. Que ces compositions dérogeassent souvent à l'impératif contrapuntique de la *varietas* (qui supposait, comme le rappelle le jésuite Antoine Parran en 1639, de « fuir l'Unisson frequent, tant qu'il est possible, au Contrepoint, tant simple que figuré »⁹⁴), cela n'était pas rédhibitoire aux yeux de Descartes, ni à ceux de Mersenne⁹⁵ : si ces pièces avaient au contraire, nous dit le second, « plus de puissance sur les Auditeurs, que les pieces de Contrepoint figuré »⁹⁶, c'était en raison même de leur minimalisme technique. À ce titre, elles fixaient, pour ces auteurs, une dimension essentielle de la stylistique classique, qui excluait encore de son champ discursif le « pouvoir irrationnel » de la mélodie⁹⁷.

4. Le procès du style monotone

L'emploi du terme « monotonie » connaîtra une grande fortune au XVIII^e siècle dans la topique des critiques du style lulliste, associé à la psalmodie ou au plain-chant, révélant ainsi le patrimoine génétique commun entre ce style théâtral de cour, et les styles liturgiques les plus austères cultivés par certaines congrégations au cours du XVII^e siècle. Cependant, à en croire les dictionnaires, l'adjectif « monotone » n'aurait glissé d'un sens littéral et neutre à un usage figuré et péjoratif qu'au cours des années 1670-1680. Encore entendu en 1671, dans le *Dictionnaire royal* de Pomey, sous son acception étymologique et musicale d'« unisson » (il qualifie une « teneur de voix unique et identique », une « voix continue de ton égal »⁹⁸), cet hellénisme emprunté à Aristide Quintilien ou à Longin ne servira bientôt plus qu'à désigner le travers oratoire de l'uniformité ennuyeuse : pour Furetière en 1690, la monotonie n'est rien d'autre que « le plus grand deffaut d'un Declamateur »⁹⁹. Cette nouvelle connotation du terme semble avant tout associée, dans les usages littéraires, aux représentations de « tragédies en musique » de Lully et Quinault, après que le premier eut récupéré à la suite de Perrin, en 1672, le privilège de l'Académie royale de musique. Un document rapporté par les chroniqueurs nous autorise à relier cet usage aux conditions de réception de *Cadmus et Hermione* (1673), première tragédie en musique illustrant l'option de Lully et Quinault au sujet du récitatif – « véritable nouveauté de ce premier opéra français » selon Barbara Nestola¹⁰⁰. On trouve en effet l'une des toutes premières acceptions péjoratives du terme dans un couplet dont nous n'avons pas la source originale, mais qui fut recueilli dans les *Anecdotes*

⁹² N.-J. Poisson, *Elucidationes physicae in Cartesii musicam*, dans R. Descartes, *Traité de la Méchanique composé par Monsieur Descartes, de plus l'Abrégé de Musique du mesme Autheur mis en François*, éd. et trad. N. Poisson, Paris, C. Angot, 1668, p. 124-127.

⁹³ J. Le Clerc, *Traité et fragments de traités de musique, de métrique et d'hymnologie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 20001, f^o 31 ; et du même auteur, *Papiers et travaux de D. Jacques Le Clerc relatifs à la musique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 19103, f^o 103^v-104.

⁹⁴ A. Parran, *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*, Paris, Ballard, 1639, p. 80.

⁹⁵ Voir H. Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 1972, p. 236 : « Mersenne und Descartes schätzten diese schlichten Fauxbourdons höher ein als die kunstvolle Mottette ». L'auteur anonyme d'un fragment de théorie musicale de 1581 estimait déjà que le faux-bourdon « bien souvent est plus agreable que la musique faconnee & meslee » (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 19098, f. 18r).

⁹⁶ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, op. cit., « Livre IV, De la composition de musique », p. 272.

⁹⁷ E. Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris, Champion, 1983, p. 82-83.

⁹⁸ F.-A. Pomey, *Le Dictionnaire royal augmenté* (Lyon, L. Servant, 1671), rééd. 1676, p. 606 : « Unus, idemque vocis sonus, vel, tenor. Aequabili sono perpetua vox ».

⁹⁹ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, A. & R. Leers, 1690. Près d'un siècle plus tard, Rousseau prendra acte de ce glissement à l'article « Monotonie » de son propre *Dictionnaire de musique* : « C'est, au propre, une Psalmodie ou un Chant qui marche toujours sur le même Ton ; mais ce mot ne s'emploie guère que dans le figuré » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, op. cit., éd. cit., p. 564).

¹⁰⁰ B. Nestola, « Le récitatif italien de Lully », A. Terrier et A. Dratwicki (dir.), *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 9.

dramatiques de 1775¹⁰¹. Cette publication tardive rapporte de seconde main l'ensemble des commentaires conservés et transmis « depuis l'origine des Spectacles en France », et les « Bons-Mots » suscités par « les Représentations de la plupart des Pièces de Théâtre, soit dans leur nouveauté, soit à leurs reprises », l'auteur de l'avertissement liminaire soutenant qu'il a puisé à cet effet dans « tout ce qui avoit été déjà imprimé sur ce sujet dans une infinité d'Ouvrages différents »¹⁰². Que ces vers, exprimant la perplexité suscitée par le récitatif lullien, aient été la marque d'une réaction « à chaud » à cet événement artistique (ce que confirmeraient les formes verbales employées), ou qu'ils aient fleuri à l'occasion d'une reprise ultérieure de la pièce, l'emprunt ironique à la tradition savante du terme de « monotonie » semblait en tous cas pertinent pour dénoncer le prétendu défaut musical au moyen d'une référence d'aspect classique :

Quand vous verrez Cadmus à l'Opéra
 Vous ennuyer par sa monotonie,
 Avec raison on se demandera
 S'il est de ce divin génie,
 Que la tendre Érato tant de fois inspira¹⁰³.

En remettant à l'honneur le pouvoir originnaire du *melos*, et en reprenant les arguments des anciens détracteurs du style monocorde, les diverses querelles musicales émaillant le XVIII^e siècle trahiront les contestations croissantes que subit le paradigme stylistique de l'uniformité de ton, hérité du temps de Louis XIV. L'omniprésence dans ces débats de l'accusation de « monotonie », qu'il s'agit en toute situation d'« éviter », d'« empêcher » ou de « prévenir », cet appel permanent à la *varietas* infiltrant chez Rameau jusqu'aux préceptes de basse continue à l'usage des claviéristes¹⁰⁴, sont les signes de cette contestation générale. Laugier doit reconnaître en 1754 que la « mode » déclamatoire a passé, que la prononciation « toute unie » a perdu de sa puissance, et que le public n'entend plus dans toute l'« élégante simplicité des chants de Lully »¹⁰⁵ que « froide monotonie », qu'asservissement à un « genre monotone et uniforme »¹⁰⁶. Dans ce contexte, l'analogie récurrente entre le style récitatif lullien et la « psalmodie », ou encore le « plain-chant »¹⁰⁷, semble bien viser aux yeux des Encyclopédistes sa dimension passéiste, voire ses accointances avec des pouvoirs à abattre. Aussi, le procès de l'esthétique louis-quatorzième forme-t-il le cadre où apparaissent des réfutations explicites du paradoxe des tambours, accompagnées de remises en cause du dogme de la prononciation monotone.

La controverse qui oppose, à partir de 1752, Jean-Philippe Rameau et Jean-Jacques Rousseau, fait en effet ressurgir le *topos* des tambours, en témoignant à la fois de l'opérativité du paradigme et des distorsions qu'il subit. Rameau, qui veut dévier l'objet du plaisir musical en direction de l'harmonie, reprend à son compte ce paradoxe usé, mais encore relayé par les écrits rousseauistes. Il concède d'abord, en reprenant terme à terme l'ancien argument des rythmiciciens, qu'un « chant dénué de tous ses accessoires, de mesure surtout » en perdra tout son charme : « on en sera beaucoup moins affecté que d'un tambour qui battra en mesure »¹⁰⁸. Pourtant, le musicien défend que ses propres compositions ne sont dominées que par le pouvoir de l'harmonie ; il suffira, propose-t-il en guise de contre-expérience, « qu'on en fasse autant de l'*Amour triomphe* » (riche chœur symphonique de son acte de ballet *Pigmalion*¹⁰⁹), autrement dit qu'on y brouille toute notion de mesure, et l'on verra que « son effet ne changera point, l'harmonie y triomphera toujours »¹¹⁰. À l'antique expérience de pensée d'un son indéfini laissant apparaître le rythme autonome et à nu, répond désormais celle d'une harmonie

¹⁰¹ J.-M.-B. Clément & J. de La Porte, *Anecdotes dramatiques contenant [...] toutes les Pièces de Théâtre [...], Opéras, Opéra-comiques [...] qui ont été joués à Paris ou en Province [...] depuis l'origine des Spectacles en France, jusques à l'année 1775*, Paris, Veuve Duchesne, 1775.

¹⁰² *Idem*, « Avertissement », t. I, p. iii.

¹⁰³ *Idem*, « Cadmus et Hermione », t. I, p. 165.

¹⁰⁴ Voir notamment J.-P. Rameau, *Code de Musique Pratique, ou Méthodes Pour apprendre la Musique*, Paris, Imprimerie Royale, 1760, p. 120-183.

¹⁰⁵ M. A. Laugier, *Apologie de la Musique française, contre Monsieur Rousseau*, [s.l.], [s.n.], 1754, p. 26.

¹⁰⁶ M. A. Laugier, *Sentiment d'un Harmoniphile, sur différens ouvrages de musique*, Amsterdam et Paris, Jombert, Duchesne et Lambert, 1756, p. 64.

¹⁰⁷ J.-Le Rond D'Alembert, *De la liberté de la musique*, dans *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*, Amsterdam, Chatelain, 1759, t. IV, p. 386 et 402-403.

¹⁰⁸ J.-P. Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, S. Jorry, 1755, p. 38-39.

¹⁰⁹ J.-P. Rameau, *Pigmalion, acte de ballet, mis en musique par M. Rameau, et exécuté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le 27 août 1748*, Paris, Veuve Boivin, s. d., sc. 5, « L'Amour triomphe », p. 29-35.

¹¹⁰ J.-P. Rameau, *Erreurs sur la musique, op. cit.*, p. 39.

autonome et à nu évoluant sur un rythme indéfini. Mais l'argumentaire ne tient pas aux yeux de Rousseau, qui veut de son côté transférer les prérogatives du rythme à celles de la mélodie : selon lui, une mélodie à nu pourra se passer de mesure sans cesser pour autant de toucher l'auditeur, comme c'est le cas dans le chant des oiseaux, si toutefois, lance-t-il à son adversaire, on ne se choisit pas des juges « qui sont plus touchés d'un tambour que du rossignol »¹¹¹. Après s'être ainsi placé sous l'égide du rossignol, repoussoir de toute discipline musicale pour un augustinien comme Salinas et ses disciples français du XVII^e siècle¹¹², et après avoir fait de ce volatile un nouvel emblème face à l'autorité militaire du tambour, Rousseau donnera, selon les mots de Catherine Kintzler, sa « réponse directe et philosophique au siècle de Louis XIV »¹¹³.

Ancrées dans la tradition humaniste, les deux grandes dissertations des années 1754-1761, le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* et l'*Essai sur l'origine des langues*, sont l'occasion pour Rousseau de s'employer à un tel démontage. La rythmique néo-classique issue de la Renaissance constituait une référence centrale pour Rousseau, qui s'appuie pour les articles de l'*Encyclopédie* et du *Dictionnaire* sur les travaux d'un Burette ou d'un Vossius¹¹⁴ : en abordant le problème de la « prosodie moderne » française et de sa musicalité, enjeu crucial de la Querelle des Bouffons, le philosophe genevois avait conscience de reprendre les termes d'un débat initié du temps des derniers Valois, et dans lequel il adoptait la thèse du parti sceptique. Réaffirmant la distinction entre accent prosodique et quantité syllabique, et réservant toujours le premier terme aux seules variations de ton, il constatait, à son tour, l'absence de telles variations dans sa langue natale, où « nos prétendus accents ne sont que des voyelles ou des signes de quantité [qui] ne marquent aucune variété de son »¹¹⁵. Il ne manquait pas même de confirmer ce « paradoxe » d'une accentuation monotone par une « expérience » de prononciation avec handicap mélodique :

Prenez exactement avec la voix l'unisson de quelque instrument de musique, et sur cet unisson prononcez de suite tous les mots français les plus diversement accentués que vous pourrez rassembler ; [...] observez [...] si vous ne marquez pas sur ce même son tous les accents aussi nettement que si vous prononciez sans gêne en variant votre ton de voix¹¹⁶.

Les locuteurs les plus musiciens ont longtemps cherché à compenser artificiellement ce défaut d'accentuation tonale : vains subterfuges selon Rousseau, car moins une langue a d'accents, dira-t-il encore dans son *Dictionnaire*, « plus la mélodie y doit être monotone, languissante et fade, à moins qu'elle ne cherche dans le bruit et la force des sons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété »¹¹⁷. Rousseau réinterprète alors la monotonie « à la française » comme le résultat insidieux d'un « principe » anthropologique de changement dans « le progrès naturel de toutes les langues lettrées », qui est de « perdre de la force en gagnant de la clarté » : « pour rendre bientôt une langue froide et monotone, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle »¹¹⁸. La tradition monotone du XVII^e siècle et sa négation de l'« accent » mélodique, désormais perçus comme les dégâts collatéraux de ce prétendu « progrès », trahissent simultanément une désertion du champ émotionnel, source naturelle

¹¹¹ J.-J. Rousseau, *Examen de deux principes avancés par Monsieur Rameau, dans sa brochure intitulée, Erreurs sur la musique, dans l'Encyclopédie*, dans *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, éd. V. D. Musset-Pathay, Paris, P. Dupont, 1823, t. XI, p. 233. L'allusion possible à cette « espèce de chifflet, qui à Paris est appelé rossignol du mois d'août », une variante du *topos* donnée par Claude Perrault au chapitre des instruments de son traité *Du Bruit* qui, à l'inverse du tambour, « semblent avoir quelque ton, et qui n'en ont point », permettrait de préciser ce que la « mélodie » récupère ici de la rythmique classique : il s'agissait d'un artefact hydraulique imitant toutes les « inflexions » du « chant naturel » de l'oiseau, mais ceci « sans changer de ton », et au seul moyen de « la diversité de l'articulation » (Cl. Perrault, *Du Bruit*, op. cit., p. 233).

¹¹² Augustin d'Hippone, *De Musica*, I, 4, 5-6 ; F. de Salinas, *De Musica*, op. cit., p. 236 ; N. Bergier, *De la Musique spéculative*, op. cit., éd. cit., p. 74.

¹¹³ C. Kintzler, « Introduction » à J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues (Traité sur la musique)*, Genève, s. n., 1781), Paris, Flammarion, 1993, p. 12.

¹¹⁴ Vossius est cité à plusieurs reprises par Rousseau, probablement via P.-J. Burette (« Dissertation sur le Rythme de l'ancienne musique », *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1729, t. V, *Mémoires*, p. 152-168) et E. Chambers (*Cyclopaedia or An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, Londres, J. & J. Knapton, 1728). Voir par exemple J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Amsterdam, M. M. Rey, 1755), Paris, Gallimard, 1969, p. 148 ; et du même auteur, *Dictionnaire de musique*, op. cit., éd. cit., articles « Musique » (p. 581), « Notes » (p. 608n., version alternative tirée de l'*Encyclopédie*) et « Rythme » (p. 728).

¹¹⁵ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., p. 76-77.

¹¹⁶ *Id.*, p. 78.

¹¹⁷ J.-J. Rousseau, « Accent », dans *Dictionnaire de musique*, op. cit., éd. cit., p. 143.

¹¹⁸ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., p. 79.

de tout langage, un étouffement progressif du « cri de la Nature » sous les préceptes des « académies »¹¹⁹, et l'amère victoire d'une discipline vocale de l' « honnête homme » sur ses propres *voces jucunditas*. Le problème à la fois linguistique, rhétorique et musical posé par l'absence de variation tonale dans la prononciation raffinée du français voit ainsi, au milieu du XVIII^e siècle, sa valeur inversée dans le passage d'une normativité classique à la critique des Lumières : anciennement conçue par ses défenseurs comme une particularité de la langue, facteur d'intelligibilité, la monotonie devient pour Rousseau (rejoignant ainsi les anciens détracteurs du vers mesuré) une contrainte qui fait obstacle à la variation mélodique, la seule qui vaille à ses yeux ; célébrée un temps comme l'apanage de la diction « à la française », elle apparaît désormais comme une tare à laquelle il faut remédier en recourant au contre-modèle italien.

La cohérence de la tradition littéraire que nous venons de parcourir nous autorise à résumer en quelques traits les fonctions et les enjeux du lieu commun argumentatif dont elle se fait le relais. À première lecture, le « paradoxe des tambours », tel qu'il apparaît au détour des traités de musique de l'humanisme finissant, sonne comme un énième hommage à la musique des Anciens. Mais il s'inscrit aussi d'emblée dans une certaine rationalité : en éliminant le paramètre mélodique, considéré comme superflu dans l'appréciation du phénomène musical en général, Bergier, Descartes ou Mersenne ont soin d'appliquer la méthode analytique à la spéculation musicale, le *topos* argumentatif supportant même, dans le cas du *Compendium musicae*, l'ordre de présentation des éléments de la science traitée. Cette opérativité scientifique de l'argument des tambours et du schème de la « teneur perpétuelle » en fait, comme nous l'avons vu, un dispositif expérimental efficace et omniprésent au XVII^e siècle, tant en physique acoustique qu'en médecine otologique ou phonologique.

Plus largement encore, sa force de conviction soutient simultanément des prises de position esthétiques, morales, politiques ou religieuses, autant de domaines où l'argument semble s'imposer de lui-même « par l'effet des tambours ». À travers le paradoxe de la « musique sans notes », l'« instrument de guerre » se trouve élevé au rang de symbole de la monotonie linguistique « à la française », une monotonie elle-même entendue comme la transposition temporelle de la ligne droite. En tant que paradigme stylistique d'un certain « classicisme », l'emblème des tambours rencontre, tout au long de la période, à la fois des partisans et des adversaires, selon que son revers, la non-mélodicité, est perçu comme un atout ou comme un handicap. Construit à partir d'un seul invariant (la « teneur perpétuelle ») et qualifié uniquement à l'aide de deux valeurs (le musical et le non-musical), le schème fonctionne comme une structure renversable, capable d'illustrer et d'accompagner des raisonnements contradictoires, et porteur d'esthétiques qui se définissent elles-mêmes en opposition. Partout où elle apparaît, l'évocation de la « teneur perpétuelle » des tambours de guerre ou des discours de paix semble ainsi résumer, pour les auteurs et les lecteurs du temps, toute une culture stylistique, qu'ils la défendent ou la combattent. Avec les textes de Bergier et de Mersenne, dont il partage la démarche et l'horizon référentiel, l'opuscule musical de Descartes a ainsi représenté une tentative importante pour garantir un socle épistémologique stable à cette stylistique nationale en construction.

Nicolas ANDLAUER
Université Toulouse II-Jean Jaurès, Laboratoire LLA-CREATIS

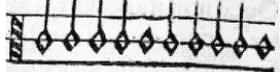
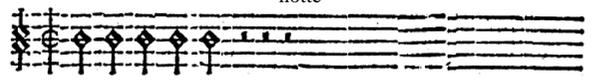
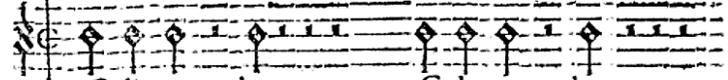
¹¹⁹ J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, op. cit., p. 78.

Annexe 1 : Comparaison des formulations du *topos* des tambours (1577-1768)

Pour chacune des sources citées dans la colonne de gauche, les éléments du *topos* des tambours, parfois disséminés en plusieurs endroits du texte, sont distribués en autant de colonnes qu'il y a d'étapes nécessaires à l'application de la méthode expérimentale : description du dispositif, définition d'un paramètre invariant (par des formulations privatives ou positives), identification d'un paramètre variable et observation conclusive.

Source	Dispositif expérimental	Paramètre invariant		Paramètre variable	Observation conclusive
		privatif	positif		
F. de Salinas, <i>De musica libri septem</i> , Salamanque, Mathias Gastius, 1577, p. 237, 246 et 368.	<i>Vt in tympanis. Vt animaduertere licet in rhythmis, qui fiunt in tympanis. Vt experimur in tympanis.</i>	<i>Sine melos, sive harmonia. Absque sonorum intensionibus aut remissionibus.</i>	<i>Tenore perpetuo. In eodem sono.</i>	<i>Rhythmus.</i>	<i>Nos autem, qui rhythmum ab harmonia distinctum esse, ostendere volumus, solum in rhythmo manus aut pedis motum consideramus, ad quem non est necessaria vocis motio.</i>
G. Zarlino, <i>Sopplimenti musicali</i> , Venise, F. de' Franceschi, 1588, p. 312-313.	<i>Et ciò conosciamo dalla semplice percussione fatta [...] nel tamburo.</i>	<i>Senza udirvi consonanza alcuna. Non vi essendo alcuna consonanza.</i>	<i>Romore et strepito grande.</i>	<i>Il ritmo o numero.</i>	<i>La consonanza da sè non può avere cotale forza di scordare gli animi den composti degli uditori, ma la piglia dal ritmo e dalla orazione.</i>
N. Bergier, <i>De la Musique spéculative. Livre premier</i> (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 1359), éd. et trad. A. Jost, Cologne, Arno Volk Verlag, 1970, p. 94.	Comme es Tambours & cymbales.	Aucune variation de son de bas en hault. Sans fleschir ny a dextre ny a senestre.	Sous une mesme teneure. Ainsy qu'en ligne droite.	Rime. Mesure.	Tout le plaisir qui en procede, ne vient que de l'observation exacte des temps hastifs ou tardifs au battement qui se faict ouyr.
R. Descartes, <i>Compendium musicae</i> (ms., 1618), éd. et trad. F. de Buzon, Paris, PUF, 1987, p. 62-65.	<i>Vt patet in tympano, instrumento bellico.</i>			<i>Nihil aliud spectatur quàm mensura. Sensus nihil aliud habeat advertendum quam tempus.</i>	<i>Vim temporis in Musica, vt hoc solum quandam delectationem per se possit affere.</i>
R. Descartes, <i>Traité de la Méchanique composé par Monsieur Descartes, de plus l'Abrégé de Musique du mesme Autheur mis en François</i> , éd. et trad. N. Poisson, Paris, C. Angot, 1668, p. 58.	Comme l'expérience le fait voir en un tambour, qu'on touche pour regler la marche, ou avertir les gens de guerre.			L'oreille n'ayant alors à considerer que le temps. Toute son harmonie consiste en la mesure.	La mesure a tant de puissance & de force dans la Musique, qu'elle seule est capable de sentir à l'oreille quelque plaisir.
M. Mersenne, <i>Quaestiones celeberrimae in Genesim</i> , Paris, S. Cramoisy, 1623, col. 1573.	<i>Id etiam in tympano manifestum est, quod cum milites tundunt.</i>	<i>Nullam possunt sonorum grauitatem, nullum acumen exhibere.</i>	<i>Semper eiusdem tenoris sonus audietur.</i>	<i>Rythmus.</i>	<i>Ille sonus non parum delectet, & afficiat, vbi debitus rythmus existit.</i>
M. Mersenne, <i>Harmonie universelle</i> , Paris, S. Cramoisy, 1636, « Livre septiesme, Des instrumens de percussion », p. 55 (et « Livre second, Des Chants », p. 90).	Comme on l'expérimente dans les différentes batteries, de tous ceux qui en joient en paix ou en guerre.	(Aucuns intervalles.)	(Encore que tous ses tons soient unisons.)	(Les divers mouuemens ou les diverses mesures qu'on donne aux sons.)	(Il n'est pas tellement necessaire de changer les interualles des sons graves et aigus, qu'on ne puisse trouver quelque espece d'air sans eux.)
I. Vossius, <i>De poematum cantu et viribus rhythmici</i> , Oxford et Londres, Robert Scot, 1673, p. 96 et p. 132-133.	<i>Tympanorum pulsus.</i>		<i>μονότονος. Unius ejusdemque soni intentione. Cum etiam quantumvis pauci soni.</i>	<i>Non tamen μονοειδής. Multas possint continere formas & figuras.</i>	<i>Ut potius existimem, neminem esse bonum musicum, nisi idem quoque bonus sit tympanotriba.</i>
Cl. Perrault, <i>De la musique des Anciens</i> , dans <i>Essais de physique, ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles</i> , Paris, J. B. Coignard, 1680, t. II, p. 355 et 373 (et <i>Du Bruit, idem</i> , p. 175).	Dans les Tambours et dans les Cymbales.	Il ne se trouve ni ton ni inflexion de sons.	(Le ton est si obscur, qu'il est difficile de le discerner.)	Le jeu de ces instruments n'a rien qui puisse appartenir à la Musique, que le mouvement et la cadence.	Les différentes règles, que [les Anciens] avoient pour ce mouvement, faisoient la principale partie de leur Musique.
J.-J. Rousseau, « Rhythme », dans <i>Dictionnaire de musique</i> (Paris, Veuve Duchesne, 1768), éd. A. Collisani et B. Boccadoro, <i>J.-J. Rousseau : Œuvres complètes</i> , Genève-Paris, Slatkine-Champion, 2012, t. XIII, p. 728.	Comme on le sent par l'effet des tambours.			L'impression que font sur nous la Mesure et la Cadence.	Sans [le Rhythme] la Mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose.

Annexe 2 : Le tambour des Français et le tambour des Suisses (1577-1681)

Source	Tambour des Français	Tambour des Suisses
F. de Salinas, <i>De musica libri septem</i> , Salamanque, Mathias Gastius, 1577, p. 296 et 354.	<p><i>Hoc metri genere vtuntur bellici tympanistae, dum pedites legionarij passibus ordinatis incedentes pompaticè progrediuntur, quod his sonis imitari possumus</i></p>  <p><i>quod vulgò verbis a sono factis dicunt, talabalaban.</i></p>	<p><i>Trimetrum acatalecticum</i> <i>Miserar[um] est neque amori dare ludum</i> <i>Cui cantum huiusmodi Glareanus apposuit.</i></p> 
T. Arbeau, <i>Orchésographie</i> , Langres, J. des Preys, 1589, f. 9 ^v , 16, et 15-15 ^v .	<p>La premiere façon, est composee seulement de cinq <i>Tan</i> comme devant à estre notté</p>  <p>Tan tan tan tan tan.</p> <p>[...] Il seroit possible aussi de battre lesdictes cinq minimes blanches & un souspir, & les marcher & passer par mesure ternaire.</p>  <p>Soubz ladicté mesure ternaire le soldat poseroit lassiette de son pied gauche sur la premiere notte & puis lassiette de son pied droict, sur la quatrieme notte, & ainsi consequemment.</p>	<p>Le tambour des Suysses fait un souspir aprez la troisiéme notte, & les trois souspirs a la fin : mais tout revient à un : car les assiettes des pieds se font tousjours sur la premiere & cinquiéme notte.</p>  <p>Colin ran plon Colin ran plon.</p>
M. Mersenne, <i>Quaestiones celeberrimae in Genesim</i> , Paris, S. Cramoisy, 1623, col. 1698.	<p><i>Cùm tamen Galli 5 utantur, quorum rhythmus quatuor temporibus, vel syllabis breuibus, & unicâ longâ constat [...].</i></p> <p>o o o o —, o o o o —</p> <p>Je me rans à toi charité qui vient</p> <p><i>Hae quinque Gallorum pulsationes non includunt plura tempora, quàm Helueticus rhythmus.</i></p>	<p><i>Constat enim Helueticorum rythmum, quem vulgò per colintanpon exprimunt, esse ionicum à minori ; quem rythmum Horatius obseruauit in ode, quae sic incipit.</i></p> <p>o o —, o o —, o o —</p> <p>Miserar[um] est nec amori dare ludum.</p> <p><i>Suprà versus similes literatâ musicâ informauimus qui sic incipiunt. Toute-jans klakés, &c. quibus vides Heluetios 4 solùm pulsationibus contentos esse.</i></p>
M. Mersenne, <i>Harmonie universelle</i> , Paris, S. Cramoisy, 1636, « Livre sixième, De l'art de bien chanter », p. 375 et 390-391.	<p>Les Musiciens & les Poëtes François [...] peuvent nommer le Pyrrichi-Anapeste, le mouvement ou la cadence dont on exprime la marche Française sur le Tambour, parce qu'on le bat en cette façon o o o o — : L'on peut voir les autres pieds, & toutes sortes de vers expliquez par notes, dans le 5^e 6^e & 7^e livre de Salinas.</p>	<p>L'on void un exemple de cet Ionique dans la 12. Ode du 3. livre d'Horace, qui commence, <i>Miserarum est</i>, &c. dont ce vers François du 46. Psaume suit la cadence</p> <p>o o — o o — o o —</p> <p>Dites, chantez Odes, Chansons à ce grand Dieu</p>
<i>Idem</i> , « Livre septiesme, Des instruments de percussion », p. 56-57.	<p>Si j'eusse eu des caracteres de Musique à commandement, j'eusse icy mis toutes les bateries du tambour François.</p>	<p>La marche des Suisses se peut exprimer en cette manière [...]</p> <p>o o — o o —, &c.</p> <p>puis qu'ils font le pied que l'on appelle <i>Ionique mineur</i>, & qu'ils appellent <i>Colintampon</i>.</p>
C.-F. Ménestrier, <i>Des Représentations en musique anciennes et modernes</i> , Paris, R. Guignard, 1681, p. 127.	<p>Les François qui sont plus lestes se remuent d'abord sur quatre brèves, & appuyent sur une longue, suivie de deux pauses qu'exprime le <i>Pata pata pan</i>.</p>	<p>Les Suisses qui ont naturellement la marche plus pesante que les François, commencent par trois battemens forts ; qui font suivis d'une pause, & d'un battement fort avec une autre pause c'est ce qu'exprime leur <i>Colin tan-pon</i>.</p>

BIBLIOGRAPHIE

Sources manuscrites

- Anonyme, [*Fragments d'un traité de musique*], Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 19098.
- Bergier, N., *De la Musique spéculative. Livre premier* (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 1359), éd. et trad. A. Jost, Cologne, Arno Volk Verlag, 1970.
- Descartes, R., *Compendium musicae* (ms., 1618), éd. et trad. F. de Buzon, Paris, PUF, 1987.
- Le Clerc, J., [*Traité et fragments de traités de musique, de métrique et d'hymnologie*], Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 20001.
- Le Clerc, J., [*Papiers et travaux de D. Jacques Le Clerc relatifs à la musique*], ms. Français 19103.

Autres sources

- Alembert, J.-Le Rond d', *De la liberté de la musique*, dans *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*, Amsterdam, Chatelain, 1759, t. IV.
- Arbeau, T., *Orchésographie*, Langres, J. des Preys, 1589.
- Basilico, B., *Musique, mathématiques et philosophie dans l'œuvre de Marin Mersenne*, thèse de Philosophie, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2017.
- Bessler, H., *Das Musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959.
- Bobillier M., (alias M. Brenet), « Essai sur les origines de la musique descriptive », *Rivista musicale italiana*, vol. 14, n° 4 (1907).
- Bouhours, D., *Les Entretien d'Ariste et d'Eugène*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1671.
- Burette, P.-J., « Dissertation sur le Rythme de l'ancienne musique », *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, Imprimerie Royale, 1729, t. V, *Mémoires*, p. 152-168.
- Buzon, F. de, « Fonctions de la mémoire dans les traités théoriques au XVII^e siècle », *Revue de Musicologie*, vol. 76, n°2 (1990), p. 163-172.
- Buzon, F. de, « L'horizon des problèmes musicaux au début de l'âge classique. Mersenne lecteur de Galilée », *Kairos*, vol. 21 (2003), p. 35-52.
- Chambers, E., *Cyclopaedia or An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, Londres, J. & J. Knapton, 1728.
- Charlart, D., *La Sainte Chapelle, [...] pour entendre & apprendre à bien lire & chanter l'Office divin*, Douai, J. Mairesse, 1635.
- Clément, J.-M.-B, et La Porte, J. de, *Anecdotes dramatiques contenant [...] toutes les Pièces de Théâtre [...], Opéras, Opéra-comiques [...] qui ont été joués à Paris ou en Province [...] depuis l'origine des Spectacles en France, jusques à l'année 1775*, Paris, Veuve Duchesne, 1775.
- Fabbri, N., *De l'utilité de l'harmonie. Filosofia, scienza e musica in Mersenne, Descartes e Galileo*, Pise, Edizioni della Normale, 2008.
- Fiala, D., « Cris et mots crus de la polyphonie du xv^e siècle. Contribution à la généalogie du réalisme musical avant Janequin », L. Hablot et L. Vissière (dir.), *Cris, jurons et chansons. Entendre les « paysages sonores » du Moyen Âge et de la Renaissance (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 203-227.
- Filmer, E., *French Court-Aires with their Ditties englished*, Londres, W. Stansby, 1629.
- Fubini, E., *Les philosophes et la musique*, Paris, Champion, 1983.
- Furetière, A., *Dictionnaire universel*, La Haye-Rotterdam, A. & R. Leers, 1690.
- Gantez, A., *L'Entretien des musiciens*, J. Bouquet, Auxerre, 1643.
- Guilloux, F., « «Sans étenduë de Voix, sans tons, & sans Chant'. Les réguliers et l'abandon du chant grégorien : l'exemple capucin », *Le Jardin de Musique*, 5 :2 (2008), p. 61-79.
- Hameline, J.-Y., « Chanter Dieu sous Louis XIV », *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, éd. J. Duron, Wavre, Mardaga, 2007, p. 25-49.
- Hautefeuille, J. de, *Lettre de Mr de Haute-Feuille, a monsieur Bourdelot, premier medecin de madame la duchesse de Bourgogne. Sur le moyen de perfectionner l'ouye. Avec deux lettres de monsieur Perrault de l'Academie royale des sciences, sur le même sujet*, Paris, [s. n.], 1702.

- Héritier, F., *Masculin/Féminin I* [Odile Jacob, Paris, 1996], rééd. 2012.
- Husserl, E., *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1904-1910), éd. et trad. H. Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Janequin, C., « La Guerre », *Chansons de maistre Clement Janequin*, Paris, P. Attaignant, 1528.
- Jory, D. H., « Tragic Declamation in Eighteenth-Century Paris », *The Modern Language Review*, vol. 70, n° 3 (1975), p. 508-516.
- Kintzler, C., « Introduction » à J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Flammarion, 1993.
- Lamy, B., *La Rhétorique ou l'art de parler*, Paris, P. Debats, 1688, rééd. 1715.
- Laugier, M. A., *Apologie de la Musique française, contre Monsieur Rousseau*, [s.l.], [s.n.], 1754.
- Laugier, M. A., *Sentiment d'un Harmoniphile, sur différens ouvrages de musique*, Amsterdam/Paris, Jombert/Duchesne/Lambert, 1756.
- Laurens, A. du, *L'histoire anatomique en laquelle toutes les parties du corps humain sont amplement déclarées [...] De la traduction de François Sizé*, Paris, P.-L. Febvrier, 1610.
- La Grange, J.-B. de, *Les principes de la philosophie. Contre les Nouveaux Philosophes*, Paris, J. Couterot, 1684.
- Lebeuf, J., *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, Herissant, 1741.
- Le Cerf de La Viéville, J.-L., *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Seconde Partie*, Bruxelles, Foppens, 1705.
- Le Faucheur, M., *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, Paris, A. Courbé, 1657.
- Le Laboureur, L., *Avantages de la Langue française sur la Langue latine*, Paris, G. de Luyne, 1669.
- Mackey, D. B., « Étude sur saint François de Sales prédicateur », *Œuvres de S. François de Sales*, Annecy, J. Niérat, 1898, t. X.
- Mambella, G., « L'orecchio como organo risonatore nei trattati *De anima* e in medicina », L. Mauro (dir.), *La musica nel pensiero medievale*, Ravenna, Longo, 2001, p. 123-136.
- Masset, J., *Exact et tres-facile acheminement a la langue françoise [...] mis en latin par le mesme auteur*, Paris, D. Douceur, 1606.
- Ménéstrier, C.-F., *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681.
- Mersenne, M., (sous le pseudonyme du Sieur de Sermes), *Traité de l'Harmonie universelle*, Paris, Baudry, 1627.
- Mersenne, M., *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Paris, S. Cramoisy, 1623.
- Mersenne, M., *Harmonie universelle*, Paris, S. Cramoisy, 1636.
- Mersenne, M., *Les nouvelles pensées de Galilée, mathématicien et ingénieur du duc de Florence. Où il est traité de la proportion des Mouvements Naturels, & Violents*, Paris, H. Guenon, 1639.
- Nestola, B., « Le récitatif italien de Lully », *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, dir. A. Terrier et A. Dratwicki, Lyon, Symétrie, 2010.
- Nicot, J., *Thresor de la langue françoise, tant Ancienne que Moderne*, Paris, D. Douceur, 1606.
- Orden, K. van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Parran, A., *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*, Paris, Ballard, 1639.
- Pasquier, E., *Les Recherches de la France*, Paris, L. Sonnius, 1607.
- Perrault, Ch., *Les Hommes Illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, La Haye, M. Rogguet, 1698.
- Perrault, Cl., « Du Bruit », *Essais de physique, ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris, J. B. Coignard, 1680, t. II, p. 1-334.
- Perrault, Cl., « De la musique des Anciens », *Essais de physique, ou recueil de plusieurs traités touchant les choses naturelles*, Paris, J. B. Coignard, 1680, t. II, p. 335-402.
- Perrin, P., « Lettre écrite à Monseigneur l'Archevesque de Turin, après la représentation de la comédie suivante [*La Pastorale d'Issy*]. De Paris, ce 20 Avril 1659 », *Les Œuvres de Poésie de Mr Perrin*, Paris, E. Loyson, 1661.
- Perron, J.-D. du, *Perroniana & Thuana* (Cologne, G. Scagen, 1669), 3^e éd. 1691.
- Pomey, F.-A., *Le Dictionnaire royal augmenté* (Lyon, L. Servant, 1671), rééd. 1676.

- Poisson, N.-J., *Elucidationes physicae in Cartesii musicam*, dans R. Descartes, *Traité de la Mécanique composé par Monsieur Descartes, de plus l'Abrégé de Musique du mesme Auteur mis en François*, éd. et trad. N. Poisson, Paris, C. Angot, 1668, p. 124-127.
- Rameau, J.-P., *Code de Musique Pratique, ou Méthodes Pour apprendre la Musique*, Paris, Imprimerie Royale, 1760.
- Rameau, J.-P., *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, S. Jorry, 1755.
- Rameau, J.-P., *Pigmalion, acte de ballet, mis en musique par M. Rameau, et exécuté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le 27 août 1748*, Paris, Veuve Boivin, s. d.
- Ranum, P. M., « 'Le Chant doit perfectionner la prononciation, & non pas la corrompre'. L'accentuation du chant grégorien d'après les traités de Dom Jacques Le Clerc et dans le chant de Guillaume-Gabriel Nivers », *Plain-chant et liturgie, Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, dir. J. Duron, Paris, Klincksieck, 1997, p. 59-83.
- Riccoboni, F., *L'Art du Théâtre*, Paris, C. F. Simon et Giffart, 1750.
- Requeno, V., *Saggi sul ristabilimento dell'arte armonica de' greci e romani cantori* (Venise, 1784), Parme, Fratelli Gozzi, 1798, t. I.
- Riolan, J., *Manuel anatomique et pathologique*, Lyon, A. Laurens, 1662.
- Robledo, L., « Le sermon comme représentation : théâtralité et musicalité dans la rhétorique sacrée espagnole de la Contre-Réforme », F. Malhomme (dir.), *Musica Rhetoricans*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 137-172.
- Roux, S., *Méthode nouvelle pour apprendre aux enfants à lire parfaitement bien le Latin & le François*, Paris, A. Warin, 1694.
- Rousseau, J.-J., *Dictionnaire de musique* (Paris, Veuve Duchesne, 1768), éd. A. Collisani et B. Boccadoro, *J.-J. Rousseau : Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 2012, t. XIII.
- Rousseau, J.-J., *Examen de deux principes avancés par Monsieur Rameau, dans sa brochure intitulée, Erreurs sur la musique, dans l'Encyclopédie*, dans *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, éd. V. D. Musset-Pathay, Paris, P. Dupont, 1823, t. XI
- Rousseau, J.-J., *Essai sur l'origine des langues (Traité sur la musique)*, Genève, s. n., 1781), Paris, Flammarion, 1993.
- Rousseau, J.-J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Amsterdam, M. M. Rey, 1755), Paris, Gallimard, 1969.
- Salinas, F. de, *De musica libri septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, & demonstratur*, Salamanque, Mathias Gastius, 1577, traduction espagnole I. F. de la Cuesta, *Siete libros sobre la música*, Madrid, Alpuerto, 1983.
- Salinas, M. de, *Rhetórica en lengua castellana*, Alcalá de Henares, J. de Brocar, 1541.
- Schneider, H., *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 1972.
- Terrones Aguilar del Caño, F., *Arte o instrucción [...] que ha de tener el predicador*, Grenade, B. de Lorençana, 1617.
- Thoulier d'Olivet, P.-J., *Remarques sur la langue françoise* (Paris, Barbou, 1767), rééd. 1783.
- Vaast, C., « L'esthétique musicale du père Mersenne et l'austérité musicale des Minimes », A. Vauchez et P. Benoist (dir.), *Saint François de Paule et les Minimes en France de la fin du XV^e au XVIII^e siècle*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2010, p. 249-271.
- Vendrix, P., « Pour les grands et les autres. La réforme oratorienne du plain-chant », *Plain-chant et liturgie en France au XVII^e siècle*, dir. J. Duron, Paris, Klincksieck, 1997, p. 87-96.
- Vendrix, P., « Nicolas Bergier, le dernier théoricien de la Renaissance en France », « *La musique de tous les passetemps le plus beau* ». *Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, éd. F. Lesure, Klincksieck, Paris, 1998, p. 369-386.
- Vossius, I., *De poematum cantu et viribus rhithmi*, Oxford, Prostant Londini apud Rob. Scot Bibliop., 1673, traduction anglaise P. Martens, *Issac Vossius's De Poematum Cantu et Viribus Rhythmi, 1673: on the music of poetry and power of rhythm*, Farnham, Ashgate, 2013.
- Wölfflin, H., [*Renaissance und Barock*, 1888], *Renaissance et Baroque*, trad. française Guy Ballangé, Paris, Le Livre de Poche, 1967.
- Zarlino, G., *Sopplimenti musicali*, Venise, F. de'Franceschi, 1588.