

# Évolution de la pensée prosodique à travers la notion de mouvement (France, 1600-1740)

**Claudia SCHWEITZER**

Praxiling, UMR 5267 CNRS – Université Paul Valéry, Montpellier 3<sup>1</sup>

The grammaticalization of languages first occurred through a transfer of the model developed for Latin and Greek, and its application to different object languages. However, this model barely considers prosody, seen at its origin, among the Greeks, as an accompanied song with a melodic movement of the voice, noted by the different accents. In the Latin tradition, the study of intonation, stress and quantity is integrated into rhetorics, and reflections on vocal efficiency in poetries. For a long time, the French authors interested in prosody were concerned with versification, and not grammar. The introduction of the new theoretical program of general grammar, with the aim of writing the universal bases of languages, triggers a new interest among grammarians in the prosody of languages in general, and that of French in particular. Slowly, the discipline found its autonomy and a place within French grammar. In this process, the new conception of time and movement, which emerged throughout the seventeenth century in other fields such as physics, philosophy or even music, played a significant role: movement was viewed as being in close connection with the soul, and time became the measure of movement.

La sensation subjective du temps peut être abordée sous deux aspects: la durée personnellement perçue (*timing* en anglais<sup>2</sup>) et la sensation du temps qui passe (*time passage* en anglais). Cette dernière devient sensible par, a) l'organisation du temps perçu par des événements successifs, et b) la vitesse ou le temps du déroulement de ces événements<sup>3</sup>. Ces aspects ne sont évidemment pas tout à fait indépendants l'un de l'autre. Selon Schulze (1978), l'homme dispose d'une sorte de chronomètre interne lui permettant la synchronisation des signaux acoustiques et ainsi la distinction entre différentes séquences de battements réguliers et un battement irrégulier. Pour ce faire, la suite des signaux active dans l'être humain un schéma interne de référence, reposant sur la même unité de base, avec laquelle la séquence perçue est comparée en continu. Les travaux de Ludlov (2015) sur le sens du flux du temps (*time flow* en anglais) ont montré que l'élément de perspective, dû à notre position dans une série de mouvements ou de moments perçus, est irréductiblement dynamique.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la perception du temps et du mouvement subit un changement profond avec la nouvelle vision mécaniste du monde, la découverte de la gravitation par Galilée et par Newton, et le modèle de Descartes permettant de

---

<sup>1</sup> Ce travail s'inscrit dans le cadre d'un projet intitulé "Prosodie du français: descriptions anciennes et théorisation contemporaine", développé au laboratoire Praxiling (UMR 5267 CNRS, Université Paul Valéry, Montpellier 3) et financé par la fondation Fritz Thyssen (Cologne).

<sup>2</sup> La perception personnelle correspond à un compromis entre la durée attendue et la durée réelle/objective (ten Hoopen et al. 1993).

<sup>3</sup> Ornstein (1969).

réfléchir séparément à la matérialité des objets et à la sensation qu'ils laissent dans l'homme. On accorde au mouvement un lien étroit avec l'âme, et le temps devient "*la mesure du mouvement*" avant même d'être "*ce qui mesure la durée des choses*" (Dictionnaire Académie 1694, art. "temps").

Quel lien avec la prosodie? C'est un fait désormais bien connu et établi que les premières grammaires décrivant la langue française utilisent la matrice de la tradition grammaticale latine dont elles reprennent notamment les catégories et les notions (Chevalier 1968; Auroux 1994; Swiggers 1997). Comme le souligne Fournier (2013: 13),

la grammatisation des langues du monde s'est opérée d'abord par le moyen d'un transfert du modèle élaboré pour le latin (et le grec), et son application à des langues objets différentes.

Or, ce modèle ne considère pas (ou à peine) la prosodie, considérée à son origine, chez les Grecs, comme un chant accompagné et comme un mouvement mélodique de la voix, noté par les différents accents (aigu, grave et circonflexe). L'étude de la variation mélodique de la voix ou de l'intonation, de l'accentuation et de la quantité (la longueur des syllabes) se trouve dans la tradition latine intégrée dans les rhétoriques, c'est-à-dire les réflexions sur l'efficacité vocale et la composition poétique<sup>4</sup>. Longtemps, les auteurs français intéressés par la prosodie sont plutôt ceux qui parlent de la versification, et non de la grammaire proprement dite. Comme le montre Schweitzer (2020), l'introduction du nouveau programme théorique de la grammaire générale en France, ayant pour projet d'écrire les bases universelles des langues, déclenche un nouvel intérêt des grammairiens pour la prosodie des langues en général, et pour celle du français en particulier. Leur réflexion est directement liée à celle sur l'accent et notamment la distinction entre accent tonique (inhérent à la langue) et accent oratoire (dû à une volonté d'expression de la personne parlante).

Lentement, la discipline va trouver son autonomie, et elle se fera une place au sein de la grammaire française. La matérialisation d'une sensation personnelle, d'un "mouvement de l'âme" par la voix au moyen de la prosodie devient un véritable sujet. Dans ce processus, la nouvelle conception du temps et du mouvement qui s'est annoncée tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle dans d'autres domaines comme la physique, la philosophie ou encore la musique, joue un rôle non négligeable. C'est ce que nous souhaitons montrer en donnant d'abord un bref aperçu sur les questions prosodiques comme elles sont abordées dans la grammaire française jusqu'à la parution de la *Grammaire générale et raisonnée*

---

<sup>4</sup> Ce n'est qu'au V<sup>e</sup> siècle, à partir de Martianus Capella, que l'étude des sons commence à se diriger vers la grammaire. Martianus réunit la grammaire et la musique en raison du lien étroit qu'entretiennent la musique et la métrique par les notions rythmiques et harmoniques.

(1660) de Port-Royal et en retraçant ensuite le contexte relatif aux notions de temps et de mouvement dans les disciplines de la physique, de la philosophie, de la rhétorique et de la musique. Dans la troisième partie de l'article, nous détaillerons les changements sensibles dans les grammaires jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, moment où la prosodie a commencé à se constituer en véritable domaine.

## 1. **Status quaestionis: la grammaire française entre 1530 et 1660**

L'année 1530 marque avec la parution de la première grammaire du français (*Lesclarcissement de la langue françoysse* de John Palsgrave), écrite en français, un moment décisif. Le mot *prosodie* ne figure pas dans cet ouvrage, bien que Palsgrave aborde les notions d'accent et de rythme (Dodane et al. 2021). Le terme même est introduit dans les grammaires françaises par Ramus (*Grammaire* 1572). Il reste pourtant, même jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, assez peu employé par les grammairiens. Le sujet est ancré dans le domaine de la rhétorique (Siouffi & Steuckardt 2021), et cela, particulièrement grâce au respect d'une bonne intonation, accentuation (selon les règles de la déclamation) et du rythme de la langue (se manifestant dans la quantité vocalique).

Les grammairiens n'abordent que partiellement ces sujets et exclusivement lorsqu'ils semblent toucher leur champ de compétence. Cela est surtout le cas pour l'accent et pour la quantité<sup>5</sup>, le premier se manifestant dans l'orthographe depuis le XVI<sup>e</sup> siècle par un signe typographique (aigu, grave et circonflexe, Catach 1995), et le deuxième devenu important au moins depuis les travaux de l'Académie de poésie et de musique de Baïf. Souvent, les grammairiens établissent un lien direct entre accent et quantité<sup>6</sup>. Quant à cette dernière, les grammairiens distinguent généralement les syllabes longues et brèves "par nature" et les syllabes "douteuses", devenant longues ou brèves "par position", c'est-à-dire en fonction de leur contexte.<sup>7</sup> De longues listes accompagnent ce type d'explication, ou bien c'est au lecteur de comprendre le comportement

---

<sup>5</sup> La quantité correspond à la longueur ou à la durée, soit de la syllabe, soit de la voyelle. Comme les auteurs de l'âge classique n'accordent pas de véritable "temps" ou durée aux consonnes, la quantité de la syllabe équivaut en principe à celle de la voyelle.

<sup>6</sup> Oudin (1640: 45-49) par exemple titre, de manière significative, tout un chapitre de sa grammaire "De l'Accent ov quantité". L'auteur y explique les règles qui permettent de reconnaître les accents longs et brefs, le premier défini comme un allongement de la voyelle, et le second appelé *aigu*.

<sup>7</sup> Sur ce point, cf. les réflexions phonologiques sur la description de la quantité des voyelles chez les grammairiens chez Randall Gess (2008).

général des syllabes concernées à partir des listes proposées. Tous ces textes sont proches des rhétoriques et des poétiques dans le sens où le vers, avec ses positions fixes pour la césure et la rime, rend la quantité plus facilement observable.

Mais on voit aussi s'installer une certaine ambiguïté du métalangage, notamment par rapport à l'accent: l'adjectif "aigu" par exemple, lié à la notion de l'accent, peut renvoyer à un mouvement mélodique comme c'était le cas chez les anciens Grecs; on retrouve cet emploi encore mentionné dans la *Grammaire générale et raisonnée* (1660: 15-16). Il se transforme pourtant lentement, *via* une redéfinition du sens accordé à l'adjectif, et désigne chez Irson (1656) un timbre (fermé) ou la couleur (claire, aiguë) de la voyelle (Schweitzer 2020/1). Il s'agit pourtant d'un nouveau type d'observation pour lequel les conditions et le cadre sont à définir. Si le timbre d'une voyelle est plus ou moins fermé ou ouvert, si la réalisation du son semble plus faible (Maupas 1618) ou fort (Irson 1656), si le e est ressenti comme masculin ou comme féminin – on entre dans la sphère des phénomènes qui ne sont observables et jugeables que par la perception et les sens ou, autrement dit, qui renvoient au champ de la perception personnelle.

Il s'agit de mouvements, souvent très fins, dont les conditions sont difficiles à cerner. Pourquoi un son est-il ressenti différemment? Quel est le lien entre la sensation proprement dite (même si elle est difficilement descriptible) et les effets que cette sensation peut provoquer dans l'âme humaine? De nouvelles questions émergent qui tissent un réseau entre les disciplines, aptes à fournir des éléments d'explication soit physiques (la médecine, la physique), soit psychologiques (la philosophie), soit les deux (l'ancienne et la nouvelle théorie musicale).

## 2. Un nouveau monde: du temps et du mouvement

Dans cette rubrique, nous allons présenter, à titre d'exemple, quelques aspects du changement dans les notions du temps et du mouvement qui nous semblent avoir eu une influence sur l'évolution du regard des grammairiens sur la prosodie. Ces aspects concernent les domaines de la physique, de la philosophie, de la rhétorique et de la musique.

### 2.1 Temps et mouvement dans le domaine de la physique

Selon Alistair Cameron Crombie (1953:1)<sup>8</sup>,

---

<sup>8</sup> Nous citons d'après Koyré (1956).

le trait distinctif de la méthode scientifique du XVII<sup>e</sup> siècle, si on la compare à celle de la Grèce ancienne, était sa conception de la manière dont une théorie devait être reliée aux faits observés qu'elle se proposait d'expliquer, la série de démarches logiques qu'elle comportait pour édifier des théories et les soumettre aux contrôles expérimentaux.

Ainsi, chez Aristote, la notion du temps n'intègre pas encore l'idée du mouvement. Ce dernier est uniquement spatial. Il est "*l'acte de ce qui est en puissance en tant que tel*" ([1926]: 201a 11) et peut être défini selon quatre propriétés observables: la qualité (altération), la quantité (accroissement ou dissimulation), la forme (génération ou corruption) et le lieu (transport) (Barreau 2007). Ces quatre propriétés sont analysables par la perception sans aucune abstraction géométrique. Pour Aristote, ce mouvement est un processus de changement qui s'oppose au repos. Seul ce dernier est reconnu comme un état: il est le but (et la fin) de tout mouvement.

Selon Alexandre Koyré (1973: 11), deux principaux changements provoquent au XVII<sup>e</sup> siècle une évolution du modèle antique. Le premier est "*la destruction du Cosmos*", c'est-à-dire de la conception géocentrique du monde, qui va de pair avec "*la géométrisation de l'espace*", s'articulant dans la substitution du concept d'un monde, parfaitement réglé selon des proportions d'une hiérarchie naturelle, par celle d'un "*Univers indéfini, et même infini*", régi par des lois que l'on peut examiner. Le deuxième changement consiste en une nouvelle conception de l'espace qui est dorénavant considéré comme une entité abordable par les lois géométriques. Nous ne mentionnons ici que quelques-uns des concepts-clés pour la recherche sur le mouvement et nous renvoyons pour des explications plus complètes aux publications de Koyré (cf. les références à la fin de cet article).

Avec l'Italien Galileo Galilée (1564-1642), le mouvement devient relatif, descriptible par la variation de la position d'un corps avec le temps (c'est-à-dire la vitesse instantanée) et la variation de la vitesse avec le temps (c'est-à-dire le changement ou l'évolution de la vitesse). Observant une chute identique pour différents objets de masses différentes, Galilée arrive à quantifier l'évolution de cette chute libre. Cela est possible car Galilée pose qu'en principe tous les objets tombent avec la même vitesse, obéissant aux mêmes lois d'accélération de la chute (Koyré 1960). Le temps dont un objet a besoin pour parcourir un espace devient une variable, calculable par la décomposition de cet espace en intervalles successifs, à l'instar de la mesure de l'espace parcouru (Le Ru 2017). Le modèle théorique domine maintenant sur les faits empiriquement relevés. Galilée crée ainsi ce que Koyré (1956) appelle "*une véritable méthode expérimentale [...]; une méthode dans laquelle la théorie mathématique détermine la structure même de la recherche expérimentale*". Le mouvement est compris comme le passage d'un objet d'un point à un autre, un déplacement descriptible par des formules géométriques. Mais ce mouvement ne peut être attribué à un corps que par rapport à un autre, supposé fixe (en repos). Un objet

est donc en mouvement *relativement* à un autre et le mouvement est, comme le repos, considéré comme un état.

Les sujets de la chute libre et de la pesanteur seront repris un siècle plus tard par Isaac Newton (1642-1727). Newton, né l'année même de la mort de Galilée, révolutionne la pensée physique entre autres par sa conception de la mécanique et par ce que l'on désigne aujourd'hui comme la première véritable théorie scientifique de la gravitation dans le sens que le savoir est construit par l'étude des phénomènes naturelles au moyen d'expériences et des lois de la mécanique, reposant sur la raison. Si Galilée affirmait encore que tout objet était en mouvement, mais que le repos ne pouvait être obtenu qu'à condition que deux forces s'annulent, pour Newton, le mouvement est omniprésent et il est constant. Quand par exemple l'être humain se repose, le monde ne cesse pas de tourner et, en vérité, l'homme aux membres immobiles bouge avec la planète. Et si le mouvement pendant un temps donné peut être accéléré ou ralenti, le temps absolu nécessaire pour ce mouvement se déroule toujours de la même manière: "*La durée ou la persévérance des choses est donc la même, soit que les mouvemens soient prompts, soit qu'ils soient lents, & elle seroit encore la même, quand il n'y auroit aucun mouvement; ainsi il faut bien distinguer le temps de ses mesures sensibles*" (Newton 1687 [1759]: 9<sup>o</sup>). En effet, le temps devient sensible par le mouvement.

Comme Galilée, Newton, grand "*savant de métier*", mais plus intéressé par la science expérimentale que par la philosophie des sciences (Koyre 1973: 193-194), établit le lien entre le mouvement d'un objet, sa propre masse et la force motrice qui le fait bouger (en ligne droite). Mais Newton y ajoute encore l'idée que chaque mouvement déclenche une réaction. Une dynamique s'installe qui est à la base des lois de la gravité universelle. Lorsque Newton établit dans ses *Principes mathématiques de philosophie naturelle* (1<sup>e</sup> édition 1687) les trois principes de la mécanique<sup>10</sup>, il développe de nouveaux concepts sur la qualité du mouvement (ou l'impulsion), l'espace et le temps. Les objets sont perçus dans l'espace et leur mouvement observable est défini par rapport à d'autres objets. Il s'agit du mouvement relatif, qui est considéré comme un état momentané, provoqué par une force extérieure et éventuellement modifié par celle-ci (ce qui le distingue d'un véritable mouvement absolu qui reste très difficile, voire impossible à déterminer par l'homme, Koyré 1973: 202).

Avec Galilée, le facteur temps intègre la description du mouvement. Avec Newton, ce mouvement, considéré en lien avec ses causes, devient dynamique.

---

<sup>9</sup> Nous citons les *Principia* d'après Koyré (1973: 195).

<sup>10</sup> La première loi reprend la loi d'inertie comme la propose Galilée, la deuxième décrit la modification du mouvement lorsque le premier principe ne s'applique pas, et la troisième concerne la dynamique du mouvement.

## 2.2 *La philosophie de Descartes et le mouvement de l'âme*

René Descartes (1596-1650) s'intéresse aux passions, à leur naissance et à leur manifestation. Dans plusieurs écrits on peut suivre la construction de sa théorie sur le lien entre la passion et le mouvement.

Le *Compendium musicae*, écrit en 1618 et publié en 1650, traite du rapport entre la voix et la passion en lien avec la question de savoir comment on peut décrire le plaisir. Si les sciences permettent un accès raisonné aux phénomènes du monde, par exemple par l'étude des lois physiques, le critère fondamental du plaisir est la subjectivité. C'est ainsi que Descartes (1650 [1987]: 54) peut constater: "*Il semble que la voix humaine est pour nous la plus agréable pour cette seule raison que, plus que toute autre, elle est conforme à nos esprits*". Un goût, un plaisir subjectif se joint au critère objectif (la ressemblance). Le *jugement de l'oreille* entre en jeu: l'oreille détermine les propriétés du son auquel Descartes pense "*de manière arithmétique*" (c'est-à-dire le définissant par ses propriétés calculables, Salazar)<sup>11</sup>, avant que le goût personnel n'intervienne.

Dans *L'Homme*, achevé en 1633 et publié en 1664, Descartes aborde de nouveau la question de la perception. Il développe la théorie suivante: l'oreille perçoit des sortes de "*petites secousses*" qui composent le son. Celui-ci sera jugé par l'âme humaine comme étant plus doux ou plus rude, plus aigu ou plus grave, selon que les petites secousses apparaissent de manière plus égale ou inégale, plus rapprochée ou éloignée. L'âme éprouve donc du plaisir – ou pas.

Mais pour que l'âme puisse juger la perception, il faut que l'information soit transmise d'un organe à l'autre. L'étude de ce phénomène est envisagée dans *L'Homme* en considérant le corps humain comme une machine dont on peut étudier le fonctionnement. Cette machine a été formée par Dieu, à l'instar du travail d'un potier avec l'argile et le corps fonctionne selon les lois de la matière et du mouvement.

Ce mouvement, instauré par un acte divin dans le monde, est entièrement conservé dans sa quantité par le fait qu'il se transfère d'un corps à l'autre (Pinet 2004). Dans le corps humain, il se manifeste par exemple sous forme d'*esprits animaux*, dans le langage cartésien défini comme "*un certain vent très subtil, ou plutôt une flamme très vive et très pure*", produite dans le cerveau humain par la partie du sang qui y circule (Descartes 1633, XIV [2018: 136]. Ces "esprits

---

<sup>11</sup> Dans l'introduction de son *Compendium musicae*, Descartes expose trois types de proportions. Il rejette finalement deux pour l'étude des sons: la proportion géométrique (car la production géométrique d'un son est soit impossible, soit déplaisante), et la proportion harmonique (considérée comme source de confusion dans la perception). La seule proportion retenue est l'arithmétique. Cf. Salazar (1995: 164).

animaux" peuvent être considérés comme un symbole pour de petites particules matérielles, produites par la dilatation du sang sous l'effet de la chaleur du cœur. Une fois passés dans les nerfs, ils ont "*la force de changer la figure des muscles en qui ces nerfs sont insérés, et par ce moyen de faire mouvoir tous les membres*" (Descartes 1633, XIV [2018: 138]. L'abondance, l'agitation et/ou la taille de ces petites particules sont à l'origine des différentes "humeurs", des états de l'âme, comme la confiance, la tranquillité, etc. Selon un "*mécanisme physio-psychologique*" (Hamou 2002), les esprits animaux qui circulent dans les nerfs peuvent causer un mouvement physique, ainsi que le précise Descartes dans la cinquième partie de son *Discours de la méthode* (1637 [2000]: 91).

La description purement mécaniste est nuancée dans le *Traité des Passions de l'âme* de 1649. Descartes y explique que le fonctionnement de la machine, comme elle avait été décrite dans *L'Homme*, ne concerne que la partie du corps qui est accessible à l'entendement. L'action revient au corps, la passion à l'âme. Si la première peut être perçue et considérée de façon rationnelle, la deuxième ne le peut pas, car elle est personnelle et subjective. Il s'agit des "*perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l'âme, qu'on rapporte particulièrement à elle, et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits*" (1649 [1990]: 57). Les passions sont excitées en l'âme justement "*par quelque mouvement des esprits*" (Descartes, 1649 [1990]: 64) et elles ont pour effet d'inciter l'âme de l'homme "*à vouloir les choses auxquelles [ces passions] préparent leur corps*", c'est-à-dire, une action correspondant au sentiment: "*le sentiment de la peur l'incite à vouloir fuir, celui de la hardiesse à vouloir combattre: et ainsi des autres*" (1649 [1990]: 65).

Tous les cris, les exclamations et les expressions vocales spontanées fonctionnent sur le même modèle, et ils peuvent être retrouvés dans le comportement des animaux même, dont le langage est entièrement déterminé par leurs besoins immédiats. Mais contrairement à l'animal, l'homme est aussi capable de transformer le mouvement intérieur en parole pour, par exemple, parler de ses passions, de ses idées et de ses pensées:

Il n'y a aucune de nos actions extérieures, qui puisse assurer ceux qui les examinent, que notre corps n'est pas seulement une machine qui se remue de soi-même, mais qu'il y a aussi en lui une âme qui a des pensées, excepté les paroles, ou autres signes faits à propos des sujets qui se présentent, sans se rapporter à aucune passion. Descartes (Lettre au Marquis de Newcastle, 23/11/1646, in [1937]: 1254-1257).

En effet, la parole humaine, caractérisée par l'utilisation de signes, volontairement choisis et agencés de manière appropriée, est indépendante des mouvements naturels liés aux passions (Séris 1995: 25-26).

Le mouvement intérieur aux êtres vivants peut être soit involontaire (à l'instar d'un corps qui bouge sans avoir décidé de se déplacer), soit volontaire (dirigé par l'âme, arbitre humain). La théorie cartésienne explique comment un mouvement du corps comme l'acte phonatoire peut matérialiser une idée par la voix.

### 2.3 *La rhétorique et la parole pour émouvoir*

Traditionnellement, les textes de rhétorique établissent des liens entre la passion éprouvée et son expression par le ton de la voix du locuteur (Siouffi & Steuckardt 2021). Le ton de la voix est porteur d'informations sensibles sur les mouvements intérieurs de celui qui parle et la rhétorique décrit et enseigne depuis longtemps la "*modulation*" et "*le chant*" de la voix (Fouquelin 1557: 53r). Un siècle plus tard, Arnauld & Nicole (1662) constatent que la voix peut avoir un ton signifiant, apte à susciter des "idées accessoires" qui n'appartiennent pas à la définition générale d'un terme, mais qui est justement évoqué par la manière de prononcer.

Suite au rationalisme cartésien, les auteurs s'intéressent de plus en plus aux passions du concret ou, autrement dit, à l'analyse de la manière dont l'acteur (l'orateur) peut susciter des émotions. Le sujet concerne d'ailleurs également l'honnête homme dans sa finalité de plaire dans la société (Schweitzer 2020). Si la connaissance de la quantité reste importante pour bien réaliser un discours, notamment en vers, d'autres facteurs s'y ajoutent, comme la réalisation d'accents expressifs qui sont considérés comme signes d'une élocution galante. Ces accents aident à éviter "*l'uniformité de la voix, que les Grecs appellent Monotonie*" (Le Gras 1671: 272). Une nouvelle importance est attribuée à la voix (Salazar 1995) qui doit varier selon trois paramètres: "*la hauteur*" ou "*la bassesse*", "*la contention*" ou "*la douceur*", et "*la vitesse*" ou "*la tardivité*" (Le Gras 1671: 272; Le Faucheur 1676: 92). Ces oppositions peuvent être résumées par la hauteur de la voix, son énergie et son timbre, et le débit du discours.

Dans la rhétorique de Bretteville (1689), ces indications sont expliquées en lien avec différentes passions (comme chez d'autres auteurs avant Bretteville déjà, *supra*), mais en outre, les mêmes passions sont, quelques pages avant, mises en relation avec un mouvement de l'âme. Ainsi, on peut comprendre la crainte comme "*un mouvement de l'ame, par lequel elle sent par avance un mal qui n'est pas encore arrivé, & qui est incertain au moins en ses circonstances*" (1689: 407) et la voix l'exprimant est tremblante et hésitante, avec quelques éclats de surprise (1689: 471). La colère est "*un mouvement turbulent de l'Ame, par lequel elle s'éleve contre la cause du mal & de l'injure qu'elle ressent, avec un desir violent de s'en venger*" (1689: 416) et elle s'exprime par une voix aiguë, impétueuse et violente, avec de fréquentes reprises d'haleine (1689: 471). La compassion, passion plus calme, est "*un mouvement de l'Ame, composé d'amour & de tristesse, ému par la douleur d'autrui, vraye ou apparente*" (1689: 423) et elle se manifeste par une voix douce et plaintive, pleine de tendresse (1689: 471).

On peut résumer que la voix de la colère est plus haute que la voix "normale". Si elle est plus énergique, celle de la crainte l'est justement moins. L'énergie de

la voix de la compassion semble moins se montrer dans l'intensité même que dans une couleur adoucie. Le débit enfin monte pour la colère, mais il diminue sensiblement pour la crainte. Ces deux passions s'expriment par une forte présence du souffle, tandis que la voix de la compassion est plutôt caractérisée par sa "présence en continu", sans prises de souffle extraordinaires.

Imaginons alors une pièce de théâtre dans laquelle les personnages expriment leurs sentiments et passent d'une émotion à l'autre. Chaque fois, le ton, l'énergie et le débit changeront et feront une impression sur autrui. On redécouvre l'idée de Galilée du mouvement qui se poursuit et qui passe d'un objet à l'autre: "*pour toucher plus vivement les autres, [l'orateur] doit exciter en lui-même les passions qu'il tâche d'émouvoir*" (Bretteville 1689: 470).

#### 2.4 *Le temps musical: un paramètre devient auto-référenciel*

Pendant toute la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la musique française cherche son style baroque propre. La monodie accompagnée, c'est-à-dire le chant à une voix seule avec un accompagnement accordique, née en Italie vers 1600 et reprise presque aussitôt dans les pays germaniques, trouve lentement sa place en France, cherchant l'indépendance du modèle italien par une voie propre et unique. L'abandon de la solmisation<sup>12</sup>, de l'ancienne modalité<sup>13</sup> et du système rythmique proportionnel<sup>14</sup> laisse place à une nouvelle esthétique musicale dans laquelle l'expression des passions devient primordiale et la musique vocale est considérée comme une "*espèce de langue*" pour la communication des pensées et des sentiments (Grimarest 1707: 196). Le support textuel reste de la plus grande importance et crée une continuité entre des compositions des poètes et musiciens de l'Académie de poésie et de musique de Baïf d'une part, et la tragédie lyrique de Lully de l'autre (Nancy 2004).

Dans ce nouveau modèle, les notions de temps et de mouvement changent. Comme les sciences, la musique s'ouvre aux méthodes expérimentales et à la théorisation des phénomènes perçus et observés. De nouveaux outils comme

---

<sup>12</sup> La solmisation est un système théorique, lié à la méthode du solfège chanté et inventé par Gui d'Arezo au XI<sup>e</sup> siècle. On applique aux notes les syllabes *ut-re-mi-fa-sol-la*, extraites du chant grégorien de la Saint Jean. A la différence de la pratique actuelle en France, *ut (do)* ne représente pas une hauteur fixe, mais toujours la note principale du chant, quelle que soit sa hauteur.

<sup>13</sup> La modalité caractérise un système d'organisation des intervalles, depuis le Moyen-Âge sous forme d'échelle. Cette échelle repose sur quatre notes consécutives, le tetracorde, qui peuvent connaître des extensions vers le haut et vers le bas. La gamme actuelle est le résultat de la superposition de deux tetracordes.

<sup>14</sup> Dans la musique des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, le terme "proportion" indique la diminution (ou, plus rarement, l'augmentation) des valeurs de base de la durée d'une note selon des rapports précis. La proportion dupla diminue la valeur de la note de ½, etc.

le chronomètre de Loulié (1696)<sup>15</sup> permettent dorénavant de mesurer le temps musical.

Mais, en référence à Descartes, rythme et mouvement sont aussi considérés comme des outils d'étude de la perception ou de l'expérience auditive qui trouvent enfin un pendant scientifique. Passant d'un système rythmique dans lequel chaque valeur de note n'est compréhensible que par une relation mathématique exacte à une autre, à un temps "*auto-référenciel*" (Psychoyou 2010), le temps devient psychologique. Psychoyou (2010) analyse ainsi une scission de la notion de "temps" chez les musiciens: le temps mesuré, l'ancienne science appliquée, s'oppose dorénavant au temps psychologique, le temps "*aux temps multiples*", expressif grâce au mouvement et du fait qu'il peut être volontairement modifié.

Suite à la libération du cadre fixe de la proportion peuvent naître le récitatif et la monodie. Selon le nouveau modèle, le "*mécanisme*" musical "*se déploie dans le temps*" et il est donc "*par essence, en mouvement*" (Psychoyou 2010). Le rythme personnel, modifiable selon le goût et le sentiment personnel, devient la clé qui permet d'exprimer les sensations de l'âme et les passions. La subjectivité peut faire son entrée dans le discours savant sur la musique. La mesure musicale, définie par Loulié (1696: 30) comme "*un nombre de Battements égaux qui servent à régler la durée des Sons*" est un cadre élastique que le compositeur remplit selon son sentiment personnel. A chaque représentation, l'interprète actualise ce remplissage selon son état émotionnel. "*La Mesure est l'ame de la Musique*", constate Masson (1699: 6), et le chanteur Bacilly (1671: 200) déclare que le mouvement "*est vne certaine qualité qui donne l'ame au Chant, & qui est appelée Mouuement, parce qu'elle émeut*". Evidemment, ici, on ne parle pas du mouvement (physique) d'un objet, mais de ce mouvement qui, selon Descartes, est dirigé par l'âme et qui se manifeste dans la voix de la personne qui parle (cf. Descartes, ainsi que les rhétoriciens).

Lorsque la *Grammaire générale et raisonnée* voit le jour en 1660, c'est dans un climat général où le temps et le mouvement sont devenus des notions importantes dans plusieurs disciplines proches:

- La physique, au sein de laquelle se développera à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle l'acoustique (c'est-à-dire l'étude du son), établit le lien entre temps et mouvement.
- La philosophie lie le langage à un mouvement qui se manifeste soit mécaniquement (la passion comme réaction à un stimulus extérieur), soit de manière raisonnée (comme matérialisation de la pensée).

---

<sup>15</sup> Pour une description, voir Schweitzer (2018).

- La rhétorique envisage le mouvement sous forme de changement ou de variation, permettant d'émouvoir autrui par la personnalisation de la parole prononcée.
- La musique enfin considère le temps sous un angle subjectif, auto-référenciel et soumis à la perception personnelle.

### 3. **La Grammaire générale et raisonnée et la pensée prosodique dans la grammaire française**

Le courant de la grammaire générale naît à un moment où les disciplines redéfinissent leurs modes théoriques. On sort de l'ancienne répartition des arts en *trivium* (grammaire, dialectique et rhétorique, définie par Cassiodore dans *Les Institutiones divines et humaines*, vers 560 / 580) et en *quadrivium* (arithmétique, musique, astronomie et géométrie, selon la définition donnée par Boèce dans *L'Institution arithmétique*, vers 505 / 507, bien que le modèle revienne en principe à Martianus Capella<sup>16</sup>). Cette répartition donnait un ressort clair et distinct à chaque discipline, comme le montre le vers mnémotechnique, cité encore chez Buisson (1911): "*Gram* moquitur, *Dia* verba docet, *Rhet* verba colorat, / *Mus* canit, *Ar* numerat, *Geo* ponderat, *Ast* colit astra<sup>17</sup>".

Dans le nouvel ordre du savoir établi par des philosophes comme Francis Bacon et René Descartes<sup>18</sup>, on reconnaît l'importance des sciences physiques qui s'établissent en tant que disciplines autonomes au cours du siècle, bien que le philosophe reste évidemment avant tout un érudit au savoir encyclopédique, comme le montre le célèbre "arbre de la philosophie" de Descartes

Toute la philosophie est comme un arbre dont les racines sont la métaphysique, le tronc est la physique, et les branches qui sortent de ce tronc sont toutes les autres sciences, qui se réduisent à trois principales, à savoir la médecine, la mécanique et la morale, Descartes (1647: 8).

Le langage qui dans la pensée antique et médiévale représentait naturellement le monde (Auroux et al. 2004: 86-89) connaît une redéfinition en conséquence du modèle cartésien. L'idée ou la pensée que l'homme explique en parlant "*par des signes, que les hommes ont inventez à ce dessein*" (Arnauld & Lancelot 1660: 5), ne peut pas être sur le même plan que les signes: l'esprit et la matière sont d'une nature ontologique différente. La grammaire générale, en tant que courant né de la multiplication des grammaires de langues vernaculaires, pose

---

<sup>16</sup> Son récit des *Noces de Philologie et de Mercure* fait successivement parler les sept disciplines qui seront par la suite considérées comme les "arts libéraux" de l'enseignement médiéval. Cf. Guillaumin (2009).

<sup>17</sup> "La Grammaire parle, la dialectique enseigne, la rhétorique colore les mots. La musique chante, l'arithmétique compte, la géométrie pèse, l'astronomie veille sur les astres".

<sup>18</sup> Cf. notamment la *Instauratio magna* de Bacon (Londres 1620) et *Les Principes de la philosophie* de Descartes (Paris 1647).

la dichotomie entre les universaux et les particularités des langues ou, pour utiliser le vocabulaire d'Arnauld et de Lancelot (1660: 3), "*les raisons de plusieurs choses qui sont, ou communes à toutes les langues, ou particulières à quelques-unes*". Autrement dit, l'idée est de trouver, de décrire et d'expliquer les régularités observables dans toutes les langues et de les séparer des règles ne concernant qu'une (ou quelques) langues seulement. Les grammaires des langues particulières apparaissent donc "*comme autant de réponses différentes à une même question*" (Siouffi 2019: 59): elles représentent la variation au sein des universaux.

Les grammairiens comprennent rapidement que, pour un tel objectif, on ne peut pas se contenter de ce qui figure dans les grammaires de tradition latine. Les travaux des rhétoriciens avaient montré l'importance de la voix et du ton pour la forme et pour l'efficacité du message linguistique. En considérant ces facteurs, les grammairiens acceptent l'existence d'une pensée extra-linguistique, comme celle proposée par Descartes. Le chemin théorique se manifeste notamment dans les textes artistiques qui installent une sorte de continuum entre différents types d'expression vocale, allant de la lecture à haute voix via la conversation et la déclamation (barreau et chaire, puis théâtre) jusqu'au chant. Cette continuité, ici citée d'après Grimarest (1707), se retrouve (complète ou en partie) chez des auteurs comme Bacilly (1671: 254 et 328<sup>19</sup>), mettant notamment le chant dans une continuité étroite avec la déclamation théâtrale. Mais le constat le plus intéressant vient du premier traité de prosodie française, paru en 1736, dans lequel son auteur, l'Abbé d'Olivet, désigne la musique comme "*une extension de la prosodie*". Ainsi, les réflexions des rhétoriciens et des musiciens deviennent directement exploitables pour la description de la parole.

L'expression verbale humaine dispose d'une grande variation et les signes linguistiques matérialisés sous forme de sons sont aussi variés que les idées qu'ils expriment. Dans l'ensemble des signes, on trouve ceux qui sont des universaux comme ceux qui sont particuliers à une langue. Ce constat concerne non seulement les sons et les mots, mais aussi la manière de les mettre en jeu pour devenir des signes oraux<sup>20</sup>. La recherche de "*ce qui est commun à toutes les langues*" est confrontée d'une part à la diversité des formes observables que peut prendre un message oral, et d'autre part aux mécanismes universaux que les auteurs des grammaires générales attribuent à "*l'art du parler*". Les deux possibilités sont données au tout début de la *Grammaire générale et raisonnée* (1660: 5) par la distinction entre la nature des signes et leur différente manière

---

<sup>19</sup> Selon Bacilly (1671: 254 et 328), le chant est "*vne espece de Declamation*".

<sup>20</sup> Bien évidemment, les gestes font partie de cet ensemble. Nous nous concentrons pourtant ici sur les aspects purement vocaux.

de signifier<sup>21</sup> (même si dans l'œuvre d'Arnauld et de Lancelot, la seconde partie ne traite pas de la prosodie, mais des parties du discours et de la construction du sens à partir du matériau phonique des langues).

La variation dans l'universalité est un sujet qui est à l'ordre du jour. On attribue à chaque nation des mouvements qui lui sont propres. Ces mouvements se prononcent dans le cadre des règles prosodiques et s'articulent dans les textes autour de deux axes notamment: le tempo (ou débit) et le mouvement d'une part, et l'accent et l'emphase de l'autre.

### 3.1 Rythme et tempo

La quantité reste un sujet récurrent dans les grammaires comme dans les textes de rhétorique et de musique. Or, on note une différence dans le sens que les rapports de longueur indiqués pour les syllabes longues et brèves deviennent plus nombreux et plus flexibles. Vairasse d'Allais (1681: 35) définit la quantité des syllabes généralement comme "*le temps que l'on met pour les prononcer*". Restaut (1739: 11) explique que l'on met "*environ une fois plus de tems à prononcer les syllabes longues*" (nous soulignons), et selon d'Olivet (1736: 53),

on mesure les syllabes, non pas relativement à la lenteur, où à la vitesse accidentelle de la prononciation, mais relativement aux proportions immuables, qui les rendent ou longues, ou brèves.

Ce qui est commun à toutes ces descriptions, c'est que la longueur définitive dépend des conditions précises et personnelles de la réalisation de la syllabe. On retrouve le passage de la conception ancienne des valeurs fixes pour les notes musicales à une nouvelle pensée de longueur relative (*supra*).

Quant au débit, la subjectivité devient aussi un facteur non-négligeable dans sa conceptualisation, car il est vu en lien avec la syntaxe (un critère objectif) et l'haleine (un critère personnel). Le débit est en quelque sorte encadré par la ponctuation qui sert selon les auteurs classiques à "*marquer en écrivant, les endroits où l'on doit s'arrêter, pour en distinguer les parties, ou pour reprendre haleine*" (Restaut 1739: 446). Le lien entre écrit et oral est évident: la segmentation conditionne la respiration, mais le souffle limite aussi la longueur des unités possibles (Siouffi & Steuckardt 2021). Ce type d'indication se retrouve comme un fil rouge dans les rhétoriques et dans les textes s'adressant aux chanteurs<sup>22</sup>. Après chaque période, la pause de respiration correspond

---

<sup>21</sup> "*Ainsi l'on peut considerer deux choses dans ces signes: La premiere; ce qu'ils sont par leur nature, c'est à dire, en tant que sons & caracteres. La seconde; leur signification: c'est à dire, la maniere dont les hommes s'en servent pour signifier leurs pensées*", Arnauld & Lancelot (1660: 5).

<sup>22</sup> Voir par exemple Calomies (1699: 168), Le Gras (1671: 273), Le Faucheur (1676: 166) et David (1737: 7).

d'une part à la longueur des segments prononcés, et d'autre part à leur sens: "*Après chaque Periode il est bon de faire une pause forte petite après les petites, & un peu plus longue après les longues*" (Le Faucheur 1676: 176). Plus précisément, le lecteur découvre chez Grimarest une durée décroissante pour les pauses suivant le point, les deux-points, le point-virgule et la virgule. L'interaction entre les domaines se montre très clairement dans les partitions des compositions de François Couperin où il utilise parfois des virgules pour marquer "un petit silence", c'est-à-dire un silence moins importante que la notation musicale ne lui permet d'indiquer<sup>23</sup>.

### 3.2 *Accent et emphase*

A notre connaissance, les premières traces de la conscience d'une opposition entre un "accent invariable" et un "accent variable" en français se trouvent chez Maupas (1618). Selon cet auteur, l'accent tonique, situé à la fin du mot, se réalise notamment par une quantité plus élevée et non, comme expliqué chez les auteurs anciens, par un mouvement mélodique. Il s'agit d'un son qui tranche sur ceux qui l'entourent. Mais il faut attendre la fin du siècle pour voir apparaître dans les grammaires un indice pour l'accent oratoire (France & McGowan 1981). Il se "cache" chez Vairasse d'Allais (1681) derrière les explications pour le ton et pour l'emphase (Schweitzer 2018) et correspond à un "*Ton remarquable*" ou une "*inflexion*" de la voix, variable selon "*les diverses passions & circonstances que l'on veut exprimer*" (Vairasse d'Allais 1681: 51-52).

Le lien entre émotion et accent est ensuite nettement souligné chez d'Olivet (1736: 25) qui décrit l'accent d'émotion (ou oratoire) comme "*une inflexion de voix, qui résulte, non pas de la syllabe matérielle que nous prononçons, mais du sens qu'elle sert à former dans la phrase où elle se trouve*". Conformément aux passions qu'il représente, l'accent peut être varié à l'infini<sup>24</sup>. Enfin, Restaut (1739: 438) utilise la formulation "*inflexions de la voix*" pour décrire l'accent et il y ajoute qu'il correspond à un "*ton plus fort ou plus foible*". Ce que les auteurs évoquent ici n'est plus un changement de hauteur mélodique ou un allongement dont, au mieux, on peut indiquer une valeur approximative. Il s'agit tout au contraire de marques de volume et d'intensité qui se situent, à l'époque, complètement en dehors de ce qui pouvait être considéré comme mesurable.

Dans la musique de Lully, qui veut rappeler minutieusement les inflexions de la voix (Cannone 2006), tous les paramètres musicaux sont mis en jeu pour faire monter l'intensité de la syllabe accentuée par une quantité moyenne ou longue

---

<sup>23</sup> Cf. par exemple François Couperin, "Les Ombres Errantes", 24<sup>e</sup> ordre, *Pieces de clavecin* (Paris, 1730).

<sup>24</sup> Schweitzer & Dodane (2020).

et, notamment, sa place dans la mesure. Depuis la découverte de la gravité par Galilée et Newton, la mesure se bat selon un système d'accentuation fonctionnel en temps forts et faibles (Mahrenholz et al. 2016). En positionnant les syllabes accentuées sur les temps forts de la hiérarchie métrique, par exemple, le compositeur peut profiter de toute l'énergie inhérente à cette position: le temps fort devient sensible par

une certaine tension du souffle dans la musique vocale, ou par un durcissement du toucher sur les instruments, tels qu'au début de chaque battue le son soit plus distinctement émis. Descartes (1618 [1987]: 62).

Le flux du souffle, plus fort ou plus faible, peut ainsi accentuer le son. Ce dernier paraîtra plus intense, plus énergique et plus mouvementé. Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'influence des nouvelles connaissances des médecins sur les auteurs des traités de chant est encore plus nette (Schweitzer 2018), et on trouvera des essais d'explications pour la force de la voix qui mettent en lien la force ou la faiblesse, l'énergie, le mouvement et la variété de l'expression. Nous lisons ainsi, quelques années plus tard, chez Bérard (1755: 21-22) l'explication suivante pour le chanteur:

il est évident que la force ou la foiblesse des Sons augmentera à mesure que l'air intérieur agira sur les lèvres de la Glotte [i. e. le larynx] avec plus ou moins d'énergie; c'est que dans ces différens cas les oscillations des rubans sonores [i. e. les cordes vocales] seront plus ou moins profondes: personne n'ignore que c'est leur étendue qui décide la force ou la foiblesse des Sons.

Le mouvement est dorénavant au centre de l'expression vocale.

#### 4. Conclusion

Dans un climat scientifique renouvelé, la grammaire se redéfinit – au moins en partie – avec l'introduction de la grammaire générale. La prosodie, jusqu'ici sujet de nombreux domaines, sans pour autant constituer une discipline propre, se voit dotée d'une importance inédite qui lui permet d'intégrer les nouvelles réflexions des grammairiens et de devenir même, avec le *Traité de la prosodie française* de d'Olivet, le sujet principal d'un ouvrage entier. Cet ouvrage restera d'ailleurs longtemps un texte de référence et il est largement honoré dans le chapitre sur la prosodie de la *Grammaire générale* de Nicolas Beauzée (1767).

Plusieurs facteurs jouent en faveur de cette évolution: d'abord la nouvelle idée que l'on développe sur la notion du temps. D'une part, ce temps devient mesurable et traitable par les découvertes des physiciens, et il devient en même temps subjectif par le lien qu'il entretient désormais avec le mouvement. Ce fait est largement exploité chez les musiciens baroques. D'autre part, le facteur mouvement gagne en importance avec les réflexions des philosophes pour expliquer les passions, les actes et, *last but not least*, le langage signifiant humain. Il devient alors un facteur apte à décrire la manière dont un être humain peut être ému et comment il peut émouvoir autrui.

La grammaire générale, qui s'intéresse aux universaux des langues, découvre la prosodie comme un des facteurs qui sont communs à toutes les langues: chacune dispose d'un rythme, d'une mélodie et d'une intonation expressive qui parle au cœur des hommes. Cette évolution s'accompagne d'une conception que l'on pourrait décrire comme une unité fondamentale des formes verbales: de la parole, de la déclamation et du chant: d'Olivet (1726: 100) déclare que la "*modulation de la voix rappelle le chant*" et l'article "prosodie" dans *l'Encyclopédie* décrit même la prosodie comme "*une espece de chant ajouté aux sons*" et précise que "*la prosodie est l'art de regler ce chant de la voix.*"

Dorénavant, les observations générales sur l'existence du rythme, de la mélodie et de l'intonation donnent le cadre fixe dans lequel on peut chercher la particularité expressive de chacune des langues. Le temps et le mouvement d'un discours sont déterminés par des facteurs externes comme la situation, le lieu et le sujet du discours, mais aussi par des facteurs internes, dépendant entièrement de la volonté d'expression personnelle du locuteur. Dans ce discours, structuré par un mouvement rythmique et mélodique personnel, les accents marquent des inflexions expressives par le fait qu'eux aussi sont définis comme un mouvement (énergique ou dynamique). Si l'on regarde cette évolution dans les grammaires dans la lumière des réflexions sur la notion de mouvement dans les autres disciplines, il semble que la réflexion interdisciplinaire ait contribué à libérer les grammairiens et à leur permettre d'envisager une description de la prosodie personnelle et situationnelle, apte à donner un véritable statut à la pensée prosodique.

## BIBLIOGRAPHIE

- Académie française (1694): Dictionnaire de l'Académie française. 1<sup>e</sup> édition. Paris (Coignard).
- Anonyme (1765): Article "Prosodie". In D. Diderot & J. Le Rond d'Alembert (éds), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 13. Paris (Briasson et al.)
- Aristote [1926]: *Physique*. Edition utilisée: Paris (Les Belles Lettres).
- Arnauld, A. & Lancelot, C. (1660): *Grammaire générale et raisonnée*. Paris (Le Petit).
- Arnauld, A. & Nicole, P. (1662): *La Logique ou Art de penser*, 5<sup>e</sup> édition. Paris (Desprez).
- Auroux, S. (1994): *La Révolution technologique de la grammaticalisation*. Liège (Mardaga).
- Auroux, S.; Deschamps, J. & Kouloughli, D. (2004): *La Philosophie du langage*. Paris (PUF).
- Bacilly, B. de (1671): *Traité de la méthode ou Art de bien chanter*. Paris (de Luyne).
- Bacon, F. (1620): *Instauratio magna*, Londres.
- Barreau, H. (2007): *La conception du mouvement chez les anciens philosophes grecs*. halshs-00134497.
- Beauzée, N. (1767): *Grammaire générale, ou Exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage: pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*. Paris (Barbou).
- Bérard, J. A. (1755): *L'art du chant*. Paris (Dessaint et al.).

- Boèce (vers 505/507): De institutione arithmetica.
- Bretteville, E. (1689): L'Eloquence de la Chaire et du Barreau. Paris (Thierry).
- Buisson, F. (1911). Scholastique: Dictionnaire de pédagogie. Paris (Hachette).
- Calomies, P. (1699). La Rhétorique de l'honnête homme. Amsterdam (Gallet).
- Cannone, B. (2006): Littérature et musique. In J.-C. Darmon & M. Delon (éds.), Histoire de la France littéraire. Paris (PUF), 518-546.
- Cassiodore, F. (vers 560/580): Institutiones divines et humaines.
- Catach, N. (éd). (1995): Dictionnaire historique de l'orthographe française. Paris (Larousse).
- Chevalier, J.-C. (1968): Histoire de la syntaxe. Paris (Champion).
- Crombie, A. C. (1953). Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1100-1700. Oxford (Clarendon Press).
- D'Olivet, P. J. (1736): Traité de la prosodie Française. Paris (Gandouin).
- David, F. (1737): Methode nouvelle ou Principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant. Paris (Boivin).
- Descartes, R. (1618) [1987]: Abrégé de musique. Compendium musicae. Edition utilisée: Paris (PUF).
- Descartes, R. (1637) [2000]: Discours de la méthode. Edition utilisée: Paris (Flammarion).
- Descartes, R. (1647). Les principes de la philosophie. Traduction C. Picot. Paris (Des-Hayes.)
- Descartes, R. (1649) [1990]: Les passions de l'âme. Edition utilisée: B. Timmermans, Paris (Le Livre de Poche).
- Descartes, R. (1937). Œuvres et lettres. Edition A. Bridoux (La Pléiade).
- Descartes, R. (1633) [2018]. L'Homme. Edition utilisée: D. Antoine-Mahut, Paris (Flammarion).
- Dodane, C., Schweitzer, C. & Pagani-Naudet, C. (2021). Histoire de la description de la prosodie. In C. Dodane & C. Schweitzer (éds.), Histoire de la description de la parole. Paris (Champion), 55-90.
- Fouquelin, A. (1557): La rhétorique françoise. Paris (Wechel).
- Fournier, J.-M. (2013). Histoire des théories du temps dans les grammaires françaises. Lyon (ENS).
- France, P. & Mc Gowan, M. (1981). Autour du Traité de Grimarest. Revue du XVIII<sup>e</sup> siècle.
- Gess, R. (2008). More on (distinctive!) vowel length in historical French. French Language Studies 18, 175-187.
- Grimarest, J.-L. Le Gallois (1707). Traité du récitatif. Paris (Le Frere & Rilou).
- Guillaumin, J.-B. (2009). La place et le statut de la musique dans l'encyclopédisme de Martianus Capella. Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 169-185.
- Hamou, P. (2002): "Descartes: Le théâtre des passions". Etudes Epistémè: revue de littérature et de civilisation (XVI<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles), 1-19.
- Irson, C. (1656): Nouvelle Methode pour apprendre facilement les principes et la pureté de la langue française. Paris (L'Auteur & Maturas).
- Koyré, A. (1956). Les origines de la science moderne. Diogenes 16, 14-42.
- Koyré, A. (1960). Le *De Motu Graviorum* de Galilée. De l'expérience imaginaire et de son abus. Revue d'histoire des sciences et de leurs applications, XIII, 197-245.
- Koyré, A. (1973). Du monde clos à l'univers infini. Paris (Gallimard).
- Le Faucheur, M. (1678): Traicté de l'Action de l'orateur. Paris (Courbe).
- Le Gras (1671). La Rhétorique française. Paris (de Rafflé).
- Le Ru, V. La construction scientifique du temps. Fabula / Les colloques, L'art, machine à voyager dans le temps. <http://www.fabula.org/colloques/document4697.php> (4.12.2020).

- Loulié, E. (1696): *Elements ou Principes de Musique, mis dans un nouvel Ordre*. Paris (Ballard).
- Ludlow, P. (2015): Tense, the Dynamic Lexicon, and the Flow of Time. *Topoi*, 34, 137-142.
- Mahrenholz, S., Busch, V. & Auhagen, W. (2016): Zeit. In L. Lütteken (éd.), *MGG online*. Basel, New York, Praha (Kassel et al.).
- Masson, C. (1699): *Nouveau traité des regles de la composition de la musique*. Paris (Ballard).
- Maupas, C. (1618): *Grammaire et syntaxe françoise*. Orléans (Boynard & Nyon).
- Nancy, S. (2004): Les règles et le plaisir de la voix dans la tragédie en musique. *Dix-septième siècle 2*: 225-236.
- Newton, I. (1687 [1759]): *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, vol. 1. Traduction Marquise du Chastellet. Paris (Dessaint & Saillant et Lambert).
- Ornstein, R. E. (1969): *On the experience of Time*. London (Penguin Books).
- Oudin, A. (1640): *Grammaire françoise*. Paris (Pierre Billaine).
- Palsgrave, J. (1530): *Lesclarcissement de la langue françoise*. Londres.
- Pinet, P. (2004). La philosophie de la matière de Galilée à Newton. *Revue d'histoire de la pharmacie*, 341, 67-82.
- Psychoyou, T. (2010): De la mesure, du rythme, et du statut du temps au XVII<sup>e</sup> siècle: une nouvelle rythmopoétique, In A.-M. Goulet & L. Naudeix (éds.), *La Fabrique des paroles de musique à l'âge classique*. Wavre (Mardaga), 37-56.
- Ramus, P. (1572): *Grammaire*. Paris (Wechel).
- Restaut, P. (1739). *Principes généraux et raisonnés de la grammaire françoise*. Paris (Le Gras et al.).
- Salazar, P.-J. (1995): *Le Culte de la voix au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris (Champion).
- Schulze, H. H. (1978): The detectability of local and global displacements in regular rhythmic patterns. *Psychological Research*, 40, 173–181.
- Schweitzer, C. (2018): *Parole et Chant. Histoire des théories du son du français à l'âge classique (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles)*. Thèse de doctorat. Université Sorbonne nouvelle - Paris 3.
- Schweitzer, C. (2020): La prosodie chez les auteurs français de l'Âge classique (XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles): Quelle langue?, *Revista Porta das Letras*, 6(5), 16-32.
- Schweitzer, C. (2020/1): Les traces des grammaires latine et grecque dans le traitement de l'accent typographique chez les grammairiens et les musiciens français vers 1700. *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft*, 30(1), 103-119.
- Schweitzer, C. & Dodane, C. (2020): Description de l'accent en français: des premiers grammairiens au XVI<sup>e</sup> siècle aux premiers phonéticiens au début du XX<sup>e</sup> siècle, *SHS Web Conferences* 78.
- Séris, J.-P. (1995): *Langages et machines à l'âge classique*. Paris (Hachette).
- Siouffi, G. (2010): *Penser le langage à l'âge classique*. Paris (Colin).
- Siouffi, G. & Steuckardt, A. (2021): La prosodie dans les traités de rhétorique. In C. Dodane & C. Schweitzer (éds.), *De l'introspection à l'instrumentalisation*. Paris (Champion).
- Swiggers, P. (1997): *Histoire de la pensée linguistique*. Paris (PUF).
- Ten Hoopen, G., Hilkhuisen, G., Vis, G., Nakajima, Y., Yamauchi, F. & Sasaki, T. (1993): A New Illusion of Time Perception -II, *Music Perception*, 1, 15-38.
- Vairasse d'Allais, D. (1681): *Grammaire méthodique*. Paris (L'Auteur).