

LA FABRIQUE DES PAROLES DE MUSIQUE
EN FRANCE À L'ÂGE CLASSIQUE

Textes réunis par Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix

M A R D A G A

Collection « Études du Centre de Musique Baroque de Versailles »
dirigée par Jean Duron

© Éditions Mardaga
Collines de Wavre – Building H
Avenue Pasteur, 6 – B-1300 Wavre
D.2010-0024-25
ISBN 978-2-8047-0060-7

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|---|
| Anne-Madeleine Goulet et Laura Naudeix | |
| <i>Introduction</i> | 5 |

PREMIÈRE PARTIE : POÉSIE ET PAROLES DE MUSIQUE

CONTEXTES

| | |
|---|----|
| Alain Génétiot | |
| <i>La poésie lyrique au XVII^e siècle: définition et enjeux théoriques</i> | 17 |
| Théodora Psychoyou | |
| <i>De la mesure, du rythme et du statut du temps au XVII^e siècle: une nouvelle rythmopoétique</i> | 37 |
| Brigitte Van Wymeersch | |
| <i>Marin Mersenne et les rapports texte-musique</i> | 57 |
| Stéphane Macé | |
| <i>La musique d'air de cour au prisme de l'analyse rhétorique et stylistique</i> | 77 |
| Michel Gribenski | |
| <i>L'invention de l'apériodicité poético-musicale dans le chant monodique français au milieu du XVII^e siècle. Conditions, modalités, interprétations</i> | 87 |

L'ATELIER DU POÈTE

| | |
|--|-----|
| Catherine Massip | |
| <i>De l'air sérieux au récitatif: définitions et pratiques</i> | 101 |
| Georgie Durosoir | |
| <i>Récit et récitatif. Du mot à la chose</i> | 111 |
| Céline Bonhert | |
| <i>La poétique des paroles de musique selon Pierre Perrin: l'exemple de La Mort d'Adonis</i> | 133 |
| Emmanuel Bury | |
| <i>Paroles de musique et esthétique de la prose française: de la collocatio verborum à l'art de la période</i> | 161 |
| Raphaëlle Legrand | |
| <i>Quatre monologues de Dardanus: Charles-Antoine Le Clerc de La Bruère et Jean-Philippe Rameau au travail</i> | 177 |

TABLE DES MATIÈRES

SECONDE PARTIE : LES MODALITÉS DE LA MISE EN MUSIQUE

LA PROSODIE

| | |
|--|-----|
| Olivier Bettens | |
| <i>La musique à l'école des paroles</i> | 191 |
| Benoît de Cornulier | |
| <i>Paroles d'airs sérieux: poésie ou chant?</i> | 201 |
| Thomas Leconte | |
| <i>Les textes d'« airs anciens » dans les Recueils de vers mis en chant (1661-1680):</i> <i>“remarques curieuses” sur l'art d'éditer des “paroles de musique”</i> | 221 |

INCIDENCES DE LA MUSIQUE SUR LE TEXTE

| | |
|---|-----|
| Isabelle His et Jean Vignes | |
| <i>La musique et ses textes</i> | |
| <i>Peut-on restaurer les psaumes de Baïf mis en musique par Le Jeune?</i> | 255 |
| Jean Duron | |
| <i>Les chœurs du Thésée de Lully: un « client oysif »?</i> | 279 |
| Thierry Favier | |
| <i>Modalités d'intégration de fonction de l'opéra lullyste</i> <i>dans les recueils de parodies spirituelles de Françoise Pascal</i> | 303 |
| Benjamin Pintiaux | |
| <i>Dispositifs de l'écriture parodique dans les Cantiques spirituels</i> <i>et les Noëls de l'abbé Pellegrin</i> | 329 |
| Présentation des auteurs..... | 343 |
| Index des noms propres | 346 |
| Table des matières..... | 351 |

Mise en page : Agnès Delalondre

Imprimé en Belgique sur les presses de SNEL Grafics à Vottem
pour le compte des éditions Mardaga à Wavre

LA MUSIQUE À L'ÉCOLE DES PAROLES

Olivier BETTENS

Que se passe-t-il dans la tête d'un compositeur qui met en musique un poème? La question posée ici est aussi insondable qu'elle est concise. Pour éviter de s'y noyer, il faudra aussitôt en restreindre le champ. Tout d'abord, je me limite à la musique et à la poésie françaises, et à la période qui va de 1550 à 1700 environ. Ensuite, je laisse de côté les procédés ponctuels visant à peindre en musique le sens des mots, qui relèvent du domaine de la rhétorique. Enfin j'admets – c'est probablement un abus, mais c'est un abus fécond – que le compositeur dispose d'une totale liberté tant mélodique que contrapuntique; je me concentre donc sur l'étude des contraintes plus ou moins systématiques que le texte poétique fait peser sur le rythme musical. Au prix de ces restrictions, il devient possible d'esquisser une synthèse historique centrée sur ce qu'il convient d'appeler le « lien texte-musique ». Depuis la chanson polyphonique jusqu'au récitatif, en passant par la musique mesurée à l'antique et l'air de cour, je me propose de retracer le chemin initiatique au cours duquel la musique, placée à l'école des paroles, explore toutes les manières possibles de traduire le rythme poétique.

UN DÉFI ET UNE MÉTHODE

Le lien texte-musique est longtemps demeuré une *terra incognita* tant pour la musicologie que pour les sciences du langage. En 1981, Jean-Pierre Ouvrard relevait la « pauvreté du discours musicologique en la matière » et la « carence quasi totale de l'outillage conceptuel disponible ». Soulignant le caractère versifié et donc « artificiel » des textes mis en musique au XVI^e siècle, il mettait en garde contre un recours trop immédiat à l'étalon de la « diction parlée naturelle »¹ pour appréhender le lien texte-musique. En jetant une lumière crue sur les travaux de ses devanciers, il lançait un redoutable défi aux chercheurs qui lui succéderaient.

On ne saurait relever ce défi sans un important investissement méthodologique: formuler des hypothèses claires, puis les mettre à l'épreuve d'indicateurs statistiques précisément définis et facilement calculables sur des corpus musicaux est le minimum requis. En effet, seul le recours aux statistiques permet d'effacer les faits isolés ou incohérents pour faire ressortir les tendances de portée générale qu'il faut avant tout débusquer.

Les détails techniques et la description de l'appareil statistique que j'ai développé sortent du cadre de cette brève synthèse. Ils ont fait l'objet de plusieurs articles plus pointus auxquels je me permettrai, au fil de l'exposé, de renvoyer le lecteur intéressé.

1. J.-P. Ouvrard, « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du XVI^e siècle », *Revue de Musicologie*, LXVII/1 (198), p. 5-34.

LA NOTION DE LECTURE

Pour remplacer le faux étalon de la « diction parlée naturelle », J.-P. Ouvrard propose de se référer à une diction artificielle qui se calquerait sur la structure du vers. Mais, même soumise à une telle exigence, la lecture oralisée d'un poème reste, dans la réalité, d'une extrême subtilité rythmique. On ne peut donc attendre d'un musicien qu'il la reproduise – tel un enregistreur – dans ses moindres détails. Je propose de définir plus précisément la « lecture » comme le processus consistant, pour un compositeur, à sélectionner, au sein d'un texte poétique et selon des critères plus ou moins précis, des syllabes dignes d'une mise en évidence rythmique. En ce sens, toute lecture est donc partielle et orientée, au moins autant que l'est un dessin au trait par rapport à la réalité qu'il veut représenter.

Une lecture peut être concrète ou abstraite. Dans le premier cas, c'est une diction certes artificielle mais néanmoins parlée qui fonctionne comme modèle. On imagine le compositeur déclamant un vers à haute voix puis cherchant, de manière intuitive, à imiter, ou mieux à styliser sa production au moyen d'un rythme mesuré. Dans le second cas, ce sont des considérations théoriques qui servent de guide : sans avoir forcément besoin de l'oraliser, le compositeur analysera un vers, repérera les syllabes « remarquables » et, sur la base de ces choix, construira un rythme musical dont on n'a pas à attendre qu'il ressemble à quelque déclamation que ce soit.

A priori le récitatif d'opéra, défini comme la stylisation musicale d'une diction dramatique parlée, semble résulter d'une lecture plutôt concrète. Un air de cour de 1610 ou une chanson mesurée à l'antique donnent par contre l'impression d'une lecture beaucoup plus abstraite : on ne saisit pas, au premier abord, quelle diction parlée a voulu styliser le compositeur, en admettant qu'il ait cherché à en styliser une.

LECTURE MÉTRIQUE : LA MUSIQUE AUTOUR DES PAROLES

La forme strophique est omniprésente dans la chanson française ² : alors que le texte progresse, une brève section musicale se répète de manière cyclique. De plus, il arrive qu'on parodie les chansons : on imagine des paroles « sur l'air de... ». Un poème donné peut aussi, au gré de sa circulation, recevoir plusieurs mélodies fort différentes. Mais la liberté n'est pas pour autant totale. Ce qui, dans un tel système, assure la cohésion entre paroles et musiques est le « mètre ». En français, le mètre littéraire traditionnel est dit « syllabique » : réduit à un schéma abstrait, il est caractérisé par un nombre bien déterminé de « positions », sortes de cases vides qui viendront chacune, dans un vers particulier, recevoir une syllabe. Subsidiairement, on appelle « féminins » les vers ponctués par une syllabe surnuméraire. Enfin, il existe, à côté des vers simples, d'autres vers dits « composés », classiquement les décasyllabes et les alexandrins, qui associent deux sous-vers s'articulant à la césure. On peut donc, par exemple, schématiser l'alexandrin classique de la manière suivante :

X X X X X // X X X X X (x)

2. La strophe est un ressort récurrent de la tradition populaire, dont les origines sont immémoriales. De plus, le modèle strophique est déjà prépondérant dans les sources écrites médiévales, par exemple chez les troubadours et les trouvères.

où X désigne chaque position syllabique, // la césure et x la position féminine surnuméraire facultative.

Chaque mètre comporte quelques positions remarquables, sur lesquelles pèsent des contraintes qui lui sont inhérentes. Les autres sont, en première approximation, libres, c'est-à-dire qu'elles peuvent accueillir, sans distinction aucune, n'importe quelle syllabe. La plus évidente des positions « contraintes » est bien sûr la rime, qui est réservée à la dernière syllabe non féminine d'un mot, ou plutôt d'un groupe ³. Mais la position surnuméraire facultative ne l'est pas moins, elle qui ne tolère, à l'exclusion de tout autre type, qu'une syllabe féminine. Des contraintes, qui varient en fonction du style et de l'époque, caractérisent également, s'il y a lieu, la position qui précède immédiatement la césure. Enfin, la première position de chaque vers ou sous-vers ne peut être considérée comme libre: elle doit coïncider avec le début d'un groupe et ne peut donc recueillir la fin « orpheline » d'un mot ou d'un groupe qui aurait commencé au vers ou au sous-vers précédent. Voilà qui autorise à préciser comme suit le schéma de l'alexandrin :

C L L L L C // C L L L L C (c)

où C et c désignent une position contrainte, et L une position libre.

Dans la mesure où il se conforme à un schéma métrique déterminé, stable d'une strophe à l'autre, un poème donné pourra s'adapter à n'importe quelle musique composée pour ce schéma. Ainsi, dans sa forme la plus traditionnelle, la chanson française consiste-t-elle en la mise en commun de paroles avec une mélodie (ou « timbre ») dont il suffit qu'elle soit adaptée à leur mètre. La musique tendra donc à faire ressortir, au moyen de notes longues, non pas des syllabes particulières de l'énoncé qui sous-tend le poème, mais tout ou partie des positions syllabiques contraintes de son schéma. On peut distinguer un type *Au clair de la LUNE*, où ce sont les positions finales qui sont favorisées, et un type *À la claire fontaine M'EN allant promener* ⁴, dans lequel ce sont plutôt les positions initiales qui se détachent. Érigée en système, la lecture métrique combine ces deux types et met en évidence toutes les syllabes contraintes, comme c'est par exemple souvent le cas, au XVI^e siècle, dans le psautier huguenot: *EStans asSIS AUX rives aquaTI QUES*.



Paradigme pré-prosodique
Anonyme - Marot, *Psaume CXXXVII*, Blanchier, Genève, 1562

3. Le français comporte de nombreux mots-outils dits « clitiques », qui ne peuvent exister de manière indépendante mais s'appuient sur un mot principal pour former avec lui un groupe: « le soleil », « viens-tu », « mon âme »; chacune de ces expressions de deux mots constitue un groupe.
4. Le mètre de cette chanson se laisse analyser comme un alexandrin non classique exigeant une syllabe féminine surnuméraire à la césure. S'agissant d'une forme non académique, d'autres interprétations sont sans doute possibles.

Mais le carcan de la lecture métrique est beaucoup trop rigide pour que celle-ci puisse durablement être appliquée de manière systématique: toute musique digne de ce nom finit par prendre des libertés. C'est là qu'il devient intéressant de quantifier, dans un but comparatif, l'adéquation d'une musique donnée au mètre qui lui correspond. Pour ce faire, il suffit de calculer, à partir de divers corpus, un indicateur qu'on appelle « contraste métrique »⁵. Le contraste métrique peut, en théorie, aller de 100 (la musique met en évidence toutes les syllabes contraintes et elles seules) à -100 (la musique met en évidence toutes les syllabes libres et elles seules). Dans une musique qui ne se soucierait nullement du mètre et ne soulignerait certaines syllabes que d'une manière aléatoire, il serait proche de zéro.

Pour la période prise en considération, on ne trouvera probablement jamais un corpus dont le contraste métrique soit négatif ou nul: tous ceux qui ont été examinés révèlent au contraire une adéquation au mètre qui peut être très forte (70 pour le Psautier huguenot) ou forte (entre 30 et 40 pour les chansons de Sermisy et divers corpus anciens d'airs et de vaudevilles). Cela n'est pas surprenant, car ces musiques restent assez proches de l'archétype de la chanson traditionnelle. Ce qui s'avère plus remarquable est que le contraste métrique ne s'efface nullement dans les corpus plus récents: il demeure entre 20 et 30 aussi bien dans les airs de cour et airs sérieux, encore strophiques, que dans le récitatif d'opéra ou la cantate, qui ne le sont plus. Même lorsque la musique se veut plus savante ou plus expressive elle reste donc relativement fidèle au schéma métrique.

La lecture métrique est-elle concrète ou abstraite? Elle peut parfois sembler concrète: lorsque la musique s'arrête à la rime, ou marque la césure, on a l'impression qu'une syllabe tonique est mise en évidence, ce qui peut évoquer une déclamation parlée rudimentaire. Mais elle n'en est pas moins fondamentalement abstraite: elle met sur le même plan des syllabes aussi dissemblables que la première syllabe du vers, la syllabe d'appui de sa rime et la syllabe féminine surnuméraire. Aucune diction poétique ne fonctionne ni, pour autant qu'on puisse le savoir, n'a jamais fonctionné ainsi⁶.

LECTURES PROSODIQUES: LA MUSIQUE POUR LES PAROLES

Reste la question des positions métriquement libres, qui sont largement majoritaires. On se demande si le compositeur y conserve une liberté totale ou si, au contraire, ses choix peuvent être influencés par les caractéristiques individuelles des syllabes qui les occupent. On cesse d'envisager d'un coup d'œil l'enfilade des strophes pour se concentrer sur le seul texte de la première d'entre elles, celui qui, dans les sources écrites, est syllabé sous la musique. On a donc quitté le domaine de la métrique pour celui de la prosodie.

-
5. Pour une description technique des trois indicateurs utilisés dans le présent article, ainsi que des résultats statistiques détaillés, on se reportera à O. Bettens, « Chronique d'un éveil prosodique (1547 - 1643) », sur le site *Chantez-vous français*: <http://virga.org/cvf/chronique.php> (consulté le 15 mai 2009).
 6. Voir par exemple E. Tabourot, *Dictionnaire des Rimes Françaises*, Paris, Jean Richer, 1588; reprint Genève, Slatkine, 1973, p. 15. Cet auteur y décrit déjà la syllabe féminine surnuméraire du vers comme n'ayant « aucune force » et s'évanouissant en l'air, ce qui est radicalement incompatible avec une lecture métrique de type *Au clair de la LU NE*.

Mais comment aborder la prosodie? Contrairement à la métrique, dont les concepts de base, à savoir le syllabisme, la rime et la césure, ont résisté à l'usure des siècles, la théorie prosodique est d'une grande variabilité. Une notion aussi essentielle dans notre logique que celle d'accent tonique était complètement ignorée aux XVI^e et XVII^e siècles. À l'inverse, les élaborations théoriques des temps anciens, telles qu'elles se dégagent des apports de Baïff ou de Bacilly⁷, sont centrées sur la notion de « quantité », ou longueur des syllabes, et n'entrent pas dans la grille de la linguistique moderne, ce qui n'enlève bien sûr rien à leur potentiel artistique. Deux pistes au moins méritent donc d'être suivies: celle d'un compositeur plutôt « instinctif » qui, hors de toute réflexion théorique, chercherait à souligner musicalement des syllabes confusément perçues comme proéminentes, et celle d'un compositeur plus « cérébral » qui s'efforcerait de se conformer aux théories en vogue de son temps.

Dans le cas du compositeur instinctif, on s'attend à rencontrer une lecture « accentuelle » dans laquelle les syllabes toniques⁸ seront, de manière préférentielle, mises en évidence. On définira donc un indicateur appelé « contraste accentuel » qui mesurera, au sein des syllabes métriquement libres, la tendance du compositeur à faire correspondre les syllabes toniques à des notes longues. Dans le cas du compositeur cérébral, on recherche dans la musique des signes d'adéquation à des théories inspirées de celle de Baïff et de l'Académie de poésie et de musique, c'est-à-dire une lecture « quantitative ». On en vient donc à définir un « contraste positionnel » pour déterminer à quel point les syllabes « longues par position »⁹ coïncident avec des notes longues.

Le calcul de ces indicateurs pour une trentaine de corpus échelonnés sur l'ensemble de la période considérée est riche d'enseignements. Il nous apprend par exemple que les compositeurs n'ont pas toujours été sensibles à la prosodie. Les corpus les plus anciens, ceux de chansons, de psaumes et de vaudevilles, révèlent au contraire une totale liberté (autrement dit une totale négligence) à l'égard des caractéristiques

-
7. La théorie de Jean-Antoine de Baïff, initiateur, sous Charles IX, de l'Académie de Poésie et de Musique, se déduit de ses vers mesurés dont la source principale est un manuscrit autographe (F-Pn/ ms fr. 19140). Une édition en ligne est disponible sur <http://virga.org/baif> (consulté le 15 mai 2009). Bénigne (ou Bertrand) de Bacilly est connu pour son important traité, *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter*, Paris, chez l'auteur, 1668; reprint de l'édition de 1679, Minkoff, Genève, 1972. Pour une analyse approfondie de la théorie prosodique de Bacilly, voir O. Bettens, « Les Bigarrures du Seigneur Bénigne » et « Chant, grammaire et prosodie: gros plan sur quelques " bacillismes " », deux articles à paraître aux *Annales de l'ACRAS*, et sur <http://virga.org/>.
 8. En français, l'accent tonique frappe la dernière syllabe non féminine des groupes. On rappelle qu'un groupe se compose d'un mot principal et, s'il y a lieu, d'un ou plusieurs clitiques, mots-outils dépourvus d'accent propre. On admet ici que, même si, en tant que notion, l'accent tonique n'a été théorisé que tardivement, il est, en tant que phénomène, consubstantiel à la langue française et pouvait donc, sur une base intuitive, être reconnu par un compositeur qui, sur un plan théorique, ignorait son existence.
 9. La longueur par position est une notion héritée de la théorie gréco-latine selon laquelle toute syllabe « fermée », c'est-à-dire terminée par une consonne, est à considérer comme longue. Ainsi, dans « *Arma virumque cano* », les deux syllabes soulignées, fermées l'une par un *r* et l'autre par un *m* dits « implatifs », sont considérées comme longues par position. L'application de ce système au français ne va pas sans susciter des questions: comment traiter, par exemple, les consonnes qui s'écrivent mais ne se prononcent pas? Tel qu'il est défini dans O. Bettens, « Chronique... », *op. cit.*, le contraste positionnel se fonde sur la graphie plutôt que sur la prononciation.

téristiques prosodiques des syllabes: ni celles qui portent un accent tonique, ni celles qui sont longues par position ne reçoivent, statistiquement parlant, la moindre mise en valeur musicale. Dans ces répertoires, il n'existe pas d'autre lien entre les paroles et la musique que celui qu'assure la lecture métrique. On doit donc parler de musique non prosodique ou « pré-prosodique ». Ce n'est en fait que dans les années 1570 que la musique s'éveille à la prosodie, éveil dont l'aiguillon semble bien être Baïf, avec son Académie de Poésie et de Musique, mais qui se communique aussitôt à un cercle plus large de compositeurs. Le flambeau de la prosodie sera repris par Guédron, premier grand compositeur d'airs de cour, dont la musique ménage subtilement à la fois une sensibilité à l'accent tonique et une sensibilité à la longueur par position. Il le transmettra à tous ses successeurs jusqu'à la rupture stylistique que représente l'invention du récitatif.

LES QUATRE PARADIGMES

Des trois lectures idéales définies plus haut, l'une est spécifiquement métrique et les deux autres, à savoir la lecture accentuelle et la lecture quantitative, relèvent de la prosodie. Elles ne sont pas mutuellement exclusives et, en fait, toutes trois tendent à se combiner dans des proportions diverses, en fonction de l'époque et du style. Partant de ces combinaisons telles qu'elles se réalisent dans la production musicale, on peut reconnaître, pour la période considérée, quatre paradigmes bien distincts:

- Le paradigme « pré-prosodique ». Il se limite à la lecture métrique, à l'exclusion de toute lecture prosodique. Comme on l'a vu, c'est le plus archaïque. Avant le troisième tiers du XVI^e siècle, il embrasse probablement toute musique écrite. Mais il persiste bien au-delà de l'éveil prosodique des années 1570: il règne encore, par exemple, dans des pièces aussi savantes que les *Sonnets* de Ronsard mis en musique par Guillaume Boni (1576), ainsi que dans les airs, encore plus tardifs, de Charles Tessier (1600) ou de Guillaume de Chastillon (1593 et 1611). On le trouverait probablement aussi, au long des XVII^e et XVIII^e siècles, dans toutes sortes de productions « popularisantes » de type vaudeville dans lesquelles la parodie (c'est-à-dire l'interchangeabilité des textes) joue un rôle essentiel. Il est fait sur mesure pour les formes strophiques et convient à merveille à une langue comme le français, dont la plasticité musicale est presque infinie. Il est emblématique non pas d'une musique qui « parle », mais d'une musique qui « présente » le verbe, comme un écrin présente un joyau.
- Le paradigme « mesuré à l'antique ». C'est lui qui recourt de la manière la plus systématique à une lecture quantitative « cérébrale ». Contrairement aux autres, il ne repose pas sur la métrique traditionnelle, syllabique, du français, mais sur une adaptation au français de la métrique antique gréco-latine qui inclut dans ses schémas la quantité prosodique en exigeant, pour chaque position, une syllabe dont la longueur est fixée au départ: métrique et prosodie y sont donc indissociablement intriquées. La musique mesurée à l'antique, on le sait, a connu une intense mais brève floraison à partir des années 1570, sous l'impulsion de musiciens comme Le Jeune, Du Caurroy ou Mauduit. Elle réapparaît ponctuellement dans certains recueils d'airs de la première moitié du XVII^e siècle. Officiellement,

elle ignore la lecture accentuelle, mais il est probable que, de manière indirecte, les syllabes porteuses d'un accent tonique s'y trouvent modérément favorisées. Dans l'exemple ci-dessous, on note en particulier que toutes les syllabes féminines correspondent à une noire et que toutes les syllabes longues par position correspondent à une blanche.



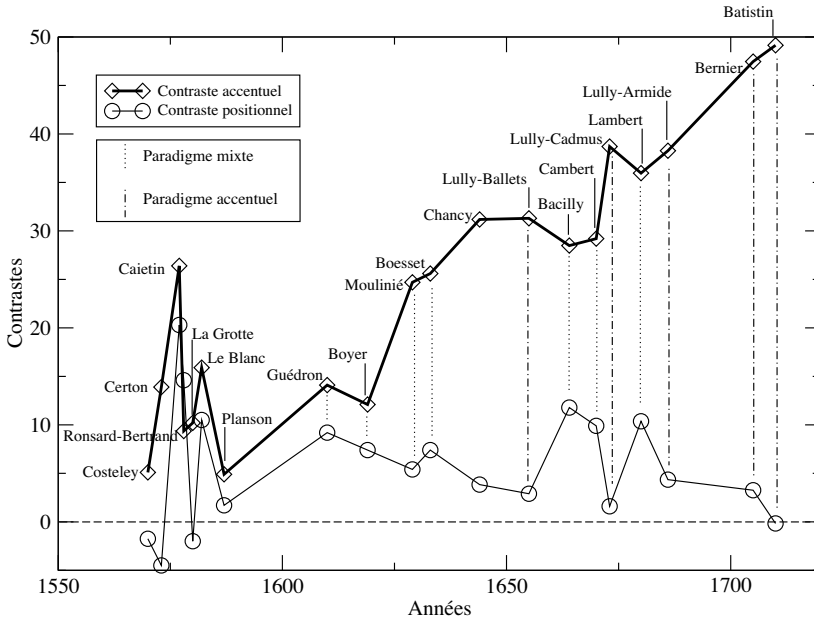
Paradigme mesuré à l'antique
Mauduit - Baïff, *Chansonnette I*, Paris, Le Roy et Ballard, 1586

- Le paradigme « mixte ». À son origine, il résulte de l'utilisation de schèmes rythmiques inspirés de ceux de la musique mesurée à l'antique par des compositeurs qui, sans en faire partie, assistaient avec une curiosité non dénuée d'admiration au travail de l'Académie de Poésie et de Musique tout en travaillant sur des vers syllabiques traditionnels et non sur des vers mesurés. La lecture métrique y conserve un rôle non négligeable, mais elle y coexiste avec un mélange de lecture accentuelle instinctive et de lecture quantitative cérébrale. Ainsi l'exemple suivant ressemble superficiellement à de la musique mesurée à l'antique ;



Paradigme mixte
Anonyme - Desportes, *Livre VI d'airs de différents auteurs mis en tablature de luth* par G. Bataille, Paris, Ballard, 1615

cependant, il n'en applique pas précisément les règles. Parmi les premiers compositeurs qui illustrent ce paradigme, les plus instinctifs s'essaient timidement à la lecture accentuelle mais semblent encore ignorer la lecture quantitative (Costeley, Certon, La Grotte). Un deuxième groupe, plus proche de l'Académie, combine déjà lecture accentuelle et lecture quantitative (Caietin, Le Blanc, Bertrand). Après un fléchissement dans les deux dernières décennies du XVI^e siècle, Guédrón reprend et développe le même paradigme. Tout au long du XVII^e siècle, on assiste ensuite à une croissance spectaculaire du contraste accentuel (voir graphique). La lecture quantitative résiste toutefois bien chez les compositeurs d'airs, ainsi que dans la tentative inaboutie d'opéra qu'on doit à Cambert. Conformément à sa position de théoricien, Bacilly, lorsqu'il compose, continue à appliquer des règles héritées de l'Académie de Poésie et de Musique et fait donc une large place à la lecture quantitative. Il est imité en cela par Lambert, Le Camus ou d'Ambruis.



Evolution du contraste accentuel et du contraste positionnel au cours du temps

- Le paradigme « accentuel ». Il combine des vestiges de lecture métrique avec une lecture prosodique presque exclusivement accentuelle. On ne le trouve pas avant Lully, et il semble bien découler d'une lecture très instinctive et concrète de la déclamation dramatique. Le Florentin, rendu particulièrement sensible à l'accent tonique par sa langue maternelle, ne parvenait pas en revanche à saisir les subtilités quantitatives cultivées par les compositeurs d'airs ¹⁰; il serait donc le seul responsable de cette table rase. Le succès de ce paradigme sera éclatant et durable: il s'étendra aux airs de cantates et finira, assez paradoxalement, par s'imposer comme la seule manière acceptable de mettre en musique des vers français.

CONCLUSION: COMPRENDRE DE L'INTÉRIEUR

Exceptionnellement riche du point de vue du lien texte-musique, la période qui vient d'être ici balayée est probablement, de toute l'histoire de la musique française, la seule à avoir connu une telle diversité de paradigmes. Même s'ils ne sont pas sans influence réciproque, ils obéissent chacun à sa logique propre. Si, par exemple, le chant français a autant tardé à adopter le système « classique » des barres de mesures, ce n'est ni par coquetterie, ni par conservatisme, ni par ignorance. C'est parce qu'un tel système ne trouve son sens que dans le paradigme accentuel, où les barres viennent se glisser juste avant l'accent tonique, qui tombe alors en parfaite correspondance avec le « posé » musical:

10. Pour une analyse plus détaillée des particularités du récitatif, voir O. Bettens, « Gestation et naissance du récitatif français: lecture métrique et lectures prosodiques aux origines de la tragédie lyrique », *L'Invention des genres lyriques français*, Actes du colloque de l'Opéra comique, éd. A. Dratwicky et A. Terrier, Lyon, Symétrie, Palazetto Bru-Zane, 2010, p. 25-39.

L'Envie, au serpent Python

Il ré-pand tant de bien, il re-çoit tant de vœus : A-gi-tez, a-gi-tez vos marais bourbeux

Paradigme accentuel
Lully - Quinault, *Cadmus & Hermione*, Prologue

Or le paradigme accentuel n'apparaît pas avant les années 1670: de telles barres seraient absurdes, ou au mieux inutiles dans une musique qui soit n'est pas sensible à l'accent tonique ¹¹, soit, de manière infiniment souple, concilie mètre, accent et quantité.

On ne devrait jamais oublier que le paradigme accentuel, quelle qu'ait été sa fortune, est d'apparition tardive et reste un modèle parmi d'autres possibles. Même si cela peut être tentant, il ne serait pas sérieux d'en faire l'étalon-or du français chanté: on ne saurait s'en servir pour juger, dans l'absolu, de la pertinence des autres paradigmes ¹². Ce n'est pas en mesurant leur écart à des règles qui leur sont étrangères, mais au contraire en cherchant, de l'intérieur, à comprendre leur fonctionnement propre, qu'on parviendra à mieux connaître les diverses manières de faire chanter le français.

-
11. Un exemple particulièrement cocasse de mise en mesures aberrante est fourni par la chanson *À la claire fontaine*. Dans sa version la plus répandue, elle est, on l'a vu, l'exemple d'une lecture métrique qui souligne en priorité les premières syllabes des sous-vers. Or certains transpositeurs, voir par exemple <http://www.mamalisa.com/?t=fm&p=141&c=22> (consulté le 15 mai 2009), s'ingénient à la couler dans le paradigme accentuel et dans une mesure à deux temps, ce qui les amène à noter en levée la première syllabe des sous-vers, qui est pourtant la seule sur laquelle tous les chanteurs s'appuient.
 12. Ce serait, par exemple, un pur non-sens que de reprocher à un air de cour, qui s'inscrit dans le paradigme mixte, de ne pas faire suffisamment ressortir les accents toniques du texte.