



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

L'invention du théâtre moderne

Actes des journées d'étude
CESR, Tours (4-5 novembre 2016)

Textes réunis par
Bianca Concolino et Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Philippe Caron, « Parlar cantando : Lulli/lully et la prosodie du vers français de son temps. Notule apéritive », dans *L'invention du théâtre moderne*, éd. par B. Concolino, J. C. Garrot Zambrana, 2018, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne mis en ligne le 01-02-2018,

URL : <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/invention>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2017 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

Parlar cantando : Lulli/Lully

et la prosodie du vers français de son temps

Notule apéritive

Philippe Caron

FORELL, Poitiers

Cette contribution à l'étude de la naissance du théâtre européen moderne va se concentrer uniquement sur la tragédie lyrique lullienne qu'elle examinera d'un point de vue limité : celui d'un archéologue de la parole. En effet le chantier de recherche de l'auteur de ces lignes tourne autour de la restitution d'une parole perdue : les formes de l'oral français vers 1700.

Ce travail de détective à la recherche d'un passé forclos s'efforce de mener l'enquête principalement sur la conversation de référence, celle des gens de qualité, et sur un ensemble feuilleté de pratiques publiques qu'on peut subsumer sous le terme générique de *diction haute*. Ce dernier ensemble va de la lecture publique au chant en passant par les formes diverses de la parole oratoire et du théâtre. Inutile de dire qu'il ne sera pas question du français régional de Marseille, ou du français des marchands de drap à la Galerie du Palais de Paris ! Au reste tous ces habitus-là ne sont plus guère accessibles parce qu'ils ne sont effleurés, la plupart du temps, que pour stigmatiser un trait de prononciation réprouvé, ce qui ne nous donne pratiquement jamais sa place dans le système de son temps.

Un *habitus* perdu

Il est tout à fait désolant de constater qu'aucune transmission orale n'a eu lieu à l'Opéra ou au Français à propos des dictions du passé. En conséquence, nous n'avons d'autre recours, les témoins directs étant morts, que le recoupement de sources secondaires, fondamentalement biaisées puisqu'elles nous parviennent par le code de l'écrit.

Le travail critique de collation des sources doit donc être très vaste lorsqu'on s'intéresse à un ensemble de pratiques orales définitivement perdues pour nos oreilles. Comme le dit l'adage historique, *testis unus, testis nullus*. Il faut donc croiser et recroiser des données diverses qui ne nous sont pas destinées et qui, pour un certain nombre d'entre elles, n'ont même pas pour but de préciser comment on prononçait le français du temps. Donnons deux exemples parmi les plus instructifs : d'abord le cas des réformateurs de l'orthographe française. Ils peuvent nous apprendre indirectement quelque chose de la prononciation du temps parce qu'ils visent à créer une meilleure biunivocité entre l'oral et l'écrit ; voici par exemple l'alphabet inventé par Giles Vaudelin dans sa *Nouvelle manière d'écrire comme on parle en France* (1713 : 4) :

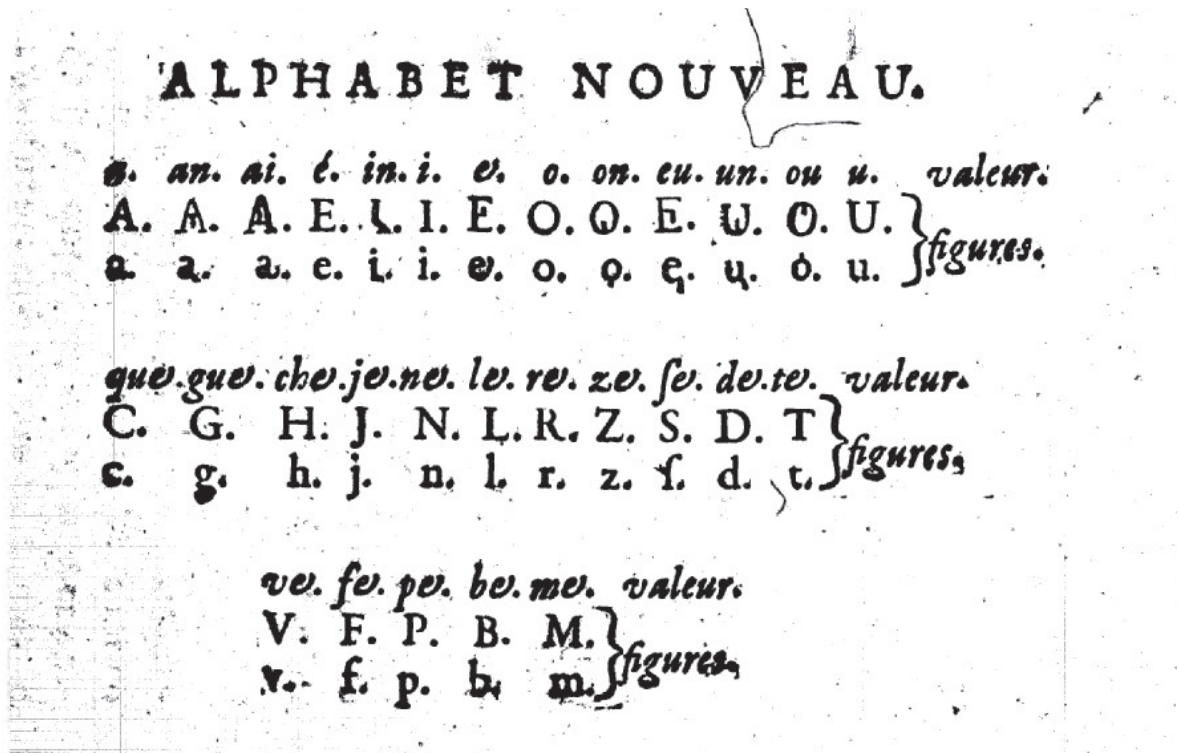


Figure 1 - *L'alphabet nouveau de Giles Vaudelin*. Source : Gallica.fr

On voit, par exemple, que Vaudelin a deux caractères, l'un pour le e instable (dit parfois muet) et l'autre pour la voyelle orthographiée eu. Par ailleurs il a fait fondre quatre caractères pour nos voyelles nasales, ce qui tend à prouver qu'elles sont de vraies voyelles monophthongues d'une part, mais aussi que les deux timbres correspondant respectivement à em/en et an/am sont considérés par lui, dans sa variété de référence, comme un seul et même timbre. Voici quelques lignes de cette orthographe tirées de la *Nouvelle manière < sic > d'écrire comme on parle en France* (1713 : 16-17)

16

Reflexions.

1. Si d'Ecrire autrement que l'o
*parle en France, il n'en arrivoit que peu
 ou que de petits inconveniens ; & si l'on
 s'en plaignoit point par tout & de peu
 long-temps, personne n'auroit jamais pen-
 sé à la reforme de l'Orthographe Françoisé.*

2. *Il n'est pas étonnant qu'aucun
 ceux qui jusqu'à maintenant ont essayé
 d'Ecrire comme on parle, n'ait ple-
 nement réussi, chacun d'entr'eux toi
 n'ayant qu'chauché l'Ouvrage, que
 public demande dans sa perfection. Con-
 me je crois ne lui laisser plus rien à desir
 sur cette matiere, j'ose me promettre un
 meilleur succès. Dieu revele aux hum-
 bles des secrets qu'il a long-temps ci-
 ché. . .*

3. Tout habile & pieux Ecrivain
 est semblable à un grand Prince, qui
 montre dans son tresor des nouveat
 tés & des antiquités charmantes ; ain
 cette Orthographe, qui est nouvelle & an-
 cienne n'effrayera que les yeux, qui n'

17

Reflexiō.

1. Si d'Ecrire dtrma cø l'ø Parl a
 Fras, i n'an ariva cø pø ø cø dø pūz
 icøveniā ; e si l'ø nø s'a planiøa po-i
 partø, e dpuī lø-ta, parson n'ora
 jama pafø a la Reform dø l'Ortograf
 Frasøz.

2. I n'ā paz etona c'øcø dø l'ø, ci
 jusc'a mītna øt esaiø d'Ecriv com ø
 Parl, n'ā plānma reufi ; hacø d'atr ø
 tø, n'aja c'øbøhe l'Øvraj, cø lø Pu-
 blic domad dā fa parfasciø. Com jø
 cra nø li lasø plū ri-iñ a dzire fu stø
 matiar, j'oz mø promatr u malieør
 succā. Diø reval øz Øbl de sgrā, c'il
 a lø-ta cahe. . .

3. Tøt abil e piøz Ecrivi ā sablabl a
 u Gra Pris, ci møtr dā sø trezor. de
 Nøvøre e dez Aticite harmat ; iñ
 st'Ortograf, ci ā Nøvale Afian, n'e-
 frāra cø løz i-ø, ci n'abøtis paz ø s'a
 comø. O cøtrar al ecfitra la curio-
 B iij

Figure 2 - Une page d'orthographe réformée. Source : Gallica.fr

Nous en faisons notre profit tout en sachant que leur but est essentiellement d'optimiser l'orthographe du temps. Par conséquent tous les traits distinctifs de la prononciation du français de référence n'y sont pas présents lorsqu'ils n'ont pas, aux yeux de Vaudelin, une pertinence suffisante pour être consacrés par la graphie. Deuxième exemple, celui des dictionnaires de rimes : ce qui ne rime pas à la fin du XVII^e siècle peut pourtant être homophone dans la conversation ¹ ! C'est donc avec la plus grande précaution qu'il nous faut prendre ces témoignages et tenter d'extraire une information indirecte sur la prononciation, information qu'il nous faudra confronter avec d'autres sources pour obtenir une certaine vraisemblance de la diction du temps. Ces deux exemples montrent simplement la prudence avec laquelle les sources doivent être manipulées avant de conclure. Elles peuvent être en effet difficiles à comprendre, incomplètes, peu saturées du point de vue informationnel et surtout il convient de ne pas en tirer autre chose que ce qu'elles peuvent donner. Ainsi ce qu'on peut savoir de la conversation n'est pas forcément transposable

¹ Ainsi l'infinif des verbes du premier groupe en -er et leur participe passé sont devenus homophones dans la conversation de référence à la fin du XVII^e siècle mais ils ne peuvent toujours pas rimer. Il serait donc erroné de prendre à la lettre un dictionnaire de rime qui n'est pas un manuel de phonétique.

automatiquement sur la diction haute, pas plus que la prononciation du chant n'est telle quelle applicable à la parole oratoire !

Pour notre plus grand bonheur, le règne de Louis XIV se caractérise par une forte tendance à la codification qui débouche sur une moisson de manuels, grammaires, remarques, dictionnaires, discours académiques sur la prononciation, ouvrages de civilité linguistique pour les régnicoles et les étrangers. Nous pouvons donc croiser des sources, ce qui confère au portrait-robot que nous essayons de construire une certaine vraisemblance. L'image du portrait-robot est, métaphoriquement, exacte : la « chair » sonore, c'est-à-dire la phonétique fine du discours, nous restera à jamais perdue dans sa diversité et dans ses contours vraiment intonatoires : à quelle hauteur acoustique, par exemple, commençait une phrase déclarative simple comme « Quelqu'un vous attend dans l'antichambre » ou « le dîner sera servi à trois heures dans la grande salle du bal. » ? autre exemple : les voyelles d'arrière sont-elles plus postérieures, et comment, qu'aujourd'hui ? Autant de questions pratiquement insolubles en l'absence d'enregistrements. Restent les grands traits différentiels qui caractérisent cette diction.

Limites de l'enquête

En voicy d'autres Exemples.

Longues.	Breves.
Hâte.	Halle, place à tenir marché.
Bèlement de brebis.	Bellement.
Sas à sasser.	Sac.
Cofte.	Cote, terme de pratique.
Iste.	Il est.
Il s'ont morts.	Il est mort.
Deux fois.	La foy.
Paste.	Patte d'animal.
Nous fumes.	Il fume.
Beauté.	Boté.
Une boîte.	Il boise.
Chers.	Cher.
Le Cours.	La Cour.
Il croist.	Il croit.
Le faiste d'un bâtiment.	Vous faites.

Figure 3 - Quelques oppositions de longueur vocalique selon Jean Hindret (1687). Source Gallica.fr

S'il est assez souvent possible, par croisement patient de sources diverses, d'approcher les oppositions les plus évidentes entre les articulations minimales du discours, il est en revanche beaucoup plus difficile de travailler sur la ligne mélodique et le rythme de la parole, notamment sur la longueur respective des voyelles. Certes ici et là des discours savants s'étendent sur le fait qu'il est des voyelles plus longues que d'autres et ils nous donnent parfois même des listes binaires de mots qui ne se distinguent l'un de l'autre que par la seule quantité de la voyelle. Par exemple chez Jean Hindret [1687 : 133] dans *l'Art de bien prononcer et de bien parler la langue françoise* :

Nous ne sommes donc pas totalement démunis et nous pouvons là aussi croiser des informations pour nous faire une idée des oppositions phonologiques de ce français classique vers 1700. Mais qu'advient-il des mots en discours, lorsqu'ils s'insèrent dans

des groupes de mots, dans des phrases, dans des discours ? Ici nous sommes, le plus souvent, dans la plus totale perplexité.

C'est là que la musique peut nous être un auxiliaire précieux à la condition d'en bien comprendre le rôle et nous sommes chez Lully à un moment du théâtre chanté français où le récitatif se calque au plus près de la diction sous-jacente. Mais attention, il s'agit évidemment de la diction versifiée puisque tous les récitatifs sont en vers dans l'œuvre lullienne. Ma contribution ne s'intéressera donc ici qu'au rôle du récitatif lullien pour la restitution de la diction du vers de son temps. C'est dire que mon propos ici se limite à un domaine bien particulier, circonscrit du français oral.

Lully en son temps

Je ne peux que mentionner cursivement la lente évolution qui aboutit à la création par Lully d'une « tragédie lyrique », opéra à la française à partir des années 1670 [Beaussant 1992]. Molière et lui approchent, sur des années de collaboration au service de la Cour, un théâtre total dans lequel le drame, la musique et la danse coexisteraient d'une façon vraiment organique et c'est dans cet esprit qu'à tâtons, pourrait-on dire, ils font évoluer le ballet de Cour français vers des formes de plus en plus cohérentes où les parties dramatiques et musicales se marient et s'interpénètrent. C'est alors que Lully aperçoit cette forme que deviendra sa tragédie lyrique, presque au moment où Racine cesse de composer des tragédies profanes. Le Florentin s'empresse de couper l'herbe sous le pied de son génial complice en prenant un privilège d'exclusivité sur des spectacles dans lesquels il y aurait plus d'un certain nombre de musiciens. Molière souffrira terriblement de cette rupture, Lully s'adressant à Quinault, plus malléable, pour la préparation de ses livrets. On peut penser que ce divorce terrible est pour quelque chose dans l'aggravation de la maladie de Poquelin qui se voyait privé de ces spectacles dont il avait préparé la genèse avec son complice.

Tragédie lyrique et récitatif

Mais venons-en à la tragédie lyrique : elle comporte des passages assez nombreux qu'on peut qualifier de « *recitativo secco* ». On peut définir ce terme ainsi ² :

2 «[...] una forma di composizione usata comunemente in melodrammi, oratori, cantate e opere (...) nella quale il cantante si esprime mediante uno stile prevalentemente sillabico. Il recitativo ha spesso un semplice accompagnamento, generalmente un basso continuo. I termini *recitativo secco* e *recitativo accompagnato* (o “recitativo obbligato”) sono generalmente utilizzati per distinguere il recitativo accompagnato da uno strumento a tastiera (per es. clavicembalo o fortepiano) ed eventualmente da uno strumento che esegue la parte del basso (di solito un violoncello), da quello nel quale è previsto l'intervento dell'orchestra. » (Wikipedia italien, article « *recitativo secco* », dernière consultation le 7 avril 2017)

une façon de composer commune aux mélodrames, aux oratorios, aux cantates et aux opéras (...) dans laquelle le chanteur s'exprime au moyen d'une style avant tout syllabique. Le récitatif a aussi un accompagnement simple, le plus souvent une basse continue. Les termes 'recitativo secco' et 'recitativo accompagnato' (...) sont généralement utilisés pour distinguer le récitatif accompagné d'un instrument à clavier (par exemple le clavecin ou le piano) et éventuellement d'un instrument qui exécute la basse (d'ordinaire un violoncelle) du récitatif dans lequel est prévue l'intervention de l'orchestre (traduction de l'auteur de l'article).

La mélodie du récitatif vise à se rapprocher au maximum du débit de la parole et de ses inflexions. Sa fonction est de permettre à l'action d'avancer. Dans le cas des récitatifs lulliens, ces passages sont le plus conversationnels possible, le plus souvent chantés sur des valeurs assez brèves sans que les voix chantent ensemble ou dévient vers des formes *arioso* plus ornementées et plus enrichies polyphoniquement. Il ne sera question dans cette contribution que de ce type de musique dans lequel je n'ai prélevé que les passages les plus cursifs et les plus « secs » possibles. Cet ensemble, je le constitue en corpus avec à l'idée les hypothèses suivantes :

- La place des syllabes dans la mesure a-t-elle quelque chose à nous dire sur l'intensité relative de celles-ci dans la diction orale sous-jacente ?
- La valeur de la note sur laquelle se trouve un noyau vocalique nous dit-elle quelque chose sur l'allongement de celui-ci dans la diction orale sous-jacente ?
- Les intervalles entre les notes ont-ils quelque chose à voir avec l'intonation du vers sous-jacent ?

Georges Lote, il y a plus de soixante ans, avait déjà exploité les ressources du récitatif lullien dans son *Histoire du vers français* [Lote, 1949-1955 : 351] : « Nous tirerons nos principaux documents des opéras de Lulli, dont nous savons qu'ils sont le reflet des idées novatrices de Molière, et plus particulièrement de la déclamation même de Racine »³.

Sur ce type de passage, je procède donc à une *rétroconversion*⁴ hypothétique, c'est-à-dire que j'observe au plus près le comportement des syllabes du vers en relation avec deux paramètres musicaux :

- La syllabe est-elle sur un temps de la mesure. Sur quel temps ? Ou bien ailleurs.
- Quelle est la valeur de la note relative à cette syllabe comparée à la valeur moyenne d'une note qui porte un e muet métrique ou une voyelle brève inaccentuée ?

À quoi j'ajoute avec beaucoup de précaution les sauts mélodiques, les mélismes, les ornements et la question, plus générale, de la hauteur avec laquelle est chantée une syllabe dans son contexte.

³ *Histoire du vers français*, tome VI, chapitre III intitulé « La déclamation de Lulli » p. 351.

⁴ J'emploie le mot 'rétroconversion' parce que je convertis vers les vers du livret initial (donc en revenant en arrière du point de vue de la composition) certaines propriétés de longueur et de battue que je trouve sur la ligne musicale pour chaque syllabe concernée.

Ce travail heuristique repose sur l'hypothèse supplémentaire que sur de grands nombres de vers, on risque d'approcher statistiquement un certain schéma accentuel du vers français. Je dis bien « sur de grands nombres » car la réplication pure et simple est évidemment un leurre : d'une part la musique a ses codes propres qui, par exemple, allongent l'e muet final d'un vers féminin d'une façon qui n'est pas du tout conforme à la diction orale, même versifiée. D'autre part il faut toujours faire la part des effets rhétoriques ou en d'autres termes des variations locales dues à l'expression d'un affect particulier.

Exemple

Je voudrais, dans cette communication méthodologique prendre un seul exemple tiré d'une des tragédies lyriques qui avait la préférence de Louis XIV, peut-être parce qu'elle résonnait de loin avec son existence propre : *Atys*, joué à Versailles en 1676. Louis XIV est encore un assez jeune souverain qui naguère dansait dans les ballets de cour, et le renoncement à Louise de La Vallière n'est pas si loin. La princesse phrygienne Sangaride est promise par son père au roi Celenus. Elle est secrètement amoureuse du prince Atys qu'elle connaît de longue date. Or cet amour est partagé mais ni l'un ni l'autre ne le savent. Atys favorise donc le mariage royal de son amie... et Sangaride envie Atys pour son indifférence (supposée). Dans l'extrait que nous allons étudier, Doris, la suivante de Sangaride, s'étonne de cette soudaine mélancolie de sa maîtresse et lui dit en vers inégaux :

L'amitié fut toujours égale entre vous deux
Et le sang d'assez près vous lie
Quel que soit son bonheur, lui portez-vous envie ?
Vous, qu'aujourd'hui l'hymen avec de si beaux nœuds
Doit unir au Roy de Phrygie ?

84

ATYS

SCENE IV

SANGARIDE, DORIS.

1-4

[SANGARIDE]

A - tys est trop heu - reux.

10

DORIS

L'a-mi-tié fut tou-jours é-gale en-tre vous deux, Et le sang d'as-sez près vous li - e :

Quel que soit son bon - heur, luy por-tez- vous en - vi - e ? Vous, qu'au - jour - d'huy l'Hy-

15

A - tys,

men a-vec de si beaux nœuds Doit u-nir au Roy de Phry - gi - e ?

Figure 4 - Atys, Acte I, scène IV. Source : Nicolas Sceaux, document sous régime Creative Commons Attribution 3.0

Les types d'intensité

Examinons le comportement de ces vers inégaux de Quinault lorsqu'ils sont mis en musique par Lully. Tout d'abord les fins de vers sont toutes sans exceptions sur des temps forts de la mesure, de même que les syllabes placées juste avant la césure. D'autre part, si les syllabes inaccentuées sont la plupart du temps chantées sur une valeur brève de double croche, ces syllabes finales reçoivent une valeur de noire, soit un rapport de 1 à 4. C'est dire qu'il existe nettement une intensité d'origine métrique sur certains pieds fondamentaux. L'intensité est à la fois matérialisée par la battue du temps et par la valeur de la note. Lully est là-dessus constamment respectueux.

Si l'on descend à présent à un niveau purement syntaxique, on constate que l'on trouve sur les autres temps de la mesure les syllabes qui, dans le mot français, sont porteuses d'un accent lexical potentiel (c'est-à-dire la dernière syllabe non muette, le français étant une langue féroce oxytonique) mais ces accents sont le plus souvent actualisés en fin de syntagme grammatical et/ou de groupe de souffle :

L'amitié fut toujours| égal(e) entre vous deux
 Et le sang d'assez près vous li-e
 Quel que soit son bonheur,| lui portez-vous envi-e?
Vous, qu'aujourd'huy l'hymen| avec de si beaux nœuds
 Doit unir au Roy de Phrygi-e

J'ai donc souligné les syllabes placées sur un temps en ajoutant de surcroît

- un code de gras sur celles qui se trouvent sur le premier temps des mesures
- Un code italique lorsque la syllabe est sur le troisième temps (fort) de la mesure à 4 temps.

À quelques exceptions près, il n'y a guère de surprise. Les temps sont bien placés sur les syllabes potentiellement accentuables mais en plus la hiérarchie des temps marque bien des différences d'intensité dues

- soit au pied métrique dominant et/ou
- à une fin de groupe de souffle, les deux concordant assez souvent

On ne sera donc pas surpris que le é d'*amitié*, le a d'*égale*, le è de *près*, le oi de *soit*, le uy d'*aujourd'huy* et le oy de *Roy* soient placés sur des temps puisqu'ils sont d'une part accentuables lexicalement et qu'ils bornent d'autre part la fin d'un syntagme grammaticalement cohérent. Par exemple la frontière entre le verbe et son groupe sujet (*amitié, soit*). Mais ils sont sur des temps plus faibles de la mesure (les temps 2 et 4 de la mesure à quatre temps, les temps 2 et 3 de la mesure à trois temps), à la différence des voyelles placées en fin de vers ou d'hémistiche. Ajoutons une nuance supplémentaire pour les fins d'hémistiche : au premier vers de l'extrait, la syllabe qui fait césure n'est pas placée sur un premier temps de mesure mais seulement sur le troisième temps de la mesure à

quatre temps : certes nous sommes à l'hémistiche mais la relation de relative dépendance syntaxique entre *toujours* et *égale* est suffisamment étroite pour diminuer un peu le poids de la césure. Remarquons que cette nuance n'empêche pas que toutes les syllabes des hémistiches alexandrins ne soient également placées sur des croches pointées, une valeur trois fois plus longue que la double croche des voyelles inaccentuées.

Restent à expliciter des étonnements : d'une part Lully fait du e muet des vers féminin un authentique treizième pied, lui donnant chaque fois une place sur un temps (faible) et la même valeur de noire que nous trouvons sur la voyelle immédiatement précédente. Dans la musique il en est très souvent ainsi et l'on peut y voir là une constante qui ne concorde pas du tout avec la diction orale, laquelle tend à conférer phonétiquement à cet e muet deux traductions :

- l'allongement de la voyelle précédente lorsque celle-ci lui est immédiatement adjacente.
- un noyau vocalique comme un schwa très léger, qui correspond historiquement à la centralisation d'une ancienne voyelle et qui tend à disparaître totalement en fin de cycle évolutif.

Environ quarante ans après l'œuvre de Lully, l'abbé d'Olivet, secrétaire perpétuel de l'Académie Française, déclare dans sa *Prosodie française* (rééd. 1754 : 46), ne plus entendre de différence entre des vers féminins et masculins, devenus à ses yeux homophones :

Puisque l'E muet écrit, ou non écrit, ne fait qu'une différence oculaire, voyons de conséquence en conséquence, où ceci nous conduira. Voici des paroles à mettre en chant :

*Esprit, qui portez le tonnerre,
Impétueux tyrans des airs,
Qui faites le péril des mers,
Et les ravages de la terre,
Vents &c* Ode du P. de la Rue

J'avoue que mon oreille n'en sait point assez pour distinguer le son de ces quatre rimes.
Je n'entends qu'erre par-tout...

D'autre part on est surpris de voir la première syllabe de *portez-vous* sur un temps alors que la prosodie accentuelle attendrait un accent sur l'enclitique *vous*. Ici il est difficile de trouver une raison, sauf à plaider un accent d'affect, une sorte de soulèvement de la part d'une suivante un peu fine qui devine que la situation affective de sa maîtresse est beaucoup plus complexe qu'elle n'en a l'air. Le place de *si* sur un temps ne présente en revanche aucune difficulté puisque l'intensité se comprend très bien dans le cadre d'une expression superlative. Reste un cas incompréhensible à nos yeux, l'accentuation de la

deuxième syllabe d'une préposition comme *avec*. Il ne saurait être question de masquer le fait que certains cas nous laissent perplexes. D'où l'importance de la section suivante.

Généralisation

L'enquête doit porter sur un corpus large afin de limiter, comme je le disais, les effets trop spécifiques d'un endroit précis. Olivier Bettens a excellemment pratiqué ce genre de comptages extensifs et contrastifs sur ce qu'il appelle *le petit siècle* [Bettens, 2007]. Je renvoie à cet égard à un article décisif [Bettens, 2010 : 199]. Ce qu'il montre, c'est qu'avec Lully les contrastes d'intensité reposent sur les pieds cruciaux du vers et sur l'accent lexical, pratiquement plus sur le paradigme de la musique mesurée à l'antique. Lully n'est donc pas esclave des scansionnements traditionnels du vers français, il apporte au contraire une oreille fraîche, exempte de la culture ancienne qui avait un temps influencé le rythme versifié du français. Oreille musicale, évidemment, oreille italienne aussi, habituée à observer l'accent lexical sur sa langue maternelle :

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 ; 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. [Bettens, 2010 : 198]

Cette expertise particulière, il va la mettre, dit Georges Lote, à l'école du vers racinien et l'on sait que Jean Racine avait la réputation d'être un excellent acteur. Lully avait également avec Molière l'exemple d'une diction qui cherchait à s'affranchir du « ronflement » des vers cher à l'Hôtel de Bourgogne.

Conclusion

Cette communication heuristique montre comment, à partir d'un travail transdisciplinaire, on peut parfois élucider une question qui semble au départ quasiment insoluble. Il faut faire un pas de côté pour s'apercevoir qu'un autre champ disciplinaire peut nous apporter certaines réponses. À la condition expresse de ne jamais perdre de vue que le transfert reste problématique : notre investigation montre en effet que la structure prosodique du vers n'est pas seule à modeler la ligne musicale du récitatif lullien. La phonologie du français classique, les accents rhétoriques, les exigences de la voix mais aussi des habitudes de compositions idiosyncrasiques contribuent à brouiller parfois ce qu'on cherche et c'est sur de très grands nombres que l'on peut voir se dégager, malgré tout, des tendances assez constantes de la composition lullienne, tendances qui semblent bien refléter une diction versifiée sous-jacente.

Bibliographie

- BETTENS, OLIVIER, *Chronique d'un éveil prosodique (1547-1643). Chanson, psaume, vaudeville, vers mesurés au petit siècle*. En ligne sur le site *Chantez vous français* : <<https://virga.org/cvf/chronique.php>> (2007).
- , « La musique à l'école des paroles », in *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 191-200.
- , « Gestation et naissance du récitatif français : lecture métrique et lectures prosodiques aux origines de la tragédie lyrique », in *L'Invention des genres lyriques français*, éd. A. Dratwicky et A. Terrier, Lyon, Symétrie, Palazetto Bru-Zane, 2010, p. 25-39.
- BEAUSSANT, PHILIPPE, *Lully, ou Le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard/Théâtre des Champs-Élysées, 1992.
- CARON, PHILIPPE, « La disparition des quantités vocaliques dans le français de référence (1680-1914) », Paris, EDP Sciences, 2014, <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01370437/document>> [lien consulté le 25-01-2018].
- , *Nouveaux gisements de données pour l'étude de l'oral à l'Âge classique*. Paris, Garnier, à paraître
- HINDRET, JEAN, *L'art de bien parler et de bien prononcer la langue Française dédié à Monseigneur le Duc de Bourgogne*, Paris, Laurent d'Houry, 1787.
- LOTE, GEORGES, *Histoire du vers français*, Marseille, Presses de l'Université de Provence, 1949-1955, rééd. 1996 : <<http://books.openedition.org/pup/1329>>.
- OLIVET, ABBÉ D', *Prosodie Française in Remarques sur la langue Française*, Paris, Barbou, 1771.
- VAUDELIN, GILES, *Nouvelle maniere d'écrire comme on parle en France*, Paris, Vve Jean Cot et J.B. Lamesle, 1713.