

# Pourquoi l'italien serait-il la « meilleure » langue pour chanter ? ou : Comment la sonorité peut déterminer l'impression de simplicité d'une langue

**Claudia Schweitzer**

Praxiling, Université Paul Valéry Montpellier 3, CNRS, UMR 5267 / Histoire des théories linguistiques, UMR 7597.

---

## RÉSUMÉ

Dans sa *Lettre sur la musique française* (1753), Rousseau déclare « qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ». Rousseau, comme beaucoup d'auteurs jusqu'à aujourd'hui, considère le français comme une langue inadaptée pour chanter, tandis que l'italien s'y prête particulièrement bien, grâce à sa richesse en voyelles qui lui assurent une grande sonorité. Il semble logique que plus une langue est riche en voyelles, plus elle est chantante. Comme à l'époque baroque la musique est modelée sur le rythme, la hauteur et la couleur de chaque langue, une base langagière très sonore donnera aussi un chant plus sonore. Mais aujourd'hui, on oublie souvent que les esthétiques musicales italienne et française sont très différentes à l'âge baroque. Si la musique italienne se veut sonnante et sensuelle, la française donne l'importance à la compréhension du texte, assurée par la bonne compréhension des consonnes. Et chez les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, un deuxième sujet se joint également à ce type de discussion : le caractère ou énergie de la langue qui reflète celui de la nation qui la parle. Avec ces réflexions, on rejoint celles sur le « génie de la langue ».

Cet article propose un regard sur les caractéristiques d'une langue qui

Schweitzer, Claudia. 2023. Pourquoi l'italien serait-il la « meilleure » langue pour chanter ? ou : Comment la sonorité peut déterminer l'impression de simplicité d'une langue. *Simplicité et complexité des langues dans l'histoire des théories linguistiques*, dir. par Chloé Laplantine, John E. Joseph & Émilie Aussant. Paris: SHESL (HEL Livres, 3). 55-78.

font qu'elle est considérée comme bonne ou simple pour le chant. A partir des définitions du mot *simple*, données dans *Le Petit Robert*, nous proposons une réflexion autour de trois synonymes ou paraphrases d'une *langue simple* : une langue *naturelle*, une langue *facile et commode* et une langue *évidente*.

#### MOTS-CLÉS

simplicité et complexité des langues, italien, français, chant baroque, caractères des peuples

#### ABSTRACT

In his *Lettre sur la musique française* (1753), Rousseau declared "that there is neither measure nor melody in French music, because the language is not capable of it". Rousseau, like many up to the present day, considers French a language unsuitable for singing, while Italian lends itself particularly well to song, thanks to its richness in vowels which give it a great sonority. It seems logical that the richer a language is in vowels, the more melodious it is. Since in the Baroque period the music was modeled on the rhythm, pitch and color of each language, a very sonorous language base would result in a more sonorous song. But today, we often forget that Italian and French musical aesthetics were very different in the Baroque age. If Italian music aims to be resonant and sensual, French music emphasizes understanding of the text, ensured by good understanding of the consonants. And with eighteenth-century authors, a second subject figures as well in discussions of this sort: the character or energy of the language, which reflects that of the nation that speaks it. With these considerations, we link up with the discourse on the «genius of the language».

This article offers a look at the characteristics of a language which lead to it being considered good or simple for singing. Starting from the definitions of the word *simple* given in *Le Petit Robert*, we explore three synonyms or paraphrases of a *simple* language: a *natural* language, an *easy and convenient* language and an *obvious* language.

#### KEYWORDS

simplicity and complexity of languages, Italian, French, baroque singing, characters of peoples

## 1. Introduction

C'est aujourd'hui un lieu commun de penser que l'italien est la langue de référence de la musique. On dit que l'italien se chante bien

et que cette langue est tellement mélodieuse que, même parlée, elle semble déjà chanter. Un bref regard dans la presse, plus ou moins populaire ou scientifique, confirme l'omniprésence de cette opinion qui se manifeste soit par une louange directe, soit par la dénégation d'une autre langue :

La langue italienne, une langue musicale. [...] L'italien [...] est bel et bien le langage de la musique ! [www.superprof.fr, consulté le 10/01/2020]

L'italien est la langue reine dans le monde de la musique et de l'Opéra. [www.scuola-toscana.com, consulté le 10/01/2020]

La langue française n'est pas musicale. (Bernard Cerquiglini. *Le Figaro* 22/6/2018)

En italien, je ne dois produire aucun effort, je me régale à dire les mots et tout devient plus facile, même si la couleur exacte des voyelles est difficile à trouver (Natalie Dessay, Entretien, *Opéra magazine* 2005(2) : 8)

La langue italienne est [...] souvent chérie par l'expérience proprioceptive de nombreux interprètes du répertoire vocal. (Paolo Zedda. « Langues chantées ». *La Revue du Conservatoire*. 2013)

Langue de prédilection du répertoire de l'opéra, l'italien occupe jusqu'à aujourd'hui – et cela, malgré la domination mondiale de la langue anglaise – le statut de *langue de la musique (classique)*. L'emploi d'un grand nombre de termes techniques empruntés à l'italien (*soprano, basso, crescendo, diminuendo, da capo al fine, legato...*) semble confirmer cette position de référence.

Historiquement, le rôle prédominant de l'italien commence à l'époque baroque où la musique italienne est déjà tellement omniprésente dans le monde musical que Nicolaus Harnoncourt (1984 : 199) note que l'on « perçoit la musique française de cette époque presque comme une réaction à cette éruption musicale ». La question de la langue de la musique et du chant est aussi au cœur de la Querelle des Bouffons (1752-1754), marquée par le fameux dénigrement de la musique française par Jean-Jacques Rousseau, selon qui la musique de son peuple n'a « ni mesure ni mélodie », et cela pour la simple raison que « la langue n'en est pas susceptible » (Rousseau 1753). Effectivement, selon l'opinion de Giambattista Mancini,

Toutes les nations sont obligées, bon gré ou malgré [sic !], de convenir que la langue italienne est, de toutes les langues, la plus harmonieuse,

la plus douce, la plus sonore, la plus propre, en un mot, à être adoptée à une bonne musique. (Mancini 1776 : 199)

On peut alors se demander quelles sont les raisons pour ce grand succès de l'italien dans le monde musical ? Comme le remarque Paolo Zedda (2013), beaucoup de constats favorables à la langue italienne sont liés à la proprioception des artistes, elles renvoient alors à des critères techniques. L'argument de Rousseau en revanche est entièrement d'ordre esthétique. Selon lui, la langue italienne est plus riche en voyelles et par conséquent mieux adaptée au chant. Pour la même raison, elle est plus expressive que la langue française (ce qui suppose que l'on soit d'avis que les voyelles sont favorables au chant et porteuses de l'expressivité du chant).

Cet article propose un regard sur les caractéristiques qui font qu'une langue est considérée comme bonne ou simple pour le chant. Nous nous intéressons aux caractéristiques sonores des langues – notamment de l'italien en comparaison avec le français – car évidemment, pour chanter, les traits phoniques et sonores d'une langue sont de la plus grande importance. A partir des définitions du mot *simple*, données dans *Le Petit Robert*, nous proposons une réflexion autour de trois synonymes ou paraphrases d'une *langue simple* : une langue *naturelle*, une langue *facile et commode* et une langue *évidente*.

## 2. Une langue naturelle : une question esthétique

D'un point de vue esthétique, une langue naturelle devra être celle qui rend naturellement et sans effort supplémentaire<sup>1</sup> les intentions du locuteur, qu'elles soient raisonnées ou émotives. Quant à la musique, langue des émotions selon la citation populaire, attribuée à Emmanuel Kant (« la musique est la langue des émotions »), il s'agit évidemment avant tout du deuxième critère. Une œuvre musicale transporte un ensemble qui se compose d'un texte (pour le chant) et de la musique, quant à elle expression des émotions ou des passions

---

1. Le *Petit Robert* donne comme une explication du terme *simple* que la chose désignée « comporte peu d'éléments ajoutés ».

humaines : « Il semble que comme la parole est l'art de transmettre les idées, la mélodie soit celui de transmettre les sentiments » (Rousseau 1755 : 337<sup>2</sup>).

A l'âge baroque (musical), texte et musique rentrent dans une union extrêmement étroite. Pour écrire sa partition, le compositeur part des mots, de leurs sonorités, de la quantité de leurs syllabes, des groupes de mots ou phrases, de leur débit, de leurs caractéristiques intonatives et de leurs qualités rythmiques. Ainsi, le texte n'est pas greffé par-dessus, mais sa substance est à l'origine même de la musique. La matérialité de la langue est traduite par les durées, par les accents d'intensité, par les suppressions, les silences, les timbres, etc. Ce concept n'a jamais été théorisé tel quel par les musiciens baroques : il découlait naturellement de la subordination de la musique à la parole et il en allait ainsi « de soi »<sup>3</sup> (cf. Cannone 2006). On discute en revanche sur les qualités et les valeurs esthétiques, ou tout simplement sur la primauté de la musique d'une nation sur celle d'une autre, et cela, en particulier par rapport aux musiques italienne et française. L'allemand Johann Gottlieb Walter par exemple, un cousin de Jean Sébastien Bach, analyse dans l'article « Stylus (lat.), stilo (ital.), stile (gall.) » de son dictionnaire de musique (1732) la différence perceptive, caractérisant le style italien comme incisif, coloré et expressif (« *scharff, bunt und ausdrückend* ») et le style français comme naturel, fluide et tendre (« *natürlich, fließend, zärtlich* »).

A l'âge baroque, il semble évident que la musique doit être différente selon la langue utilisée : français ou italien, mais aussi allemand, anglais... Les écarts mélodiques plus importants dans la musique italienne, les changements de tempo plus fréquents, le

---

2. Les effets de la musique sur les émotions et sur les humeurs de l'auditeur ont été discutés par les chercheurs anciens et modernes, mais on les trouve toujours aussi dans le langage quotidien des gens. Citons à titre d'exemple la lettre de Madame de Sévigné, écrite le 8 janvier 1674 à Madame de Grignon, où elle commente une visite de la tragédie lyrique *Cadmus* de Jean-Baptiste Lully comme suit : « L'Opéra [...] est un prodige de beauté : il y a des endroits de la musique qui m'ont déjà fait pleurer. » (Sévigné, [1806], lettre 280 : 446).

3. En effet, on en trouve les premières réflexions théoriques écrites justement au moment où le concept est remis en cause, suite au changement esthétique musical.

timbre cherché par l'instrumentation et les tessitures préférées plus aiguës et brillantes – tous ces aspects, comme maints d'autres, trouvent leur origine dans ce mode de composition. Les différentes manières de *parler*, c'est-à-dire de produire et de combiner les sons langagiers, ne font que soutenir et renforcer la perception différente des deux styles de musiques<sup>4</sup>.

Ainsi, en italien, les voyelles semblent omniprésentes. Beaucoup de mots finissent avec une sonorité vocalique, même si le système ne connaît qu'un nombre restreint de voyelles (Rogers & d'Arcangeli 2004). Ces voyelles se désignent par une grande netteté, les rendant facilement distinguables et identifiables (Écalle & Magnan 2002 : 102)<sup>5</sup>. Le corps entier du locuteur est investi dans la production des sons. L'air ou le souffle sont traités de manière flexible au niveau des abdominaux, ce qui permet de donner plus d'accentuation (*stress* en anglais) ou de force, et plus d'emphase dynamique aux sons ou, autrement dit, plus d'accent aux syllabes (Garde 1968 ; Canepari 1976). Cet effet concerne notamment les sons vocaliques (Sandford 1995). Généralement, en italien, la syllabe accentuée est également, au moins légèrement, allongée (Roegiest 2009 : 149). La flexibilité de cet accent dont le déplacement peut servir à la compréhension, n'est possible que grâce à la gestion souple de l'air de l'expiration.

En français, le souffle est traité de manière plus statique, les écarts sont moins sensibles et la chaîne parlée semble plus plate. Les voyelles ressortent moins et la différence de leur longueur est de toute façon incomparablement moins développée qu'en italien (Sandford 1995). Voyelles comme consonnes se caractérisent par une attaque douce qui croît lentement (Delattre 1953). La syllabe connaît deux mouvements : le premier est une ouverture progressive et le second une fermeture vive. Initiant et assurant la transition syllabique, ce deuxième mouvement n'influe pas sur la voyelle précédente. Le son des consonnes sonnantes en position finale est maintenu par une

---

4. Sur le site <https://sscm-jscm.org/v1/no1/sanford.html>, on trouve des enregistrements, fait par la chanteuse Sally Sanford, qui mettent bien en évidence les distinctions dont nous parlons dans la suite.

5. Ajoutons que la valeur %V qui mesure la proportion de durée des intervalles vocaliques de l'énoncé de l'italien (4,5) est sensiblement plus élevée que celle du français (3,9). Voir Ramus (1999 : 47).

détente musculaire (Pierret 1994 : 89). Évidemment, cette sonorité n'égale pas celle des voyelles ouvertes italiennes à la fin des mots. L'accent tombant toujours à la fin du mot ou d'un groupe de mots, l'ensemble de la structure orale semble plus rigide par l'accentuation fixe (Saffi 2001).

Aussi, l'Italien Francesco Algarotti parle-t-il en 1750 du français comme une langue (entre autres) peu harmonieuse, peu varié et peu capable de refléter les différents mouvements de l'âme, bref, comme une langue peu musicale<sup>6</sup>. Passant à la voix chantée, le même type de remarque s'impose, au moins si l'on regarde les anciennes descriptions.

La technique des chanteurs baroques français, naturellement adaptée à la langue française, rend l'expressivité du texte par le traitement des sons consonantiques. La bonne prononciation des consonnes et leur sonorisation prennent une place considérable dans les grands traités du XVIII<sup>e</sup> siècle (Bérard 1755 ; Blanchet 1756) et la technique des *sons à caractère* (c'est-à-dire des consonnes doublées) que nous avons décrite ailleurs<sup>7</sup>, témoigne de la grande importance des sons consonantiques. En revanche, les voyelles qui restent intégrées dans la chaîne sonore, sans être trop affectées par une emphase dynamique, ne sont guère discutées chez les mêmes auteurs. Le traitement du souffle dépend de la quantité et de l'intensité souhaitée des sons qui deviennent alors « nourris », « moelleux », « majestueux », « tendres », « légers et gracieux » (Blanchet 1756 : 38)<sup>8</sup>.

Tout autre est le chant italien. Les voyelles sont fleuries, leur flexibilité dynamique porte l'émotion, soutenue par la quantité vocalique. C'est ainsi qu'André Maugars peut constater en 1639 que les chanteurs italiens ont des flexions de voix inconnues aux Français. Le chant italien est extraverti et aborde directement l'auditeur.

---

6. « *Più armoniosa e più varia, capace di atteggiarsi a seconda dei movimenti dell'animo, musicale e pittoresca, sarebbe meno sorda a rispondere all'ingegno de' Francesi, e suonerebbe più grata all'orecchio de' forestieri* » (Algarotti 1750 : 12).

7. Schweitzer (2018) ; Pillot-Loiseau & Schweitzer (2021).

8. Une caractérisation typique du chant français par les Italiens, formulée dans le « Ballet de la raillerie » de Jean-Baptiste Lully (1659 : 13) est alors : « Toy par tes nottes languissantes. Tu pleures plus que tu ne chantes ».

L'idéal est une voix *rein und hell* (« pure et claire », Tosi & Agricola 1757 : 21). Le chanteur prête toute son attention à la sonorisation des sons vocaliques<sup>9</sup>, au point que Jean-Louis Le Cerf de Viéville (1705 (II) : 74) critique que « les Italiens, en chantant, ne prononcent rien »<sup>10</sup>. Effectivement, Tosi & Agricola (1757 : 42) insistent sur la juste prononciation des voyelles, mais ils ne donnent aucun conseil concret pour la sonorisation des consonnes.

Par le traitement du matériau sonore du texte (voyelles et consonnes), chaque composition baroque rend (idéalement) compte des particularités de la langue : soutenue par une technique adaptée, le chant semble *naturel*. Chaque langue peut alors avoir un chant qui lui correspond naturellement. Mais quel chant est le plus naturel ? Pour Rousseau, la réponse est simple. Elle ressort de la distinction phonético-anatomique des langues qu'il détaille dans son *Essai sur l'origine des langues* (1755) et dans son texte manuscrit intitulé *L'origine de la mélodie* :

La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissemens ; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accens des langues, et les tours affectés dans chaque idiôme à certains mouvemens de l'ame : elle n'imité pas seulement, elle parle ; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné a cent fois plus d'énergie que la parole même. (Rousseau 1817 [1781] : 51)

Suivant les raisonnements de Rousseau, on peut dire qu'une chaîne sonore, constituée par un tissu vocalique, se caractérise par

---

9. Chez l'auteur allemand Quantz (1752 : 323), on trouve une confirmation (sans jugement de valeur) qui est en même temps une explication pour ce fait. Selon lui, le style français est « *mehr sprechend als singend* » (« plus parlé que chanté »). Or, ce sont les consonnes qui assurent – toujours – la bonne compréhension du texte, et cela d'autant plus pour un auditeur qui a l'habitude que ces sons soient mis en évidence.

10. Les auteurs insistent sur l'importance de la bonne compréhension du texte et indiquent de manière générale que dans des grandes salles ou à l'extérieur, les consonnes doivent être prononcées plus fort que lorsque l'on parle ordinairement (« *Die Mitlauter insbesondere müssen [...] in großen Gebäuden oder offenen Orten, schärfer als in gemeiner Rede, ja fast übermäßig scharf ausgesprochen werden ; doch mit genauer Beobachtung der ihnen eigenen Härte oder Weichheit.* » Tosi et Agricola 1757 : 138).



sa continuité. Elle est naturelle et naturellement expressive. Les consonnes (articulations) en revanche interrompent ce tissu continu. Sans ajouter à l'expressivité naturelle des expressions vocaliques, elles sont un supplément purement mécanique, artificiel et intellectuel. La chaîne sonore devient discontinue. Plus une langue – et par conséquent son chant – s'appuie sur les sons consonantiques, plus elle s'éloigne de l'expression naturelle. Plus elle met en avant les voyelles, plus elle est naturellement expressive. Dans la vision des rousseauistes, l'adjectif *naturel* désigne une qualité communicative entre les hommes, fondée sur une énergie primaire<sup>11</sup>.

### 3. Une langue facile et commode : une question pratique

Comme le montre l'exemple de Nathalie Dessay, citée au début, la facilité de l'expression vocalique semble pour les chanteurs aller de pair avec une commodité technique<sup>12</sup>. En effet, pour que la voix chantée sorte librement de l'appareil phonatoire, le canal doit être le plus ouvert possible. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Charles de Brosses (1765 : 145) déjà le constate : « Le chant pour être pur, ne doit sortir qu'à plein canal, de la bouche ouverte, et non d'aucun autre tuyau ou partie de l'instrument. Il ne veut donc que des voyelles simples et franches. » De Brosses conclut que « aussi les voyelles pures, dont la langue italienne est remplie, ont-elles assuré la prééminence à la musique de cette nation » (Brosses 1765 : 146)<sup>13</sup>. Aussi Tosi & Agricola (1757 : 30) déclarent-ils catégoriquement : « *diejenige Sprache [ist] zum Singen die beste, welche die wenigsten den freyen Ausgang der Töne hindernden Wörter hat* » (« la meilleure langue pour le chant est celle qui contient le moins de mots empêchant la libre sortie des sons »).

Par les moyens de l'instrumentation, les études modernes ont pu montrer que la couleur de la voix est profondément influencée par l'ouverture du canal et que la portée de la voix est due au formant du

---

11. Cf. Lambert 2005, Kintzler 2006.

12. Le *Petit Robert* donne comme une explication du terme « simple » que la chose désignée est « aisée à utiliser », « commode ».

13. Cf. Schweitzer 2019.

chanteur, une caractéristique attestée chez les comédiens et chez les chanteurs lyriques professionnels sur toutes les voyelles. Ce formant correspond à un pic de résonance, située dans la meilleure zone de sensibilité de l'oreille (vers 3000 Hz, Sundberg 1987). Par l'activation de cette résonance vocalique, le chanteur se produit sans effort (Pillot-Loiseau & Vaissière 2009), il passe facilement au-dessus d'un orchestre et garde la possibilité d'intensifier et d'accentuer (par les sons vocaliques) son chant comme il le souhaite<sup>14</sup>.

Cette technique lui permet non seulement de briller, mais aussi de nuancer la couleur de sa voix et de jouer sur toute la palette des sons expressifs dont il dispose. Le prix en est (presque toujours) la sous-articulation des consonnes et par conséquent une compréhension difficile du texte chanté (Scotto di Carlo 1994, Révis 2013). L'expressivité s'exprime par le son même, par sa couleur, par l'accent et par l'intensité de la voix, c'est-à-dire pour l'auditeur par une compréhension intuitive du sens global, et non du sens spécifique et nuancé du texte. Vu sous cet angle, le chant lyrique s'approche de la musique instrumentale ou absolue qui, dépourvue de mots, ne peut être expressive que par les sons musicaux. On parle ici de ce que Leipp & Castellengo (1969) appellent la « super-forme » globale du son, une forme vocale qui transmet son sens général, même si quelques facteurs comme le tempo et l'intonation ou, ici, la relation de la longueur des sons vocaliques et consonantiques entre eux, varient considérablement<sup>15</sup>. Cette « super-forme » globale est d'autant plus facilement acceptée que, comme le note Malmberg (1971 : 337) pour les Italiens, « le sentiment linguistique de la distinction d'ouverture (de 'saturation') n'est pas très fort chez les locuteurs natifs », fait compréhensible au regard de la grande variété dialectale avec différents systèmes phoniques, existant aujourd'hui encore en Italie.

Dès 1776, les Français peuvent lire la méthode de chant, écrite par l'Italien Giambattista Mancini, dans une traduction française et ils y apprennent que le chanteur arrive à bien développer la voix et sa portée en travaillant notamment les voyelles *a* et *e* « parce qu'elles sont les plus sonores » (1776 : 28). L'école italienne de chant fait

---

14. Cf. Castellengo (2015 : 209).

15. Cf. Castellengo (2015 : 154-156).

son chemin en France, et en 1796, Johannes Paul Aegidius Martini déclare que le grand nombre de voyelles dans la langue italienne fait qu'elle est « tres sonore par elle-même et conséquemment très favorable à la musique » (Martini 1796 : préface). En 1798, Florido Tomeoni revendique ouvertement d'adopter la technique italienne pour la manière de travailler la voix chantée : « L'école française surtout apprend à porter la voix de cette manière ; il est à désirer qu'en se déterminant à fraterniser avec l'école italienne, elle en adopte aussi les principes » (Tomeoni 1798 : 19-20). Malgré un changement de l'écriture musicale pour le chant qui s'effectue au cours de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui démontre d'une nouvelle écoute de la langue française (par exemple chez André-Ernest-Modeste Grétry, 1741-1813), on assiste à l'adoption de plus en plus générale de la technique italienne du chant pour les compositions dans n'importe quelle langue. Cette tendance se renforce encore au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Les chanteurs profitent de la possibilité de s'appuyer largement sur les sons vocaliques et aujourd'hui, les études montrent une augmentation considérable de la durée moyenne des voyelles chez les chanteurs lyriques (Scotto di Carlo & Autesserre 1992, Scotto di Carlo 1993<sup>16</sup>).

Cette évolution accompagne un changement épistémologique plus large qui concerne une profonde transformation de la conception de la musique. De la servante de la parole (le fameux « *prima le parole, dopo la musica* »), elle s'élève au rang d'une langue même :

C'est un langage plus touchant, plus énergique que le langage ordinaire ; c'est une langue qui n'est composée que de simples sons, au lieu de renfermer des sons articulés et joints ensemble pour former des mots. Par là il est susceptible de bien plus d'expression que le langage ordinaire, puisqu'il peut offrir bien plus de variété. (Lacépède 1785 : 24)<sup>17</sup>

---

16. Le texte de Martienssen-Lohmann (2010 : 115), s'adressant aux chanteurs et paru en 2010, revendique par exemple très clairement cette technique.

17. Cf. Louis de Jaucourt dans l'article « opéra » dans *l'Encyclopédie* (1765) : « L'intelligence des sons est tellement universelle, qu'elle nous affecte de différentes passions, qu'ils représentent aussi fortement, que s'ils étoient exprimés dans notre langue maternelle. Le langage humain varie suivant les diverses nations. »

Pour être compréhensible, la musique n'a donc besoin que des sons simples, des voyelles, comme les prête en grand nombre la langue italienne.

On peut ajouter un deuxième aspect de simplicité : pour les chanteurs étrangers, l'italien reste une langue plus facilement réalisable, car l'orthographe et la prononciation s'y ressemblent fortement. Pour le français au contraire, l'Abbé Vallart (1744 : 2) constate l'existence de « beaucoup plus de sons simples que [...] de caractères simples », et « assez souvent le même son [est exprimé] par des caractères différents », tandis que « des caractères précisément les mêmes [peuvent exprimer] des sons entièrement différents ».

Jean Écalle et Annie Magnan (2002 : 120) nous apprennent que « les points caractéristiques des différences entre les langues relèvent du degré de transparence de l'orthographe, du type de la simplicité/complexité et l'ouverture/fermeture des structures syllabes ». Ainsi, déjà les enfants italiens maîtrisent beaucoup plus tôt la correspondance entre graphie et prononciation de leur langue que ceux dotés d'un système d'écriture plus complexe (car moins transparent au niveau de cette correspondance comme c'est le cas pour le français). De la même manière, pour les locuteurs étrangers, moins familiers avec le système phonétique de la langue, les erreurs sont largement réduites dans la lecture d'un texte en italien. Katz et Frost (1992) parlent de « profondeur de l'orthographe » pour désigner le degré de complexité de la nature entre graphèmes et phonèmes d'une langue et ils rangent les langues dans une progression allant du simple au complexe selon l'ordre suivant : italien, allemand, français, anglais, hébreu.

L'italien est alors *facile* sous deux angles : d'abord au niveau de la réalisation du texte écrit, et ensuite, mécaniquement, par la facilité de le faire sonner et de le rendre expressif, grâce à sa richesse en voyelles. Chanter en italien aide alors à construire l'image émotionnelle, soit du chanteur lui-même, soit du personnage qu'il interprète : il s'agit d'un *ethos* discursif qui a pour objectif d'émouvoir autrui<sup>18</sup>.

---

18. Cette perspective de l'ethos a été développé par Amossy (1999).

#### 4. L'évidence : une question idéologique

Plus généralement, cet ethos est théorisé à partir du xvii<sup>e</sup> siècle sous la notion du « génie de la langue » (Hassler 2012). Il s'agit d'un débat sur les particularités des langues, leur énergie, leur harmonie, leur clarté d'expression, leur simplicité ou leur richesse. Le génie de la langue est un « idole, comme on le croit communément superbe, intraitable, autosuffisant, dédaigneux de toute communication ou commerce » (Cesarotti 1785/1800 : 101)<sup>19</sup>. Il concerne le lexique et la syntaxe aussi bien que les paramètres prosodiques et la rhétorique typique pour chaque langue :

Que ce génie est biforme, et peut être divisé en deux parties, dont l'une peut être appelé un génie grammatical, et l'autre rhétorique : le premier dépend de la structure mécanique des éléments de la langue et de leur syntaxe ; et l'autre du système général des idées et des sentiments, prédominant dans les différentes nations. (Cesarotti 1785/1800 : 101-102)<sup>20</sup>

Comme ici chez Cesarotti, le génie de la langue est régulièrement mis en relation avec le caractère de ses locuteurs. François Charpentier (1683 : 89) confirme qu'il est « naturel de mesurer le génie des peuples par les qualitez du langage dont ils se servent ». Dans ce sens, D'Alembert oppose dans *La Liberté de la musique* (1759, chap. XVIII) « la chaleur et la variété des Italiens » à « notre monotonie », « notre froideur et [...] notre indigence ». Les caractérisations des Italiens comme « extaovertis, affich[ant] leur joie et leur douleur, sentimentaux, aimant l'informel », et des Français comme « maîtres de soi, froids, d'une perspicacité lucide, amis de la forme » (Harnoncourt 1984 : 193) se retrouvent dans les

---

19. « *Dalla riunione d'ambidue queste parti formasi ciò che si chiama il genio delle lingue ; idolo, come si crede comunemente, superbo, intrattabile, sufficiente a sè stesso, sdegnatore di qualunque comunicazione o commercio* », Cesarotti (1785/1800 : 101). Je remercie Norma Romanelli de son aide pour la traduction du texte italien.

20. « *Che questo genio è biforme, e può distinguersi in due, l'uno de'quali può chiamarsi genio grammaticale, e l'altro rettorico: il primo dipende dalla struttura meccanica degli elementi della lingua, e dalla loro sintassi; l'altro dal sistema generale dell'idee e dei sentimenti che predomina nelle diverse nazioni* », Cesarotti (1785/1800 : 101-102).

descriptions des langues, et cela, dans les textes linguistiques comme dans celles sur la musique des deux peuples.

La langue française se désigne par « le Génie de l'exactitude & les regles de l'Elegance » (Charpentier 1683 : 89). La pensée y est exprimée avec précision et clarté. Non seulement elle rejette l'emploi excessif des superlatifs qui sont fréquents dans les langues italienne et espagnole (Bouhours 1675 : 293), mais sa chaîne sonore est aussi régulière et équilibrée et, par conséquent, ne détourne pas l'attention de l'auditeur du sens exprimé par la construction des mots<sup>21</sup>. L'utilisation fréquente de la voyelle *e*, « beaucoup plus douce que l'*a* » (Corneille 1704 : 162), contribue à la création d'une sonorité douce et chatoyante à l'oreille :

On observe une différence marquée & constante entre le génie ou le goût d'une Nation & la Langue qu'elle parle : comme chaque voyelle a un son particulier, plus fort ou plus foible, chaque Nation, selon son inclinaison dominante, affecte de se servir des voyelles qui conviennent le plus à son humeur.

Les Italiens font [...] un grand usage des terminaisons en *A* & en *O*, parce qu'ils aiment naturellement l'amplification & l'exagération. Les Français, qui aiment ce qui est naturel<sup>22</sup>, & fuient l'affectation, se servent volontiers de la lettre *E*, dont la prononciation est plus douce. (Le Pilleur d'Apligny 1779 : 55)

Comme la langue française, la musique française est à l'âge baroque dictée par des règles précises et peu de place est laissée à l'improvisation. L'objectif est le raffinement, accompagné d'une transparence absolue au niveau de la forme. Harnoncourt (1984 : 202) parle d'un « plaisir hautement recherché, destiné à des auditeurs fins, sensibles à des productions artistiques raffinées et spirituelles ». On pourrait aussi dire qu'il s'agit d'une musique complexe et pas toujours facile d'accès. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Antoine de Rivarol déclarera même dans son *Discours sur l'universalité de la langue française* que :

Ce n'est point, comme on l'a dit, parce que les mots français ne sont pas sonores que la musique les repousse, c'est parce qu'ils offrent l'ordre et la

---

21. Cf. Meschonnic (1997 : 210-211).

22. On note en passant une autre signification attribuée à l'adjectif *naturel* chez l'auteur.

suite, quand le chant demande le désordre et l'abandon. La musique doit bercer l'âme dans le vague et ne lui présenter que des motifs. (Rivarol 1991 [1784])

Autrement dit : selon la bipartition de Cesarotti (*supra*), dans le génie de la langue française, la syntaxe prime sur la rhétorique. Toutefois, dans le même texte, Rivarol critique aussi la sonorité de la prose italienne, dévalorisant en quelque sorte son premier argument. Selon lui, en italien,

Toutes les lettres se prononcent, & roulant toujours sur des sons pleins, [l'italien] se traîne avec trop de lenteur : son éclat est monotone, l'oreille se lasse de sa douceur, & la langue de sa mollesse ; ce qui peut venir de ce que chaque mot étant harmonieux en particulier, l'harmonie de tout ne vaut rien. (Rivarol 1991 [1784])

On peut résumer cet argument comme suit : comme le français, l'italien est une langue harmonieuse et douce, mais ces caractéristiques s'appuient en italien sur les mots isolés, et en français sur l'enchaînement des mots. Si la prononciation du français est « moins éclatante » que celle de l'italien, elle reçoit notamment par le son du *e* muet « une harmonie légère qui n'est qu'à elle » (Rivarol 1991 [1784]). Ces constats retrouvent nos considérations sur le *naturel* des langues (*supra*).

Rousseau, contrairement à Rivarol défenseur de la langue italienne, attribue quatre caractéristiques à cette langue. Premièrement, elle est douce, car elle n'utilise que peu de consonnes et notamment de combinaisons de consonnes. Deuxièmement, elle est sonore, et cela, grâce à ses voyelles « éclatantes ». Elle est aussi harmonieuse par sa quantité variée et par sa prosodie. Enfin, elle est « accentuée plus qu'aucune autre », c'est-à-dire expressive par ses sons vocaliques (*supra*). Or, ce sont exactement ces qualités qui sont « les plus convenables au chant » (Rousseau 1753) : comme la prosodie de la langue italienne est très variée, elle est aussi à l'origine de mélodies intéressantes et riches. Son adéquation pour le chant est tout simplement une évidence<sup>23</sup>.

---

23. Le *Petit Robert* donne (entre autres) comme explication du terme « simple » que la chose désignée « présente une évidence ».

Par son argumentation en faveur de la musique italienne, Rousseau avance en quelque sorte les quatre critères d'une langue « parfaite », évoqués par Daniel Jenisch lors du Prix de l'Académie des sciences de Berlin en 1792 (Jenisch 1792 : 5) : premièrement son *Reichtum* (sa richesse), c'est-à-dire la variété de sa prosodie ; deuxièmement sa *Regelmäßigkeit* (son analogie) qui est à l'origine de sa douceur ; troisièmement sa *Kraft* (sa force), c'est-à-dire sa sonorité pleine ; et quatrièmement son *Harmonie* (son harmonie) qui fournit toute son expressivité aux voyelles. Le tableau 1 compare les caractéristiques mises en avant par Rousseau pour la langue italienne, avec celles indiquées par Jenisch pour une langue parfaite.

Rousseau (l'italien)	Jenisch (la langue parfaite)
Harmonieux (une quantité et une prosodie variées)	<i>Reichtum</i> (richesse)
Doux (peu de consonnes)	<i>Regelmäßigkeit</i> (analogie, régularité)
Sonore (des voyelles éclatantes, une sonorité pleine)	<i>Kraft</i> (force)
Accentué (l'expressivité des voyelles)	<i>Harmonie</i> (harmonie)

Tableau 1 : Les caractéristiques de la langue italienne (Rousseau 1753) et de la langue parfaite (Jenisch 1792)

## 5. Conclusion ou : Une langue simple pour le chant ?

En vérité, ce qui distingue les langues, l'italien et le français, ce ne sont pas leurs capacités expressives, mais c'est leur manière particulière d'être expressive. Chaque argumentation en faveur d'une langue ou d'une autre, même si elle s'appuie sur des observations comme la fréquence ou la qualité des différents sons des langues, repose sur des considérations esthétiques, et donc subjectives. Le chant dépend directement des particularités phoniques d'une langue. Il puise dans ce que la langue utilisée lui offre et il met ainsi en avant des caractéristiques sonores et prosodiques précises.

Posons alors, pour finir, la question que pourrait être, sous cet angle, la définition de la simplicité d'une langue par rapport au chant



et comment on peut expliquer l'image de l'italien comme la *meilleure* langue pour le chant.

Il semble que la préférence de l'italien pour le chant est fondée sur deux types d'arguments, l'un est technique (la facilité de faire sonner et de porter la voix), et l'autre esthétique (le caractère et l'énergie des sons et de leurs enchaînements ainsi que l'*ethos* discursif véhiculé par la langue). La naissance de la suprématie de l'italien est intimement liée à un contexte musical et esthétique, et elle est accompagnée d'une large discussion autour de la question de la bonne langue pour le chant en particulier, et de la bonne musique en général. Pour comprendre l'évolution épistémologique de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à aujourd'hui, un regard dans l'histoire de l'esthétique musicale s'impose.

Nous avons vu qu'à l'âge baroque et classique (1600-1800), la question de savoir quelle est la meilleure langue pour chanter n'est, au fond, pas décidée. Charles Burney constate d'ailleurs ce fait de manière très pragmatique :

Si l'on considère que la musique française est bonne, et son expression naturelle et agréable, la musique italienne doit alors être mauvaise ; ou inversement, si la musique italienne a tout ce qu'une oreille non pourrie gâtée, bien exercée peut souhaiter, on peut alors présumer que la musique française ne donnera pas autant de plaisir à une telle oreille. (Burney 1772 : 12-13)<sup>24</sup>

Le choix de l'italien ou du français comme langue chantée est lié à l'esthétique d'une certaine culture musicale, un fait qui se justifie largement par le lien étroit qu'entretiennent langue et musique à l'époque.

Tout change avec la nouvelle esthétique romantique. Une école universelle s'installe en Europe occidentale, celle qui poursuit la technique du *belcanto* italien. Une première tendance à l'italianisation de l'opéra en France s'annonce avec Jean-Philippe Rameau (Cy 1980), et elle se manifeste pleinement dans les œuvres de Christophe

---

24. « *Ist die französische Musik gut, und ihr Ausdruck natürlich und gefällig, so muß die italiänische schlecht seyn ; oder umgekehrt, wenn die italiänische Musik alles hat, um ein unverwöhntes, wohl geübtes Ohr wünschen kann : so läßt sich nicht vermuthen, daß die französische Musik, einem solchen Ohre eben so viel Vergnügen machen werde* », Burney (1772 : 12-13).

Willibald Gluck. De l'image de la sonorité et de l'expressivité d'une langue et d'une sensation des conditions de la portée de la voix chantée, on passe à une technique concrète. En France, la publication d'une collection de solfèges de compositeurs italiens (Bêche & Lévesque 1772) marque un moment décisif dans cette évolution. L'enseignement du chant dans l'École Royale de Chant, fondée en 1784 par François-Joseph Gossec, repose également sur la méthode italienne. L'italianisation du chant français culmine dans la publication de la *Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes* en 1802/1803, un ouvrage de méthodologie italienne, traduit dans de nombreuses langues. Il pose encore les fondements de la méthode de chant la plus influente du XIX<sup>e</sup> siècle, le *Traité complet de l'art du chant* de Manuel Garcia (Paris 1840/1847).

Avec Garcia (1855), le premier à avoir observé en 1855 le comportement des cordes vocales d'un chanteur lors des changements de registre, on passe à une technique scientifiquement fondée, dont les bases sont valables jusqu'à aujourd'hui. Au centre de cette technique italienne ou, dorénavant, universelle, se trouve la perfection de la portée, de la brillance et des nuances de la voix. L'orchestre prenant plus de poids dans la composition musicale, cette formation intense de la voix devient nécessaire, voire indispensable. Pour s'entraîner, on reprend la méthode du *solfège*, basée sur l'exercice des mélismes vocaliques, et destinée à former et à fortifier la voix.

S'y ajoutent deux évolutions dans le monde musical. Premièrement, les instruments deviennent plus forts et plus puissants, et deuxièmement, les instrumentistes dans les orchestres plus nombreux. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Florido Tomeoni (1798 : 38) s'apitoie sur « le pauvre chanteur » qui « est obligé de s'égosiller, non pour se faire comprendre du public, mais simplement pour se faire entendre ». On comprend que le volume de la voix devient un des critères principaux pour la réussite d'un chanteur. Tout cela favorise non seulement la technique, mais aussi le choix de la langue italienne. Comme langue parlée par une nation « extrovertie » qui montre facilement ses émotions (*supra*), ses fortes capacités expressives dans le chant semblent évidentes. L'image du caractère

d'une langue et du peuple qui la parle se manifeste dorénavant dans le fait que l'italien est considéré non seulement comme une langue musicale, mais comme « la langue reine dans le monde de la musique et de l'Opéra » (*supra*). Riche en voyelles, elle permet de développer la sonorité vocale. Besançon van Oyen (1851 : 26-27) recommande de faire les premiers exercices sur les voyelles *a* et *o*, ce sont elles qui « offrent le plus d'avantages » au chanteur : « *O* d'abord, parce qu'il agrandit l'arrière-bouche et développe, par cela même la voix ; *A* ensuite, parce qu'il empêche le son d'être sourd, qu'il le rend plus extérieur et lui donne plus d'éclat ».

Dans cette entreprise, la langue italienne peut être considérée comme plus simple que les autres, car elle permet au chanteur de se concentrer sur le son vocalique. Dans le but de déployer sa voix, le chant italien assure directement la prégnance à la voix, tandis que d'autres langues, plus riches en consonnes, demandent des manipulations plus complexes de l'appareil phonatoire et un autre type de maîtrise de la voix, considéré comme moins simple d'accès.

Sous cet angle, une langue simple pour le chant peut être définie comme une langue qui facilite et qui favorise l'expression du chanteur par sa sonorité intrinsèque.

## Bibliographie

### Sources primaires

- Anonyme. 1802/1803. *Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes*. Paris.
- Alembert, Jean le Rond d'. 1759. *De la liberté de la musique*. Amsterdam : Chatelain.
- Algarotti, Francesco. 1750. *Saggio sopra la lingua francese*. s. l.
- Bèche, Jean-Louis & Jean-Louis Pierre Lévesque. 1772. *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée*. Paris.
- Bouhours, Dominique. 1675. *Remarques nouvelles sur la langue française*. Paris : Marbre.
- Brosses, Charles de. 1765. *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*. Paris : Vincent & Dessaint.

- Burney, Charles. 1772. *Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*. Hambourg : Bode.
- Cesarotti, Melchiorre. 1785/1800. *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana*. Pisa : Dalla Tipografia della società lett.
- Charpentier, François. 1683. *De l'excellence de la langue française*. Paris : Bilaine.
- Corneille, Thomas. s. d. *Observations de l'Académie française sur les remarques de M. de Vaugelas*. 2<sup>e</sup> éd., La Haye : Honoré & Johnson.
- Garcia, Manuel. 1847. *Traité complet de l'art du chant*. Paris.
- Jaucourt, Louis de & Jean-Jacques Rousseau. 1765. Chant. *Encyclopédie*, éd. par Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert. Paris : Briasson, David, Le Breton & Durand. 494-496.
- Jenisch, Daniel. 1796. *Philosophisch-kritische Vergleichung und Würdigung von vierzehn älteren und neueren Sprachen*. Berlin : Maurer.
- Le Cerf de La Viéville, Jean-Louis. 1705. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Bruxelles : Foppens.
- Le Pileur d'Apligny. 1779. *Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression*. Paris : Demonville & Saugrain.
- Lully, Jean-Baptiste. 1659. *Ballet de la raillerie*, Livret. Paris : Ballard.
- Mancini, Giambattista. 1776. *L'Art du chant figuré, traduit de l'italien par M. A. Desaugiers*, Vienne. Paris : Cailleau, Durand, Lacombe & Duchesne.
- Martini, Johann Paul Aegidius. 1796. *Melopée moderne ou L'Art du chant réduit en principes*. Paris : Nadermann.
- Maugars, André. 1638. *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*. Rome.
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anleitung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin : Voss.
- Rivarol, Antoine de. 1991 [1784]. *De l'universalité de la langue française*. Paris : Distique.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1753. *Lettre sur la musique française*. s. l.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1995 [1755]. *L'origine de la mélodie*. Texte établi et édité par Bernard Gagnebin & Marcel Raymond. *Jean-Jacques Rousseau, Œuvres complètes*, t. 5 (*Écrits sur la musique, la Langue et le Théâtre*). Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). 331-346.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1817 [1781]. *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'Imitation musicale*. Édition électronique établie par Daniel Banda à partir de l'édition des Œuvres (t. 4). Paris : A. Belin. 501-543. [[http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau\\_jj/essai\\_origine\\_des\\_langues/origine\\_des\\_langues.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf), consulté le 13/01/2023].
- Sévigny, Mme de. 1806. *Lettres de Madame de Sévigné à sa fille et à ses amis*, t. 2. Edition de Ph. A. Grouvelle. Paris : Bossange.

- Tomeoni, Florido. 1799. *Théorie de la musique vocale*. Paris.
- Tosi, Pier Francesco & Johann Friedrich Agricola. 1757. *Anleitung zur Singkunst*. Berlin : Winter.
- Vallart. 1744. *Grammaire française*. Paris : Dessaint & Saillant.
- Walter, Johann Gottlieb. 1732. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig : Deer.

## Sources secondaires

- Amossy, Ruth. 1999. *Images de soi dans le discours. La construction d'un ethos*. Lausanne : Delachaux & Niestlé.
- Canepari, Luciano. 1976. The dialect of Venice. *Journal of the International Phonetic Association*. 67-76.
- Cannone, Belinda. 2006. Littérature et musique. *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles*, dir. Par J.-Ch. Darmon & M. Delon. Paris : PUF. 518-546.
- Castellengo, Michèle. 2015. *Ecoute musicale et acoustique*. Paris : Eyrolles.
- Cyr, Mary. 1980. Eighteenth-Century French and Italian Singing : Rameau's Writing for the Voice. *Music & Letters* 61 (3-4). 318-337.
- Delattre, Pierre. 1953. Les modes phonétiques du français. *French Review* 27(1). 59-63.
- Écalle, Jean & Annie Magnan. 2002. *L'apprentissage de la lecture : Fonctionnement et développements cognitifs*. Paris : Colin.
- Garde, Paul. 1968. *L'accent*. Paris : PUF.
- Harnoncourt, Nikolaus. 1984. *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*. Texte traduit de l'allemand par Dennis Collins. Paris : Gallimard.
- Hassler, Gerda. 2012. La description de génie de la langue dans les grammaires françaises et les grammaires d'autres langues. *Vers une histoire générale de la grammaire française. Matériaux et perspectives*, dir. par Bernard Colombat, Jean-Marie Fournier & Valérie Raby. Paris : Champion. 193-209.
- Katz, Leonard & Ram Frost. 1992. The reading process is different for different orthographies : The orthographe depth hypotheses. *Orthography, Phonology, Morphology and Meaning*, dir. par Ram Frost & Leonard Katz. Amsterdam : Elsevier Science Publishers. 67-84.
- Kintzler, Catherine. 2006. *Poétique de l'opéra français — de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve.
- Lambert, Alain. 2005. *Musique, philosophie et littérature chez Rousseau (suivi d'un entretien sur la musique avec le musicien)*. [[https://www.musicologie.org/publiem/lambert\\_rousseau.html](https://www.musicologie.org/publiem/lambert_rousseau.html)], consulté le 19/02/2023].

- Leipp, Emile & Michèle Castellengo. 1969. L'intelligibilité de la parole dans le chant. *L'Oreille, juge de la qualité sonore*. Paris : Chiron. 15-34.
- Malmberg, Bertil. 1971. *Phonétique générale et romane. Études en allemand, anglais, espagnol et français*. La Hague & Paris : Mouton De Gruyter.
- Martienssen-Lohmann, Franziska. 2010. *Der wissende Sänger*. Zurich : Atlantis.
- Meschonnic, Henri. 1997. *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*. Paris : Hachette.
- Pierret, Jean-Marie. 1994. *Phonétique historique du français et notions de phonétique générale*. Louvain-La-Neuve : Peeters.
- Pillot-Loiseau, Claire & Claudia Schweitzer. 2021. Le doublement de consonnes dans la musique baroque française : objectifs, technique et phonétique. *Histoire de la description de la parole : de l'introspection à l'instrumentation*, dir. par Christelle Dodane & Claudia Schweitzer. Paris : Champion. 319-342.
- Pillot-Loiseau, Claire & Jacqueline Vaissière. 2009. La portée de la voix parlée et chantée : aspects scientifiques et rééducatifs. *Unadreo, La Voix dans tous ses maux*. Ortho Edition. 243-249.
- Ramus, Franck. 1999. *Rythme des langues et acquisition du langage*. Thèse de doctorat. EHESS.
- Robert, Paul. 2010. *Le Nouveau Petit Robert 2010*. Paris : Sejer.
- Roegiest, Eugeen. 2009. *Vers les sources des langues romanes. Un itinéraire linguistique à travers les Romania*. Leuven & Le Hague : Acco.
- Révis, Joana. 2013. *La voix et soi. Ce que notre voix dit de nous*. Paris : De Boeck.
- Rogers, Derek & Luciana d'Arcangeli. 2004. L'Italien. *Journal of the International Phonetic Association*. 117-121.
- Saffi, Sophie. 2001. Syntaxe et prosodie en italien et en anglais. *Italies* 5. 211-234.
- Sandford, Sally A. 2005 [1995]. A Comparison of French and Italian Singing in the Seventeenth Century. *Journal of Seventeenth-Century Music* 1(1). [<https://sscm-jscm.org/v1/no1/sanford.html>, consulté le 19/03/2023].
- Schweitzer, Claudia. 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, Claudia. 2019. Une bonne langue pour chanter? Réflexions sur les caractéristiques phonétiques des langues et sur le chant baroque. *History and Philosophy of the Language Sciences*. [<https://hiphilangsci.net/2019/11/19/langue-pour-chanter/>, consulté le 19/02/2023].

- Scotto di Carlo, Nicole & Denis Autesserre. 1992. L'organisation temporelle de la syllabe dans la parole et dans le chant. Étude préliminaire. *Travaux interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage Aix-en-Provence (TIPA)* 14. 189-204.
- Scotto di Carlo, Nicole. 1993. L'auto-contrôle de la voix chez les artistes lyriques. *Médecine des Arts* 3.
- Scotto di Carlo, Nicole. 1994. L'intelligibilité de la voix chantée. *Médecine des Arts* 10.
- Sundberg, Johan. 1987. *The science of the singing voice*. Illinois : Northern Illinois University Press.
- Zedda, Paolo. 2013. Langues chantées : le système allophonique de la diction italienne. *La Revue du Conservatoire*.

