



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. PENSER, COMPOSER, PRATIQUER LA MUSIQUE À L’ÉPOQUE DU COMPENDIUM MUSICAË DE DESCARTES (1618), Nov 2018, Poitiers, France. hal-02475787v1

HAL Id: hal-02475787

<https://hal.science/hal-02475787v1>

Submitted on 12 Feb 2020 (v1), last revised 14 Jan 2022 (v2)

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

Université Toulouse II-Jean Jaurès, Laboratoire LLA-CREATIS

Actes du colloque international *Penser, composer, pratiquer la musique à l'époque du Compendium musicae (1618) de René Descartes* (Poitiers, novembre 2018), Honoré Champion, Paris (à paraître).

La théorie musicale française du XVII^e siècle, dans la lignée de ses précurseurs méridionaux l'Espagnol Francisco de Salinas et l'Italien Gioseffo Zarlino, conserve de l'unisson une conception double, qui permet de considérer le *sonus* sous les deux espèces du mouvement auxquelles s'intéresse la science musicale suivant les catégories d'Aristote : le local (l'unisson entendu comme simultanéité parfaite entre plusieurs voix), objet de l'*harmonia*, et le temporel (l'unisson comme continuité du même ton de voix), objet de la *rhythmica*¹. L'unisson entendu sous sa première acception, *homophonia* grecque ou *unisonantia* latine², n'est pas une situation musicale universellement privilégiée, même dans les traditions les plus savantes du globe : les orchestres de *gugak* coréen ou de *gagaku* japonais visent au contraire l'hétérophonie, et s'attachent à différencier leur traitement simultané d'une même mélodie. La souveraineté acquise par l'unisson « local » dans la tradition occidentale, avec ses lointaines assises pythagoriciennes, avec aussi ses résonances formelles importantes dans l'art du contrepoint, a télescopé en plein XVII^e siècle français un ensemble de pratiques instrumentales et vocales de l'« isotonie », voire de la « monotonie » – un hellénisme encore rare, mais bientôt péjoratif, équivalent du latin *unisonantia* sous son acception temporelle, qui s'appliquait aux voix humaines émises d'un ton égal, ou au son des instruments dont la « tension » est toujours constante³. Argument majeur en faveur de la primauté du rythme sur l'harmonie, la présence du « paradoxe des tambours » 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 à relire à la lumière du paradigme de la « monotonie » les diverses prises de position à l'égard de la musicalité de la langue française au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. En contrepartie, cette hypothèse permet de décrire comment les applications scientifiques du modèle percussif, comme les pratiques de réciter ou chanter « tout droit », endémiques dans tous les contextes au XVII^e siècle, relevaient d'une *épistémè* 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 F. de Salinas, *De Musica libri septem*, M. Gastius, Salamanque, 1577, p. 238. Toutes les traductions du latin sont de l'auteur, sauf mention.

² F. de Salinas, *op. cit.*, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 46-47.

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

Au cours du procès de canonisation de François de Sales, Claude Favre de Vaugelas rapporte 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 aucune 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 propos⁴.

L'égalité constante de l'intonation, véritable péché contre la *varietas*, ne porte pas encore, en cette première moitié de XVII^e siècle, le nom de « monotonie », mais c'est bien ce même défaut sans nom qui se trouve dénoncé avec le même vocabulaire, dès le XVI^e siècle espagnol, comme le principal écueil de la prédication évangélique : selon Miguel de Salinas, prêcher « à un ton », comme « jouer toujours d'une même corde », suffira « à endormir les auditeurs, même s'ils sont debout⁵ » ; Del Caño juge pour sa part que de déclamer « tout à un ton, *fa, fa, fa, fa* » est une manière particulièrement « insipide »⁶, une métaphore gustative à laquelle ont souvent recours les auteurs pour désigner ce manquement. Au cours du XVII^e, où 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, on s'appuie encore sur la notion grammaticale d'« accent prosodique » pour en déterminer les diverses « inflexions », mais en y surajoutant les modulations propres à transmettre l'« énergie » du texte, ces accents que certains appellent « pathétiques⁷ ». 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 voix⁸ ».

Si les auteurs français insistent particulièrement sur le sujet, c'est que l'interdit rhétorique de la « similitude⁹ » tonale entraine 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 :

⁴ 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*, t. X, J. Niérat, Annecy, 1898, vol. 4, p. XLIV-XLV.

⁵ M. de Salinas, *Rhetórica en lengua castellana*, Alcalá de Henares, 1541, f. 73r : « *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 », F. Malhomme (dir.), *Musica Rhetoricans* Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 160.

⁶ F. Terrones Aguilar del Caño, *Arte o instrucción [...] que ha de tener el predicador*, B. de Lorençana, Grenade, 1617, p. 146 : « *todo a un tono, fa, fa, fa, fa, es muy desabrido negocio* ». Cité par L. Robledo, *ibid.*, p. 161.

⁷ Voir B. Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, P. Debats, Paris, (1688) 1715, p. 16 ; cf J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Veuve Duchesne, Paris, 1768), A. Collisani et B. Boccadoro (éd.), *Œuvres complètes*, t. XIII, Slatkine-Champion, Genève-Paris, 2012, « Accent », p. 143.

⁸ M. Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur ou De la prononciation et du geste*, A. Courbé, Paris, 1657, p. 87-88.

⁹ B. Lamy, *op. cit.*, p. 223-224 et p. 230.

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 sien¹⁰.

Or, ce *diktat* d'un « bien parler » proche de la monotonie semble avoir affecté non seulement l'art oratoire, mais aussi la poésie et le chant, 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, 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 Auditeurs¹¹.

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 façon¹² », 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 enfans¹³ ».

Manquement majeur pour la communication en contexte public, le péril français de l'égalité ennuyeuse guettait aussi les compositeurs, plus hésitants encore 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 voix¹⁴ ». D'autres, comme Lully et Quinault, osaient par le biais du récitatif se rapprocher d'un modèle psalmodique que Perrin décelait dans les « pleins chants » et les « airs de cloître¹⁵ » des italiens.

À en croire les dictionnaires, l'adjectif « monotone » aurait rapidement glissé d'un sens musical littéral à un usage figuré et péjoratif après que Lully, en 1672, eut reçu à la place de Perrin le privilège de l'Académie royale de musique, assurant ainsi son monopole sur la production de « tragédies en musique ». Encore entendu l'année précédente, dans le *DICTIONNAIRE ROYAL* de Pomey, sous son acception étymologique d'« unisson » (il qualifie une « teneur de voix unique et identique », une « voix continue de ton égal¹⁶ »), cet hellénisme emprunté à Aristide Quintilien ou à Longin ne servira

¹⁰ P.-J. Thoulier d'Olivet, *Remarques sur la langue française*, Barbou, Paris, (1767) 1783, p. 35-36.

¹¹ J.-D. du Perron, *Scaligeriana, Thuana, Perroniana*, Amsterdam, 1740, II, p. 392-393. Cité par F. A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (Warburg Institute, University of London, 1947), édition française, *Les Académies en France au XVI^e siècle*, PUF, Paris, 1996, p. 227.

¹² L. le Laboureur, *Avantages de la Langue française sur la Langue latine*, G. de Luyne, Paris, 1669, p. 270.

¹³ *Ibid.*, p. 264.

¹⁴ 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*, E. Loyson, Paris, 1661, p. 278.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ F.-A. Pomey, *Le Dictionnaire royal augmenté*, L. Servant, Lyon, (1671), 1676, p. 606 : « Unus, idemque vocis sonus, vel, tenor. Aequabili sono perpetua vox ».

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 Declamateur¹⁷ ». Un document rapporté par les chroniqueurs, quelques vers anonymes publiés tardivement, autoriseraient même à dater ce glissement sémantique de l'année 1673, en le rapportant aux conditions de réception de *CADMUS ET HERMIONE*, première « tragédie en musique » illustrant l'option de Lully et Quinault au sujet du récitatif, « véritable nouveauté de ce premier opéra français » selon Barbara Nestola¹⁸ :

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 inspira¹⁹.

Si ces vers, exprimant la perplexité suscitée par le récitatif lullien, étaient effectivement une réaction « à chaud » à cet événement artistique, l'emprunt ironique à la tradition savante du terme de « monotonie » était pertinent pour dénoncer le défaut musical au moyen d'une référence d'aspect classique. Cet emploi connaîtra une grande fortune dans la topique des critiques du style lulliste, qui associeront ce thème à celui de la « psalmodie » et du « 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. Ces esthétiques relevaient d'un paradigme déjà en place, une *épistémè* repérable en particulier dans les discours sur la musique du temps d'Henri IV et de Louis XIII, et fixée dans un dispositif discursif récurrent, le « paradoxe des tambours ».

2. Le paradoxe des tambours

On trouve une conception de la continuité sonore qui accompagne et commente une esthétique dénoncée plus tard comme « monotone » dans les textes définissant la *doxa* rationaliste-chrétienne du premier XVII^e siècle français, en particulier chez les auteurs gravitant dans la galaxie du père minime Marin Mersenne. Ce dernier, en cherchant dans l'*HARMONIE UNIVERSELLE* de 1636 à définir les phénomènes prioritaires dans la perception du langage musical, résumait 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 pourtant 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

¹⁷ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, A. & R. Leers, La Haye-Rotterdam, 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 » (*op. cit.*, p. 564).

¹⁸ 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*, Symétrie, Lyon, 2010, p. 9.

¹⁹ J.-M.-B. Clément & J. de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Veuve Duchesne, Paris 1775, t. I, p. 165 Cité dans J. de La Gorce, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, Paris, 2002, p. 588.

peut être appelé air ou chant en quelque manière que ce soit : car quelques uns disent qu'on peut sonner un air sur le Tambour, encore que tous les tons soient unisons, d'autant que les divers mouvemens ou les diverses mesures qu'on donne aux sons du Tambour peuvent représenter quelque chanson, ou quelque fantaisie²⁰.

2.1. À l'école des formes

Les principaux 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 de la science musicale²¹. Attester de l'existence d'une « 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 lui²²), mais dont il revenait à Zarlino d'avoir donné dans ses *SOPPLIMENTI MUSICALI* une première version complète²³. (Voir Tableau 1 en annexe²⁴).

Toute l'expérience des tambours, instruments dont la vocation musicale posait problème en raison de leur invariable ou insaisissable tonalité, consistait à mettre en évidence une ossature rythmique qui suffise pour l'auditeur à reconnaître facilement un « air » ou un « chant ». Le « plaisir » ainsi pris à la seule perception de variations rythmiques s'opposait au caractère soporifique attribué à l'unité de ton de certains orateurs : jusqu'à Rousseau, on parlera de « l'impression que font sur nous la Mesure et la Cadence », et l'on cherchera comment « ces retours tantôt égaux et tantôt variés affectent nos âmes, et peuvent y porter le sentiment des passions²⁵ ». L'humble tambour de guerre sera devenu au cours du XVII^e siècle un modèle pour la voix humaine, l'objet le plus noble de l'*ars musica*, tout en se prévalant,

²⁰ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, S. Cramoisy, Paris, 1636, « Livre second, Des Chants », p. 90.

²¹ 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.

²² Augustin d'Hippone, *De Musica*, III, 1, 1. Cité par F. de Salinas, *op. cit.*, p. 267 et p. 283.

²³ Information transmise par G. Mambella ; voir « Descartes lecteur de Zarlino », communication du présent colloque.

²⁴ Sources de l'annexe 1 : F. de Salinas, *op. cit.*, p. 237, 246 et 368 ; G. Zarlino, *Sopplimenti musicali*, Venise, 1588, p. 312-313 ; N. Bergier, *De la Musique spéculative. Livre premier* (ms., c. 1603), A. Jost (éd.), Arno Volk Verlag, Cologne, 1970, p. 94 ; R. Descartes, *Compendium musicae* (ms., 1618), F. de Buzon (éd. et trad.), PUF, Paris, 1987, p. 62-65 et N. Poisson (éd. et trad.), *Traité de la Mécanique composé par Monsieur Descartes, de plus l'Abrégé de Musique du mesme Auteur mis en François*, C. Angot, Paris, 1668, p. 58 ; M. Mersenne, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, S. Cramoisy, Paris, 1623, col. 1573 ; M. Mersenne, *Harmonie universelle*, *ed. cit.*, « Livre second, Des Chants », p. 90 et « Livre septiesme, Des instrumens de percussion », p. 55 ; C.-F. Ménéstrier, *Des Représentations en musique anciennes et modernes*, R. Guignard, Paris, 1681, p. 120-121 ; Cl. Perrault, « Du Bruit. Et de la Musique des anciens », *Œuvres diverses de physique et de mécanique*, t. 2, P. Vander Leyde, 1721, p. 231, 302 et 310 ; J.-J. Rousseau, *op. cit.*, « Rythme », p. 728.

²⁵ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, *loc.cit.*

suivant le paradigme sexué emprunté à Aristote et à Martianus Capella, d'une dynamique masculine, d'une « puissance » (*vis*) qui met en forme une matière harmonique féminisée²⁶.

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 un reflet du fonctionnement analytique lui-même. Nul ne le dira mieux qu'Isaac Vossius²⁷, « cet entêté du tambour » (selon Ménestrier) qui veut retrouver dans la musique moderne la « puissance » antique du rythme, a lu Salinas²⁸, cite Descartes et Mersenne²⁹, et sera à son tour cité par Ménestrier, Burette et Rousseau : le tambour illustre, par son brouillage de l'information mélodique, la distinction du *monótonos* (*unisonus*) et du *monoeidès* (*uniformis*), et démontre qu'en « peu de sons » peuvent apparaître « de multiples formes et figures³⁰ » ; comme l'art monochrome du dessin l'est au peintre, l'exercice des percussions sera pour le musicien une école élémentaire des formes sonores³¹.

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 ces auteurs 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'autre³² ». 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'*unisonantia*, qui s'incarne dans la tension du monocorde, n'est pas comptée parmi les consonances, que pourtant elle contient toutes, de même que l'unité est « la source et le principe » (*fons et principium*)

²⁶ Issue du livre IV de la *Génération des animaux* d'Aristote (voir à ce sujet F. Héritier, *Masculin/Féminin I*, Odile Jacob, Paris (1996), 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 (*op. cit.*, p. 238), puis par Bergier (*op. cit.*, p. 98, 130 et 194) et Mersenne (*Quaestiones*, col. 1709).

²⁷ I. Vossius, *De poematum cantu et viribus rhithmi*, Oxford, 1673, p. 132.

²⁸ Comme en témoigne l'exemplaire du *De Musica* de Salinas portant son ex-libris à la bibliothèque universitaire de Leyden (cote 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), Fratelli Gozzi, Parme, 1798, t. I, p. xiv-xvii.

²⁹ I. Vossius, *op. cit.*, p. 113.

³⁰ I. Vossius, *op. cit.*, p. 96 : « *cum etiam quantumvis pauci soni, multas possint continere formas & figuras, unde demum canticorum emergit praestantia.* » ; p. 132 : « *Est quidem tympanorum pulsus μονότονος, non tamen μονοειδής* » (passage cité par C.-F. Ménestrier, *op. cit.*, p. 121). La distinction entre *uniformis* et *multiformis* était déjà soulignée par Salinas (*op. cit.*, p. 283), qui s'appuyait notamment sur Aristote, *Politique*, II, 3.

³¹ I. Vossius, *op. cit.*, p. 133.

³² F. de Salinas, *op. cit.*, p. 48-49 : « *in vna, ac certa tensione locatur, neque in aliquam partem declinat.* »

de tous les nombres, sans être nombre elle-même³³. Les auteurs avaient soin d'indexer ainsi les valeurs de la monotonie sur les prérogatives métaphysiques dévolues à l'unisson³⁴.

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 grasse³⁵ ». 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 teneur³⁶ » ; et dans l'*HARMONIE UNIVERSELLE* de 1636, le mère Minime reviendra encore sur la question du « mouuement [...] qui forme le ton du Tambour par la frequence de ses tours & retours » et par lequel le ton « est tousiours esgal quant à la qualité d'aigu, soit que l'on batte la peau doucement, ou avec violence, pourueu qu'elle ayt tousiours une mesme tension³⁷ ».

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 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 plaisir³⁸ », il réalise un syllogisme qui maintient hors-jeu, dans le jugement porté sur les différences des sons « sous le rapport de la durée ou du temps³⁹ », la notion d'« accent » au sens prosodique, réservée aux variations de hauteur « selon l'aigu et le grave », – une distinction qu'avait fortement réaffirmée le double traité de Salinas. Stratégiquement, le *topos* des tambours se situe chez Descartes à l'articulation exacte entre ces deux parties de l'exposé, et son apparition précède directement 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 grave⁴⁰ ».

³³ Ces définitions boéciennes, qui semblent avoir suscité un intérêt accru depuis la fin du XV^e siècle, furent relayées par F. de Salinas (*op. cit.*, p. 52), R. Descartes (*op. cit.*, p. 64-65) et M. Mersenne (*Harmonie universelle*, « Livre I des consonances », p. 10-23).

³⁴ 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*, Edizioni della Normale, Pise, 2008, p. 58-67.

³⁵ F. de Salinas, *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.* »

³⁶ M. Mersenne, *Quaestiones*, col. 1573 : « *nam quocūque modo ferias, semper eiusdem tenoris sonus audietur* ».

³⁷ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, « Livre septiesme, Des instrumens de percussion », p. 56.

³⁸ R. Descartes, *op. cit.*, p. 62.

³⁹ *Id.*, p. 54.

⁴⁰ R. Descartes, *op. cit.*, p. 64.

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 environnants⁴¹ » ; Mersenne admire comment « les Tambours qui battent la quaiſſe en perfection frappent quelque-fois avec tant de violence, que son bruit imite celui des mousquets, ou des canons⁴² », 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 considérables⁴³.

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 Heinrich Bessler⁴⁴. 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 mouvoir⁴⁵ » ; Mersenne estime quant à lui que « ces grands coups, qui excèdent de beaucoup la force des autres, seruent pour marquer, & pour distinguer les mesures, & pour finir les cadences⁴⁶ ». 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 émouvoir⁴⁷ ».

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. Ce paradigme débordera le cadre de la théorie musicale pour devenir un véritable emblème éthique, voire politique.

⁴¹ R. Descartes, *op. cit.*, p. 62.

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

⁴³ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁴ H. Bessler, *Das Musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlin, 1959, p. 41 et suivantes.

⁴⁵ R. Descartes, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁶ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, « Livre septiesme, Des instrumens de percussion », p. 56.

⁴⁷ M. Mersenne, *Quaestiones*, col. 1573 : « *Cùm tamen ille sonus non parum delectet, & afficiat, ubi debitus rythmus existit, idque ob analogiam, quam primus ictus habet cum sequentibus, aut quam omnes simul collocati efficiunt.* »

3. Les usages du paradoxe

3.1. « À tous accords, ton » : un emblème

Il n'est pas anodin de voir l'emblème du tambour militaire, devenu celui d'un catholicisme gallican et militant, apparaître par métonymie aux armes de la famille des « Tabourot » : Jehan, dit Thoinot Arbeau, auteur du manuel de tambour et de danse l'*ORCHÉSOGRAPHIE*⁴⁸, et dont Kate van Orden a révélé les accointances qu'il entretenait avec les séminaires jésuites⁴⁹ ; 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 Mersenne⁵⁰. 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 associe l'expression à des valeurs éthiques de modestie, une « technique de soi » qui s'affichait également du point de vue vestimentaire sous les couleurs du noir et du gris : « 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 relevé⁵¹. »

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 ». 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 harmonie⁵² », il exagère sans doute la nouveauté de l'événement, mais il illustre parfaitement sa double portée symbolique (amalgamer 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).

3.2. Geste, son, verbe : le modèle percussif généralisé

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

⁴⁸ T. Arbeau, *Orchésographie*, J. des Preys, Langres, 1589

⁴⁹ K. van Orden, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, University of Chicago Press, 2005, p. 222-224.

⁵⁰ M. Mersenne (sous le pseudonyme du Sieur de Lermes), *Traité de l'Harmonie universelle*, Baudry, Paris, 1627 (exemplaire : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8° S 14459).

⁵¹ A. Gantez, *L'Entretien des musiciens*, J. Bouquet, Auxerre, 1643, p. 118.

⁵² Ch. Perrault, *Les Hommes Illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, M. Rogguet, La Haye, 1698, p. 234.

du *COMPENDIUM MUSICAE* les motifs de la voix humaine et de la percussion des peaux animales⁵³ ; comparer ces dispositifs sous l'angle de l'invariant tonal permettait d'appréhender à l'aide d'une seule et même syntaxe les phénomènes rythmo-verbaux et les phénomènes acoustiques. La voix ne pouvait-elle pas réaliser sur un unisson une imitation des batteries nuancées du *tabour* ? Comme l'italien *tamburo*, l'espagnol *atambor* ou l'arabe *atabal*, l'instrument lui-même n'était-il pas désigné « par onomatopée⁵⁴ » ?

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 affection⁵⁵ »), 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 coups nuancés du tambour, appartenait à la grammaire des styles vocaux depuis la célèbre chanson de Clément Janequin⁵⁶, et la longue tradition des « batailles » inspirées d'elle l'avait rétrocedé à la gestique instrumentale. 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 1589, et adopté par Mersenne en 1636⁵⁷.

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*⁵⁸ » dit Salinas), à ces « diction[s] [qui] représentent en leur naïf ce pourquoi elles sont introduites [et dont] les aucunes denotent le son des choses inanimées⁵⁹ » 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 Souïsses⁶⁰ ». 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 combat⁶¹. Ces notations musicales 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. (Voir Tableau 2 en annexe).

Au service d'applications plus scientifiques, le modèle percussif s'était étendu au champ de la phonologie et de l'acoustique, contaminant ainsi la chaîne entière des savoirs. L'expérience du handicap mélodico-sémantique, comme dans le cas des onomatopées, constituait le support à des recherches sur

⁵³ R. Descartes, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁴ J. Nicot, *Thresor de la langue françoise*, 1606, p. 615 : « en toutes lesdites quatre langues est mot par onomatopée ».

⁵⁵ N. Bergier, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶ C. Janequin, « La guerre », *Chansons de maistre Clement Janequin*, P. Attaignant, Paris, 1528.

⁵⁷ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, « Livre septiesme, Des instrumens de percussion », p. 55.

⁵⁸ F. de Salinas, *op. cit.*, p. 296.

⁵⁹ E. Pasquier, *Les Recherches de la France*, L. Sonnius, Paris, 1607, p. 971.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ N. Bergier, *op. cit.*, p. 192 ; M. Mersenne, *Quaestiones*, col. 1698.

la physiologie de la voix humaine, où elle permettait, dans la tradition des *PROBLEMES* d'Aristote, d'appréhender les fonctions réservées aux divers organes phonatoires, tout en engageant, comme dans le cas des tambours, des hypothèses sur la nature du son⁶². 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 Ton⁶³.

Le modèle percussif étendu n'épargnait pas non plus la physiologie de l'oreille, et en particulier cette membrane « extrêmement sèche et résonnante qu'on appelle Tambour⁶⁴ » (le tympan), soit qu'elle « imprime » elle-même aux osselets, sous la poussée de l'air, « la forme et caractère du son⁶⁵ » comme le voulait Du Laurens, soit qu'elle reçoive d'eux ce mouvement, comme le prétendait à l'inverse Nicolas Bergier :

Après que les parolles ont esté faictes & productes par l'air, elles sont portees par les pertuis de l'oreille jusques sur les osselets, lesquelz esmeus au mouuement de l'air font resonner ces pellicules comme celles d'un tabourin⁶⁶.

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 parole⁶⁷ ».

3.3. La déclamation unie : « percuter les âmes »

Comme le son du tonnerre ou du tambour de guerre, comme celui des vocalisations humaines, le discours oratoire classique pouvait aussi 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'orateur⁶⁸. Or, cet objectif semble s'être accommodé bien souvent d'une prononciation monocorde, cultivée plus soigneusement encore dans la récitation des vers que de la prose. C'était un fait acquis qu'entre tous les peuples, dira Dominique Bouhours en 1671,

⁶² Voir à ce sujet B. Basilico, *Musique, mathématiques et philosophie dans l'œuvre de Marin Mersenne*, thèse de Philosophie, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2017, p. 381.

⁶³ Cité par J.-B. de la Grange, *Les principes de la philosophie. Contre les Nouveaux Philosophes*, 1684, p. 531.

⁶⁴ 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, *op. cit.*, p. 392.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ N. Bergier, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁷ N. Bergier, *op. cit.*, p. 84. Cf J. Riolan, *Manuel anatomique et pathologique*, A. Laurens, Lyon, 1662, p. 449 : « au travers de cette membrane il y a une corde tendue comme aux tambours de guerre. » (cité par B. Basilico, *op. cit.*, p. 394). Ce modèle est également développé par Cl. Perrault, *op. cit.*, p. 236-247.

⁶⁸ 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.

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 ton⁶⁹.

Selon Bergier et Mersenne cependant, il existait des contextes médiatiques privilégiés pour ce genre de prestation. 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 conduire la voix du hault en bas, ou du bas en hault⁷⁰ ». 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 métriques⁷¹.

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 accoustumer⁷² » ; 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 voix⁷³. » 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, et dont on ne cessera par la suite de fustiger l'« insupportable monotonie », on veillait spécialement à unifier la phrase et le vers par l'isotonie, afin de mieux « percuter les âmes ». 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 : « 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*⁷⁴ ». 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 Chanmêlé », et répétait à ses chanteurs : « Ventrebleu, point de broderie ; mon Récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni⁷⁵ ».

⁶⁹ D. Bouhours, *Ile Entretien d'Ariste et d'Eugène*, S. Marbre, Cramoisy, Paris, 1671. Cité par J.-P. Caput, *La langue française, histoire d'une institution*, Larousse, Paris, 1972, t. I, p. 249-250.

⁷⁰ N. Bergier, *op. cit.*, p. 64.

⁷¹ M. Mersenne, *Quaestiones*, col. 1572.

⁷² J. Masset, *Exact et tres-facile acheminement a la langue françoise*, dans J. Nicot, *op. cit.*, p. 4.

⁷³ S. Roux, *Méthode nouvelle pour apprendre aux enfants à lire parfaitement bien le Latin & le François*, A. Warin, Paris, 1694, p. 45.

⁷⁴ B. Lamy, *op. cit.*, p. 222. Cf F. Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, Paris, 1738, 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.

⁷⁵ J.-L. Le Cerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française, Seconde Partie*, Foppens, Bruxelles, 1705, p. 202.

3.4. 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 en contrepartie l'intonation rectiligne de l'ancien *tractus*, suivant le mode de récitation dit « directanée » (*directanea, in directum*) attribuée aux anciens Pères du désert⁷⁶. Les Franciscains, les Carmes déchaux, les Minimes auxquels appartient le père Mersenne⁷⁷, les Visitandines⁷⁸ ou encore les Capucins⁷⁹ 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*⁸⁰ »). 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 Rhythmique [...] 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 profondeur⁸¹.

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 paroles⁸² ». 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]ons », 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,

⁷⁶ J. Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique*, Herissant, Paris, 1741, p. 51-52.

⁷⁷ C. Vaast « 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*, Presses universitaires François-Rabelais, Tours, 2010, p. 249-271.

⁷⁸ J.-Y. Hameline, « Chanter Dieu sous Louis XIV », J. Duron (éd.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*, Mardaga, Wavre, 2007, p. 31 et 38.

⁷⁹ F. Guilloux, « 'Sans étendue 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.

⁸⁰ E. Filmer, *French Court-Aires with their Ditties englished*, W. Stansby, Londres, 1629, Préface, n.p.

⁸¹ N. Bergier, *op. cit.*, p. 96-98.

⁸² D. Charlart, *La Sainte Chapelle, [...] pour entendre & apprendre à bien lire & chanter l'Office divin*, J. Mairesse, Douai, 1635, p. 101.

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 interualles » et n'observent « point d'autre mesure que celle des syllabes⁸³ ».

Dans les polémiques qui agiteront les milieux ecclésiastiques français autour de l'abandon du mélodique et de l'observation des quantités latines dans le grégorien⁸⁴, les auteurs s'attacheront à rendre encore lisibles les distinctions augustinienne entre « accent » et « quantité », et à faire exister des dispositifs où ces distinctions demeurent patentes. La psalmodie conservait à ce titre un statut 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 poète⁸⁵.

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 fauxbourdon⁸⁶ ». 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'Vnison frequent, tant qu'il est possible, au Contrepoint, tant simple que figuré⁸⁷ »), cela n'était pas rédhibitoire aux yeux de Descartes, ni à ceux de Mersenne⁸⁸ : si ces pièces avaient au contraire, nous dit le second, « plus de puissance sur les Auditeurs, que les pieces de Contrepoint figuré⁸⁹ », 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 mélodie⁹⁰.

4. Le procès du style monotone

En 1721 paraîtra encore, de façon posthume, l'étude dédiée au tambour (« instrument qui [a] des tons, et qui sembl[e] n'en pas avoir⁹¹ ») par l'architecte de la colonnade du Louvre Claude Perrault,

⁸³ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, « Livre second des Chants », p. 90.

⁸⁴ Voir P. Vendrix, « Pour les grands et les autres. La réforme oratorienne du plain-chant », J. Duron (dir.), *Plain-chant et liturgie en France au XVIIe siècle*, Klincksieck, Paris, 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 », J. Duron (dir.), *op. cit.*, p. 59-83.

⁸⁵ N.-J. Poisson, *Elucidationes physicae in Cartesii musicam*, dans R. Descartes, *Traité de la Mécanique*, *ed. cit.*, p. 124-127.

⁸⁶ J. Le Clerc, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 20001, f. 31 et ms. Français 19103, f. 103v-104.

⁸⁷ A. Parran, *Traité de la musique théorique et pratique, contenant les préceptes de la composition*, Ballard, Paris, 1639, p. 80.

⁸⁸ Voir H. Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Tutzing, 1972, p. 236 : « Mersenne und Descartes schätzten diese schlichten Fauxbourdons höher ein als die kunstvolle Mottette. » L'auteur anonyme d'un fragment théorie musicale de 1581 estimait déjà que le faux-bourdon « bien souvent est plus agreable que la musique faconnee & meslee » (Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 19098, f° 18r).

⁸⁹ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, « Livre IV, De la composition de musique », p. 272.

⁹⁰ E. Fubini, *Les philosophes et la musique*, Honoré Champion, Paris, 1983, p. 82-83.

⁹¹ Cl. Perrault, *op. cit.*, p. 231.

accompagnée de développements d'inspiration humaniste autour du modèle percussif en acoustique. Pourtant, les célèbres querelles musicales émaillant le XVIII^e siècle trahiront les contestations croissantes que subit le paradigme stylistique hérité 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 claviéristes⁹², 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 Lully⁹³ » que « froide monotonie », qu'asservissement à un « genre monotone et uniforme⁹⁴ ». Dans ce contexte, l'analogie récurrente entre le style récitatif lullien et la « psalmodie », ou encore le « plain-chant⁹⁵ », 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.

4.1. Le rossignol, un anti-tambour ?

La célèbre controverse qui, à partir de 1752, oppose Rameau au philosophe Rousseau, fait 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 mesure⁹⁶ ». 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*⁹⁷), 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. » À l'antique expérience de pensée d'un son indéfini laissant apparaître le rythme autonome et à nu, répond désormais celle d'une harmonie autonome et à nu évoluant sur un rythme indéfini.

⁹² Voir notamment J.-P. Rameau, *Code de Musique Pratique, ou Méthodes Pour apprendre la Musique*, Imprimerie Royale, Paris, 1760, p. 120-183.

⁹³ M. A. Laugier, *Apologie de la Musique françoise, contre Monsieur Rousseau*, s. é., s. l., 1754, p. 26.

⁹⁴ M. A. Laugier, *Sentiment d'un Harmoniphile, sur différens ouvrages de musique*, Amsterdam, 1756, p. 64.

⁹⁵ J.-Le Rond D'Alembert, *De la liberté de la musique*, in *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*, Z. Chatelain, Amsterdam, 1759, t. IV, p. 386 et 402-403.

⁹⁶ J.-P. Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, S. Jorry, Paris, 1755, p. 38-39.

⁹⁷ 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*, Veuve Boivin, Paris, s. d., sc. 5, « L'Amour triomphe », p. 29-35.

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 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 rossignol⁹⁸ ». 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 qui, à l'inverse du tambour, « semblent avoir quelque ton, et qui n'en ont point⁹⁹ », permet de comprendre 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'articulation¹⁰⁰ ». En faisant de cette variante un nouvel emblème face à l'autorité militaire du tambour, et en se plaçant sous l'égide du rossignol, repoussoir de toute discipline musicale pour un augustinien comme Salinas et ses disciples français du XVII^e siècle¹⁰¹, Rousseau donnera en même temps, selon les mots de Catherine Kintzler, sa « réponse directe et philosophique au siècle de Louis XIV¹⁰² ».

4.2. Le cri étouffé de la Nature

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 le philosophe genevois 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 Vossius¹⁰³ : en abordant le problème de la « prosodie moderne » française et de sa musicalité, enjeu crucial de la Querelle des Bouffons, Rousseau 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 l'antique distinction entre accent prosodique et quantité syllabique, et réservant toujours le premier terme aux seules variations mélodiques, 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

⁹⁸ J.-J. Rousseau, *Examen de deux principes avancés par Monsieur Rameau, dans sa brochure intitulée, Erreurs sur la musique, dans l'Encyclopédie*, V. D. Musset-Pathay (éd.), *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, P. Dupont, Paris, 1823, t. XI, p. 233.

⁹⁹ Cl. Perrault, *op. cit.*, p. 233.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Augustin d'Hippone, *op. cit.*, I, 4, 5-6 ; F. de Salinas, *op. cit.*, p. 236 ; N. Bergier, *op. cit.*, p. 74.

¹⁰² C. Kintzler, *Introduction à J.-J. Rousseau, Essai sur l'origine des langues*, GF Flammarion, Paris, 1993, p. 12.

¹⁰³ 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*, Imprimerie Royale, Paris, 1729, t. V, *Mémoires*, p. 152-168) et E. Chambers (*Cyclopaedia or An Universal Dictionary of Arts and Sciences*, J. & J. Knapton, Londres, 1728) : *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (M. M. Rey, Amsterdam, 1755), Folio-Gallimard, Paris, 1969, p. 148 ; *Dictionnaire de musique, ed. cit.*, « Musique », p. 581 ; *id.*, « Notes », p. 608n. (version alternative tirée l'*Encyclopédie*) ; *id.*, « Rhythme », p. 728.

variété de son¹⁰⁴ ». 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 voix¹⁰⁵.

Mais c'est à un vain travestissement musical que se livreront les locuteurs en voulant compenser ailleurs ce défaut d'accentuation tonale ; car moins une langue a d'accents, dira encore Rousseau 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 variété¹⁰⁶ ». 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 parle¹⁰⁷ ». 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 de tout langage, un étouffement progressif du « cri de la Nature » sous les *diktats* des « académies¹⁰⁸ », et l'amère victoire d'une discipline vocale de l'« honnête homme » sur ses propres *voces jucunditas*.

Le paradoxe des tambours et son corollaire, l'examen de la monotonie « à la française », apparaissent donc comme des dispositifs discursifs récurrents à travers l'âge classique, qui formalisent et prescrivent en termes antiquisants un certain nombre de choix stylistiques et de comportements sociaux – des termes qui demeurent prégnants jusqu'à Rousseau, dont le mélodisme pastoral se veut encore redevable des techniques de la « rythmopée » des Grecs. Ces *topoi* sont également les indices d'une continuité forte entre l'humanisme renaissant et la pensée des Lumières, car ils définissent le cadre d'une « rythmologie » qui est aussi celui d'une anthropologie en devenir. En soulevant, au dernier chapitre de son traité de 1577 documenté par les antiques interrogations du pseudo-Marius Victorinus, la question de l'« origine des mètres et de tous les éléments de la musique¹⁰⁹ », Francisco de Salinas avait, le premier dans la modernité, ouvert sa rythmique spéculative sur de futures recherches qui interrogeraient l'inné et l'acquis, le spontané et le contraint, les affects et les représentations, la nature et la discipline ; mais cette ouverture constituait en même temps une frontière pour l'*ars musica*, et en premier lieu pour la *rhythmica* elle-même. Les variations apparues au cours des XVII^e et XVIII^e siècles

¹⁰⁴ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, ed. cit., p. 76-77.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 78.

¹⁰⁶ J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, ed. cit., « Accent », p. 143.

¹⁰⁷ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, ed. cit., p. 79.

¹⁰⁸ J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, ed. cit., p. 78.

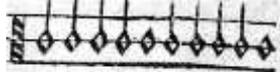
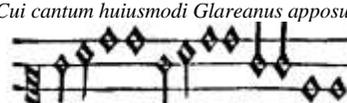
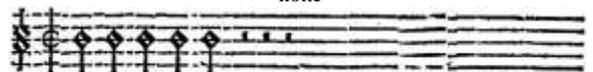
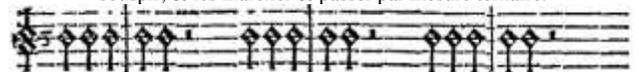
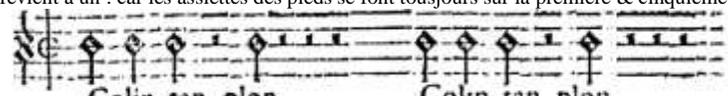
¹⁰⁹ F. de Salinas, *op. cit.*, p. 437 : « *Vnde metrorum atque omnis musicae elementa processerint, quo parente, qua origine, quibus exordijs initia earundem artium coeperint* ».

dans les leçons du *topos* des tambours dessinent ainsi en creux un cadre épistémologique pour cette anthropologie en germe, une science en quête de méthodes et d'objets en partie détenus par la rythmique classique, mais aussi disséminés dans une infinité de pratiques où résonnaient ses discours.

Tableau 1 : Comparaison des formulations du paradoxe des tambours (1577-1768)

Source	Dispositif	Paramètre invariant		Paramètre mesuré	Conclusion
		privatif	positif		
F. de Salinas, <i>De musica libri septem</i> , 1577.	<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 (p. 246)</i>
G. Zarlino, <i>Sopplimenti musicali</i> , 1588.	<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> , c. 1603.	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> , 1618.	<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>
N. Poisson, <i>Abrégé de Musique [de Descartes] mis en François</i> , 1668	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</i> , 1623.	<i>Id etiam in tympano manifestum est, quod cum milites tidunt</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> , 1636, <i>Livre septiesme, Des instrumens de percussion (Ibid., Livre second)</i>	Comme on l'expérimente dans les différentes batteries, de tous ceux qui en ioient en paix ou en guerre	(Aucuns intervalles)	(Encore que tous ses tons soient vnisons)	(Les diuerses mouuemens ou les diuerses mesures qu'on donne aux sons)	(Il n'est pas tellement necessaire de changer les interualles des sons graues et aigus, qu'on ne puisse trouuer quelque espece d'air sans eux)
Cl. Perrault, <i>Du Bruit. Et de la Musique des anciens</i> , 1721.	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 autrement que par la comparaison	Le jeu de ces instruments n'a rien qui puisse appartenir à la Musique, que le mouuement et la cadence	les differentes regles, que [les Anciens] auoient pour ce mouuemens, faisoient la principale partie de leur Musique
J.-J. Rousseau, <i>Dictionnaire de musique</i> , 1768.	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

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

Source	Tambour des Français	Tambour des Suisses
Salinas, <i>De musica</i> , 1577	<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 vulgo verbis a sono factis dicunt, talabalaban.</i> (p. 296)</p>	<p><i>Trimetrum acatalecticum</i> <i>Miserarum est neque amori dare ludum</i> <i>Cui cantum huiusmodi Glareanus apposuit.</i></p>  <p>(p. 354)</p>
Arbeau, <i>Orchésographie</i> , 1589	<p>La premiere façon, est composee seulement de cinq <i>Tan</i> comme devant à estre notté</p>  <p><i>Tan tan tan tan tan,</i> [...] 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. (f° 9v ; f° 16r)</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><i>Colin ran plon</i> <i>Colin tan plon.</i> (f° 15r-15v)</p>
Mersenne, <i>Quaestiones</i> , 1623	<p><i>Cùm tamen Galli 5 utantur, quorum rythmus quatuor temporibus, vel syllabis breuibus, & unicâ longâ constat [...].</i> ~~~~, ~~~~~ Ie me rans à toi charité qui vient <i>Hae quinque Gallorum pulsationes non includunt plura tempora, quàm Helueticus rythmus.</i> (col. 1698)</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> ~~~~, ~~~~~, ~~~~~ <i>Miserarum nec amori dare ludum.</i> <i>Suprà versus similes literatâ musicâ informauius qui sic incipiunt. Toute-jans klakés, &c. quibus vides Heluetios 4 solùm pulsationibus contentos esse.</i> (col. 1698)</p>
Mersenne, <i>Harmonie universelle</i> , « Livre sixième, De l'art de bien chanter », 1636	<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 ~~~~~ : 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. 375)</p>	<p>L'on void vn exemple de cet Ionique dans la 12. Ode du 3. liure d'Horace, qui commence, <i>Miserarum est</i>, &c. dont ce vers François du 46. Psaume suit la cadence ~~~~~ Dites, chantez Odes, Chansons à ce grand Dieu (p. 390-391)</p>
<i>Ibid.</i> , « Livre septiesme, Des instruments de percussion », 1636	<p>Si i'eusse eu des caracteres de Musique à commandement, i'eusse icy mis toutes les bateries du tambour François. (p. 57)</p>	<p>La marche des Suisses se peut exprimer en cette manière [...] ~~~~~, &c. puis qu'ils font le pied que l'on appelle <i>Ionique mineur</i>, & qu'ils appellent <i>Colintampon</i>. (p. 56)</p>
Ménéstrier, <i>Des représentations</i> , 1681	<p>Les François qui sont plus lestes se remuent d'abord fur quatre brèves, & appuyent fur une longue, suivie de deux pauses qu'exprime le <i>Pata pata pan</i>. (p. 127)</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. 127)</p>