

# ETUDE SUR LE CHANT BAROQUE FRANÇAIS PAR SEGMENTATION ACCENTUELLE ET INTONATIVE

*Study on French Baroque singing by accent and intonation segmentation*

**SCHWEITZER, Claudia<sup>1\*</sup>**

<sup>1</sup>Laboratoire HTL : Histoire des Théories linguistique - UMR 7597 CNRS, Paris 3 / Paris 7

---

**Résumé :** *La musique baroque est calquée sur la langue, ainsi la revendication des compositeurs de l'époque et le constat des musiciens et musicologues d'aujourd'hui. Elle est ainsi nationale, car elle se réfère toujours à une langue précise. De nombreuses études, notamment musicologiques, ont montré le traitement du rythme langagier chez les compositeurs. Nous aborderons dans cet article le sujet sous un angle plus vaste et essayons de montrer par une segmentation accentuelle et intonative du texte et de la mélodie composée par les musiciens, dans quelle mesure la prosodie du français et la musique baroque française se correspondent.*

*Nous utilisons le modèle de segmentation prosodique, proposé par Piet Mertens pour le français, et nous basons notre étude sur un corpus de récitatifs, car ce genre est considéré comme extrêmement proche de la déclamation, et donc de la langue parlée. Malgré les différences entre la langue utilisée dans les compositions et le français parisien standard du XXI<sup>e</sup> siècle, dues au style et à l'évolution du français, la démarche de Mertens s'avère être probante pour décrire la mise en musique du texte par les compositeurs français baroques. La recherche confirme donc la grande proximité entre prosodie textuelle et musicale pour le récitatif baroque français.*

**Mots clés :** *segmentation prosodique ; chant baroque ; récitatif ; accentuation ; intonation.*

---

**Abstract:** *The baroque music is modelled on the language, so the claim of the composers of the time and the report of the musicians and musicologists of today. It is thus national because it always refers to a specific language. Typically, we consider as a proof the work of the composer Jean-Baptiste Lully who, as the saying goes, would have formed his recitatives according to the declamation of the actress Champmeslé. Starting from a specific linguistic material, Baroque music is national: it is French, Italian, German, English ... Numerous studies, in particular musicological, have shown the treatment of language rhythm among composers. In this article we will discuss the subject from a wider angle and try to show by an accentuated and intonational segmentation of the text and the melody composed by the musicians, to what extent the prosody of French and the French Baroque music correspond.*

*We use the prosodic segmentation model proposed by Piet Mertens for French, and we base our study on a body of recitatives, because this genre is considered extremely close to declamation, and therefore to the spoken language. Despite the differences between the language used in the compositions and the standard Parisian French of the 21st century, due to the style and evolution of French, Mertens' approach proves to be convincing in describing the compositional setting of the text by composers French Baroque. The research thus confirms the close proximity between textual and musical prosody for the French Baroque recitative.*

**Keywords:** *prosodic segmentation; baroque singing; recitative; accentuation; intonation.*

---

## 1 Introduction

C'est un lieu commun parmi les musiciens et les musicologues de dire que la musique baroque reprend le plus fidèlement possible les caractéristiques de la langue parlée. Ces caractéristiques correspondent aux paramètres prosodiques (hauteur ou mélodie, durée ou rythme, accent ou intensité). En guise d'exemple, on évoque souvent Jean-Baptiste Lully (1632-1687) qui, selon la petite histoire, aurait écouté les tragédiens pour composer ses récitatifs : « Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville (1674-1707) compare la plasticité du récitatif lulliste avec la déclamation de la tragédienne Champmeslé (Marie Desmares, 1642-1698), à laquelle Jean Racine (1639-1699) faisait travailler la prosodie et la déclamation de ses tragédies. » (Montalembert, 2010 : 1021).

La prosodie dont parle l'auteur ici, ne correspond évidemment pas au sens strict du terme comme il est utilisé par les linguistes, mais il englobe plus que les règles de la versification ancienne : s'y ajoute notamment l'imitation la plus fidèle de l'art de modeler la voix comme elle est décrite dans les traités pour les acteurs (Chaouche, 2011). Sans pouvoir prouver la véracité des détails de l'histoire sur Lully et la Champmeslé, on a tendance à croire à son bienfondé. Chez Borrel (1934 : 187) on trouve alors la remarque que « la déclamation de Lully est donc dans la nature, elle est adaptée à la langue, elle est l'expression du sentiment ».

Ces réflexions expriment la recherche des compositeurs baroques de créer une musique sur le modèle de la langue parlée. Grimarest (1707) classe même les expressions verbales humaines dans un véritable continuum, allant de la lecture à haute voix, *via* la prise de parole en public et la déclamation théâtrale jusqu'au chant. La différence ne se trouve que dans l'expression de la passion qui accroit de gauche à droite.

Le genre par excellence pour montrer la proximité entre la langue parlée et le chant, est le récitatif, « proche de la parole dont il épouse avec plus ou moins de stylisation ou de fidélité le débit, ainsi que les caractéristiques accentuelles et rythmiques » (Montalembert, 2010 : 1013). Comme le suggère cette citation, les études sur les liens entre parole et musique dans le récitatif s'occupent en effet notamment des questions de longueur vocalique et d'accentuation rythmique. Or, comme dit auparavant, la prosodie d'une langue englobe plus que le paramètre rythmique. Si alors Verschaeve (2012 : 34) note par rapport au texte d'un récitatif que Lully le traite « avec rigueur et émotion, la prosodie alimentant constamment son inspiration », nous devons également penser aux questions d'intonation et d'intensité.

Nous proposons dans cet article de montrer comment les compositeurs français baroques travaillent le texte, en réfléchissant sur la base du modèle développé par Piet Mertens, sur la segmentation accentuelle et intonative. Notre hypothèse est que la démarche de Mertens est probante également pour l'analyse de la mise en musique du texte par les compositeurs français baroques et notre travail tend alors à évaluer l'adéquation de ce modèle pour la description du récitatif en particulier.

## 2 Le Corpus d'étude

### 2.1 Description du corpus

Notre corpus se compose de huit récitatifs de cinq compositeurs français baroques, écrits entre 1686 et 1739. Ils datent donc de la phase principale du Baroque musical en France et de l'époque à partir de laquelle le terme récitatif est régulièrement utilisé en France (Durosoir, 2010 : 122). Les partitions sont accessibles (entre autres) en libre accès sur le site <https://imslp.org/>. Il s'agit :

- du monologue d'Armide, « Enfin il est en ma puissance », de la tragédie lyrique *Armide* de Jean-Baptiste Lully (1686), acte 2, scène 5
- des deux récitatifs « Ah ! pénétrez vous ? » et « Iris, la liberté vous charme telle encore ? » de la cantate *Les Nymphes de Diane* de François Bernier (1703)
- des deux récitatifs « Sous ces charmantes Loix » et « Comblé de biens » de la cantate *La Fortune* de Michel Pignolet de Montéclair (1709)
- des deux récitatifs « Agréable séjour » et « De ces chaînes fortunez » de la cantate *L'isle de Délos* d'Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1715), et
- du récitatif « Contrainte trop cruelle ? », dialogue entre Sapho et Alcée de la tragédie lyrique *Les fêtes d'Hébé ou Les Talens littéraires* de Jean-Philippe Rameau (1739).

## **2.2 Particularités linguistiques et stylistiques du corpus**

Le récitatif baroque utilise une langue qui n'est plus parlée aujourd'hui, sauf peut-être au théâtre. De toute façon, il ne correspond pas au français parisien standard. La question du lexique ou de la syntaxe ne nous intéressent pas dans le cadre de notre étude sur l'intonation et l'accentuation, mais l'usage poétique de l'époque prévoit notamment la réalisation d'un grand nombre de e muets ou schwas (marqué dans les compositions par une note supplémentaire pour la syllabe concernée). Cette note est pourtant normalement traitée en sorte qu'elle soit inaccentuée : elle est située sur un temps faible de la mesure, et elle ne tranche ni mélodiquement, ni rythmiquement (ni harmoniquement d'ailleurs) sur son environnement. Si on « lit » la partition (ce qui est l'approche dans notre article) ou si l'on chante la composition, la syllabe contenant le *schwa* sera – imaginativement ou réellement – inaccentuée. Nous verrons toutefois quelques exceptions dans la partie 3.2.1.

Des marques d'hésitation et des bribes de parole inachevés, faisant partie des phénomènes appelés « disphonie », peuvent figurer dans le récitatif comme c'est le cas dans le monologue de Lully. Ils sont cependant « composés » et non spontanément produits. Contrairement à la conversation, la formation des idées, le choix des mots et la formulation ne sont pas synchrones avec la prononciation (chantée), bien que le chanteur soit censé prétendre qu'il en est ainsi.

Pour souligner la proximité du langage artistique à la langue parlée, on peut aussi citer un principe d'eurythmie qui incite les locuteurs à utiliser des groupes accentuels d'une longueur égale ou similaire (Martin, 1987 ; Avanzi, 2013) ; un procédé qui rappelle le vers.

Enfin, une autre différence entre la langue parlée aujourd'hui (mais probablement avec celle parlée à l'âge classique aussi) et celle soumise aux règles de la versification, est le débit. Plus le tempo est lent, plus les locuteurs tendent à réaliser les accents lexicaux (Avanzi, 2013). Or, le récitatif permet à l'action d'une œuvre dramatique d'avancer : « Donner une marche rapide et bien sentie au récitatif ; observer toutes les règles de prosodie, de bon goût ; enfin avec si peu de moyens, varier tous les effets ; c'est un travail du premier ordre » (Meude-Monpas, 1787 : 120). Le récitatif est considéré comme un genre qui s'appuie sur la déclamation ; et la déclamation de l'époque était beaucoup plus rapide que celle que l'on connaît des époques suivantes (Barnett, 1980). Certes, le débit n'est pas exactement le même que celui de la langue parlée, mais il y a une volonté nette d'imiter toutes les caractéristiques du discours parlé.

Nous proposons donc de comparer la langue du récitatif au phonostyle appelé « lecture oralisée » (Hadège, 1986).

## **3 La Méthode**

### **3.1 Justification du choix du modèle**

Plusieurs travaux ont été proposés pour la description de la prosodie française. Nous ne citons qu'un choix restreint ; la liste est loin d'être exhaustive : Delattre (1966) travaille sur l'intonation des groupes sémantiques et Martin (1981) avec une approche par mouvements. Les deux auteurs représentent l'intonation sous forme de séquences de contours : Delattre par l'utilisation de quatre niveaux ; Martin avec des traits plus larges qui lui permettent de développer deux contours de base (un montant, l'autre descendant). Si Delattre se fonde sur des effets de sens pour décrire les contours intonatifs, Martin utilise des critères formels et structurels.

Post (2000) travaille dans la lignée de Pierrehumbert dont elle applique le modèle, initialement pensé pour l'anglais, au français. L'auteur associe un schéma intonatif avec des contours mélodiques ; les critères sont les accents mélodiques, les accents de syntagmes et les tons de frontières.

Mentionnons encore Jun & Fougeron (2000, 2002) dont l'approche métrique autosegmentale est fondée sur un profil mélodique linéaire, et Astésano et al. (2012) qui travaillent sur la perception des frontières et proéminences.

Nous avons choisi le modèle descriptif pour l'intonation française que Mertens a développé pour la segmentation prosodique du discours depuis les années 1980 pour trois raisons notamment. D'abord, il repose sur la segmentation de la chaîne parlée en syllabes : procédé que poursuivent également les compositeurs pour la mise en musique d'un même texte. Un système de notation très précis permet de distinguer non seulement la hauteur des syllabes, mais il établit encore un lien entre cette hauteur et l'accentuation (ou non) du segment tonal. Ensuite, Mertens utilise, contrairement par exemple à Jun & Fougeron ou à Post, quatre tons intonatifs ou échelles, et cela d'une manière qui se transpose facilement aux tessitures des chanteurs. Enfin, le modèle de hiérarchisation et de juxtaposition des courbes intonatives s'applique également de manière directe au chant, comme nous le verrons. Il nous semble enrichir le travail sur les contours et leur sémantisme.

Développé dans le cadre des travaux sur les voix synthétiques et le traitement automatique des langues, il a l'avantage de proposer des solutions pour les questions d'intonation qui reposent sur des expérimentations, et qui sont aptes à décrire le squelette prosodique. Comme le formule Mertens (2008), il s'agit d'une approche qui vise à « minimiser la part d'interprétation par le linguiste » et qui veut « rendre contrôlables et reproductibles les affirmations sur l'apport de la prosodie à la structuration syntaxique et informationnelle du discours ».

Adopté à notre étude, cela veut dire que nous nous fondons sur la lecture (ou ce qui est transmis visuellement, selon les conventions de notation de la musique baroque) par la partition, et non sur des perceptions auditives. Cela nous permet par exemple d'attribuer des valeurs exactes aux tons (selon la tessiture du récitatif, voir 3.2.2) et aux valeurs rythmiques dans les contextes précis. Une note est alors généralement définie comme longue lorsque sa valeur notée est plus longue que celle de la note précédente. Une croche (qui correspond dans les récitatifs le plus souvent à la valeur de base pour la déclamation du texte), située après une double-croche est alors longue dans la même mesure qu'une noire après une croche ou après une double-croche. La première note d'un récitatif et une note après un silence peuvent être défini comme longue si leur valeur rythmique est plus élevée que la note qui leur suit.

Nous verrons que le modèle de Mertens permet d'établir des critères non soumis à la subjectivité et nous nous joignons alors à l'opinion formulée par Di Cristo (2013 : 159) que « le système de Mertens est surabondant et paraît approprié pour une description détaillée de l'intonation du français ».

## **3.2 Résumé du modèle de Mertens**

Nous nous référons ici aux textes de Mertens, publiés en 1992, 1997, 2008 et 2015.

### **3.2.1 Accent**

La phrase est constituée d'une chaîne syllabique et caractérisée par un profil prosodique avec une mélodie, des durées et des intensités précises (Dell, 1984). Contrairement à la plupart des langues romanes, en français l'accent primaire n'est pas assigné au mot lexical, mais il s'agit d'un accent de groupe. Si cet accent peut coïncider avec l'accent lexical (AL), il peut aussi toucher la première syllabe. Une syllabe accentuée se caractérise par sa force phonatoire, par un allongement, une intensité élevée et souvent par un changement mélodique.

Mertens définit trois types d'accentuation pour les syllabes d'un mot : l'accent final (AF), l'accent initial (AI) et la syllabe non accentuée (NA). En outre, les syllabes se distinguent en syllabes lourdes (accentuées, souvent longues ou suivies d'une pause) et en syllabes légères (atones, brèves,

contiguës). Dans la musique baroque, un accent peut être créé par la composition d'une note longue et/ou un silence suivant la note tombant sur la syllabe accentuée.

Un groupe accentuel (GA) comporte obligatoirement une syllabe à AF. Le découpage de la chaîne orale en GA présente le maximum d'unités accentuelles possibles. S'y ajoutent les NA l'entourant et éventuellement un AI. Ce dernier indique le début d'une entité qui est ainsi mise en valeur.

### 3.2.2 Intonation

Le groupe intonatif (GI) n'est pas forcément identique avec le GA. Il s'agit d'une syllabe ou d'un groupe de syllabes dont la dernière contient une voyelle « à part entière », c'est-à-dire une voyelle autre qu'un *schwa*. On parle alors de séquences linéaires d'éléments. Un GI contient toujours une syllabe à AF, mais il peut en rassembler plusieurs, par exemple ceux d'un substantif et de l'adjectif le décrivant. Dans ce cas, plusieurs GA entrent en fusion avec une relation d'interdépendance. Le GI peut également comporter un AI (créant une délimitation à gauche) et/ou un appendice inaccentué.

A chaque syllabe un ton est attribué. Pour ce faire, la tessiture du locuteur est divisée en quatre zones, donnant le ton sur-aigu (H+), le ton haut (H), le ton bas (B) et le ton infra-bas (B-). La hauteur exacte est relative et se réfère à la tessiture personnelle du locuteur. Mertens définit pourtant cinq demi-tons pour chaque zone ou échelle, une indication qui s'adapte facilement à la voix chantée.

Pour la musique aussi, la tessiture personnelle correspond à l'« étendue des sons, du grave à l'aigu, qu'une voix ou un instrument est capable de chanter ou de jouer » (Weber et al., 1992). Généralement, celle d'un soprano baroque s'étend du do3/ré3 au sol4/la4, et celle d'un basse du la1 au mi3. Par souci d'exhaustivité nous rappelons que le diapason à l'époque n'est pas 440 Hz, mais 415 Hz pour la musique baroque, voire encore plus bas pour la musique française, vers 396 Hz. Nous sommes donc plus proches de la voix parlée que c'est le cas pour le chant lyrique du XIX<sup>e</sup> siècle.

Soprano et basse sont les deux voix utilisées dans notre corpus. Pour la répartition de la tessiture en échelles de cinq demi-tons, on obtient :

|   |           |    |          |
|---|-----------|----|----------|
|   | Soprano   |    | Basse    |
|   | do3-mi3   | ou | ré3-     |
| - | fa#3      |    | la1-do#2 |
|   | fa3-la3   | ou | sol3-si3 |
|   | la#-ré4   | ou | do4-     |
|   | mi4       |    | sol2-si2 |
|   | ré#4-sol4 | ou | fa4-la4  |
| + |           |    | do3-mi3  |

Le ton (ou la hauteur) de la syllabe accentuée du GI constitue celui attribué à cette unité. Si dans la suite de deux GI, le ton du deuxième est plus élevé que celui du premier, on parle d'un rapport hiérarchique, le deuxième l'emporte alors sur le premier. Dans les autres cas, il s'agit d'une juxtaposition de GI.

Notons encore que dans un tableau avec les principaux contours intonatifs, Mertens indique le ton H+ comme signe de l'implication du locuteur, donnant une information importante et témoignant de sa conviction pour ce qu'il dit. Nous verrons que dans le genre dramatique auquel appartient le récitatif, le ton H+ figure souvent.

### 3.3 Application du modèle de Mertens à un exemple musical

Nous illustrons l'application de la méthode de segmentation de la parole à un corpus musical à l'exemple des deux premières lignes du récitatif « Sous ses charmantes Loix » de Montéclair.

#### 3.3.1 Repérage des accents lexicaux (AL) et des GA

Les mots sans AL sont des mots clitiques. Chaque GA comporte un mot à AL et en plus les mots clitiques qui l'entourent (avec ou sans AI supplémentaire). Dans le Tableau 1, les AL sont marqués par une croix, les silences par un S, et les notes longues dans la composition par °. Est définie comme longue une note qui est plus longue que celle qui la précède. Comme expliqué plus haut, il s'agit d'une notion relative selon le contexte.

**Tableau 1** : Les GA dans le récitatif de Montéclair

|         | Sous ses charmantes | Loix | Tout ravit | Tout engage | Mille objets | Enchanteurs | S'offrent de toutes parts ! |
|---------|---------------------|------|------------|-------------|--------------|-------------|-----------------------------|
| AL      | +                   | +    | +          | +           | +            | +           | + + +                       |
| GA      | +                   | +    | +          | +           | +            | +           | + + +                       |
| NL et S | °                   | °    | °          | ° S         | °            | °           | °                           |

On voit que les notes longues coïncident avec les syllabes accentuées des GA. S'y ajoutent d'autres accents lexicaux réalisés (« charmantes », « objets »). Cependant, aucune marque rythmique n'est sensible sur « s'offrent » et sur « toutes ». Verbe et complément forment donc un seul GA.

Notons qu'à une exception (« mille »), toutes les syllabes comportant un *schwa* (« charmantes », « engage », « s'offrent », « toutes ») sont dotées d'une note dans la composition. Elles sont alors prononcées, mais chaque fois sur une note rythmiquement inaccentuée (dans les deux premiers cas, la note est objectivement plus court que celle qui précède, dans les deux derniers, ils font partie d'un mélisme de cinq double-croches sans interruption, donc d'une suite de notes rythmiquement égales et plus rapides que la valeur de base de la déclamation, supra). Enfin, aucun AI n'est marqué par le rythme. Le silence reprend la structure de la phrase (fin de phrase avec signe de ponctuation).

#### 3.3.2 Notation des tons des syllabes et repérage des GI

Dans le Tableau 2, des lettres minuscules sont utilisées pour indiquer le ton d'une syllabe non-accentuée, une lettre majuscule correspond à une syllabe accentuée. Nous rappelons que la notion de « ton » se réfère aux quatre tons ou échelles (H+, H, B, B-). Ne sont indiqués que a) les changements de ton et b) les micro-changements à l'intérieur d'un même ton (par des minuscules ou majuscules) :

**Tableau 2** : Les GI dans le récitatif de Montéclair

|                    | Sous ses charmantes Loix | Tout ravit | Tout engage | Mille objets enchanteurs | S'offrent de toutes parts |
|--------------------|--------------------------|------------|-------------|--------------------------|---------------------------|
| Tons syllabiques   | h b h B                  | b H        | h b B b     | b h H                    | H h+ H+                   |
| Ton dominant du GI | B                        | H          | B           | H                        | H+                        |

L'alternance rapide entre deux tons sur l'adjectif « charmantes » (h-b-h) semble reprendre l'accent lexical de l'adjectif, sans pour autant créer un véritable accent intonatif. On note que parfois, la syllabe précédant l'accent prend déjà le ton de la syllabe accentuée (« engage », « enchanteurs ») : Mertens (1997) confirme effectivement que « la syllabe pénultième (de GI) atone joue un rôle prosodique évident dans la parole spontanée » : elle précède la syllabe accentuée, qui porte aussi un

ton ». Mertens (2008) considère pourtant les deux variantes (abaissement majeur ou mineur) entre la pénultième atone et l'accent final comme possibilités, sans pouvoir en donner une règle définie. L'accent intonatif reste coïncidant avec l'AL.

Quant à la réalisation des schwas, on observe deux variantes dans le traitement intonatif prévu par le compositeur. Dans le premier GI, la deuxième syllabe de l'adjectif « charmantes » est dotée d'un accent secondaire par un abaissement au ton b, sans pour autant être confirmé rythmiquement (supra). La dernière syllabe de l'adjectif, contenant le *schwa*, revient tout simplement au ton précédent, même si cela correspond ponctuellement à un rehaussement de la voix. Le même procédé s'observe pour le mot « toutes ». Le troisième GI confirme l'importance de l'enjeu entre accent intonatif et rythmique : non seulement la syllabe accentuée, mais toutes les trois syllabes réalisées de la forme verbale « engage » sont chantées sur le même ton. Cette remarque est également valable pour le mot « s'offrent » :

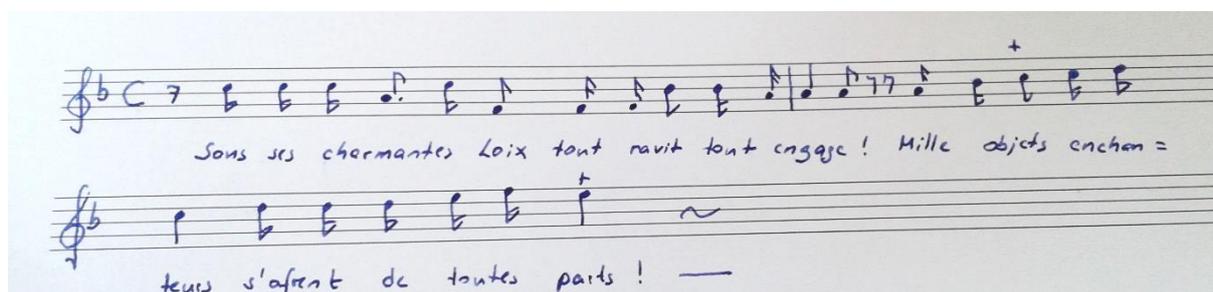


Figure 1 : Le début de la mélodie du récitatif « sous ses charmantes Loix » de Montéclair

### 3.3.3 Repérage de la structure créée par l'accentuation rythmique et intonative

Il est évident que les GA et les GI ne se correspondent pas toujours. C'est le regroupement intonatif qui rend non-ambiguës les chaînes : « l'organisation intonative repose en effet sur les degrés de frontière des tons des syllabes accentuées » (Mertens, 2008).

Dans notre exemple, l'accent rythmique souligne presque sans exception les AL du texte, tandis que les accents intonatifs regroupent les unités, créant des unités plus larges. Logiquement, l'auditeur va notamment identifier les endroits comme accentués, où l'accent rythmique et l'accent intonatif tombent ensemble.

Le Tableau 3 réunit les analyses déjà effectuées (GA et GI) et y ajoute celle des liens entre les GI. Les symboles <, > et = indiquent la progression de la hauteur entre les unités (montante, descendante, égale, calculée toujours en direction de l'élément suivant), dont le résultat est alors un ordre hiérarchique (O) ou bien une juxtaposition (J).

Tableau 3 : Les liens entre les GI dans le récitatif de Montéclair

|                         | Sous ses charmantes Loix |   | Tout ravit | Tout engage | Mille objets enchanteurs |     | S'offrent | De toutes parts ! |
|-------------------------|--------------------------|---|------------|-------------|--------------------------|-----|-----------|-------------------|
| AL                      | +                        | + | +          | +           | +                        | +   | +         | +                 |
| GA                      | +                        | + | +          | +           | +                        | +   |           | +                 |
| NL et S                 | °                        | ° | °          | ° S         | °                        | °   |           | °                 |
| Tons syllabiques        | h b h B                  |   | b H        | h b B b     | b h H                    | h h | h+        | H+                |
| Ton dominant du GI      | B                        |   | H          | B           | H                        |     | h         | H+                |
| Continuation intonative | <                        |   | >          | <           | <                        |     |           |                   |
| Liens intonatifs        | O                        |   | J          | O           | J                        |     | O         |                   |

Regardant les liens, on note dans le premier vers une hiérarchisation entre le circonstant et les deux phrases principales juxtaposées. La première d'elles finit par le ton dominant H, la deuxième le reprend pour descendre ensuite vers le ton B : la forme intonative indique une assertion.

Le deuxième vers est rythmiquement séparé du deuxième, mais les deux sont liés par l'intonation. L'accentuation forte de la fin de la première phrase (ton bas, note longue et silence) semble contrebalancée par la progression intonative qui crée un lien entre les deux assertions.

## 4 Résultats

L'exemple montre comment le modèle de Mertens peut être utilisé pour décrire le squelette prosodique des récitatifs baroques. Dans notre analyse, nous avons d'abord déterminé les GA et ensuite les GI, prévus par les compositeurs français et repérables dans les compositions. Nous les avons ensuite comparés pour repérer les accents, perçus plus ou moins forts par les locuteurs, et analysé les progressions intonatives entre les GI. Quant aux notes utilisées par les compositeurs, nous partons pour les récitatifs de Bernier, pour Montéclair et pour Rameau d'un soprano dont la tessiture va de do<sub>3</sub> à sol<sub>3</sub>, pour Lully et pour Jacquet de la Guerre d'un soprano avec une tessiture allant de ré<sub>3</sub> à la<sub>3</sub>, et pour Rameau d'une voix de basse avec la tessiture la<sub>1</sub> – mi<sub>3</sub>.

Le terme « ton » se réfère dans tout ce qui suit aux échelles H+, H, B et B-. De la segmentation ressortent 159 GI, dont 42 avec le ton H+, 61 avec le ton H, 44 avec le ton B et 12 avec le ton B-. Nous utilisons à partir d'ici une notation allégée : une syllabe avec AL, exprimée par une note longue, est soulignée. La lettre (S) indique une pause dans la mélodie composée. Les chiffres entre parenthèses renvoient à la ligne correspondante dans l'annexe qui contient l'intégralité du corpus. Des points dans les exemples indiquent (si besoin) la syllabisation du texte par le compositeur (correspondance syllabes – notes) et la barre / sépare les GI. Pour les tons, nous suivons le modèle de notation proposé par Simon (2002). Les tons sont indiqués dans la ligne du texte par des lettres exposées : les lettres minuscules indiquent les tons syllabiques et les majuscules le ton dominant d'un GI.

### 4.1 Observations générales

On note pour l'ensemble la correspondance des notes longues avec des AL. La borne droite des GA est ainsi clairement limitée.

Les huit récitatifs contiennent 61 silences, dont 39 suivent à une syllabe accentuée par une note longue. Dans 19 cas, le silence suit à une note brève : il s'agit exclusivement de syllabes contenant un *schwa* et suivant la syllabe tonique. Quatre fois seulement, dans les lignes 30, 43, 58 et 101, le silence suit à une note inaccentuée (*infra*).

Les principes appelés Align-XHead (la suppression d'un AL pour générer des unités syntaxiques) et \*Clash (la non-collision accentuelle de deux syllabes consécutives) sont respectés, soit littéralement, soit en contrebalançant les effets d'accentuation par le débit pour l'Align-XHead, ou par l'utilisation de tons différents pour \*Clash (pour les procédés comparables dans la parole, voir Avanzi, 2013).

#### 4.1.1 Accents primaires et secondaires

Un accent non considéré dans l'ordre rythmique de la composition crée un regroupement des mots concernés. Ce cas est pourtant rare. Notons deux exemples dans le premier récitatif dans lesquels les syllabes « hon- », « il » et « -tein- » restent brèves et donc rythmiquement inaccentuées :

(9) La. hon.te. d'un. a.veu.

(18-20) et. plus. il. est. ai.sé. dé.tein.dre. son. ar.deur.

Le ton peut rassembler plusieurs GA pour créer des unités plus étendues. Cela est possible, même si le ton entre les GI semble rester inchangé. Dans l'exemple suivant, le ton H+ domine le GI :

(3) <sup>H</sup>je. ca. <sup>H+</sup>chois. <sup>h+</sup>ma. <sup>b</sup>de. <sup>H</sup>fai. <sup>h+</sup>te.

Les accents secondaires sont soulignés par le ton. Autrement dit, l'accentuation se situe dans ce cas sur un autre plan acoustique (intonatif, au lieu de rythmique ou rythmique et intonatif pour les accents principaux). Dans l'exemple 60, le ton souligne le verbe auxiliaire qui peut effectivement soit créer un groupe indépendant, subordonné au GI du verbe principal, soit faire partie du GI de ce dernier (Mertens, 2004). Ici, l'enjeu entre les accents rythmiques et intonatifs fait fusionner les deux verbes dans un seul GI principal. Dans l'exemple 35, il s'agit du substantif antéposé à l'adjectif qui porte l'accent du GI. Les lettres majuscules indiquent le ton dominant, les minuscules les changements à l'intérieur du groupe.

(60) <sup>b</sup>qui. <sup>h</sup>peut. m'ar. <sup>B</sup>res. ter. ? (S)

(35) <sup>h</sup>dans. les. dé. <sup>h+</sup>tours. <sup>h</sup>se. <sup>H</sup>crets. / <sup>h</sup>de. <sup>h+</sup>ces. hau.tes. mon. <sup>H+</sup>ta. gnes. (S)

#### 4.1.2 AI et appendices

Selon son schéma accidentel standard, le français utilise un principe de dominance à droite (Delais-Roussarie, 2008). Un AI permet au locuteur de marquer un autre élément de la chaîne linéaire. Il peut s'agir du début d'une information ou d'un mot clitique que le locuteur veut ainsi mettre en valeur (Mertens, 2008). Nous verrons les deux possibilités dans les exemples suivants. Un AI peut être créé par le ton autant que par le rythme. Nous comptons au total six AI dans notre corpus.

Une fois, un AI est créé exclusivement par une note longue : après le silence précédent, le mot clitique souligné correspond à une croche pointée, suivie d'une double-croche.

(79-80) *Qui croiroit* / qu'il fust né seulement pour la Guerre ? / (S)

Deux fois, il se manifeste dans le ton syllabique. Les AI sur « que » (clitique) et « comblé » (début d'une information) s'intègrent dans les GI dont l'accent majeur tombe sur « peut » et sur « biens ». Si l'AI se manifeste par la hauteur, il s'agit toujours du ton H ou du ton H+, procédé pour mettre fortement en valeur l'élément ainsi marqué. Dans le premier exemple (ligne 87), la voix monte d'une octave entière pour arriver au ton H+.

(87, 88) <sup>H+</sup>Que, <sup>h+</sup>s'il se <sup>H</sup>peut, (S) / <sup>h</sup>je <sup>h+</sup>la <sup>h</sup>ha <sup>H+</sup>isse. / (S)

(99, 100) <sup>H+</sup>Com<sup>h</sup>blé de <sup>H+</sup>biens, / <sup>h</sup>com<sup>b</sup>blé hd'ho<sup>B-</sup>neur, / (S)

Trois fois, rythme et tonsyllabique tombent ensemble, créant ainsi une frontière encore plus forte. Dans le premier cas, l'AI souligne la conclusion du récit. Dans le deuxième et dans le troisième, il souligne la connexion des phrases : une fois par une gradation (« et »), et une fois par une opposition (« mais ») :

(122) <sup>H+</sup>De ces <sup>h</sup>chains for<sup>tu</sup><sup>h</sup>nez <sup>b</sup>la tris<sup>H</sup>tesse <sup>h</sup>est ban<sup>H</sup>nie, / (S)

(134-135) <sup>H+</sup>et <sup>H+</sup>mais <sup>h</sup>le plai<sup>H+</sup>sir / <sup>h</sup>n'a rien de dange<sup>B</sup>reux.

(152-153) <sup>H</sup>Mais <sup>h=</sup>appre<sup>H+</sup>nez / tous les <sup>h</sup>crimes en <sup>B</sup>semble ; / (S)

Quatre fois (lignes 30, 101, 110, 155), l'omission d'une marque de longueur attendue, crée un appendice, comme dans l'exemple 110 où la première syllabe du dernier substantif reste brève et donc rythmiquement inaccentuée. Sans prééminence rythmique de la syllabe tonique du GA (cf. Bardiaux, 2014), l'effet de frontière vers l'élément à gauche est moins fort. Cela est le cas lorsqu'un silence n'est pas précédé d'une note longue (30 et 101).

- (110) qui dans le sein de l'onde,  
 (30) le feu qui vous devore (S)  
 (101) Suivi par tout de l'abondance. (S)

## 4.2 Procédés de mise en valeur

La mise en valeur d'une syllabe non correspondant à celle qui devrait être accentuée selon le schéma standard du français, permet de créer une prééminence et d'attirer l'attention de l'auditeur. Le procédé est utilisé à différentes fins dans notre corpus.

### 4.2.1 Souligner un terme

Comme expliqué dans la section 1.2, à la fin des GI, le *schwa* est réalisé dans les récitatifs, et cela, normalement par une note inaccentuée (brève, jamais montante). En revanche, une syllabe soutenue dont le noyau vocalique est constitué par un *schwa*, donne une importance inattendue au mot. Nous comptons sept occurrences dans le corpus. Le procédé concerne les sémantismes positifs comme négatifs : l'importance est le poids donné au mot. L'idée est positive dans « es.pé.ran.ce. » (105) et « o.pu.len.ce. » (108) et négative dans « hai.ne. » (72), « pé.ris.se. » (81), « cru.el.le. » (136) et « sé.vè.re. » (137). Seul dans la ligne 150, le sens de l'allongement de la dernière syllabe du mot « ras.sem.ble. » reste (pour nous) opaque.

Rythmiquement, un contre accent peut mettre en valeur un mot. Dans la mélodie du récitatif, une note longue sur une syllabe sans AL crée un tel contre accent (un autre moyen peut être l'introduction de ce que l'on appelle « syncope », c'est-à-dire le déplacement de l'accent vers un temps normalement faible dans la mesure musicale : ce procédé n'est pas utilisé dans notre corpus).

Nous trouvons des contre accents dans les lignes 13-15 (où l'importance du message est soulignée), 73-77 (exprimant les sentiments troublés du personnage) et 103. Dans le dernier cas, la violence du sentiment qui accompagne la perte de la douceur, est transmis sur l'article. Ainsi le sémantisme du mot « douceur » est soutenu.

- (103) m'enlevent *la* douceur

A l'exception de cet exemple, le ton renforce toujours les contre accents rythmiques comme on le voit dans un dernier exemple, où le ton h<sup>+</sup>, utilisé dès le début du GI suivant, tranche fortement sur celui qui précède (B) :

- (134) <sup>B</sup> / <sup>h+</sup> et jamais le plai<sup>H+</sup> sir /

Le ton syllabique peut aussi soutenir (et par conséquent renforcer) une exclamation. Dans l'exemple suivant, le ton attribué à l'exclamation (H<sup>+</sup>) tranche nettement par rapport aux tons des GI précédents 5H<sup>o</sup> et suivants (B) :

- (59) <sup>H</sup> / <sup>H+</sup> Ciel ! / <sup>B</sup>

On retrouve le procédé d'une exclamation distinctement élevé par rapport au contexte dans les lignes 1 et 73. L'exemple 94 joue au contraire avec un abaissement du ton en comparaison avec son environnement. La ligne 106 attribue un ton particulier à l'exclamation, il se situe pourtant à l'intérieur d'un *crescendo*, allant du ton B- (105), via le ton H (106) au ton H<sup>+</sup> (107).

Le ton peut également mettre en relief un élément d'une phrase, comme dans l'exemple suivant le groupe nominal « la sagesse ». Pour le montrer, nous revenons à la microstructure tonale :

- (126-128) <sup>h+</sup> la Dé<sup>h</sup> esse de l'har<sup>h+</sup> mo<sup>H</sup> nie / <sup>b</sup> y sçait u<sup>h</sup> nir tou<sup>H</sup> jours / <sup>h+</sup> la sa<sup>h+</sup> gesse au plai<sup>H</sup> sir, (S)

Enfin, le ton syllabique est utilisé pour créer de véritables délimitations. Dans l'exemple suivant, les appellations « Dieux » et « Alcée » sont mises en relief par le ton.

(137-138) <sup>H+</sup>Dieux ? / <sup>b</sup>que <sup>H</sup>vois-je. / <sup>h</sup>Al<sup>H+</sup>cée ? / (S)

#### 4.2.2 Exprimer le sémantisme du texte

Le respect d'un grand nombre d'accents rythmiques (c'est-à-dire d'AL) de suite qui prennent le rôle d'accents secondaires, peut reprendre le sens du texte, comme dans l'exemple suivant l'idée du repos. Elle est à la fois symbolisée par les « haltes » fréquents et par la régularité du rythme ternaire :

(104-105) Du repos qui faisoit mon unique espérance ! (S)

Un événement inattendu, comme un accent rythmique ou intonatif, surprend. Ainsi, le compositeur attire l'attention sur la signification d'un mot :

Le contre accent rythmique déstabilise le rythme naturel du texte. Dans l'exemple suivant. Il souligne le sémantisme du verbe « rougir ».

(11-12) <sup>H</sup>non, (S) <sup>b</sup>je rougirois <sup>B-</sup>trop / <sup>b</sup>de ma foi <sup>h</sup>blesse ex<sup>H</sup>treme, (S)

Le même procédé est utilisé dans les lignes 49 (l'attaque du verbe « percer »), 95 (diférons), 99-100 (comblé) et 147 (prononcez : un procédé ironique dans ce cas ?). On observe que dans aucun des cas cités, le contre accent rythmique n'est soutenu par le ton (voir l'exemple ci-dessus).

Mais un changement très important de ton (sautant au moins d'une échelle, vers le haut aussi bien que vers le bas), reprenant le sémantisme du mot, peut également compenser le manque d'une longueur rythmique, et donc souligner fortement un mot. Ainsi sont mis en valeur les mots « honte » et « aveu » dans le premier exemple, et la première syllabe du verbe « aime » dans le second.

(9-10) <sup>h</sup>La <sup>H+</sup>honte <sup>h</sup>d'un a <sup>B</sup>veu / <sup>h</sup>que je dois evi<sup>H</sup>ter /

(86) <sup>b</sup>Qu'il <sup>H</sup>m'a<sup>b</sup>me au moins par mes enchante<sup>B</sup>ments,

Dans la ligne 43, le silence qui suit l'adverbe, sans aucun marquage d'un AL, symbolise une petite pause de réflexion (« enfin - - »). Derrière le mot « frapons », également rythmiquement inaccentué et suivi d'un silence, on découvre même des points de suspension.

### 4.3 Particularités rythmiques et intonatives

Dans une situation de parole spontanée, un locuteur peut jouer avec toutes les possibilités prosodiques pour exprimer les informations factuelles comme émotionnelles qu'il veut transmettre à son interlocuteur. Il joue sur le tempo, la fréquence des accentuations, les pauses, les contre accents... Il ajuste sa manière de parler à la situation et à son interlocuteur. Dans le cas d'une composition destinée à imiter l'oral, même si cet oral est stylisé (nous avons parlé de lecture oralisée), les procédés peuvent être utilisés intentionnellement. Ils font partie du (phono)style (Boula de Mareüil, 2014) même. Leur utilisation est évidemment, comme dans la parole, bien dosée.

#### 4.3.1 Faire avancer le récit

Rythmiquement, l'omission de plusieurs accents lexicaux crée un groupe (rythmique) étendu et fait ainsi avancer le récit. On dépasse le cadre étroit de l'Align-XHead.

Dans le premier exemple (85-86), après un contre accent sur la première syllabe, les notes sont brèves jusqu'à la fin du groupe rythmique assez étendu (12 syllabes), auquel suit sans pause le deuxième qui ne sera arrêté par une note longue que sur la onzième syllabe. Le deuxième exemple

(124-125) montre une accélération composée d'un groupe à l'autre : si le premier contient deux notes longues sur des syllabes avec AL, le deuxième omet ceux sur l'adjectif « doux » et sur le substantif « sein » : le récit avance.

(85-86) *Puis*.qu'il. n'a. pû. trou.ver. mes. yeux. as.sez. char.mants. / Qu'il. m'aime. au. moins. par. mes. en.chan.te.ments.

(124-125) la. rai.son. s'y. re.po.se. / au. sein. d'vn. doux. loi.sir. (S)

Mais sur un micro-plan, l'accélération est aussi exprimée par l'intonation. Dans les exemples suivants, on note une ligne toujours ascendante qui confirme le fait que nous avons affaire à un seul GI. Le symbole < marque que l'on reste dans la même échelle, mais que la hauteur absolue monte (à l'intérieur de l'échelle).

(3) <sup>h</sup>Je. <ca.<chois. <ma. <sup>b</sup>de.<sup>H+</sup>fai.te. (S)

Ce qui nous amène à la structure intonative suivante qui « cache » pourtant à l'intérieur le petit crescendo faisant avancer le récit.

(3) <sup>h</sup>je. ca.chois. ma. <sup>b</sup>de.<sup>H+</sup>fai.te. (S)

#### 4.3.2 Aborder l'interlocuteur

Le ton peut installer une communication. L'exemple suivant confirme l'observation de Mertens (1997) que le ton h sur la dernière syllabe atone la première syllabe du substantif « aveu » dans ce cas) joue un rôle particulier.

(9-10) <sup>h</sup>La <sup>H+</sup>honte <sup>h</sup>d'un a<sup>B</sup>veu / <sup>h</sup>que je dois evi<sup>H</sup>ter /

Le ton h invite l'interlocuteur à se positionner par rapport à l'information donnée. Si le ton final descend vers le registre B (« un aveu »), le ton h demande la confirmation que l'information est un fait connu. Le maintien du ton H (« que je dois éviter ») incite une sorte de connivence ou un accord tacite entre les deux interlocuteurs. Mertens parle d'un effet de citation.

#### 4.3.3 Accentuer la situation du « discours »

Souligner un pronom indéfini ou interrogatif, un connecteur logique ou un adverbe est un moyen pour renforcer le lien entre le sens du texte et les conditions de sa réalisation.

Dans la ligne 74, l'accent rythmique et le « pic » intonatif sur la première syllabe (même si c'est l'exclamation « Ah ! » avec le ton H+ qui précède) accentuent la grandeur du sentiment

(74) <sup>h</sup>quelle <sup>b</sup>cruau<sup>H</sup>té /

Le pronom interrogatif « qui » dans l'exemple 78 est souligné par une hausse du ton par rapport au GI précédent. De plus, l'accent rythmique élargit largement la question du personnage à un ensemble (anonyme) d'hommes :

(78) <sup>B-</sup> / Qui<sup>h</sup> croi<sup>B</sup>roit /

Dans l'exemple 81, le connecteur « que » est confirmé par le ton B-. En le soulignant, l'accent est mis sur les circonstances dans lesquels la protagoniste se pose sa question. Le procédé intonatif n'est possible qu'avec l'utilisation de la note longue, correspondant à l'oral à une pause « remplie » ou « pleine » qu'un locuteur utilise par exemple pour garder la parole (Bertrand & Portes, 2012). En règle générale, la conjonction est atone (Mertens, 2004). Exceptions sont dans la littérature attestées et expliquées par la création d'accents secondaires (et non de contre accents) en guise d'un équilibre métrique (Dell, 1984 ; Avanzi, 2013).

(81) <sup>h</sup>Ne. <sup>h+</sup>puis.-je. / <sup>b</sup>me. <sup>h</sup>van. <sup>b</sup>ger. à. moins. <sup>b-</sup>qu'il. ne. pé.<sup>B</sup>ris.se. ? /

#### **4.4 Traitement des signes de ponctuation**

La ponctuation à l'époque baroque ne correspond pas encore aux règles modernes. Elle obéit plutôt à des règles « pneumatiques », c'est-à-dire qu'en général, elle reflète les endroits où l'auteur (ou le compositeur) prévoient une coupure plus ou moins sensible. La remarque de Pierre Restaut (1732) sur l'emploi de la virgule montre cette approche : « elle s'emploie dans tous les endroits d'une période, où l'on peut faire naturellement une pause, quoique le sens ne soit pas fini » (1732 : 450).

Le point final constitue la pause la plus importante, signalant que le sens d'une phrase ou période « est absolument fini » (Restaut, 1732 : 454). Sans compter les points finaux des morceaux, dans neuf cas sur onze, le point est suivi d'un silence. Pour le point-virgule (9 occurrences avec, 6 occurrences sans silence), et pour la virgule (14 occurrences avec, et 14 occurrences sans), le traitement est relativement équilibré, ce qui s'explique par l'importance moyenne accordée à ces coupures. La même remarque peut être faite pour les points de suspension (58, 61, 63 suivis d'un silence ; 136 et 155 non).

Pour le point d'exclamation, six fois (62, 64, 66, 75, 91, 105) un silence suit dans la mélodie. Cinq fois (1, 59, 73, 93, 106), un changement important de ton crée la coupure. La continuité rythmique (sans pause) assure en même temps le lien rythmique, et donc l'avancement du récit. Une seule occurrence (94) n'utilise aucun des deux procédés : seule la longueur de la note souligne l'exclamation « Ah ! ».

Une observation générale comparable concerne le point d'interrogation, neuf fois (2, 23, 54, 55, 57, 60, 79, 84, 139) suivi d'un silence et deux fois (81, 137) d'un changement de ton. Dans la ligne 141, l'interaction des deux locuteurs, prévaut : ni silence, ni ton soulignent le signe de ponctuation. Effectivement, dans le duo de Rameau, les passages d'une personne à l'autre ne sont jamais marqués d'un silence. Le compositeur crée ainsi une continuité et souligne l'idée d'un échange entre les deux personnages.

#### **4.5 Formes intonatives**

Le récitatif est le lieu où le personnage « parle ». Notamment dans le monologue de Lully, on observe un grand nombre d'exclamations, de questions quasi-rhétoriques et de pauses de réflexion (représentées par des points de suspension). Au lieu de réfléchir dans ces cas sur les contours des phrases et leur signification (comme par exemple Delattre, 1966 ou Post, 2000), nous préférons analyser les liens de différents GI. Nous ne retenons donc que trois possibilités : les liens par une montée, par une descente ou par le maintien du même ton. Cette approche nous permet de voir comment les compositeurs créent leur « chaîne » mélodique.

En français, langue à accent fixe et à accent de groupe, on perçoit fortement les frontières des GI. Ces frontières peuvent être de différents niveaux et elles forment des groupes ou « paquets » d'unités intonatives. Le degré de la frontière prosodique dépend directement du ton du GI (Martin, 1975, 1978, 1992, 1997, 2008 ; Rossi, 1999).

Le ton B- indique toujours la frontière maximale et exprime une finalité<sup>1</sup> qui s'étend à tous les paquets intonatifs rassemblés ensemble (Mertens, 1997). Seul ce type d'énoncé est considéré comme achevé (Mertens, 1992<sup>2</sup>). Avec douze occurrences (5 fois chez Lully, 3 fois chez Bernier et chez Montéclair, une fois chez Jacquet de la Guerre et aucune fois chez Rameau), il est le moins fréquent dans le corpus musical.

---

<sup>1</sup> A comparer avec la courbe intonative indiquant la finalité et descendant aux registres bas chez Delattre.

<sup>2</sup> Cf. le modèle de Delattre qui marque la finalité par un fort abaissement mélodique.

Le ton B (44 occurrences) correspond à une frontière mineure, et les tons H et H+ à des frontières (ou continuations) majeures (Simon, 2002 ; Mertens, 1997 et 2008). Les compositeurs préfèrent nettement le ton H (61 occurrences, et seulement 42 pour le ton H+), même pour les GI finaux des récitatifs qui présentent quatre fois le ton H, deux fois B et deux fois H+.

Un regroupement des GI n'est possible que par la hiérarchisation des tons. Cette organisation donne une structure claire à la phrase (Mertens, 1997). Dans la présentation suivante, le symbole < indique que le ton dominant du deuxième GI est plus haut que celui du premier, créant ainsi un *crescendo*, c'est-à-dire un ordre hiérarchique entre les unités (cf. Chiss et al., 1993 : 119). En revanche, > indique que le ton du deuxième GI est plus bas. Le *decrescendo* ainsi créé correspond, comme le maintien du même ton (indiqué par =), à une juxtaposition.

#### 4.5.1 Liens par hiérarchisation

Soixante GI sont liés par hiérarchisation. Seul dans les deux récitatifs de Montéclair (10 hiérarchisations et 8 juxtapositions), cela correspond un peu plus qu'à la moitié des liens. Sinon, les juxtapositions prédominent (Bernier : 25 : 15, Lully : 26 : 19, Jacquet de la Guerre : 15 : 9, Rameau : 16 : 7).

Au niveau sémantique, la hiérarchisation est un élément important pour garantir la cohésion entre les phrases ou les éléments d'une phrase.

Après un point-virgule, elle sert à distinguer les phrases « que l'on a lieu d'attendre comme une suite & une dépendance des précédentes » (Restaut, 1732 : 452) :

(69-70) Plus je le voy ; <sup>B</sup> / plus ma vengeance est vaine (S) / <sup>H</sup>

On la trouve également après un point d'interrogation ou d'un point d'exclamation pour créer une continuité avec ce qui suit

(2-3) que pénétrez vous ? <sup>B</sup> / je cachois ma défaite, <sup>H+</sup> /

(94-95) Ah ! <sup>H</sup> / ne diférons plus. <sup>H+</sup> /

et entre deux courtes phrases coordonnées :

(44-45) Ce fatal Ennemy, <sup>H</sup> / Ce superbe Vainqueur. <sup>H+</sup> /

La hiérarchisation peut aussi créer un grand *crescendo* et ainsi provoquer un sentiment de tension et d'avancement (cf. Chiss et al., 1993).

Le *crescendo* peut aller de B- à H+ :

(27-32) vos soupirs étouffez <sup>B-</sup> / votre tendre langueur <sup>B</sup> / trahissent malgré vous <sup>H</sup> / le feu qui vous devore <sup>H</sup> ; / sans cesse <sup>H+</sup> / vous errez <sup>H+</sup>

ou, plus modeste, de B à H+ :

(71-72) Mon bras tremblant <sup>B</sup> / se refuse à ma heine. <sup>H</sup> / Ah ! <sup>H+</sup> /

#### 4.5.2 Liens par juxtaposition

On compte 42 juxtapositions par le maintien du même ton et 49 baisses de ton. Les juxtapositions prévalent légèrement pour les liens entre les derniers GI de chaque récitatif. On note deux montées (toujours de H à H+), trois chutes (toujours partant de H+, la voix s'abaisse une fois au ton H et deux fois au ton B) et trois cas de maintien du ton (chaque fois sur le ton H).

Gardant le même ton, deux éléments syntaxiques d'une phrase peuvent être mis en équivalence.

(41-42) et Diane <sup>H</sup> / et ses loix. <sup>H</sup>

(69-70) Plus je le voy <sup>B</sup> ; / plus ma vengeance <sup>B</sup> / est vaine <sup>H</sup> ; /

Le maintien de la même échelle peut également assurer la continuation des parties de la phrase comme ici entre le référent et la relative s'y référant

(144-145) Sapho<sup>B</sup> / <sup>b</sup>que j'en <sup>h</sup>reçois<sup>B</sup>

Chez Rameau, il est intéressant d'observer que non seulement le rythme, mais aussi le ton joue dans le lien des passages entre les interlocuteurs. Le nouveau locuteur reste toujours (par rapport à sa propre tessiture) dans le même ton. Comme le rythme, le ton minimise les frontières et renforce l'impression d'échanges rapides.

Un *decrecendo* étendu peut préparer une fin fortement conclusive. Dans l'exemple suivant de Bernier (4-8), nous voyons la descente intonative H<sup>+</sup>>H>B

(4-8) au dangereux Amour<sup>H+</sup> / je n'ay pu résiste<sup>H+</sup> / Daphné<sup>H+</sup> / n'ajoutez pas<sup>H</sup> / a ma peine secrète ; <sup>B</sup>/

Enfin, le *decrecendo* entre deux phrases peut assurer la continuité de la chaîne vocale.

(51-52) Qu'il éprouve<sup>H</sup> / toute ma rage.<sup>H+</sup> / Quel trouble<sup>B-</sup> / me saisit ? <sup>B-</sup>

#### 4.5.3 Courbes intonatives des phrases

Passant des éléments aux phrases, on peut distinguer cinq types de courbes intonatives. Ces courbes assurent la connexion des unités prosodiques (Mertens, 2008). Notre choix d'exemples est destiné à montrer que les compositeurs mettent en œuvre les mêmes procédés qui ont été observés pour la langue parlée.

Si la courbe monte, elle met en valeur le dernier élément. De plus, le ton H<sup>+</sup> souligne l'implication du locuteur et tout généralement l'importance qu'il accorde à l'information donnée (cf. Chiss et al., 1993 : 118).

(13-15) ne me demandez pas<sup>B</sup> / le nom<sup>H</sup> / de mon vainqueur,<sup>H+</sup> /

(142-143) On me condamne en vain<sup>H</sup> / par d'odieuses loix<sup>H+</sup> ;

La courbe descendante correspond à une forme conclusive.

(120-121) Des plaisirs innocens<sup>H+</sup> / que vous luy présentez.<sup>B</sup> /

La courbe peut définir une frontière à gauche, par exemple, comme dans l'exemple suivant, entre la principale et la subordonnée.

(82-84) Hé<sup>H</sup> / ne suffit-il pas<sup>H</sup> / que l'amour le punisse ? <sup>B</sup> /

La forme montante, puis descendante, met en relief l'élément au milieu. La courbe inverse, descendante, puis montante, est rare Selon Mertens (1997) et ne figure pas dans notre corpus. L'auteur parle d'incises prosodiques : des propositions courtes dans lesquels le locuteur exprime, dans un ou plusieurs GI, une parenthèse, en changeant de registre (cf. Chiss et al., 1993 : 120). Les incises sont toujours entourées de frontières majeures (Mertens, 2004). Une importance sensible est ainsi attribuée à un élément de la phrase.

(21-23) Iris<sup>B</sup> / la liberté<sup>H</sup> / vous charme telle encore<sup>B</sup> ? /

(88-91) Sous ces charmantes Loix<sup>B</sup> / tout ravit<sup>H</sup> / tout engage<sup>B</sup> ! (S) /

Dans l'exemple suivant, la première et la dernière notion (des unités concrètes : « bien » et « abondance ») sont mis sur le même plan, tandis que celle au milieu (un concept : « honneur ») se voit séparée des deux autres par la courbe intonative.

(99-101) Comblé de biens,<sup>H</sup> / comblé d'honneur,<sup>B-</sup> / Suivi par tout de l'abondance.<sup>H</sup> /

La forme statique, gardant le même ton sur plusieurs GI, est utilisée pour donner une information de second plan, sans accentuation majeure.

(122-123) De ces chaînes fortunez<sup>H</sup> / la tristesse est bannie,<sup>H</sup> /

## 5 Discussion

La recherche confirme notre hypothèse de départ que le modèle de Mertens est favorable à l'analyse des récitatifs baroques. Notamment un nombre assez élevé d'observations sur la formation et les liens des GI est favorable à ce constat.

Nous avons travaillé sur les profils accentuels et mélodiques des groupes segmentés, ainsi que sur les règles d'association entre les différents éléments. Ainsi, nous avons vu que le ton crée des regroupements, d'abord des GA pour créer des GI, et ensuite de plusieurs GI, pour clarifier l'information et la hiérarchie entre les éléments syntaxiques qui servent pour exprimer le message. Le ton crée également des AI, soit seul, soit en lien avec un accent rythmique. On peut fortement supposer que les accents dans lesquels rythme (longueur et ou silence suivant au GA) et intonation se rassemblent sur une même syllabe, ont une prééminence perceptive importante que ceux, formés par un des deux moyens seuls. Le ton peut par exemple souligner de manière presque sous-jacente les accents secondaires d'un GI : les AL non prises en compte par le schéma rythmique.

Le ton h sur la dernière syllabe atone qui invite l'interlocuteur à se positionner par rapport au discours du personnage est fréquent. Ce fait peut être expliqué par le rôle joué par le genre du récitatif dans les œuvres dramatiques : il est important pour le déroulement dramatique, car il fait évoluer et avancer le récit (cf. Massip, 2010).

En outre, nous avons vu que les courbes intonatives assurent dans le récitatif, comme c'est le cas aussi dans la langue parlée, les liens entre les groupes. Le changement de ton est également utilisé par les compositeurs pour mettre en relief par un effet contrastif un sous-constituant en position non-finale.

Les résultats de la présente étude sur le traitement intonatif des contre-accent rythmiques confirment également la théorie de Martin (2007) de l'existence d'une structure prosodique, indépendante de la syntaxe de la phrase, à laquelle elle est pourtant liée par des règles précises.

Une différence est pourtant évidente entre la voix parlée et le chant. Dans la parole, un ton final bas (B-, ou au moins B) est le plus fréquent. Il est lié à l'idée de la finalité de l'énoncé. Dans notre corpus en revanche, il ne figure que rarement. Sans être liés à une interrogation, les tons H et H+ sont manifestement plus fréquents. Une explication musicale se prête à ce fait : la musique baroque française aime les registres bas pour les chœurs et les instruments, créant ce que Duron (2007 : 55) appelle « une atmosphère sombre et âpre », auxquels on ajoutait « une voix de dessus (femme ou enfant), puissante, dynamique, isolée et donc mise en relief ». Le socle grave est dans le cas des récitatifs constitué par le continuo (instrument monodique grave, jouant la ligne de basse et instrument harmonique, improvisant les accords dans un registre moyen). Il est alors logique que la voix utilise *a priori* son registre moyen (B et H) et haut (H et H+) : elle y est plus perçante et audible. Ainsi exposée, la voix peut jouer sur tous les nuances des couleurs et la composition réalise par les tons choisis « à chaque instant » les variations qui expriment selon Rousseau (1768) « les expressions, les sentiments, les idées ».

Un bon demi-siècle avant Rousseau, Brossard définit dans son *Dictionnaire de musique* (1703) le « recitativo » comme « une manière de chanter qui tient autant de la *Déclamation* que du *Chant*, comme si on *déclamoit* en *chantant*, ou si on *chantoit* en *déclamant* ». Nous y redécouvrons le lien

entre chant et déclamation, vu en introduction. Or, la déclamation concerne le langage théâtral. La question du style se pose alors et nous revenons à notre proposition de regarder le récitatif comme une sorte de « lecture oralisée ». Goldmann *et al.* (2007) ont analysé la différence entre la lecture et la parole spontanée comme suit : la première se distingue de la deuxième par un allongement plus considérable des voyelles accentuées, par l'utilisation d'un registre mélodique moins compact et par des unités intonatives majeures plus longues, comportant moins d'unités intonatives mineures. Comment est-ce pour les récitatifs de notre corpus ?

Grâce au fait que la musique forme l'allongement d'une note par des procédés mathématiques (une note à deux temps est deux fois plus longue qu'une note à un temps etc.), les voyelles allongées reçoivent dans le récitatif, même avec un rythme plus libre que dans les airs, une longueur bien définie et sensible par rapport aux voyelles atones. Même si l'on se situe *a priori* dans un registre intonatif haut, la grande variété des changements de tons à l'intérieur d'un GI peut s'interpréter comme un allègement du registre mélodique. On note également l'existence de phrases qui se composent d'un nombre élevé de GI majeurs : plutôt signe d'un texte préfabriqué (c'est-à-dire lu ou récité par cœur) qu'inventé spontanément dans le moment de l'énonciation. Enfin, les unités intonatives mineures ne prédominent évidemment pas l'ensemble des GI. Il semble alors que le récitatif peut être comparé avec les résultats des chercheurs contemporains pour la lecture : le chant n'est pas improvisé, il s'agit de l'interprétation de ce qui a été composé auparavant.

Nous concluons que dans les œuvres de notre corpus, la segmentation accentuelle et intonative confirme la proximité entre la langue parlée et le chant du récitatif baroque, revendiquée par les compositeurs comme par les musiciens et musicologues modernes. Le modèle de Mertens peut être utilisé pour analyser le traitement prosodique de la langue dans les récitatifs baroques. L'application de ce système « surabondant » (Di Cristo, *supra*) peut (et devra) certes être affinée dans les détails.

## **6 Conclusion**

Il s'agit ici d'une première étude appliquant la segmentation prosodique selon le modèle de Mertens (accents et intonation) à la musique baroque (chantée). Elle confirme l'efficacité du modèle choisi, car celui-ci permet de voir les correspondances entre langue parlée (non-spontanée) et mise en musique (chantée). Nous voyons le bien-fondé de l'explication donnée dans la première édition du Dictionnaire de l'Académie (1694) pour le mot « récitatif » : « Sorte de chant qui approche le plus de la prononciation ordinaire ».

Certes, les compositeurs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles n'ont pas effectué de telles analyses pour composer leurs récitatifs. Ils se sont orientés à leurs impressions générales et leurs intuitions. En quelque sorte ils se basent sur des représentations simplifiées (intuitives dans leur cas), avec lesquelles travaille aussi Mertens (2004). La correspondance entre ses résultats (sur la langue parlée d'aujourd'hui) et ceux sur les récitatifs anciens est pourtant frappante. Elle confirme d'une part la justesse de l'intuition des musiciens baroques, et d'autre part leur réussite dans la quête de vouloir créer une musique, calquée sur la langue française.

Pour le récitatif, une prochaine étude devrait affiner le modèle par l'analyse du chant en regardant par exemple plus précisément les différents types d'interrogations, les incisives ou le clivage. Une comparaison avec l'application d'un autre modèle de segmentation à un corpus comparable serait certainement intéressant.

Plus loin, les parallèles entre la lecture et le chant peuvent également être approfondis. Un projet avec des chanteurs pour voir si une analyse par segmentation prosodique influencerait sur leur interprétation (par exemple des signes de ponctuation ou des liens des groupes intonatifs) serait

envisageable. Reste à voir comment le travail prosodique se manifeste dans les compositions plus soumises à des contraintes musicales : les formes arioses (air, arioso notamment).

## BIBLIOGRAPHIE

1. Académie française. *Dictionnaire de l'Académie française*. Paris : Coignard, 1694.
2. Astésano C, Bertrand R, Espesser R, Nguyen N. Perception des frontières et des prééminences en français. *Actes des Journées d'Etude sur la Parole (JEP)*. 2012 : 353-360.
3. Avanzi M. Note de recherche sur l'accentuation et le phrasé prosodique à la lumière des corpus de français. *Travaux neuchâtelois de linguistique*. 2013 : 59 : 5-24.
4. Bardiaux A, Mertens P. Normalisation des contours intonatifs et étude de la variation régionale en français. *Nouveaux cahiers de linguistique française*. 2014 : 31 : 273-284.
5. Barnett D. La vitesse de la déclamation au théâtre (XVIIe et XVIIIe siècle). *Dix-septième siècle*. 1981 : 319-326.
6. Bernier N. *Les Nymphes de Diane. Cantate française à Deux Voix et la Basse Continue*. Paris : Boivin et al., 1703.
7. Bertrand R, Portes C. Pour une approche phonologique de la prosodie dans l'interaction, *Langue française*. 2012 : 3 : 175 : 19-36.
8. Boula de Mareuil P. Qu'est-ce qu'un (phono)style ?. *Nouveaux cahiers de linguistique française*. 2014 : 31 : 9-19.
9. Borrel E. *L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*. Paris : Alcan, 1934.
10. Brossard S de. *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez dans la musique*. Amsterdam : Roger, 1703.
11. Chaouche S. *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris : Champion, 2001.
12. Chiss J-L, Filliolet J, Maingueneau D. *Linguistique française. Notions fondamentales : Phonétique – Lexique*. Paris : Hachette, 1993.
13. Delais-Roussarie E. Corpus et données en phonologie post-lexicale : forme et statut, *Langage*. 2008 : 3 : 171 : 60-76.
14. Delattre P. Les Dix Intonations de base du français, *The French Review*. 1966 : 40 : 1-14.
15. Dell F. L'accentuation dans les phrases en français. In : Dell, F., Hirst D. & Vergnaud, J.R., *Forme sonore du langage : Structure des représentations en phonologie*. Paris : Hermann, 1984 : 65-122.
16. Di Cristo A. *La prosodie de la parole*. Paris : De Boeck, 2013.
17. Duron J. « Cette musique charmante du siècle des héros. In : Jean Duron (dir.), *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*. Mardaga : Wavres, 2007 : 51-78.
18. Durosoir J-P, Auchlin A., Simon A C, Avanzi M. Phonostylographe : un outil de description prosodique. Comparaison du style radiophonique et lu. *Nouveaux cahiers de linguistique française*. 2007 : 28 : 219-237.
19. Grimarest J L Le Gallois de. *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant : avec un traité des accens, de la quantité, & de la prononciation*. Paris : Le Frere, Rilou, 1707.
20. Hagège C. *L'Homme de paroles*. Paris : Fayard, 1986.
21. Jacquet de la Guerre E-C *Troisième livre de Cantates françaises*. Paris : Ballard, 1715.
22. Jun S-A, Fougeron C A Phonological model of French Intonation. In A. Botinis (éd.), *Intonation : Theories and models*. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 2000 : 209-242.
23. Jun S-A, Fougeron C. Realizations of Accentual Phrase in French Intonation. *Pobus*. 2002 : 14 : 147-172.
24. Lully J-B. *Armide, tragédie mise en musique*. Paris : Ballard, 1684.

25. Martin P. L'intonation de phrases à structure non connexe, *Bulletin de l'Institut de Phonétique ULB*. 1978 : 12 : 1 : 97-106.
26. Martin P. Analyse phonologique de la phrase française. *Linguistics*. 1975 : 146 : 35-68.
27. Martin P. Phonetic realisation of prosodic contours in French. *Speech Communication*. 1981 : 1 : 282-294.
28. Martin P. Prosodic and Rhythmic Structures in French. *Linguistics*. 1987 : 25 : 925-949.
29. Massip C. De l'air sérieux au récitatif : définitions et pratiques. In A.-M. Goulet, L. Naudeix (éds.), *La fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*. Wavre : Mardaga, 2010 : 101-110.
30. Mertens P. Syntaxe, prosodie et structure informationnelle : une approche prédictive pour l'analyse de l'intonation dans le discours. *Travaux de linguistique*. 2008 : 56 : 97-124.
31. Mertens P. Quelques aller retour entre la prosodie et son traitement automatique. *Le français moderne*. 2004 : 72 : 1 : 39-57.
32. Mertens P. De la chaîne linéaire à la séquence de tons. *TAL (Traitement automatique de langue)*. 1997 : 38 : 1 : 27-51.
33. Mertens P. L'accentuation de syllabe contiguës. *ITL*. 1992 : 95/96 : 145-165.
34. Meude-Monpas J J O de. *Dictionnaire de Musique*. Paris : Knapen & fils, 1787.
35. Montalembert E de. *Guide des genres de la musique occidentale*. Paris : Fayard, 2010.
36. Montéclair M Pignolet de. *Cantates à voix seule et avec symphonie*. Paris : Boivin, 1728.
37. Post B. *Tonal and Phrasal Structures in French Intonation*. Thèse de doctorat, Le Hague : University of Nijmegen, 2000.
38. Pierrehumbert J-B. *The Phonology and Phonetics of English intonation*. Thesis (Ph.D.) Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Linguistics and Philosophy, 1980.
39. Rameau J-P. *Les Fêtes D'Hébé, Ou Les Talens Lyriques*. Paris : Ballard, 1739.
40. Restaut P. *Principes généraux et raisonnés de la grammaire française*. Paris : Le Gras et al., 1732.
41. Rossi M. *L'intonation, le système du français : description et modélisation*. Paris : Ophrys, 1999.
42. Rousseau J.-J. *Dictionnaire de musique*. Paris : Duchesne, 1768.
43. Simon A. C. Le rôle de la prosodie dans le repérage des unités textuelles minimales. *Cahiers de linguistique française*. 2002 : 23 : 99-125.
44. Verschaevé M. *Traité de Chant et Mise en scène Baroques*. Paris : Martin, 2012.
45. Weber E, Gut S, Jambon L (eds.) *Encyclopédie de la musique (version française)*. Paris : Librairie générale française, 1992.

## **Annexe : Textes constituant le corpus**

Notes : a) est reprise l'orthographe des sources utilisées ; b) par souci de lisibilité, ne sont indiqués que les tons dominants des GI.

Signes d'annotation :

Souligné : note longue correspondant à un accent lexical. Si la fin du mot est réalisée (syllabe finale qui pourrait être muette, réalisée par une note séparée, le soulignage ne rend compte que de la partie allongée.

Les points dans le texte indiquent la syllabisation réalisée par le compositeur par l'attribution des notes aux syllabes.

\* : une syllabe avec un *schwa* non réalisé

*Italiques* : note longue, non correspondante à un accent lexical

Les accents lexicaux non repris par le rythme ne sont pas marqués.

S : silence dans la musique composée

/ : séparation des GI

Lettres exposées : ton du GI

### Bernier 1

- 1 Ah. ! / <sup>H+</sup>  
 2 que. pé.né.trez. vous. ? (S) / <sup>B</sup>  
 3 je. ca.chois. ma. de.fai.te. , (S) / <sup>H+</sup>  
 4 au. dan.ge.reux. A.mour. / <sup>H+</sup>  
 5 je. n'ay. pu. ré.sis.ter. / <sup>H+</sup>  
 6 Daph.né. / <sup>H+</sup>  
 7 n'a.jou.tez. pas. / <sup>H</sup>  
 8 a. ma. pei.ne. se.cret.te. ; (S) / <sup>B</sup>  
 9 La. hon.te. d'un. a.veu. / <sup>B</sup>  
 10 que. je. dois. e.vi.ter. / <sup>H</sup>  
 11 non., (S) / <sup>H</sup>  
 12 je. rou.gi.rois. trop. de. ma. foi.bles.se\* ex.tre.me., (S) / <sup>H</sup>  
 13 ne. me. de.man.dez. pas. / <sup>B</sup>  
 14 le. nom. / <sup>H</sup>  
 15 de. mon. vain.queur., / <sup>H+</sup>  
 16 moins. on. par.le. / <sup>H+</sup>  
 17 de. ce. qu'on. ai.me. / <sup>H+</sup>  
 18 et. plus. / <sup>H</sup>  
 19 il. est. ai.sé. / <sup>H</sup>  
 20 dé.tein.dre. son. ar.deur. / <sup>H+</sup>

### Bernier 2

- 21 I.ris. (S) / <sup>B</sup>  
 22 la. li.ber.té. / <sup>H</sup>  
 23 vous. char.me. tél.le\* en.co.re. ? (S) / <sup>B</sup>  
 24 non. / <sup>H+</sup>  
 25 vous. ne. gou.tez. plus. / <sup>H</sup>  
 26 vn. tran.quîl.le. bon.heur. (S) / <sup>H</sup>  
 27 vos. sou.pirs. e.tou.fez. (S) / <sup>B-</sup>  
 28 Vo.tre. ten.dre. lan.gueur. / <sup>B</sup>  
 29 tra.his.sent. mal.gré. vous. (S) / <sup>H</sup>  
 30 le feu. qui. vous. de.vo.re. ; (S) / <sup>H</sup>  
 31 sans. ces.se. / <sup>H+</sup>  
 32 vous. er.rez. (S) / <sup>H+</sup>  
 33 sans. arc. / <sup>B-</sup>  
 34 et. sans. car.quois., (S) / <sup>B</sup>  
 35 dans. les. dé.tours. se.crets. / <sup>H</sup>  
 36 de. ces. hau.tes. mon.ta.gnes., (S) / <sup>H+</sup>  
 37 vous. sem.blez. e.vi.ter. (S) / <sup>B</sup>  
 38 les. Nym.phes. / <sup>B</sup>  
 39 nos. com.pa.gnes., (S) / <sup>B-</sup>  
 40 Pour.quoy. neg.li.gez. vous. (S) / <sup>B</sup>  
 41 et Di.ane. / <sup>H</sup>  
 42 et. ses. loix. (S) / <sup>H</sup>

### Lully

- 43 En.fin. (S) / <sup>B</sup>

- 44 il. est. en. ma. puis.san.ce., /<sup>H</sup>  
 45 Ce. fa.tal. En.ne.my., (S) /<sup>H</sup>  
 46 Ce. su.per.be. Vain.queur. (S) /<sup>H+</sup>  
 47 Le. char.me. du. som.meil. /<sup>H</sup>  
 48 le. liv.re. à. ma. ven.gean.ce. ; (S) /<sup>B-</sup>  
 49 Je. vais. per.cer. son. in.vin.ci.ble. coeur. (S) /<sup>H</sup>  
 50 Par. luy. tous. mes. cap.tifs. sont. sor.tis. d'es.cla.va.ge. ; (S) /<sup>H</sup>  
 51 Qu'il. é.prou.ve. /<sup>H</sup>  
 52 tou.te. ma. ra.ge. (S) /<sup>H+</sup>  
 53 Quel. trou.ble\* /<sup>B-</sup>  
 54 me. sai.sit. ? (S) /<sup>B-</sup>  
 55 qui. me. fait. hé.si.ter. ? (S) /<sup>B-</sup>  
 56 Qu'est.-ce\* qu'en. sa. fa.veur. /<sup>H</sup>  
 57 la. pi.ti.é. me. veut. di.re. ? (S) /<sup>B</sup>  
 58 Fra.pons... (S) /<sup>H</sup>  
 59 Ciel. ! /<sup>H+</sup>  
 60 qui. peut. m'ar.res.ter. ? (S) /<sup>B</sup>  
 61 A.che.vons. ... (S) /<sup>H+</sup>  
 62 je. fré.mis. ! (S) /<sup>B</sup>  
 63 Ven.geons. – nous... (S) /<sup>H+</sup>  
 64 je. soû.pi.re. ! (S) /<sup>B</sup>  
 65 Est-ce. ain.si. /<sup>H</sup>  
 66 que. je. doy. me. van.ger. au.jourd.'huy. ! (S) /<sup>B</sup>  
 67 Ma. co.le.re. teint. /<sup>B</sup>  
 68 quand. j'ap.pro.che. de. luy. (S) /<sup>B</sup>  
 69 Plus. je. le. voy. ; /<sup>B</sup>  
 70 plus. ma. ven.gean.ce\* est. vai.ne. ; (S) /<sup>H</sup>  
 71 Mon. bras. trem.blant. /<sup>B</sup>  
 72 se. re.fu.se\* à. ma. hei.ne. (S) /<sup>H</sup>  
 73 Ah. ! /<sup>H+</sup>  
 74 Quel. le. cru.au.té. /<sup>H</sup>  
 75 de. luy. ra.vir. le. jour. ! (S) /<sup>H+</sup>  
 76 A. ce. jeu.ne. He.ros. /<sup>H</sup>  
 77 tout. ce.de. sur. la. Ter.re. (S) /<sup>B-</sup>  
 78 Qui. croi.roit. /<sup>B</sup>  
 79 qu'il. fust. né. seu.le.ment. pour. la. Guer.re. ? (S) /<sup>H+</sup>  
 80 Il. sem.ble\* es.tre. fait. pour. l'a.mour. (S) /<sup>B</sup>  
 81 Ne. puis.-je. me. van.ger. à. moins. qu'il. ne. pé.ris.se. ? /<sup>B</sup>  
 82 Hé. /<sup>H</sup>  
 83 ne. suf.fit-il. pas. /<sup>H</sup>  
 84 que. l'a.mour. le. pu.nis.se. ? (S) /<sup>B</sup>  
 85 Puis. qu'il. n'a. pû. trou.ver. mes. yeux. as.sez. char.mants. /<sup>H</sup>  
 86 Qu'il. m'ai.me\* au. moins. par. mes. en.chan.te.ments. /<sup>B</sup>  
 87 Que., s'il. se. peut., (S) /<sup>H</sup>  
 88 je. la. ha.ïs.se. (S) /<sup>H</sup>

### Montéclair 1

- 89 Sous. ses. char.man.tes. Loix. /<sup>B</sup>  
 90 tout. ra.vît. /<sup>H</sup>  
 91 tout. en.ga.ge. ! (S) /<sup>B</sup>  
 92 Mil.le\* ob.jets. en.chan.teurs. /<sup>H</sup>  
 93 s'of.rent. de. tou.tes. parts. ! /<sup>H+</sup>  
 94 Ah. ! /<sup>H</sup>  
 95 ne. di.fè.rons. plus. (S) /<sup>H+</sup>

- 96 Par. un. sin.ce.re. ho.ma.ge. /<sup>B-</sup>  
 97 Cou.rons. nous. a.ti.rer. /<sup>H</sup>  
 98 ses. pro.pi.ces. re.gards. /<sup>H+</sup>

**Montclair 2**

- 99 Com.blé. de. biens., /<sup>H</sup>  
 100 com.blé. d'ho.neur., (S) /<sup>B-</sup>  
 101 Sui.vi. par. tout. de. l'a.bon.dan.ce. (S) /<sup>H</sup>  
 102 Quels. cha.grins. in.quiets., /<sup>H+</sup>  
 103 m'en.le.vent. la. dou.ceur. /<sup>H+</sup>  
 104 Du. re.pos. /<sup>H+</sup>  
 105 qui. fai.soit. mon. u.ni.que\* es.pé.ran.ce. ! (S) /<sup>B-</sup>  
 106 Ah. ! /<sup>B</sup>  
 107 je. le. re.con.nois. les. gran.deurs., /<sup>H+</sup>  
 108 l'o.pu.len.ce., /<sup>H+</sup>  
 109 ne. font. point. le. vrai. bon.heur. /<sup>H</sup>

**Jacquet de la Guerre 1**

- 110 A.gré.a.ble. sé.jour. ; /<sup>B</sup>  
 111 qui. dans. le. sein. de. l'on.de., /<sup>H</sup>  
 112 par. mil.le. ob.jets. di.vers., /<sup>H+</sup>  
 113 en.chan.tez. les. re.gards. ; (S) /<sup>H</sup>  
 114 A.zi.le. du. re.pos. ; (S) /<sup>B</sup>  
 115 Le. Pe.re. des. beaux. arts. /<sup>H+</sup>  
 116 vous. pré.fe.re\* /<sup>B</sup>  
 117 au. res.te. du. mon.de. ; (S) /<sup>H+</sup>  
 118 Il. se. fait. un. bon.heur. /<sup>H</sup>  
 119 sur. vos. bords. é.car.tez. ; /<sup>H+</sup>  
 120 Des. plai.sirs. in.no.cens. /<sup>H+</sup>  
 121 que. vous. luy. pré.sen.tez. /<sup>B</sup>

**Jacquet de la Guerre 2**

- 122 De. ces. chains. for.tu.nez. /<sup>H</sup>  
 123 La. tris.tes.se. est. ban.ni.e\*, (S) /<sup>H</sup>  
 124 la. rai.son. s'y. re.po.se\* /<sup>H+</sup>  
 125 au. sein. d'vn. doux. loi.sir., (S) /<sup>H</sup>  
 126 la. Dé.es.se. de. l'har.mo.ni.e. /<sup>H</sup>  
 127 y. sçait. u.nir. tou.jours. /<sup>H</sup>  
 128 la. sa.ges.se\* au. plai.sir., (S) /<sup>H</sup>  
 129 Sur. ce. ri.va.ge. so.li.tai.re. /<sup>B-</sup>  
 130 d'vn. ac.cord. si. char.mant. /<sup>B</sup>  
 131 nais.sent. les. jours. heu.reux., (S) /<sup>H</sup>  
 132 la. Sa.ges.se. ja.mais. /<sup>H</sup>  
 133 n'a. rien. de. trop. sè.ve.re., /<sup>B</sup>  
 134 et. ja.mais. le. plai.sir. /<sup>H+</sup>  
 135 n'a. rien. de. dan.ge.reux. /<sup>B</sup>

**Rameau**

- 136 Sapho : Con.train.te. trop. cruel.le. ?... /<sup>H</sup>  
 137 Dieux. ? /<sup>H+</sup>  
 138 que. vois.-je\*. /<sup>H</sup>  
 139 Al.cée. ? (S) /<sup>H+</sup>

|     |         |   |
|-----|---------|---|
| 140 |         | <u>Al.cée.</u> / <sup>H</sup>   |
| 141 |         | est. il. re. <u>bel.le.</u> ? / <sup>H+</sup>   |
| 142 | Alcée : | On. me. con. <u>dam.ne*</u> en. <u>vain.</u> / <sup>H</sup>                             |
| 143 |         | par. d'o.di. <u>eu.ses.</u> <u>loix.</u> ; / <sup>H+</sup>                              |
| 144 |         | Et. ce. <u>n'est.</u> que. de. <u>vous.</u> , / <sup>H+</sup>                           |
| 145 |         | Sa. <u>pho.</u> / <sup>B</sup>  |
| 146 |         | que. j'en. re. <u>çois.</u> ; (S) / <sup>B</sup>  |
| 147 |         | Pro. <u>non.céz.</u> ; / <sup>B</sup>   |
| 148 | Sapho : | <u>Non.</u> , (S) / <sup>B</sup>  |
| 149 |         | Le. <u>Dieu.</u> / <sup>B</sup>   |
| 150 |         | qui. nous. ras. <u>sem.ble.</u> , / <sup>H</sup>  |
| 151 |         | <u>Nous.</u> ac.cor.de.ra. <u>son.</u> ap. <u>pui.</u> ; / <sup>H</sup>                 |
| 152 |         | <u>Mais.</u> / <sup>H</sup>   |
| 153 |         | ap.pre. <u>nez.</u> tous. les. <u>cri.mes.</u> en. <u>sem.ble.</u> ; (S) / <sup>B</sup> |
| 154 |         | C'est. un. ri. <u>val.</u> ja. <u>loux.</u> / <sup>H+</sup>                             |
| 155 |         | qui. vous. <u>perd.</u> au.jourd.' <u>huy.</u> , Thé.lé.me... / <sup>B</sup>            |
| 156 | Alcée : | Con.tre. <u>moy.</u> / <sup>B</sup>   |
| 157 |         | Thé. <u>lé.me.</u> se. dé. <u>cla.re.</u> / <sup>H</sup>                                |
| 158 | Sapho : | C'est. un. ri. <u>val.</u> ja. <u>loux.</u> / <sup>H</sup>                              |
| 159 |         | qui. vous. <u>perd.</u> au.jourd.' <u>huy.</u> / <sup>H</sup>                           |