



HAL
open science

Un cas de résurgence terminologique : La terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle

Delphine-Anne Rousseau

► To cite this version:

Delphine-Anne Rousseau. Un cas de résurgence terminologique : La terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle. Linguistique. Université Lumière - Lyon 2, 2019. Français. NNT: . tel-02366882

HAL Id: tel-02366882

<https://hal.univ-lyon2.fr/tel-02366882v1>

Submitted on 16 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



— université
— LUMIÈRE
— LYON 2

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Centre de recherche en terminologie et traduction

Doctorat

Discipline : Lexicologie, terminologies multilingues, traduction

Delphine-Anne ROUSSEAU

Un cas de résurgence terminologique : La terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle

Volume 1

Thèse dirigée par François Maniez

soutenue le 15 novembre 2019

Devant le jury composé de :

HUMBLEY, John, Professeur émérite des universités, Université Paris-Diderot 7, Président du Jury
CONDAMINES, Anne, Directrice de Recherche CNRS, Université Toulouse Jean Jaurès, Rapportrice
GAUDIN, François, Professeur des universités, Université de Rouen, Rapporteur
DURY, Pascaline, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2, Examinatrice
MANIEZ, François, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Examinateur

*À mon tante et mon oncle,
Marie-Andrée Rousseau et Donald Beecher*

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance va tout d'abord à mon directeur François Maniez, dont j'ai pu apprécier tout au long de mes travaux l'enseignement reçu au Master. Je le remercie profondément d'avoir accepté de diriger mes travaux. Le fait qu'il soit lui-même interprète de musique ancienne a permis l'émergence entre nous d'une complicité toute particulière : sa compréhension immédiate du sujet de cette thèse a représenté pour moi un atout important. Il a aussi compris que, parallèlement à mes recherches, je me devais de continuer d'exercer mon métier de musicienne. J'ai apprécié particulièrement son haut niveau d'exigence, mais surtout sa grande confiance et sa patience, et je lui en suis très reconnaissante.

Ma reconnaissance va également à Pascaline Dury qui, dans ses cours de terminologie, a éveillé mon intérêt pour la diachronie en terminologie et qui m'a encouragée à m'orienter vers la recherche. Merci également pour ses conseils.

Je tiens par ailleurs à remercier chaleureusement les autres membres du jury qui m'ont fait l'honneur de s'intéresser à mes travaux et qui ont accepté de relire les nombreuses pages de cette thèse.

Mes remerciements s'adressent également au professeur Giuliano di Bacco, directeur du Center for the History of Music Theory and Literature (CHMTL) de l'Indiana University, ainsi qu'à toute l'équipe du projet Traités français sur la musique du CHMTL. C'est notamment grâce au travail exceptionnel de cette équipe de chercheurs que, non seulement, j'ai pu avoir accès à un grand nombre de traités musicaux soigneusement retranscrits au format texte, mais que j'ai pu également découvrir des traités dont j'ignorais jusque-là l'existence.

Merci également à Nicolas Pouyane, maître de conférences à l'Université de Versailles-St-Quentin-en-Yvelines et chercheur au Laboratoire de mathématiques de Versailles (CNRS), pour ses conseils et pour sa relecture de la section sur les mathématiques et la musique.

La réalisation d'une thèse constitue toute une entreprise qui, aussi passionnante soit-elle, oblige à mettre beaucoup de choses de côté, et à traverser des moments parfois difficiles. C'est pourquoi je réserve la plus grande part de mes remerciements aux personnes grâce auxquelles j'ai pu achever mes travaux et déposer ma thèse. Parmi celles-ci, j'adresse un immense merci à mes parents, mes soutiens de toujours, qui, en plus de m'avoir transmis l'amour des mots et de la musique, m'ont permis de devenir celle que je suis aujourd'hui. Je les remercie pour leur indéfectible présence et pour leur aide inestimable tout au long de la longue tâche doctorale. Un merci tout particulier à mon père, Louis-Jean Rousseau, pour ses judicieux conseils et pour avoir mis sa bibliothèque à ma disposition pleine et entière !

Merci aussi à Marie Marchandau, fidèle complice depuis mes premiers pas à Lyon 2, pour son aide et pour sa précieuse relecture.

Merci, enfin, à toute ma famille et à tous les amis qui sont toujours là malgré toutes ces années où j'ai été loin et moins disponible que je l'aurais souhaité. Merci de l'avoir compris.

**UN CAS DE RÉSURGENCE TERMINOLOGIQUE :
LA TERMINOLOGIE MUSICALE EN USAGE EN FRANCE ET EN ANGLETERRE
À LA SECONDE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE**

RÉSUMÉ

La présente thèse consiste en une étude synchronique historique et en une étude diachronique de la terminologie musicale dans deux pays (France et Angleterre), deux langues (français et anglais) et sur une période courte (de 1650 à 1700). Nous avons dépouillé, manuellement, des traités et écrits musicaux de cette époque (corpus de dépouillement), pour constituer une base de données dans i-Term. Puis, nous appuyant sur un corpus d'ouvrages publiés depuis le XVIII^e siècle (corpus de référence), nous avons étudié l'évolution dans le temps d'un certain nombre de termes et de concepts. Au préalable, nous avons dressé un état de l'art sur les recherches terminologiques à caractère diachronique, précisé le cadre théorique de nos travaux et proposé une typologie de la variation diachronique. Nous avons établi une méthodologie détaillée applicable à des travaux portant sur une terminologie ancienne dans d'autres domaines. Enfin, nous proposons une réflexion sur le rôle du terminologue dans les gestes de médiation langagière, ainsi que des outils de médiation destinés aux différents acteurs du domaine de la musique ancienne.

Les recherches en terminologie historique, encore relativement peu nombreuses, répondent à un réel besoin, notamment dans les domaines d'activité qui connaissent un retour des pratiques anciennes et où il importe de retrouver les anciennes terminologies pour mieux se réappropriier les « nouveaux » métiers ainsi apparus. Ce retour d'une activité ancienne concerne le domaine musical, qui a vu progressivement apparaître, depuis le XIX^e siècle, un domaine à part entière, celui de la musique ancienne, dont l'objet est se réapproprier une musique d'époques éloignées (Moyen Âge, Renaissance, XVII^e, XVIII^e et même XIX^e siècle). Malgré tout le travail déjà accompli, tout un travail d'étude doit encore être fait en terminologie pour s'assurer d'une juste compréhension des écrits anciens et de cette musique même. La recherche que nous avons réalisée se veut une contribution à cet objectif.

Spécialisée en interprétation de la musique ancienne (violon), nous avons pu constater l'existence d'un important besoin de clarification et de médiation terminologiques chez les spécialistes du domaine, qui sont souvent appelés à interagir avec le public et avec des spécialistes d'autres domaines. Le besoin existe aussi pour communiquer entre spécialistes de la musique ancienne, car leur spécialité, leur formation et les langues dans lesquelles ils évoluent font en sorte qu'ils n'utilisent pas tous la même terminologie.

MOTS-CLÉS

Angleterre XVII^e siècle, France XVII^e siècle, éléments non textuels en terminologie, médiation linguistique, médiation métaterminologique, médiation terminologique, méthodologie du travail terminologique, musique, musique ancienne, résurgence terminologique, synchronie historique, terminologie diachronique, terminologie historique, terminologie musicale, terminologies d'école, traités musicaux

**A CASE OF TERMINOLOGICAL RESURGENCE:
MUSIC TERMINOLOGY IN USE IN FRANCE AND ENGLAND
DURING THE SECOND HALF OF THE SEVENTEENTH CENTURY**

ABSTRACT

The present thesis consists of a synchronic historic study (1650-1700) and a diachronic study (from 1700 onwards) of music terminology in two countries (France and England) and two languages (French and English). We gathered, processed and analysed a corpus of period writings on music (term-extraction corpus), in order to create a terminological database in i-Term. Then, based on a corpus of works published from 1700 onwards (reference corpus), we studied the evolution over time of a number of terms and concepts. Before undertaking this work, we deemed it essential to conduct a literature review on diachronic terminology and to define our theoretical framework, as well as to put forward a typology of diachronic variation. We established a detailed methodology, which may be used for similar work in other fields. Finally, we have put forward a reflection on the role of the terminologist in the linguistic mediation process, as well as mediation tools designed for the various early-music terminology users.

Research in historical terminology, as yet relatively scarce, addresses a genuine need in spheres of activity that are undergoing a revival of their practices, the reappropriation of which implies rediscovering ancient terminology. The field of music has been the subject of such a revival, as it saw the emergence of the new sphere of activity of 'ancient music' in the nineteenth century, which then turned into a subject field in its own right, the aim of which is to become acquainted with and to reappropriate music from remote eras (Middle Ages, Renaissance, seventeenth, eighteenth - and even nineteenth - centuries), and to share it with enthusiastic audiences. However, despite all the work undertaken by musicologists and music practitioners, much remains to be done, and the work related to the study, understanding and dissemination of early-music terminology is far from achieved. Our research is meant as a further contribution to this end. As a musician specialised in early-music performance (violin), we have observed there was an important need for terminological disambiguation, if only because early-music experts are frequently bound to interact with the public and people who specialise in other areas, which entails a genuine risk of terminology-related misunderstandings. Such need also arises in expert-to-expert communication, as all early music experts do not use the same terminology (depending on their special field, training, and the languages in which they have worked).

KEYWORDS

17th-century England, 17th-century France, diachronic terminology, early music, historical synchrony, historical terminology, linguistic mediation, metaterminological mediation, music, music terminology, music treatises, approach-bound terms, non-textual elements in terminology, terminological mediation, terminological resurgence, terminology work methodology

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|--------|
| Remerciements | 3 |
| Résumé de la thèse et mots-clés..... | 4 |
| Abstract and keywords..... | 5 |
| Table des matières..... | 6 |
| Table des tableaux..... | 11 |
| Table des figures | 13 |
| Introduction | 15 |
| Avertissement : ce qu'on trouvera et ce qu'on ne trouvera pas dans cette thèse | 26 |
| I ^{ère} partie – Remise en contexte des travaux | 29 |
| Chapitre 1 – Langue musicale et mise en contexte | 31 |
| 1.1. Musique : ses langages et sa terminologie | 31 |
| 1.1.1. Une langue de spécialité aux nombreuses facettes : une mise en miroir de la musique et des mathématiques | 32 |
| 1.1.1.1. Le langage mathématique | 33 |
| 1.1.1.2. Le langage musical | 37 |
| 1.1.2. Les conséquences sur le travail terminologique | 40 |
| 1.2. Retour sur le choix des langues, des pays et de l'époque étudiés | 42 |
| 1.2.1. Choix de la période visée par ces travaux | 43 |
| 1.2.2. Choix des pays et des langues ciblés par cette étude | 44 |
| 1.3. Contexte historique et musical | 45 |
| 1.3.1. La situation dans les deux pays | 46 |
| 1.3.1.1. France | 48 |
| 1.3.1.1.1. Contexte sociohistoricopolitique français | 48 |
| 1.3.1.1.2. Incidence sur la musique en France | 49 |
| 1.3.1.2. Angleterre | 52 |
| 1.3.1.2.1. Contexte sociohistoricopolitique anglais | 52 |
| 1.3.1.2.2. Incidence sur musique en Angleterre | 54 |
| 1.3.2. La transmission du savoir et du savoir-faire | 69 |
| Un foisonnement terminologique | 79 |
| Chapitre 2 – Terminologie musicale et terminologies d'école | 80 |
| 2.1. Prototerminologie : la terminologie avant la terminologie | 81 |
| 2.2. Terminologies d'école | 87 |
| Chapitre 3 – Choisir l'approche | 103 |
| 3.1. Le choix de l'approche adaptée | 107 |
| 3.1.1. Deux visions du travail terminologique | 107 |
| 3.1.2. Différentes approches pertinentes du travail terminologique | 109 |
| 3.1.1.1. L'approche socioterminologique | 110 |
| 3.1.1.2. L'approche culturelle | 113 |
| 3.1.1.3. L'approche ethnoterminologique | 115 |
| 3.1.1.4. L'approche sociohistorique en terminologie | 116 |
| 3.1.1.5. L'approche textuelle | 117 |
| 3.1.3. Approche choisie pour nos travaux | 117 |

| | | |
|--|---|-----|
| 3.2 | Nos publics cibles : Les usagers actuels de la terminologie de la musique ancienne | 118 |
| 3.2.1. | Les interprètes | 123 |
| 3.2.2. | Les professeurs – Pédagogie de la musique ancienne | 124 |
| 3.2.3. | Les musicologues – les historiens de la musique | 125 |
| 3.2.4. | Les danseurs et les comédiens | 125 |
| 3.2.5. | Les mécènes | 126 |
| 3.2.6. | La production musicale | 126 |
| 3.2.7. | Le public | 126 |
| 3.2.8. | Les organisateurs de concerts | 126 |
| 3.2.9. | Les acousticiens | 127 |
| 3.2.10. | Les luthiers et facteurs d'instruments – Organologie | 127 |
| 3.2.11. | Les professionnels des maisons de disques | 128 |
| 3.2.12. | Les éditeurs de musique | 128 |
| 3.2.13. | Les ingénieurs et techniciens du son | 129 |
| 3.2.14. | Les techniciens et les régisseurs | 130 |
| 3.2.15. | Les professionnels des communications agissant dans le milieu de la musique ancienne | 130 |
| 3.2.16. | Les professionnels du marketing agissant dans le domaine de la musique ancienne | 130 |
| 3.2.17. | Les responsables de la culture des différents paliers de l'administration | 131 |
| II ^e partie – Terminologie historique | | 133 |
| Chapitre 4 – Terminologie historique – État de l'art | | 135 |
| 4.1. | État de l'art sur la perspective diachronique en terminologie | 135 |
| 4.1.1. | Définitions et considérations préliminaires | 135 |
| 4.1.2. | Cycle de la vie des termes | 146 |
| 4.1.3. | Proposition d'une typologie de la variation diachronique | 148 |
| 4.1.3.1. | 1 ^{er} type : évolution de la forme d'un terme sans variation conceptuelle | 155 |
| 4.1.3.2. | 2 ^e type : évolution conceptuelle sans changement dans la forme du terme | 163 |
| 4.1.3.3. | 3 ^e type : évolution conceptuelle et terminologique | 170 |
| 4.1.3.4. | 4 ^e type : mort d'un terme ou nécrologie terminologique | 177 |
| 4.1.3.5. | 5 ^e type : résurgence terminologique | 184 |
| 4.1.4. | Causes et explications de la variation diachronique : une synthèse | 185 |
| 4.2. | Regard sur la « résurgence terminologique » | 187 |
| Conclusion | | 191 |
| Chapitre 5 – Pertinence des travaux diachroniques et historiques en terminologie | | 193 |
| 5.1. | La pertinence des travaux en synchronie historique et en terminologie diachronique | 193 |
| 5.2. | Le mouvement de la musique ancienne : une résurgence musicale et terminologique | 202 |
| 5.3. | L'intérêt et la pertinence de l'étude historique de cette terminologie | 211 |
| III ^e partie – Cadre méthodologique | | 220 |
| Chapitre 6 – Choix des données terminologiques et élaboration d'une base de données – questions théoriques et méthodologiques | | 223 |
| 6.1. | La terminologie de corpus et la base de données terminologiques | 223 |
| 6.1.1. | Le rôle du corpus en terminologie | 223 |
| 6.1.2. | Méthodologie utilisée/choix d'une méthodologie/élaboration d'une méthodologie | 225 |
| 6.2. | Un outil : la base de données terminologiques | 228 |
| 6.2.1. | Constitution de la fiche-type | 228 |
| 6.2.1.1. | Terme + catégorie grammaticale + genre + langue + source(s) | 229 |
| 6.2.1.2. | Équivalent(s) fr ↔ en | 236 |
| 6.2.1.3. | Domaine et sous-domaine | 239 |

| | |
|--|-----|
| 6.2.1.4. Variante(s) + source(s) | 242 |
| 6.2.1.5. Synonyme(s) + source(s) et quasi-synonyme(s) + source(s) | 243 |
| 6.2.1.6. Symbole(s) + source(s), illustration(s) + source(s) : | |
| Rôle et importance des informations non textuelles en musique | 248 |
| 6.2.1.6.1. Informations non textuelles en terminologie | 245 |
| 6.2.1.6.2. Importance des informations non textuelles dans les traités musicaux | 248 |
| 6.2.1.7. Contexte(s) + source(s) | 253 |
| 6.2.1.8. Définition(s) + source(s) | 256 |
| 6.2.1.9. Concept superordonné, concept(s) coordonné(s) et concept(s) subordonné(s) | 258 |
| 6.2.1.10. Note ou schéma conceptuel + source | 261 |
| 6.2.1.11. Note linguistique + source(s) | 262 |
| 6.2.2. Mise en œuvre de la base de données | 263 |
| 6.2.2.1. Une première base de données dans Microsoft Access | 263 |
| 6.2.2.2. Le choix d'i-Term, outil produit par DanTerm | 267 |
| 6.2.2.3. L'adaptation d'i-Term à nos besoins | 267 |
| 6.2.2.4. Le transfert des données entre les deux bases de données | 273 |
| 6.2.2.4.1. Équivalents langue à langue | 273 |
| 6.2.2.4.2. Homographie terminologique ou cas d'appartenance d'un concept à deux ou plusieurs domaines | 274 |
| 6.2.2.4.3. b̂mol et ĥquarre et autres cas de graphie alphasymbolique | 276 |
| 6.2.2.4.4. Symboles et illustrations | 277 |
| Chapitre 7 – Étude synchronique historique | 278 |
| 7.1. Constitution du corpus de dépouillement terminologique (sources) | 280 |
| 7.1.1. Critères d'acceptation ou de non-acceptation d'une source | 288 |
| 7.1.2. Ouvrages retenus pour nos corpus de dépouillement | 294 |
| 7.1.2.1. Corpus de dépouillement français | 294 |
| 7.1.2.2. Corpus de dépouillement anglais | 299 |
| 7.2. Dépouillement terminologique | 303 |
| 7.2.1. Nécessité de l'élaboration d'un protocole de dépouillement terminologique | 303 |
| 7.2.2. Impossibilité d'utiliser les outils informatiques d'extraction terminologique | 304 |
| 7.2.2.1. Problèmes découlant du format des documents disponibles | 304 |
| 7.2.2.2. Marqueurs | 307 |
| 7.2.2.2.1. Exemples de marqueurs français | 310 |
| 7.2.2.2.2. Exemples de marqueurs anglais | 311 |
| 7.2.2.3. Variations orthotypographiques | 313 |
| 7.2.3. Protocole retenu pour le dépouillement terminologique | 315 |
| Chapitre 8 – Étude diachronique | 319 |
| 8.1. Choix des bornes temporelles et constitution des corpus de référence | 319 |
| 8.1.1. Les types d'ouvrages à inclure dans nos corpus de référence | 321 |
| 8.1.2. Corpus de référence français | 322 |
| 8.1.3. Corpus de référence anglais | 330 |
| 8.2. Constitution de l'échantillon pour l'étude diachronique | 334 |
| 8.3. Méthodologie de l'analyse diachronique | 336 |
| 8.3.1. Repérer les cas de variation diachronique | 337 |
| 8.3.1.1. Absence de la dénomination « d'origine » dans un des ouvrages du corpus de référence | 337 |
| 8.3.1.2. Non-correspondance de la définition | 338 |
| 8.3.1.3. Absence de variation diachronique | 338 |
| 8.3.2. Décrire la variation diachronique | 339 |
| 8.3.3. Expliquer la variation diachronique | 339 |
| Conclusion | 342 |

| | |
|--|-----|
| IV ^e Partie – Résultats et analyse | 343 |
| Chapitre 9 – Résultats | 344 |
| 9.1. Ventilation par langue | 345 |
| 9.2. Ventilation par sous-domaine | 346 |
| 9.3. Ventilation par catégorie grammaticale | 359 |
| 9.3.1. Adjectifs | 360 |
| 9.3.2. Adverbes ou locutions adverbiales | 362 |
| 9.3.3. Verbes | 364 |
| 9.3.4. Phrasèmes | 367 |
| 9.4. Ventilations croisées | 370 |
| 9.5. Les relations d'équivalence | 373 |
| Conclusion | 378 |
| Chapitre 10 – Discussion | 379 |
| 10.1. Agréments ou ornements en France | 380 |
| 10.2. <i>Modus, tempus et prolatio</i> | 408 |
| 10.2.1. En Angleterre | 411 |
| 10.2.2. En France | 419 |
| 10.3. Valeurs et figures de notes | 429 |
| 10.3.1. Les valeurs et figures de notes en France | 430 |
| 10.3.2. Les valeurs et figures de notes en Angleterre | 451 |
| 10.4. Xénismes | 457 |
| 10.4.1. Les xénismes en France | 459 |
| 10.4.2. Les xénismes en Angleterre | 463 |
| 10.5. <i>Chronomètre</i> | 472 |
| Chapitre 11 – « Note d'emploi » des termes musicaux | 484 |
| 11.1. Médiation, médiation linguistique, médiation terminologique et médiation métaterminologique | 486 |
| 11.1.1. Médiation linguistique | 487 |
| 11.1.2. Médiation terminologique et médiation métaterminologique | 489 |
| 11.2. Formes de la note d'emploi en contexte monolingue | 490 |
| 11.2.1. Terme(s) à utiliser sans précaution particulière | 490 |
| 11.2.2. Terme(s) nécessitant une précision en fonction du public cible, etc. | 491 |
| 11.2.2.1. Terme de musique ancienne identique à un terme homonyme désignant un concept différent pour les musiciens non spécialistes de la musique ancienne | 491 |
| 11.2.2.2. Plurinymie diachronique pour un même concept | 492 |
| 11.2.2.3. Terme et objet (concept) spécifiques au domaine de la musique ancienne | 493 |
| 11.2.2.4. Concept pouvant être désigné en synchronie historique par plusieurs termes (plurinymie historique) | 494 |
| 11.3. La note d'emploi dans un contexte bilingue ou multilingue | 494 |
| 11.3.1. Pluralité d'équivalences en langue cible | 497 |
| 11.3.2. Impasse traductionnelle – équivalences indirectes | 497 |
| 11.3.3. Pluralité d'équivalences dans la langue cible due à une variation diachronique | 498 |
| 11.4. Exemples de notes d'emploi | 500 |
| 11.4.1. <i>Crochet</i> | 500 |
| 11.4.2. <i>Touche noire, touche blanche, black key, white key</i> (clavier) | 503 |
| 11.4.3. <i>Touche, traverse, fret, stop et frette</i> | 506 |
| 11.4.4. <i>Triton</i> | 507 |
| Conclusion | 512 |

| | |
|--|-----|
| BIBLIOGRAPHIE..... | 523 |
| Musique —Références pour la partie théorique musicale..... | 523 |
| Musique et mathématiques..... | 535 |
| Musique — Sources anciennes..... | 536 |
| Corpus de référence — Étude diachronique..... | 544 |
| Terminologie et diachronie..... | 547 |
| Terminologie dans d'autres domaines que la musique..... | 562 |
| | |
| ANNEXES..... | 565 |
| Index..... | 566 |
| Lexiques..... | 584 |
| Tables d'agrément..... | 624 |

TABLE DES TABLEAUX

| | | |
|------|---|-----|
| 1.1 | Tableau récapitulatif et comparatif des contextes politiques et musicaux en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII ^e siècle64 | 64 |
| 1.2 | Classement des traités et des méthodes selon Philippe Lescat (1991 : chapitre 1)74 | 74 |
| 1.3 | Types de situations communicationnelles (PEARSON 1998).....75 | 75 |
| 1.4 | Structure du discours de spécialité (selon Lothar Hoffmann)76 | 76 |
| 1.5 | Types de discours spécialisés (GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER)76 | 76 |
| 1.6 | Types de discours spécialisés (DESMET 2004).....77 | 77 |
| 2.1 | Synthèse explicative des trois sens de « terminologie » (GOUADEC 2004 : 23-24)89 | 89 |
| 2.2 | Les sept sens de « musique » selon Étienne Loulié (1696)90 | 90 |
| 2.3 | Les trois couches de langage musical98 | 98 |
| 2.4 | Exemples de signalement de synonymie101 | 101 |
| 3.1 | Propositions d'organisation conceptuelle pour le concept de musique chez certains des auteurs français104 | 104 |
| 3.2 | Propositions d'organisation conceptuelle pour le concept de musique chez des auteurs anglais105 | 105 |
| 3.3 | Objectifs de la socioterminologie selon Yves Gambier (1994/1995 : 102-103).....110 | 110 |
| 3.4 | Synthèse de l'approche socioterminologique GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER (2006 : 87)111 | 111 |
| 4.1 | Synthèse de trois paires de définitions pour les concepts de « diachronie » et de « synchronie »136 | 136 |
| 4.2 | Principales objections et contre-propositions faites en rapport à la dichotomie saussurienne synchronie /diachronie (ČERMÁK 1996 : 31).....138 | 138 |
| 4.3 | L'exemple de la téléphonie.....144 | 144 |
| 4.4 | Trois modes de découpage de la vie des termes147 | 147 |
| 4.5 | Combinaisons possibles dans la variation diachronique (MØLLER 1998).....148 | 148 |
| 4.6 | Types de variation diachronique en terminologie.....149 | 149 |
| 4.7 | Caractères communs et caractères spécifiques du <i>célérier</i> , de la <i>draisienne</i> et du <i>vélo</i>153 | 153 |
| 4.8 | Lorsque l'apparition d'un nouveau concept engendre une rétronymie158 | 158 |
| 4.9 | Évolution de la terminologie des gaz (DIKI-KIDIRI (2008a : 95)175 | 175 |
| 4.10 | Récapitulatif des causes de la variation diachronique en langue de spécialité186 | 186 |
| 5.1 | Quelques colloques, articles ou monographies sur la terminologie diachronique, fruit du travail de non-terminologues200 | 200 |
| 5.2 | Jalons de la résurgence de la musique ancienne.....215 | 215 |
| 6.1 | Champs retenus pour la fiche terminologique type229 | 229 |
| 6.2 | Parts of speech in choses disciplines (English) (MAUTNER et al, <i>ibidem</i>)231 | 231 |
| 6.3 | Hypothèses sur la répartition quantitative des catégories grammaticales dans le domaine musical232 | 232 |
| 6.4 | Exemples de termes relevés n'étant ni nom ni syntagme nominal235 | 235 |
| 6.5 | Exemples de contextes définitoires256 | 256 |
| 6.6 | Présentation des champs pour l'adaptation d'i-Term268 | 268 |
| 6.7 | Correspondance entre les champs de la base de données Microsoft Access et ceux de la base de données i-Term.....269 | 269 |
| 7.1 | Critères d'acceptation ou de non-acceptation d'une source comme élément constitutif du corpus de dépouillement289 | 289 |
| 7.2 | Exemples d'ouvrages non retenus comme éléments constitutifs du corpus de dépouillement.....292 | 292 |
| 7.3 | Éléments constitutifs du corpus de dépouillement français294 | 294 |
| 7.4 | Éléments constitutifs du corpus de dépouillement anglais299 | 299 |
| 7.5 | Catégories de marquage textuel explicite identifiées dans les ouvrages lexicographiques du XVII ^e siècle, par Laurent Bray (1990 : 47).....309 | 309 |
| 7.6 | Marqueurs français repérés au cours de notre dépouillement (liste non exhaustive)310 | 310 |
| 7.7 | Marqueurs anglais repérés au cours de notre dépouillement (liste non exhaustive).....311 | 311 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 7.8 | Exemple de tableau de dépouillement terminologique (Extrait du tableau de dépouillement du traité de Danoville (1687)) | 315 |
| 8.1 | Corpus de référence français | 322 |
| 8.2 | Corpus de référence anglais | 330 |
| 8.3 | Rappel de notre typologie de la variation diachronique | 336 |
| 9.1 | Ventilation des termes et des fiches par langue | 345 |
| 9.2 | Ventilation des termes par sous-domaine et par langue | 350 |
| 9.3 | Poids terminologique relatif des sous-domaines dans chaque langue et dans l'ensemble des termes | 347 |
| 9.4 | Poids terminologique relatif des sous-domaines entiers dans chaque langue et dans l'ensemble des termes | 359 |
| 9.5 | Adjectifs (corpus français) | 360 |
| 9.6 | Adjectifs (corpus anglais) | 362 |
| 9.7 | Adverbes ou locutions adverbiales (corpus français) | 362 |
| 9.8 | Adverbes ou locutions adverbiales (corpus anglais) | 363 |
| 9.9 | Verbes ou locutions verbales (corpus français) | 364 |
| 9.10 | Verbes ou locutions verbales (corpus anglais) | 366 |
| 9.11 | Phrasèmes (corpus français) | 367 |
| 9.12 | Phrasèmes (corpus anglais) | 368 |
| 9.13 | Ventilations croisées (corpus français) | 371 |
| 9.14 | Ventilations croisées (corpus anglais) | 382 |
| 9.15 | Exemple de cas d'équivalences multiples | 378 |
| 10.1 | Analyse des différents cas de synonymie et de quasi-synonymie contenus dans le texte de Bacilly présenté à la figure 10.1 | 384 |
| 10.2 | Correspondance au moyen des marqueurs dans la terminologie des ornements chez Bacilly, J. Rousseau, De Machy et Loulié | 388 |
| 10.3 | Tableau synthèse des agréments de plusieurs auteurs décrits par Saint-Lambert (volet 1) | 397 |
| 10.3 | Tableau synthèse des agréments de plusieurs auteurs décrits par Saint-Lambert (volet 2) | 398 |
| 10.3 | Tableau synthèse des agréments de plusieurs auteurs décrits par Saint-Lambert (volet 3) | 399 |
| 10.3 | Tableau synthèse des agréments de plusieurs auteurs décrits par Saint-Lambert (volet 4) | 400 |
| 10.4 | Cas pour lesquels il est envisageable d'établir une relation de synonymie | 401 |
| 10.5 | Cas pour lesquels il est envisageable d'établir une relation de quasi-synonymie | 402 |
| 10.6 | Cas qui peuvent laisser perplexe le terminologue, le musicien non spécialiste de la musique ancienne et même, dans certains cas, le spécialiste de la musique ancienne lui-même | 403 |
| 10.7 | Les valeurs de note dans la mesure binaire, selon La Voye Mignot (1666 : 14) | 431 |
| 10.8 | Les valeurs de note dans les mesures ternaires (triple blanc), selon La Voye Mignot (1666 : 14-16) | 432 |
| 10.9 | Définitions des valeurs de note (FURETIÈRE 1690) | 433 |
| 10.10 | Explication des différentes valeurs de note (J.-J. ROUSSEAU 1768) | 440 |
| 10.11 | Explication des différentes valeurs de note (CASTIL-BLAZE 1828) | 442 |
| 10.12 | Explication des différentes valeurs de note (SOULLIER 1855) | 444 |
| 10.13 | Évolution de la présentation des valeurs de note dans les différentes éditions du traité de John Playford (1654-1724) | 452 |
| 10.14 | Définition selon Brossard des termes <i>adagio</i> , <i>forte</i> et <i>piano</i> | 462 |
| 10.15 | Définitions comparées de La Voye Mignot et de Brossard des termes <i>adagio</i> , <i>forte</i> et <i>piano</i> | 462 |
| 10.16 | Définitions comparées des termes <i>adagio</i> , <i>forte</i> et <i>piano</i> de Henry Purcell et d'A. B. | 469 |
| 10.17 | Définitions comparées (anglaises et françaises) des termes <i>adagio</i> , <i>forte</i> et <i>piano</i> | 470 |
| 10.1 | Les concepts désignés par <i>crochet</i> | 501 |
| 11.2 | Tableau récapitulatif des différentes applications de la note d'emploi | 511 |

TABLE DES FIGURES

| | | |
|------|--|-----|
| 1.1 | A Dialogue between the Author and His Lute (MACE 1676 : 33)..... | 58 |
| 3.1 | Les différents acteurs du domaine de la musique ancienne..... | 122 |
| 3.2 | Matrice des types et des niveaux de discours devant être maîtrisés par les différents acteurs du domaine de la musique ancienne..... | 131 |
| 4.1 | Diagramme des synchronies..... | 139 |
| 4.2 | Évolution diachronique du concept de « vélo » (d'après le <i>Dictionnaire historique de la langue française</i> 1993 Alain Rey)..... | 151 |
| 4.3 | De <i>vélocipède</i> et <i>cycle</i> à <i>vélo</i> et <i>bicyclette</i> | 152 |
| 4.4 | Évolution des appellations de l'opérateur du vélo..... | 152 |
| 4.5 | Évolution des dénominations de l'activité vélo..... | 152 |
| 4.6 | Positions et évolution diachroniques de <i>célérifère</i> , <i>draisienne</i> , <i>vélocipède</i> et <i>vélo</i> | 154 |
| 4.7 | Étude diachronique autour du « motet à grand chœur » (FAVIER 2009 : « Introduction »)..... | 160 |
| 4.8 | Évolution du luth au cours du XVII ^e siècle en Angleterre (MACE 1676 : 39-40)..... | 166 |
| 4.9 | Évolution dans le temps du découpage conceptuel des concepts X et Y..... | 176 |
| 6.1 | Arbre initial du domaine général..... | 241 |
| 6.2 | Exemple de variantes orthographiques..... | 242 |
| 6.3 | Exemples de symboles recueillis dans nos corpus de dépouillement..... | 251 |
| 6.4 | Quelques illustrations explicatives recueillies dans nos corpus de dépouillement..... | 252 |
| 6.5 | Types de relations conceptuelles..... | 259 |
| 6.6 | Relations logiques..... | 259 |
| 6.7 | Exemples de relations génériques..... | 260 |
| 6.8 | Exemple d'un contexte sans mention d'un concept superordonné..... | 260 |
| 6.9 | Exemple de relations partitives..... | 261 |
| 6.10 | Exemple de notes conceptuelles..... | 262 |
| 6.11 | Exemple de notes linguistiques..... | 262 |
| 6.12 | Exemple de fiche terminologique dans notre base de données Access..... | 264 |
| 6.13 | Exemple de problème d'affichage avec la base de données Microsoft Access..... | 266 |
| 6.14 | Exemple de fiche dans i-Term en mode consultation..... | 271 |
| 6.15 | Exemple d'arbre conceptuel dans i-Term (EN – <i>grace</i>)..... | 272 |
| 7.1 | Exemple de résultat de ROC d'un ouvrage ancien..... | 305 |
| 7.2 | Reproduction de l'original de l'extrait en ROC présenté ci-dessus..... | 306 |
| 8.1 | Rappel de notre typologie de la variation diachronique..... | 336 |
| 8.2 | Relation entre l'intension et l'extension d'un concept..... | 341 |
| 9.1 | Arbre revisité du domaine de la musique ancienne..... | 349 |
| 10.1 | Repérage de la synonymie et de la quasi-synonymie : un exemple dans le traité de Bacilly (1679)..... | 383 |
| 10.2 | Même agrément, symboles différents..... | 391 |
| 10.3 | Termes différents, même concept..... | 392 |
| 10.4 | Termes et symboles différents, même concept..... | 393 |
| 10.5 | Le <i>pincé</i> , selon Danoville (1687 : 41)..... | 393 |
| 10.6 | Un terme, deux symboles, deux concepts..... | 394 |
| 10.7 | Apport des éléments visuels pour la validation d'une similitude..... | 395 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 10.8 | <i>Tempus</i> et <i>prolatio</i> (illustrés à partir de HOULE 2000 : 13)..... | 410 |
| 10.9 | Les quatre <i>moods</i> rythmiques (illustrés à partir de SIMPSON 1667 : 14-16)..... | 412 |
| 10.10 | « <i>Modo, Tempo, Prolatione</i> » (BROSSARD, GRASSINEAU & PEPUSCH 1740 : 137-138)..... | 414 |
| 10.11 | « <i>Time</i> » (BROSSARD, GRASSINEAU & PEPUSCH 1740 : 282-283)..... | 415 |
| 10.12 | « <i>Prolation</i> » (BROSSARD, GRASSINEAU & PEPUSCH 1740 : 184)..... | 416 |
| 10.13 | « <i>Time</i> » (BUSBY 1806 : s. p. ; BUSBY 1823 : 322-323)..... | 417 |
| 10.14 | « <i>Tempus</i> » et « <i>Time</i> » (DANNELEY 1825 : s. p.)..... | 417 |
| 10.15 | « <i>Modus</i> » (STAINER 1889 : 295-296)..... | 418 |
| 10.16 | Explication de la prolotion (DU COUSU 1658 : 46-48)..... | 419 |
| 10.17 | Signes ou nombres binaires et ternaires, antiens & non usitez (LA VOYE MIGNOT 1666 : 13)..... | 420 |
| 10.18 | Nom et démonstration des Signes (SAINT-LAMBERT 1702 : 37)..... | 421 |
| 10.19 | « <i>Modo, Tempo, Prolatione</i> » (BROSSARD 1708 : 67-68)..... | 422 |
| 10.20 | Explication de la prolotion (J.-J. ROUSSEAU 1768)..... | 423 |
| 10.21 | Évolution de la mesure (J.-J. ROUSSEAU 1768)..... | 424 |
| 10.22 | Reproduction de différents articles du <i>Dictionnaire de musique</i> de J.-J. Rousseau en lien avec les modes rythmiques..... | 425 |
| 10.23 | Explication de prolotion (SOULLIER 1855 : 248)..... | 426 |
| 10.24 | « <i>Tempus imperfectum</i> » et « <i>Tempus perfectum</i> » (ESCUDIER & ESCUDIER 1872 : 453)..... | 427 |
| 10.25 | Arborescence des valeurs de note (SIMPSON 1667 : 16)..... | 430 |
| 10.26 | Les figures de note selon du Cousu (1658 : 39)..... | 431 |
| 10.27 | « Des valeurs des nottes » (LA VOYE MIGNOT 1666 : 13)..... | 431 |
| 10.28 | Valeurs de note (DANOVILLE 1687 : 18)..... | 433 |
| 10.29 | « Noms, figures et Valleurs des Nottes ordinaires » (LOULIÉ 1696 : 94)..... | 434 |
| 10.30 | « Noms, figures et Valleurs des Nottes peu en usage » (LOULIÉ 1696 : 30)..... | 435 |
| 10.31 | Les « sortes de Notes » (SAINT-LAMBERT 1702 : 25)..... | 435 |
| 10.32 | Extrait de l'article « Valeurs des notes » dans l' <i>Encyclopédie</i> | 437 |
| 10.33 | « Anciennes valeurs des notes » dans l' <i>Encyclopédie</i> (DIDEROT & ALEMBERT 2002 : Tome 16, planche VI, fig. 8)..... | 438 |
| 10.34 | « Valeurs modernes » dans l' <i>Encyclopédie</i> (DIDEROT & ALEMBERT 2002 : Tome 16, planche VI, fig. 9)..... | 438 |
| 10.35 | Valeur des notes (J.-J. ROUSSEAU 1768)..... | 439 |
| 10.36 | Les « figures employées en musique » (CHORON 1836 : 57)..... | 446 |
| 10.37 | Supplément pour les valeurs et figures de note (SAVARD 1878 : 153)..... | 447 |
| 10.38 | Les caractères mobiles utilisés en impression musicale jusqu'à la fin du XVII ^e siècle..... | 450 |
| 10.39 | Évolution de la dénomination des valeurs de note en fonction de l'amplification du spectre des valeurs de note..... | 451 |
| 10.40 | Figures de notes selon Christopher Simpson (1667 : 13)..... | 454 |
| 10.41 | Préface des <i>Sonnata's of III Parts</i> de Henry Purcell (1683), 1 ^{ère} page..... | 467 |
| 10.42 | Préface des <i>Sonnata's of III Parts</i> de Henry Purcell (1683), 2 ^e page..... | 468 |
| 10.43 | Le <i>Chronometre</i> de Loulié (1696)..... | 475 |
| 11.1 | Relations taxinomiques entre médiation, médiation linguistique, médiation terminologique et médiation terminologique..... | 490 |
| 11.2 | Clavier « moderne »..... | 504 |
| 11.3 | Clavier « ancien »..... | 504 |

INTRODUCTION

Resurgence : *The re-emergence of a stream after having flowed underground; a stream re-emerging in this way; the opening through which it emerges. — The action or an act of rising again (chiefly in fig. senses); an increase or revival after a period of little activity, popularity, or occurrence*¹.

Le mot « résurgence », apparu en français à la fin du XIX^e siècle, est beaucoup plus largement utilisé comme terme technique en géographie que dans son sens figuré. Cependant, quel autre mot peut-on utiliser pour nommer quelque chose qui réapparaît après des années, des décennies ou des siècles d'oubli et de dormance, sous une forme éventuellement différente ? Dans la plupart des domaines d'activité, les savoir-faire se modifient avec les années, au fur et à mesure de l'évolution des connaissances et des avancées technologiques. Il peut toutefois arriver que des savoirs et des savoir-faire anciens soient appelés à resurgir, après une absence plus ou moins longue, que ce soit par nécessité ou par un effet de mode. Ainsi, par souci de retrouver un mode de vie plus sain, plus naturel, a-t-on réappris les anciennes façons de moudre le grain à la pierre, de cuire le pain au feu de bois. De la même manière, le mouvement inspiré en France par Prosper Mérimée puis par Eugène Viollet-le-Duc ou, en Angleterre, le mouvement *Arts and Crafts*², ont mené à la résurgence de savoir-faire et de métiers anciens (que l'on appelle aujourd'hui les métiers du patrimoine bâti³), dans le but de préserver ou de retrouver le patrimoine ancien⁴. Et si la décision est prise de reconstruire à l'identique le toit et les charpentes de Notre-Dame-de-Paris, détruits par le feu un soir d'avril 2019, ce sont des dizaines, voire des centaines d'artisans qui devront se familiariser ou se refamiliariser avec les techniques anciennes de construction. Tout comme d'autres domaines, la musique a vu ses façons de faire se modifier au fil des années,

¹ « Resurgence, n. », [s. d.]. OED Online [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 4 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.oed.com/view/Entry/164095>.

² On aurait également pu donner pour exemple le *Gothic Revival*, le mouvement néogothique ou encore l'archéologie médiévale ou l'histoire de la construction, entre autres.

³ Voir la page du ministère de la Culture dédiée à la formation à ces métiers à l'adresse <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Monuments-historiques-Sites-patrimoniaux-remarquables/Formations-aux-metiers-du-patrimoine-bati> (consultée le 5 mai 2019) ; on compte parmi ces métiers ceux de charpentier, de couvreur du patrimoine bâti, de chaumier, de couvreur ornemaniste, de lauzier, de lavier, de doreur, d'ébéniste, de ferronnier, de gypcier, de jardinier du patrimoine, de maçon du patrimoine bâti, de murailleur, de rocailleux, de maître verrier (vitrailliste), de marbrier, de menuisier, de peintre en décor, de restaurateur de parquets, de sculpteur sur pierre, de staffeur-stucateur et de tailleur de pierre.

⁴ Quoique, dans le cas du mouvement *Arts and Craft*, il s'agissait plutôt d'un mouvement fondé sur la poursuite d'un idéal (en réaction à l'ère industrielle et à la primauté de l'artifice sur l'utilitarisme).

s'éloignant progressivement des formes qu'elle prenait à une époque lointaine et qui s'accompagnait d'idées, de connaissances, de codes, de langages, de techniques ou de savoir-faire, et d'une terminologie propre. Lorsque, principalement au XX^e siècle, on a souhaité redécouvrir toute une musique qui avait été pratiquement oubliée pendant des siècles, on a là aussi réellement eu affaire à un phénomène de résurgence. Par souci de l'authenticité, mais surtout parce que l'on souhaitait véritablement comprendre et appréhender cette musique en l'inscrivant dans son contexte, il fallait retrouver les codes, les langages, les savoir-faire de cette musique retrouvée.



De nombreuses années d'études à l'université McGill de Montréal puis à l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) de Barcelone nous ont permis d'obtenir un diplôme de *Bachelor of Music (Major Performance Early Music Baroque Violin)* en interprétation (violon baroque) de la musique ancienne (McGill), ainsi qu'un diplôme d'études supérieures et un diplôme de perfectionnement également en violon baroque (ESMUC). Cette formation, qui alliait l'étude approfondie de la pratique instrumentale à de très solides bases en musicologie et en recherche, nous a conduite à aller au-delà des partitions anciennes et à étudier dans le texte de nombreux traités sur la musique du XVII^e siècle, écrits dans différentes langues. L'étude de ces textes nous a permis de constater que les différences linguistiques et les différences de culture et de pratique musicales constatées allaient bien au-delà de différences dans les dénominations et s'étendaient à la conception même de la musique : les concepts et les structures de concepts différaient à la fois, bien sûr, du discours actuel sur les mêmes sujets, mais ils pouvaient également varier d'un auteur à l'autre au sein du même espace linguistique. Ces différents constats ont fortement suscité notre intérêt pour la terminologie de la musique ancienne.

C'est pourquoi, parallèlement à une carrière active de musicienne, nous avons souhaité poursuivre et approfondir notre étude des traités musicaux de la fin du XVII^e siècle, en les abordant du point de vue de la terminologie. Nous avons donc entrepris d'étudier la terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle (étude en synchronie historique⁵), dans le cadre d'un Master⁶ en Lexicologie et Terminologie multilingues,

⁵ Nous définirons le concept de « synchronie historique » au chapitre 5.

⁶ Qui s'est accompagné d'un mémoire intitulé *La terminologie musicale en France et en Angleterre à la deuxième moitié du XVII^e siècle – une étude en diachronie statique*, soutenu en 2014 à l'Université Lumière Lyon 2. Nous reviendrons, au chapitre 4, sur cette idée de « diachronie statique ».

Traduction (LTMT). Puis, étant donné la richesse conceptuelle et terminologique du domaine, nous avons fait le choix de poursuivre nos travaux dans le cadre d'un cursus doctoral, en continuant de concentrer nos recherches sur les mêmes pays et la même époque, mais avec un corpus de dépouillement enrichi et l'ajout d'une dimension diachronique à notre étude synchronique historique, et en prenant en compte la médiation linguistique dans notre domaine de spécialité. Ce sont les résultats de cette nouvelle démarche qui sont exposés dans la présente thèse.

Tout au long de nos recherches, nous avons pu mesurer dans sa réalité toute l'importance du rôle de l'expert dans le travail terminologique. Depuis l'émergence de la terminologie en tant que discipline, plusieurs ouvrages insistent sur l'importance du travail de terrain (comme dans d'autres domaines, dont l'anthropologie, l'ethnologie, ou encore l'ethnomusicologie) pour observer et consigner des phénomènes terminologiques dans leur environnement naturel, et sur le recours à l'expert pour confirmer la compréhension exacte du domaine étudié et de sa terminologie⁷. En effet, si le terminologue dispose de méthodologies et d'outils de travail, d'une connaissance théorique et pratique des différents modes de classification ontologique et d'organisation conceptuelle, et de tout un ensemble de connaissances linguistiques (formation des mots, néologie, étymologie, etc.), c'est cependant en néophyte du domaine qu'il aborde le plus souvent un travail terminologique. Par ailleurs, même si le spécialiste possède une connaissance théorique et pratique très approfondie de son propre domaine, il n'en demeure pas moins que, comme le rappelait Yves Gambier, « tous les « experts » – de l'ingénieur en chef à l'ouvrier qualifié – ne sont pas concernés au même chef par la terminologie, sa normalisation éventuelle. Par ailleurs, ils ne sont jamais des sujets sans enjeux ni failles : selon leur rang, leur autorité, leur idéologie linguistique, leur intérêt terminologique varie, leurs attitudes envers les termes aussi » (1994/1995 : 105-106). En ajoutant à cela le fait que le spécialiste ne dispose généralement pas des connaissances linguistiques et terminologiques suffisantes et qu'il souffrira le plus souvent de lacunes méthodologiques, on peut supposer que les travaux de nature terminologique qu'il pourrait lui-même entreprendre ne pourront se fonder que sur une approche que l'on pourrait qualifier d'« intuitive ». Cette idée s'inscrit selon nous en parallèle de celle exprimée par Pascaline Dury à propos du traducteur :

⁷ Déjà, en 1980, l'Office de la langue française du Québec, en collaboration avec la Société des traducteurs du Québec, avait organisé un colloque portant sur le rôle du spécialiste en terminologie (QUÉBEC ET SOCIÉTÉ DES TRADUCTEURS DU QUÉBEC (éd.), 1982).

[...] specialised translators who were trained as scientists and turn to translation for professional reasons have a good knowledge of the concepts and their organization, but lack competence and experience in the process of translating. On the other hand, specialized translators who were trained as linguists should be well experienced in the exercise of translation between two languages, but often lack information and knowledge on the scientific concepts and their organization (DURY 2005 : 34).

Dans les circonstances, nos études musicales, qui nous ont permis d'acquérir une connaissance et une expérience très fines (*praxis* et *habitus*) du domaine de la musique ancienne, jointes à une carrière de musicienne active qui nous a assuré une observation directe sur le terrain, sont venues fort à propos compléter notre connaissance des méthodes et des méthodologies du travail terminologique pour aborder notre observation des pratiques langagières des milieux professionnels de la musique ancienne. D'une certaine manière, nos deux expertises se nourrissent l'une l'autre, rejoignant ainsi l'idée exprimée à l'Institut d'Estudis Catalans en 2016 par Teresa Cabré devant des étudiants du Master en ligne de l'Université Pompeu Fabra :

[L]es professions les creem nosaltres. Són etiquetes, són feixos d'habilitats que creem nosaltres, i amb això li posem un nom de professió que, si la societat ho necessita, qualla com a professió. Però, en realitat, per fer terminologia es necessiten tres competències : competència sobre el tema, competència sobre les llengües i competència metodològica. Aquestes tres competències. La persona o persones que reuneixin aquestes competències són terminòlegs⁸ (2016).

Problématique générale

De fait, notre expérience de musicienne spécialisée dans le domaine de la musique ancienne nous a permis d'aller au-delà et d'appréhender les différentes dimensions de ces pratiques langagières à une époque particulièrement innovante. Par ailleurs, nous sommes aussi consciente du très grand nombre d'acteurs différents qui ont aujourd'hui besoin de la clarification terminologique que nous pouvions apporter. Toutes les personnes concernées par la musique ancienne ont besoin à tout le moins de connaître, sinon de maîtriser, la terminologie propre à ce domaine pour se comprendre entre eux, sans qu'il puisse exister, ou subsister, d'ambiguïté conceptuelle au-delà des termes. Ces personnes doivent aussi pouvoir communiquer avec tout autant de clarté avec

⁸ « Les professions, c'est nous qui les créons. Elles sont des étiquettes, des faisceaux de compétences, auxquels on donne un nom de profession et, si la société en éprouve le besoin, cela devient une profession établie. Mais, en réalité, pour faire de la terminologie, on a besoin de trois compétences : une compétence du domaine, une compétence dans les langues (visées) et une compétence méthodologique. Quiconque réunit ces compétences est un terminologue. » (Notre traduction)

des personnes étrangères à leur domaine. La communication, qu'elle soit orale ou écrite, se doit d'être efficace. C'est pour cette raison que la terminologie se doit d'être pragmatique.

Cette maîtrise de la terminologie prend en effet tout son sens dans une perspective d'intercompréhension et de transmission des connaissances, que ce soit dans un contexte d'enseignement (contexte didactique), dans un contexte de vulgarisation ou de semi-vulgarisation (tous genres de textes, écrits ou oraux, sur la musique, comme les notes de programmes, les pochettes de disque, les dossiers et documents professionnels, une communication orale avec le public, etc.), dans un contexte de communication scientifique (tant entre spécialistes de la musique ancienne qu'entre spécialistes de la musique ancienne et autres scientifiques ou experts de la musique en général), dans un contexte de communication plus pratique, par exemple lors de la réalisation d'un enregistrement, ou encore lors de communications avec des techniciens ou des ingénieurs du son, entre autres. Ajoutons que toutes ces situations s'envisagent tout autant dans un contexte monolingue que bi- ou plurilingue.

Problématique particulière

Tout comme les langues et les cultures, et comme la plupart des langues de spécialité, la langue de la musique est vivante. Son langage propre a évolué, tout comme la langue utilisée pour en parler. Ainsi, la terminologie musicale en usage à la seconde moitié du XVII^e siècle a connu une évolution particulière, se transformant progressivement en autre chose. Comme nous le verrons, cette terminologie a subi, dans son tout ou en partie, une vie, un déclin, une semi-disparition, une réapparition, pour finalement connaître, dans de nombreux cas, une résurgence, avec l'avènement du mouvement de la musique ancienne. Cette « résurgence terminologique », que nous définirons dans cette thèse, rend selon nous essentielle l'étude de l'évolution diachronique de cette terminologie afin de permettre aux spécialistes actuels du domaine non seulement de maîtriser cette terminologie, mais encore de mieux maîtriser le domaine lui-même. Cela est d'autant plus pertinent que la musique ancienne jouit d'une grande popularité depuis déjà quelques décennies, et qu'elle est presque devenue une sous-culture⁹.

À ce propos, il importe probablement de préciser que l'appropriation de ce qu'on désigne par *musique ancienne* s'est faite progressivement. On a commencé par redécouvrir des œuvres oubliées,

⁹ Harry Haskell (1996) consacre d'ailleurs à cette « sous-culture » de la musique ancienne tout un chapitre de son ouvrage *The early music revival : a history*.

sans savoir nécessairement comment les interpréter car ce savoir s'était perdu : jusqu'à tout récemment, les musiciens d'une époque se consacraient essentiellement à la musique qui leur était contemporaine, et les œuvres plus anciennes, même les plus géniales, tombaient souvent dans l'oubli, de même que leur interprétation. Les instruments eux-mêmes avaient évolué. En même temps que ces œuvres refaisaient surface, c'est tout un monde oublié qu'il fallait redécouvrir, en ne disposant pour ainsi dire que de deux sources : les partitions d'une part, et d'autre part les traités et méthodes.

Or, comme l'exprimait Nikolaus Harnoncourt en 1984,

[e]n tant que musicien, l'on est constamment confronté à la question de savoir comment un compositeur fixe ses idées et ses souhaits, et comment il essaie ainsi de les transmettre à ses contemporains et à la postérité. On perçoit sans cesse les limites de ces efforts, et on constate les tentatives que font divers compositeurs pour éviter l'ambiguïté au moyen d'indications plus ou moins précises. Chez chaque compositeur, il se forme donc une sorte de notation personnelle, que l'on ne peut déchiffrer aujourd'hui qu'à condition de l'étudier dans son contexte historique. Par ailleurs, il est une erreur encore très répandue, et des plus dangereuses, qui consiste à croire que les notes, les indications de caractère et de mouvement ainsi que les nuances ont toujours eu la même signification qu'aujourd'hui. Cette optique erronée a été encouragée par le fait que depuis des siècles on utilise les mêmes signes graphiques pour noter la musique, sans que l'on prenne suffisamment garde à ceci, que la notation n'est pas simplement une méthode intemporelle et internationale pour transcrire la musique, valable telle quelle pour plusieurs siècles ; la signification des différents signes de notation s'est transformée, en suivant les évolutions stylistiques de la musique, les intentions des compositeurs et des exécutants. On peut étudier leurs différentes acceptions pour une part dans les ouvrages didactiques ; dans d'autres cas, il faut les tirer du contexte musical et philologique, ce qui comporte toujours des risques d'erreur. La notation est donc un système de rébus extrêmement complexe. Quiconque a jamais essayé de traduire en notes une idée musicale ou une structure rythmique sait que c'est relativement facile. Mais pour peu qu'on demande alors à un musicien de jouer ce qui est ainsi écrit, on remarque qu'il ne joue pas du tout ce que l'on pensait (2007 : 34-35).

Tout interprète, tout musicologue qui s'intéresse à la musique ancienne est donc toujours confronté à la nécessité de comprendre cette musique dont les codes et le langage propres peuvent être assez différents de ceux d'aujourd'hui. Le fait qu'un hiatus se soit produit (certes, la pratique musicale n'a jamais cessé, mais la musique « ancienne » avait cessé d'être actuelle) accentue les difficultés de décodage. C'est ce qu'Harnoncourt expliquait ainsi :

Si donc, pour bien comprendre la notation de la musique de Johann Strauss, on se heurte déjà à des problèmes de ce genre, bien qu'ici il n'y ait jamais eu de rupture de la tradition, quelles ne seront pas les difficultés pour une musique dont la tradition est complètement perdue, au point qu'on ne sait plus comment cette musique était vraiment jouée du temps du compositeur ? Supposons un instant qu'on n'ait plus du tout joué Strauss pendant un siècle, qu'on l'ait ensuite « redécouvert », qu'on ait trouvé cette musique intéressante et qu'on ait recommencé à la jouer. On n'ose imaginer comment cela sonnerait ! C'est ainsi qu'il en va, me semble-t-il, des grands compositeurs du XVII^e et du XVIII^e siècles, avec la musique de qui nous n'avons pas de lien continu, puisque leurs œuvres n'ont pas été jouées pendant des siècles. Il n'existe personne qui puisse dire de façon certaine comment lire cette musique, comment procéder dans le détail lorsqu'on la joue (*ibidem* : 38).

La maîtrise de cette terminologie permettra, notamment dans le contexte de la formation à la musique ancienne, une meilleure lecture des partitions et une meilleure compréhension des traités anciens, de leurs textes et des termes utilisés, mais aussi de la conception de la musique à une époque et en un lieu précis, favorisant ainsi, comme nous l'avons dit plus haut, une interprétation plus juste des œuvres musicales datant de la période visée par la présente étude.

Toutefois, les bénéfices de l'étude de l'évolution diachronique de la terminologie musicale de la seconde moitié du XVII^e siècle, outre la maîtrise de cette terminologie et les conséquences de cette maîtrise sur l'interprétation du répertoire de l'époque, ne s'arrêtent pas là. En effet, à partir du moment où cette musique est jouée et enseignée de nos jours, ces bénéfices s'étendent également à la transmission des connaissances (didactique), à la médiation linguistique entre les différents acteurs du monde de la musique ancienne, à la communication sur la musique, à la traduction adéquate d'écrits sur la musique, etc. Nous croyons en effet que c'est par la maîtrise de la terminologie de son domaine qu'on arrive à mieux en organiser et en articuler les savoirs, et que l'on peut de ce fait assurer son développement. Si l'on envisage ce principe dans le contexte de la musique ancienne, où il reste somme toute encore beaucoup de recherches à faire sur les sources et de réflexion épistémologique sur la pratique musicale, la maîtrise de la terminologie de ce domaine ne pourra qu'être bénéfique à son avancement.

La recherche en terminologie historique constitue une étape-clé pour comprendre une langue de spécialité et son évolution, ainsi que pour pénétrer au cœur d'une discipline historique. Ceci est particulièrement vrai dans un domaine comme celui de la musique ancienne, alors que la terminologie que partagent dans les faits les spécialistes actuels de cette musique est souvent très

éloignée de la terminologie utilisée de nos jours par les musiciens non spécialistes de la musique ancienne et qu'il est important d'assurer une communication entre tous ces spécialistes de la musique.

Présentation générale de nos travaux

Les travaux que nous avons effectués au cours de nos études doctorales, et dont les résultats font l'objet de la présente thèse, se déclinent sous deux aspects. Le premier de ces aspects consiste en une étude de synchronie historique, soit de dresser de la terminologie musicale un « portrait à l'instant *t* » (la seconde moitié du XVII^e siècle) et en un lieu précis (France et Angleterre). Nous donnerons d'ailleurs en première partie de la thèse les raisons qui nous ont amenée à choisir à nouveau cette époque et ces deux pays en particulier, mais disons déjà que nous croyons ainsi avoir choisi un échantillon terminologique (combinaison période/lieu) particulièrement intéressant, tant du point de vue terminologique que musical. Ce « portrait à l'instant *t* » comprendra également la recherche d'équivalences entre le français et l'anglais, et permettra ainsi de mettre en miroir ces deux terminologies musicales, voire ces deux conceptions de la musique.

L'autre aspect de nos travaux consistera en une étude diachronique, soit une étude de l'évolution de cette terminologie jusqu'à nos jours, grâce à plusieurs « arrêts sur image » au fil du temps, en fonction de différentes époques-clés que nous aurons déterminées, dans les deux langues à l'étude, car les deux langues de spécialité (anglaise et française) n'ont pas forcément évolué à la même vitesse ou de la même manière. Nous tâcherons donc de suivre non seulement l'évolution terminologique dans chacune des deux langues, mais également l'évolution des équivalences entre ces deux langues. Cette étude diachronique permettra de constater, selon les cas, une pérennité de termes ou de concepts, l'évolution de concepts (et, donc, une évolution conceptuelle de la musique) ou de leur dénomination, la tombée en désuétude de certains concepts ou termes et, dans certains cas, la réapparition, après une plus ou moins longue absence, d'un terme ou d'un concept musical.

Comme nous le verrons au chapitre 5, cette double approche synchronique et diachronique est d'ailleurs tout à fait appropriée pour l'étude des langues de spécialité dans plusieurs domaines. Ainsi, Jean-Claude Gémar précise que, s'agissant de la langue juridique, « *la difficulté soulevée par la présentation du vocabulaire essentiel d'un domaine juridique vient du fait que la démarche doit s'inspirer de considérations à la fois diachroniques et synchroniques sinon le sens et la raison d'être des nombreuses*

expressions archaïques et figées dont est truffé le langage du droit pourraient ne pas être compris. En outre, cette étude doit être à la fois comparative et contrastive, son but étant de conduire à des solutions normatives acceptables » (GÉMAR 1980 : 890).

Nos travaux se sont articulés en deux temps, ou même en trois temps. Dans un premier temps, nous avons effectué une préparation minutieuse du travail de description des usages terminologiques réels par le dépouillement terminologique de textes spécialisés. Pour cela, il a été nécessaire d'établir une méthodologie précise pour le travail de dépouillement et de colligation des données, avant de constituer un corpus de dépouillement dans chacune des deux langues considérées. C'est ensuite seulement que nous avons pu procéder au travail de dépouillement lui-même, dépouillement qui s'est accompagné de l'extraction et de la collecte des données terminologiques pour chacune des deux langues, puis de leur consignation dans une base de données. Ce travail de dépouillement terminologique nous a permis d'établir par la suite des relations d'équivalence entre les termes des deux langues considérées sur la base de la correspondance entre les concepts désignés. Puis, dans un deuxième temps, nous avons analysé les résultats obtenus en les ventilant selon différents critères, ainsi que de se pencher plus en profondeur et sous plusieurs angles sur quelques cas particuliers pour étudier de manière détaillée certains des phénomènes observés.

Enfin, et c'est le troisième temps que nous évoquons plus tôt, nous avons, tout au long de nos travaux, poursuivi une réflexion sur les différentes situations de communication potentiellement problématiques dans le domaine de la musique, et sur le rôle que la terminologie pourrait jouer pour contribuer à aplanir les difficultés rencontrées dans ces situations. Nous avons pu ainsi dégager différents constats de notre étude et nous en avons tiré des conclusions, notamment en ce qui a trait à la façon dont il convient d'exploiter au mieux les données terminologiques du domaine étudié et d'en déduire des applications pragmatiques pour les utilisateurs de cette terminologie, c'est-à-dire tous les différents acteurs de ce domaine et ce, dans différentes situations de communication.

Par ailleurs, nos recherches apporteront un éclairage particulier sur le phénomène de résurgence terminologique étudié et permettront également de faire évoluer les recherches en terminologie diachronique, tout en démontrant le rôle et l'importance. Plus particulièrement, notre travail devrait permettre de clarifier et d'optimiser l'utilisation de la terminologie à l'étude pour les différents usagers du domaine de la musique ancienne, et ce pour chacune des deux langues

étudiées (français et anglais), et cela, dans une perspective d'interrelation entre ces deux langues. C'est la raison pour laquelle il nous est apparu primordial d'établir une méthodologie détaillée qui, si elle est ici adaptée à nos travaux, puisse également être applicable à des travaux en terminologie historique (ou étude diachronique d'une terminologie ancienne) portant sur d'autres domaines que la musique. Les résultats de nos recherches serviront donc non seulement les usagers de la terminologie musicale de l'époque étudiée (et ils sont nombreux : spécialistes du domaine, mais également tous les acteurs qui gravitent autour de celui-ci, notamment les professionnels de la communication, les traducteurs, et de nombreux acteurs du monde culturel) mais aussi le monde de la terminologie.

Présentation du plan de la thèse

Rédigée dans le cadre d'études en terminologie, la présente thèse intéressera en premier lieu les terminologues mais, par le sujet même qu'elle traite, elle intéressera tout autant les musicologues et les musiciens. Si ces derniers sont certainement bien au fait de la matière à la base de nos travaux, ce n'est vraisemblablement pas le cas de tous nos lecteurs terminologues. En revanche, si la musique française et anglaise de la seconde moitié du XVII^e siècle est familière à nos lecteurs musicologues, c'est peut-être moins le cas pour ce que nous entendons par « terminologie musicale ». C'est la raison pour laquelle il nous est apparu nécessaire, dès les premières pages de cette thèse, de cerner et d'expliquer clairement en quoi consiste, selon nous, la terminologie musicale en France et en Angleterre au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, par les contextes social, musical et historique, mais aussi par ses utilisateurs, à l'époque et de nos jours, avant de présenter ses principaux vecteurs : les traités musicaux.

Cette thèse se divise en quatre parties, dont les deux premières rassemblent les prolégomènes à notre étude. Ainsi, la première partie traite du contexte général, tandis que la deuxième partie est consacrée à la question de la terminologie historique. La troisième partie est consacrée à notre cadre méthodologique. Enfin, la quatrième partie nous permet de présenter les résultats de notre recherche, de discuter de certains cas particuliers et de proposer un outil pour faciliter la communication dans le domaine de la musique ancienne. Enfin, en conclusion, nous souhaitons ouvrir de nouvelles perspectives pour le rôle du terminologue, proposer des pistes de remédiation à la communication dans le domaine de la musique ancienne, ainsi qu'envisager différentes pistes de travail pour la suite de nos recherches.

Dès le chapitre 1, nous rappelons certaines caractéristiques propres à la langue musicale en général, puis, afin de mieux cerner la terminologie musicale sur laquelle nous avons choisi de nous pencher, nous précisons les contextes historique et musical dans lesquels s'inscrit cette terminologie musicale, en mettant en lumière un phénomène de terminologie d'école qui découle du foisonnement terminologique de l'époque. Ce phénomène nous a semblé suffisamment important pour lui consacrer tout le chapitre suivant (chapitre 2), en abordant de plus la question corollaire de la synonymie et de la quasi-synonymie. Nous avons enfin consacré un troisième chapitre (chapitre 3) au choix de l'approche la mieux appropriée pour nos travaux, ce qui suppose d'avoir bien précisé nos publics-cibles, c'est-à-dire les usagers actuels de la terminologie de la musique ancienne.

La deuxième partie de cette thèse est consacrée en deux temps à la question de la terminologie historique. Tout d'abord, au chapitre 4, nous présentons un état de l'art des recherches et réflexions récentes sur la variation diachronique en langue de spécialité et nous proposons une typologie de cette variation diachronique, en explorant différentes pistes d'explication de ce phénomène. Puis, au chapitre 5, nous traitons de la pertinence de travaux diachroniques et historiques en terminologie en général, plus particulièrement en terminologie de la musique ancienne, rappelant l'évolution de ce domaine et soulignant la pertinence de notre étude diachronique, avant de présenter le type d'étude diachronique retenu pour nos recherches.

Les deux premières parties de cette thèse ayant ainsi servi à dépeindre l'objet de notre étude et la nature de nos travaux, il nous est alors possible de présenter le cadre méthodologique que nous avons élaboré sur mesure, ainsi que la préparation de notre travail terminologique. Cette troisième partie s'organise en trois chapitres. Dans le premier d'entre eux (chapitre 6), nous exposons les fondements méthodologiques de notre travail, en revenant sur la terminologie de corpus (ou l'approche textuelle en terminologie), point de départ obligé de nos travaux étant donné la nature des sources ; toutefois, la plus grande partie du chapitre est consacrée à la présentation de notre base de données, outil-clé ou outil indispensable pour la consignation et la colligation de tous nos résultats de recherche. Après avoir décrit notre modèle de fiche terminologique, nous présentons les catégories de données que nous avons jugées pertinentes, en situant chacune d'entre elles par rapport à la nature de notre terminologie et en exposant les aspects méthodologiques connexes. Puis nous expliquons que, nous avons dû, en cours de route, transformer notre base de données, créée initialement sur Microsoft Access, pour pouvoir utiliser

un outil informatique plus adéquat, la plate-forme i-Term. Le deuxième chapitre de cette partie (chapitre 7) est consacré à la méthodologie adoptée pour le travail en synchronie historique, c'est-à-dire la partie de notre travail qui repose sur l'analyse de deux corpus de dépouillement. Nous décrivons d'abord de quelle manière ces corpus ont été constitués, les critères qui ont servi à leur constitution et, bien évidemment, le contenu de ces corpus, puis nous expliquons le protocole de dépouillement que nous avons déterminé et mis en œuvre. Enfin, le dernier chapitre de cette partie (chapitre 8) aborde les aspects méthodologiques relatifs au travail en diachronie, de même que les corpus de référence constitués pour chaque pays. Nous expliquons également la méthodologie que nous nous sommes fixée pour notre travail en diachronie.

C'est dans la quatrième partie de cette thèse que sont présentés et analysés, en trois chapitres, les résultats de nos travaux. Nous avons tout d'abord consacré le chapitre 9 à la présentation des résultats de l'extraction des données terminologiques et de l'étude diachronique effectuée sur un échantillon de termes et de concepts, puis à la présentation de certains cas particuliers apparus au cours de nos recherches, en proposant un gros plan sur le phénomène de quasi-synonymie et de terminologies d'école. Le chapitre 10 est l'occasion de discuter en profondeur des résultats de nos recherches sur le plan de la diachronie, de la quasi-synonymie et des équivalences français-anglais. Puis au chapitre 11, nous proposons des notes d'emploi des termes de la musique ancienne en général afin de contribuer à une meilleure intercompréhension entre les différents acteurs du domaine de la musique ancienne.

En conclusion, nous avons voulu en premier lieu résumer le fruit de nos réflexions sur les précautions à appliquer dorénavant dans la communication et la médiation linguistique entourant le domaine de la musique ancienne. Nous avons ensuite, au terme de cette thèse, souhaité livrer au lecteur quelques idées sur l'évolution de la méthodologie de la terminologie et des pratiques professionnelles qui en découlent. Enfin, nous formulons quelques recommandations sur la poursuite de nos travaux amorcés par la préparation de cette thèse.

Avertissement : ce qu'on trouvera et ce qu'on ne trouvera pas dans cette thèse

Avant de conclure cette introduction, il nous semble important d'apporter certaines précisions sur certains choix que nous avons faits sur la base des objectifs poursuivis, et sur les conséquences de ces choix sur le contenu de cette thèse.

Comme nous l'avons déjà exprimé, la présente thèse, qui vise la description de la terminologie de la musique ancienne et de son évolution dans le temps, se veut de portée essentiellement pratique. Les questions théoriques sont abordées à la seule fin de décrire les fondements méthodologiques sous-jacents à nos recherches.

Avec ces travaux, nous n'avons pas comme but de procéder à une analyse morphologique des diachronismes repérés, à une analyse des procédés de formation lexicale, ou encore à une analyse linguistique ou lexicologique des termes rencontrés au cours de nos recherches. Conséquence logique, ce genre d'analyse ne se retrouvera pas dans notre thèse.

Par ailleurs, nous n'avons pas voulu porter un jugement de valeur sur la terminologie recensée. De la même manière, nous n'avons pas souhaité contribuer à une quelconque normalisation terminologique dans le domaine actuel de la musique ancienne, et nous n'avons pas voulu effectuer notre travail dans une visée « ergoterminologique »¹⁰. De fait, à la période étudiée, à l'instar même de la musique, la terminologie musicale était en pleine effervescence, et cette pluralité doit demeurer. Par ailleurs, le fait que nous ayons brossé un portrait terminologique du domaine musical de la seconde moitié du XVII^e siècle ne traduit aucunement un souhait que les divers professionnels agissant aujourd'hui dans le domaine de la musique ancienne parlent et écrivent dorénavant comme on le faisait à l'époque !

De plus, bien que nous nous intéressions d'on ne peut plus près (et participions activement) au milieu professionnel de la musique ancienne, nous n'avons pas effectué d'étude de terrain socioterminologique approfondie. Les observations qui figurent dans cette thèse quant à la langue de spécialité de ce milieu professionnel sont basées uniquement sur notre propre expérience professionnelle de musicienne. De la même manière, nous n'avons pas procédé à une évaluation,

¹⁰ Ergoterminologie : « science qui a pour mission de déterminer parmi toutes les désignations possibles, celle qui aura le meilleur rendement » (GOUADEC 2004 : 24).

chiffrée ou autre, ou encore à une analyse de l'implantation des termes anciens dans le parler métier d'aujourd'hui dans ce domaine.

Nous n'avons pas la prétention d'être parvenue, au cours de nos travaux, à recenser toute la terminologie utilisée aux époques visées dans les deux pays retenus – et il serait d'ailleurs utopique de le faire. Ainsi, on ne trouvera pas non plus dans cette thèse de statistiques relatives au nombre d'occurrences des termes recensés.

En revanche, nous avons voulu connaître et comprendre la terminologie et l'organisation conceptuelle du domaine musical à l'époque, et, ce faisant, contribuer à la description des usages terminologiques de l'époque visée et de mettre en relief l'évolution de cette terminologie dans le temps. Nous avons établi, lorsque cela était possible, des équivalences français-anglais dans la terminologie de l'époque. De plus, nous avons tenté d'évaluer, en nous basant sur un échantillon donné, l'évolution de cette terminologie d'un point de vue conceptuel et dénominationnel. Nous pensons avoir ainsi contribué à l'élaboration d'une méthodologie du travail terminologique adapté à des problématiques comparables.

Par ailleurs, nous avons également souhaité repérer certains cas pouvant s'avérer délicats dans la pratique actuelle de la terminologie de la musique ancienne. Plus encore, nous avons cherché à pouvoir être utile à tous ceux qui ont à communiquer dans ce domaine. C'est la raison pour laquelle nous avons consacré un dernier chapitre de cette thèse à des réflexions permettant dans différentes situations de communication l'utilisation la plus pertinente des termes recensés.

Les conclusions auxquelles nous sommes parvenue ne seront sans doute pas définitives, ni même complètes, mais elles permettront sans doute, du moins l'espérons-nous, d'ouvrir de nouvelles perspectives. Nous souhaitons en effet pouvoir poursuivre nos recherches au-delà de cette thèse afin de créer et de mettre à la disposition des utilisateurs de la terminologie de la musique ancienne un ou des outils terminologiques destinés à répondre à leurs besoins, quel que soit leur environnement professionnel. Si cette éventualité se présente, le travail de recherche devrait s'étendre sur plusieurs années, tant le champ de la musique ancienne est vaste.

I^{ère} PARTIE – REMISE EN CONTEXTE DES TRAVAUX

Avant d'entreprendre un dépouillement terminologique ou l'étude approfondie d'une terminologie, il est primordial de bien connaître le domaine auquel elle appartient, ainsi que le contexte dans lequel elle s'inscrit. Dans le cas qui nous concerne, s'agissant d'un cas de résurgence terminologique, le contexte qu'il faut approfondir est double. En effet, il faut tout d'abord explorer le contexte à la période couverte par nos travaux, puis définir le contexte actuel du domaine de la musique ancienne et préciser les utilisateurs potentiellement concernés par la terminologie de la musique ancienne. C'est pourquoi nous consacrerons la première partie de cette thèse à répondre aux questions suivantes : qu'entend-on par terminologie musicale ? en quoi la musique ancienne constitue-t-elle un domaine ? de quels matériaux dispose-t-on pour procéder à des recherches telles que celle que nous avons entreprises ? dans quel contexte social et politique s'inscrit la musique de la période étudiée dans chacun des pays étudiés ? quelles incidences ces contextes ont-ils eu sur la vie musicale de l'époque, ainsi que sur la terminologie musicale ? quelle est, pour nos travaux, l'approche terminologique à privilégier, compte tenu de tout l'éventail de la terminologie de la musique ancienne ?

Nous consacrerons ainsi un premier chapitre à expliquer en quoi consiste la terminologie musicale, en dressant notamment un parallèle avec le langage mathématique, puis à décrire le contexte social, politique et culturel en France et en Angleterre, et à examiner dans quelle mesure ces contextes ont pu influencer à l'époque dans ces pays le monde musical et la terminologie musicale. Enfin, nous présenterons et situerons dans leur contexte les traités musicaux, principal matériau textuel terminologique pour la musique de cette époque.

Le deuxième chapitre sera consacré à deux aspects de la terminologie qui auront été brièvement abordés au chapitre précédent. Avant toute chose, peut-on véritablement parler de « terminologie » au XVII^e siècle ? Puis, puisqu'il s'agit d'une période qui a précédé la normalisation et la normalisation terminologiques, comment convient-il d'aborder les phénomènes de polysémie, mais surtout ceux de plurionymie : doit-on parler de synonymes, de quasi-synonymes ou encore de terminologies d'école ? Nous verrons entre autres que ce dernier concept se révèle particulièrement utile pour expliquer le foisonnement terminologique propre à notre domaine à l'époque étudiée.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous explorerons les approches méthodologiques qui nous sont apparues les plus pertinentes à nos travaux, avant de présenter l'approche que nous avons finalement retenue, avant de présenter tout l'éventail des usagers potentiels de la terminologie de la musique ancienne, ainsi que les situations communicationnelles dans lesquelles cette terminologie est susceptible d'être utilisée, ce qui nous servira à mieux définir et préciser les besoins des différents usagers de la terminologie de la musique ancienne.

CHAPITRE 1 – LANGUE MUSICALE ET MISE EN CONTEXTE

L'une des toutes premières étapes de l'élaboration de tout projet terminologique consiste à déterminer, préciser, circonscrire, expliciter et structurer le domaine sur lequel porte ce projet. On ne peut, en effet, procéder à un travail terminologique juste et adéquat sans s'être au préalable pleinement approprié le domaine sur lequel porte ce travail. Ainsi s'imposait-il de commencer cette thèse en décrivant d'abord la nature de la musique en tant que langage et en précisant ce qu'on entend par « terminologie musicale », puis en brossant un portrait de la musique en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle.

C'est pourquoi, afin d'être davantage en mesure de définir ce qu'on entend par la terminologie musicale et de faire ressortir ce qui rend plus complexe l'étude de cette terminologie, nous avons cru important de rappeler que la musique est un langage, complexe, qui présente par ailleurs de grandes similitudes avec les mathématiques. Nous avons ensuite voulu replacer la musique de la fin du XVII^e siècle dans le contexte social et politique des deux pays retenus, en faisant ressortir non seulement la manière dont ce contexte sociopolitique a pu influencer la vie et la terminologie musicales, mais aussi en expliquant que ces situations particulières se vivent à un moment où la musique est elle-même en pleine transformation. Tout cela a forcément eu une influence sur la terminologie musicale, et c'est pourquoi nous concluons ce chapitre en mettant l'accent sur quelques particularités de la terminologie musicale de l'époque, notamment le foisonnement terminologique et l'apparition de xénismes.

1.1. Musique : ses langages et sa terminologie

Voulez-vous mieux comprendre la valeur substantielle et significative du langage musical, songez aux signes des reprises et aux da capo ; supporteriez-vous dans le langage articulé ces répétitions qui ont en musique leur raison d'être et leur utilité ? C'est que, pour bien comprendre cette langue de la musique, il la faut entendre deux fois.

Par ces réflexions sur la musique j'ai tâché de prouver que, dans une langue éminemment universelle, elle exprime d'une seule manière, par les sons, avec vérité et précision, l'être, l'essence du monde, en un mot, ce que nous concevons sous le concept de volonté, parce que la volonté en est la plus visible manifestation (SCHOPENHAUER 1888 : 276).

Comment définir, comment, à tout le moins, décrire la *langue de la musique*, le *langage musical* ? La définition proposée ci-dessus par Schopenhauer n'est évidemment pas la seule définition possible, et tout dépend de ce que l'on entend par « langue de la musique ». Aussi, dès les toutes

premières pages de cette thèse, avons-nous tenu à préciser quel concept nous attachons à ce terme, ainsi qu'à celui de *terminologie musicale*, sujet central de nos recherches. Cette précision nous a semblé d'autant plus nécessaire que, comme nous le verrons ci-après, il n'y a pas qu'une seule *langue de la musique* et qu'il existe différentes « couches » de *langage musical*. Cette caractéristique du domaine musical existe aussi dans d'autres domaines. Ainsi, le parallèle que nous établissons tout d'abord entre musique et mathématiques nous permettra de mieux cerner notre sujet, tout en nous aidant à exposer ce qui rend particulièrement complexe le travail du terminologue dans le domaine musical en général, et dans le domaine de la musique ancienne en particulier.

1.1.1. Une langue de spécialité aux multiples facettes : une mise en miroir de la musique et des mathématiques

Nous abordons donc notre exercice de présentation de la langue musicale par une mise en miroir de la musique et des mathématiques. Ce choix, qui pourrait surprendre à première vue, ne s'est pas fait au hasard : ces deux disciplines ont en effet longtemps été considérées comme allant de pair et, depuis la Grèce Antique, plusieurs mathématiciens se sont intéressés à la musique. Ainsi, le *Quadrivium* établi par Boèce incluait-il quatre disciplines : l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Cette parenté entre musique et mathématique existait toujours au XVII^e siècle, comme le rappelle Jean Mesnard dans un chapitre intitulé « Pascal et la musique » :

[...] la musique se retrouve comme au carrefour des sciences. Elle intéresse le mathématicien, car elle est science des intervalles, des divisions de la gamme ; elle utilise les notions de rapport et de proportion. En même temps intervient le physicien, dont le domaine comprend l'étude des phénomènes d'acoustique. [...] Aussi bien, les savants de la première moitié du XVII^e siècle s'occupent-ils beaucoup de musique. Rappelons le cas de Galilée, dont le père, Vincent Galilée, était précisément musicien ; celui de Descartes, dont le premier ouvrage fut ce *Compendium musicae* écrit en 1618 et publié seulement à sa mort, en 1650. Mais le nom qu'il convient surtout de citer ici est celui du P. Mersenne, qui accorde à la musique une place centrale dans sa pensée et dans son œuvre. [...] La musique était donc l'un des sujets le plus fréquemment abordés dans la conversation des milieux savants aux alentours de 1635 (MESNARD 1992 : 319-320).

En Angleterre, John Harris définit la musique comme étant notamment « *one of the Seven Sciences, commonly called Liberal, and comprehended also among the Mathematical; as having for its Object Discrete Quantity or Number, but not considering it in the Abstract, like Arithmetic; but with relation to Time and Sound, in order to make a delightful Harmony* » (HARRIS 1708 : « Musick »).

Illustrant lui aussi ce lien entre musique et mathématiques, Étienne Loulié, musicien, théoricien et pédagogue musical, définit le terme polysémique¹¹ *musique*, comme étant notamment « [l]a Science des Proportions Harmoniques, et c'est dans ce sens que les Mathematiciens savent la Musique » (LOULIÉ 1696 : 76). De son côté, Antoine du Cousu, dont l'œuvre théorique a constitué l'un des premiers éléments de notre corpus de dépouillement, affirmait que « [la] Musique Instrumentale est l'harmonie qui procede des Sons et des Voix. C'est vne science Speculatiue des Mathematiques, laquelle considere avec le sens et la raison, les Sons, les Voix, les Nombres, les Proportions et leurs differences, disposant les voix graues et aiguës chacune en son lieu selon leurs proportions requises » (DU COUSU 1658 : 2)^{12, 13}. Pour sa part, Thomas Salmon, théoricien anglais de la musique¹⁴, faisait lui-même référence à « the Arithmetical and Geometrical parts of Musick » (SALMON 1688 : 28).

Cette proximité entre musique et mathématiques s'observe également dans leurs langages respectifs, car la langue musicale présente en effet à plusieurs égards des particularités qui ne sont pas sans rappeler celles de la langue des mathématiques. Parmi celles-ci, on songe à ce qu'évoquaient Juan C. Sager, David Dungworth et Peter F. McDonald :

Some special languages have alternative written codes or whole systems of communication parallel to linguistic expression codes which may be conceived as independent of any particular language and taken over in their entirety into another special language community. In their specificity of reference and sometimes even independent syntax they approach the nature of artificial languages. These codes are, however, never independent of a linguistic expression code but supplement it (SAGER, DUNGWORTH & MCDONALD 1980 : 306).

1.1.1.1. Le langage mathématique

Pour la plupart des gens, l'expression « langage mathématique » renvoie spontanément à ces symboles dont les professeurs de mathématiques couvrent les tableaux de leurs classes. Pourtant, derrière cette notation mathématique, préexiste – il nous semble primordial de le rappeler – un

¹¹ Les sept définitions qu'Étienne Loulié (*loc. cit.*) propose pour le terme « musique » seront citées plus loin, en 2.2.

¹² Les nombreuses relations qui existent ou qui ont existé entre la musique et les mathématiques continuent d'ailleurs d'être largement étudiées, comme en témoigne notamment le colloque « Proportions. Arts, architecture, musique, mathématiques et sciences » qui s'est tenu au CESR de l'Université François-Rabelais de Tours du 30 juin au 4 juillet 2008.

¹³ Dans cette thèse, les extraits d'ouvrages anciens cités sont aussi souvent que possible fidèles à l'orthographe et à la typographie d'origine.

¹⁴ Qui avait lui-même fait des études de mathématiques au Trinity College (Oxford).

tout premier « niveau » de langage mathématique, soit la pensée et le raisonnement mathématiques. En effet, c'est d'abord dans la pensée que s'élabore une première « couche » de langage. Comme le rappelle Dominique Laplane dans « La pensée sans langage », « *le rôle de la pensée non verbale en mathématiques (Hadamard), récemment confirmé par l'expérimentation et l'imagerie cérébrale (Dehaene), est aussi un argument de poids* » (2001 : 354). Dans cet article, ainsi que dans « Controverse : existe-t-il une pensée sans langage ? » (1999), Laplane expose les nombreuses théories, allant de celles de Nietzsche aux plus récentes études et découvertes qui laissent supposer l'existence d'une pensée « prélangagière » articulée. Or ce principe de la langue générale s'applique également dans le domaine des mathématiques¹⁵. Cette « pensée mathématique » s'articule mentalement et c'est notamment afin de pouvoir partager cette pensée, de la communiquer, de la traduire en quelque sorte, que d'autres couches de langage mathématique se sont développées.

Dans un premier temps, on vit ainsi apparaître des mots (des termes) pour nommer les concepts, ainsi que des éléments phraséologiques pour les expliquer et pour décrire certaines opérations : il s'est créé, pourrait-on dire, un langage métalinguistique ou encore une « métalangue » des mathématiques, car peut-on concevoir une pensée scientifique sans le support du langage ? Ce deuxième langage mathématique, qui possède une terminologie et une phraséologie propres, est celui dans lequel se font le plus souvent les discussions entre mathématiciens, leur permettant ainsi de faire ainsi avancer leur science. On peut supposer que ce deuxième langage est apparu assez rapidement dans l'histoire des mathématiques.

C'est seulement plus tard que s'est développé, petit à petit, un système de symboles mathématiques constituant à lui seul un langage. L'apparition de cette notation mathématique dans l'histoire est relativement récente, car si Euclide utilisait effectivement certains symboles dans ses *Éléments*¹⁶ et si « *quelques traces d'abréviations symboliques sont très anciennes* »¹⁷, il ne s'agit pas encore, à proprement parler, de notation mathématique. La notation algébrique – celle qui

¹⁵ Références : HADAMARD, *Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique*, Gauthier-Villars, 1975 et DEHAENE & AL., « Sources of Mathematical Thinking : Behavioral and Brain-Imaging Evidence », *Science*, vol. 284, n° 5416, mai 1999, pp. 970-974.

¹⁶ Un exemple parmi bien d'autres d'une édition de cet ouvrage, disponible sur Early English Books Online : EUCLIDE, 1570. *The elements of geometrie of the most auncient philosopher Euclide of Megara. [...] Imprinted at London : By Iohn Daye.*

¹⁷ DAHAN-DALMÉDICO (1986 : 108), faisant référence à certaines notations utilisées en arithmétique et dans la théorie des équations, entre autres par les Égyptiens et par Diophante.

nous est familière, et qui s'est avérée déterminante dans le développement des mathématiques — n'est véritablement apparue en Europe qu'à l'époque moderne, autour du XVI^e siècle, et ce, bien qu'il y ait eu auparavant plusieurs tentatives de notation. Elle n'est pas apparue subitement, mais s'est implantée progressivement et a fini par être adoptée par l'ensemble des mathématiciens, comme on peut le lire dans divers ouvrages¹⁸. Grâce à cette notation algébrique aujourd'hui largement répandue, un mathématicien n'aurait à la rigueur besoin d'aucun mot, d'aucune unité lexicale en tant que telle, pour lire et comprendre des pages entières de symboles mathématiques. Sager, Dungworth et McDonald reconnaissent cet aspect pour ainsi dire « autosuffisant » de la notation mathématique :

The language of mathematics has a written code which is language-independent. A lecturer, for instance, speaks a national language which in theory is transcribable into the written form of the same national language, but in practice he writes on the blackboard another set of symbols. These written symbols represent another language which happens to be largely supranational by common agreement. Insofar as we can speak these symbols, they are linguistic signs, e.g. 'Twenty-four minus the square root of sixteen, plus eighty-one over nine, minus two times six, equals seventeen'; insofar as we see them on the board, e.g. $24 - \sqrt{16} + 81/9 - (2 \times 6) = 17$, they are clearly part of a system of notation that cannot be considered as part of any one language but only as a supranational code. Every one of the spoken items has a written equivalent, but not every written symbol, the brackets in this case, is necessarily spoken. The fact that the product of two times six is subtracted from the previous figures is indicated by the absence of a comma in 'linguistic' writing and by the absence of a pause in spoken language. The written code of mathematical notation is a more economical, precise and appropriate mode of expression and is a complete, self-contained and non-redundant language. It has its word-formation prefixes such as *M (mega)*, *K (kilo)*, *m (milli)*, *n (nano)*, and its comparatives which allow the formulation of statements, e.g. *identity* \equiv , *more than* $>$, *much more than* $>>$, *less than* $<$, *much less than* $<<$, *the same as or higher* \geq , *the same as or smaller* \leq , *similar or proportional*. It has its syntactical links in round, square and curved brackets, etc. and its noun and verb equivalents in value and functions.

¹⁸ Comme :

- DAHAN-DALMÉDICO, Amy et PEIFFER, Jeanne. *Une histoire des mathématiques : routes et dédales*. pp. 108-110 et suivantes ;
- GUERINDON, Jean. *Guide d'histoire des mathématiques*. pp. 44-49 et suivantes ;
- DEDRON, Pierre, ITARD, Jean et PÉRÈS, Joseph. *Mathématiques et mathématiciens*. Chapitre 13 « Les notations algébriques et les problèmes au premier degré ».

In exclusively written messages the language of mathematics relies on a close interaction of both codes so that non-linguistic, mathematical formulae can be fully integrated into the syntax of this special language (SAGER, DUNGWORTH et MCDONALD 1980 : 308-309)¹⁹.

Ce langage mathématique est d'ailleurs largement reconnu comme étant universel, comme le rappelle Cédric Villani :

Dire que le langage mathématique est universel est un lieu commun, mais il est bon de le rappeler, car c'est un fait remarquable. Le processus mathématique lui-même, la façon de penser les mathématiques, varient considérablement d'un pays à l'autre ou d'un individu à l'autre [...]. Mais le langage mathématique est le même pour tous, et les formules écrites en France, aux États-Unis, en Russie, en Antarctique ou dans la Terre de Feu seront les mêmes, à quelques exceptions mineures près (VILLANI 2012 : 12).

De son côté, Jean Quilien fait même l'analogie entre ce langage mathématique et l'idéal des langues techniques :

D'ailleurs, si l'entendement avait raison, la langue par excellence serait la langue universelle, à l'image du langage mathématique ou du calcul algébrique, langage formel, pur système de signes, chaque signe convenant à un seul concept produit par simple construction. Un tel langage, pur produit figé de l'entendement, est par excellence destiné au domaine scientifique en lequel les désignations doivent être univoques, et également à la pratique des affaires. Et ce langage formel, qui fut l'idéal du XVIII^e siècle et que le XX^e retrouvera, Humboldt le considère comme une contribution positive, mais ce n'est qu'une méthode abrégée de traduction qui n'épuise « qu'une petite partie de la masse du pensable » (QUILIEEN 1981 : 92).

Pour sa part, Jean-Claude Baudet, au sujet de ce qu'il appelle « tachygraphie des sciences », autrement dit, la notation à l'aide de symboles, rappelle que :

Des formules comme H_2SO_4 ou kWh/d sont des termes universellement univoques : ils renvoient à la même réalité (et une réalité complexe !) – quelle langue humaine peut se targuer d'une telle universalité ? –. Mais surtout, en plus de l'universalité et de l'univocité, il y a, dans ces termes de la science et de l'industrie, une troisième caractéristique essentielle : l'économicité. Pour expliquer le signifié du signifiant H_2SO_4 , il me faudrait des heures et des heures de cours, car cette simple formule résume tout un savoir, toute une série de théories et d'expériences.

¹⁹ Ces auteurs expliquent par ailleurs que « *the systemic devices are also supplemented by other systems to express relationships which general syntax does not normally have to accommodate and which would therefore be ambiguous or cumbersome in form. [...] In extreme cases the natural language only survives [sic] as a metalanguage, for example in mathematics and logic where both reference and relationships are expressible in artificial languages* » (op. cit. : 65).

La tachygraphie des scientifiques vise donc trois résultats : universalité, univocité, économicité (BAUDET 1989 : 63-64).

À ce sujet, nous pourrions également évoquer le phénomène d'encodage-décodage : la pensée (ici, la pensée mathématique) s'énonce chez un individu A, qui l'« encode » par le biais de la notation ou de la métalangue. Cette notation, ou cette métalangue, est ensuite comprise par un individu B qui la « décode » pour la reconvertir en pensée mathématique, notation et métalangue agissant ainsi comme une interface entre la pensée mathématique de deux individus. Chacune des trois couches de langage mathématique que nous venons d'évoquer peut être considérée comme une véritable langue, car chacune d'entre elles est dotée d'une syntaxe (voire même, pour certains, d'une grammaire²⁰) et d'une terminologie très développée.

1.1.1.2. Le langage musical

Dans son ouvrage *Mathématiques et musique : les labyrinthes de la phénoménologie*, Albino Attilio Lanciani, traite abondamment des liens et des similitudes qui existent entre mathématiques et musique, ainsi qu'entre leurs langues propres :

Peut-on affirmer que la musique est une langue ?

Déjà à partir de cette question nous nous trouvons plongés au cœur des difficultés. Oui, sans aucun doute la musique est une langue. Elle se déploie comme une sorte de codage symbolique pourvue d'un appareil « logique » d'explication. Pour nous convaincre, il nous suffirait de considérer presque tous les manuels que l'on peut retrouver tout au long des années d'études des conservatoires : ce sont des manuels étudiés par ceux qui veulent posséder les éléments grammaticaux de cette langue (LANCIANI 2001 : 26).

Pour Thierry Paul, la question soulevée ci-dessus par Lanciani (« *peut-on affirmer que la musique est une langue ?* ») ne se pose même pas :

Pour que la musique puisse s'écrire, il lui faut un langage et la musique possède un langage propre, particularité qu'elle partage justement avec les mathématiques. Je pense que le fait de pouvoir développer un langage propre est une particularité que peu de sciences et peu d'arts partagent. Mais, de plus, posséder un langage aussi codé, à la fois très précis pour les initiés et

²⁰ H. L. Esterhuizen (2008), ainsi que Edward F. Redish et Eric Kuo (2015) font partie de ces auteurs, tout comme Robyn Arianrhod (2003) qui, dans son ouvrage *Einstein's Heroes : Imagining the World Through the Language of Mathematics*, fait de très nombreuses références à la *grammar of mathematics*, en particulier dans le chapitre « Mathematics as a Language ». Autre fait intéressant, dans ce même chapitre, Arianrhod rappelle que la langue des mathématiques possède son histoire propre, une autre caractéristique que partagent les langues en général.

inintelligible pour les autres (tout le monde ne lit pas la musique ni les mathématiques, a priori) est pratiquement une caractéristique des deux disciplines (PAUL 2014 : 72).

Une mise au point nous semble nécessaire avant d'aborder la question du langage musical. Il existe en effet une certaine confusion dans la littérature des deux derniers siècles au sujet de l'expression « langage musical », qui est parfois utilisée dans un sens particulier et très limité. Pour certains, le langage musical serait la langue avec laquelle on décrit, de manière qualitative, une œuvre ou une expérience musicale. Pour d'autres, la musique serait forcément un langage, du simple fait qu'elle exprime quelque chose. C'est ce que le luthiste, violiste, chanteur, compositeur et théoricien musical Thomas Mace affirmait d'ailleurs dans son *Musick's Monument*²¹, dans lequel il expliquait que

That Musick is as a Language, and has Its Significations, as Words have, (if not more strongly) only most people do not understand that Language (perfectly).

And as an Orator (when he goes about to make a Speech, Sermon, or Oration) takes to Himself some Subject Matter, to Exercise himself upon, as a Theam, Text, or the Like; and in that Exercise, can order His Discourse, or Form, various and sundry ways, at his Pleasure, and yet not stray from, or loose His intender Matter, Even so may a Learned Master, in This Art, do the like; and with as much Ease, Scope, and Freedom (significantly).

And as in Language, various Humours, Conceits, and Passions (of all sorts) may be exprest; so likewise in Musick, may any Humour, Conceit, or Passion (never so various) be exprest; and so significantly, as any Rhetorical Words or Expressions are able to do; only (if I may not be thought too Extravagant in my Expressions) if any Difference be; It is, In that Musick speaks so transcendently, and Communicates Its Notions so Intelligibly to the Internal Intellectual, and beyond all Language of Words, that I confess, and most solemnly affirm, I have been more Sensibly, Fervently, and Zealously Captivated, and drawn into Divine Raptures, and Contemplations, by Those Unexpressible, Rhetorical, Uncontrolable Persuasions, and Instructions of Musick's Divine Language, than ever yet I have been, by the best Verbal Rhetorick, that came from any Man's Mouth, either in Pulpit or elsewhere (MACE 1676 : 118)²².

Cette perception, selon laquelle la musique du fait de sa capacité expressive même constitue un langage en soi, se trouve en réalité à l'opposé de ce que nous entendons ici par « langue musicale ».

²¹ Cet ouvrage fait partie des ouvrages que nous avons dépouillés au cours de nos travaux.

²² Dans ce même ouvrage, Mace avait déjà affirmé que « *There being a very great affinity, nearness, naturalness or sameness betwixt Language and Musick, although not known to many. And it is a bemoanable pity to consider how few there are who know, but fewer who consider, what wonderful-powerful-efficacious Virtues and Operations Musick has upon the Souls and Spirits of Men Divinely-bent* » (MACE 1676 : 3).

Certes, la musique peut constituer un langage du simple fait qu'elle permet la communication de sentiments et d'impressions, mais elle constitue bien davantage que cela. Au-delà du langage, il existe selon nous une langue construite, avec différents niveaux, une langue codifiée, basée sur toute une syntaxe de figures musicales, de règles harmoniques et mélodiques qui existent en tant qu'éléments de discours : les règles du « discours musical » ont d'ailleurs suivi pendant longtemps celles de la rhétorique. Dans ce sens, notre appréhension de la langue musicale se rapprocherait de celle de Joseph d'Ortigue, musicographe, critique musical et historien de la musique française du XIX^e siècle, et dont « [la démarche est] *d'un grand intérêt, car la musique y est considérée tantôt comme un moyen d'expression de l'homme et de la société, tantôt comme un langage au contenu sémantique plus ou moins précis, tantôt comme une langue régie par un code grammatical et syntaxique. D'Ortigue s'intéresse aux problèmes de l'origine, de l'évolution et de la sociologie des langues, aux lois acoustiques, aux méthodes d'analyse linguistique, pour alimenter ses réflexions sur la musique* » (L'ÉCUYER LACROIX : 14).

Tout comme en mathématiques, on voit en musique cohabiter trois langages (ou couches de langage) différents. Ainsi, à l'origine, une première couche de langage musical, préexistante aux autres, consiste en la musique proprement dite : autrement dit, l'idée et la pensée musicales, conçues par le compositeur, interprétées par un musicien et reçues par l'auditeur.

Par ailleurs, de la même manière qu'il existe une « métalangue » des mathématiques, il s'est développé pour la musique un langage composé d'une terminologie et d'une phraséologie propres, qui permet de la décrire, de l'expliquer, de la transmettre et de l'enseigner. C'est notamment le langage qui est utilisé pour la rédaction de traités musicaux, le type d'ouvrage à la base des présentes recherches.

Enfin, là où, pour les mathématiques, on retrouvait la notation (ou l'« écriture ») mathématique, on retrouve en musique un système de symboles qui permet d'écrire la musique (par exemple dans les partitions) et qui fonctionne comme une langue à part entière – Nikolaus Harnoncourt ne parle-t-il pas, d'ailleurs, d'« orthographe musicale »²³ ? – (que nous appelons « notation musicale »). Dans son article « Rigueur-contraintes : mathématiques-musique » cité plus haut, Thierry Paul faisait d'ailleurs remarquer que « *le langage musical est apparu afin de pouvoir transmettre une tradition musicale orale, tout comme la formalisation du langage mathématique est apparue afin de pouvoir échanger des mathématiques sans ambiguïté. Et dans les deux cas, l'écriture est ensuite devenue le*

²³ Dans son *Discours musical* (2007 : 37).

terreau de la création. C'est là déjà selon moi une première et forte analogie entre les deux disciplines » (PAUL *op. cit.* : 72). Cette notation musicale a connu – là encore, tout comme la notation mathématique – différentes formes au cours de son évolution. Le système de notation le plus largement répandu dans le monde occidental d'aujourd'hui remonte au milieu du Moyen Âge et il a pris la forme que nous lui connaissons aujourd'hui au cours du XVI^e siècle²⁴.

Le même phénomène d'encodage-décodage décrit plus haut dans le contexte des mathématiques se manifeste ici : la pensée musicale est « encodée » par un « locuteur-musicien » au moyen de la notation musicale ou de la métalangue, et celles-ci sont à leur tour « décodées » par un récepteur (par exemple, un musicien qui *interprète* une œuvre) vers sa propre pensée musicale. Nous rejoignons ici la proposition de Teresa Cabré (1992 : 116-118) selon laquelle « *els individus A i B, que són els interlocutors d'un acte comunicatiu, actuen alternativament d'emissors i de receptors del missatge i « construeixen » un text, quand fan d'emissors, i el « desconstrueixen », quand actuen de receptors, servint-se del mecanisme de realimentació o feed-back, per actuar sobre el seu propi missatge* »²⁵ (CABRÉ *ibidem* : 116).

Puisque notre travail est basé sur un corpus constitué principalement de textes écrits, soit les traités musicaux, les éléments de notation musicale dont nous traiterons seront essentiellement ceux qui figurent dans ces traités, les couches de langue dont il sera tenu compte dans nos recherches sont celles qui laissent une trace écrite, c'est-à-dire principalement la « métalangue » musicale et, dans une moindre mesure, la notation musicale.

1.1.2. Les conséquences sur le travail terminologique


En raison des différentes couches de langage qui sont propres à la musique, le travail terminologique dans le domaine musical peut s'avérer particulièrement complexe²⁶. Revenons un instant sur la « notation musicale ». Dans ce langage, chacun de ces symboles, en plus de représenter un concept, constitue d'une certaine manière lui-même un concept, car on peut tout

²⁴ Harnoncourt la fait remonter jusqu'à 1500. (HARNONCOURT 2007 : 35)

²⁵ « Les individus A et B, qui sont les interlocuteurs d'un acte de communication, agissent tour à tour comme émetteurs et comme récepteurs du message et « construisent » un texte lorsqu'ils agissent comme émetteurs et le « déconstruisent » lorsqu'ils agissent comme récepteurs, en se servant du mécanisme de réalimentation ou de *feed-back* pour agir sur leur propre message. » (notre traduction)

²⁶ En poursuivant l'analogie entre musique et mathématiques présentée dans les pages précédentes, on peut vraisemblablement penser que la complexité que nous exposons ici se présente également dans le travail terminologique dans le domaine des mathématiques.

aussi bien parler du concept désigné par ledit symbole que du symbole lui-même comme entité graphique. Le symbole devient en fait lui-même un objet, en plus de l'objet qu'il représente. Ainsi, le symbole d'une croche réfère-t-il à un type de durée de note dans sa matérialité sonore tout en référant en même temps à lui-même en tant qu'objet, dans sa matérialité graphique. Ce cas de double référence d'un même symbole à un objet graphique et à l'objet directement désigné par ce symbole se retrouve également dans la danse de la période étudiée : en effet, au XVII^e siècle, il existait en France une véritable notation codifiée des divers pas de danse et un même terme désignait tout autant un symbole de cette notation qu'un pas ou un mouvement, comme l'explique notamment Ken Pierce (1998) dans son article « Dance Notation Systems in Late 17th-Century France ». Une notation codifiée de la danse, moins sophistiquée, existait aussi en Angleterre²⁷.

Ainsi, tout comme celle des mathématiques, la terminologie musicale sert-elle à décrire à la fois la musique elle-même et sa notation : il en résulte qu'un même « mot » désigne très fréquemment deux concepts différents, soit une réalité musicale d'une part, et sa représentation graphique d'autre part. Dans ces cas, a-t-on affaire à un seul terme polysémique ou à deux termes distincts ? Ou, plus justement, a-t-on affaire à un concept ou à deux concepts distincts ? Par exemple, alors qu'une même dénomination les désigne, une blanche et sa représentation graphique  constituent-elles deux concepts distincts ? Certes, on ne peut dissocier totalement le mot « blanche » du symbole qui lui est associé²⁸. Est-ce une raison suffisante pour considérer que la note dans sa réalité ontologique et la note comme représentation graphique du son, voire comme représentation graphique du concept abstrait, réfèrent exactement au même concept ? L'homographie est ici un leurre. La situation décrite ci-dessus est-elle fondamentalement différente d'un cas où la réalité ontologique et la représentation graphique ne seraient pas désignées par le même terme ? La légitimité de cette question s'illustre peut-être en faisant le parallèle avec un exemple pour lequel la complexité homographique est évitée : au sujet de l'ornement (ou agrément) nommé « port de voix », Monsieur de Saint-Lambert²⁹ relate que « Mr. de Chambonnières ne connoît que le Port de Voix qui se fait en montant, & il le marque par une

²⁷ On peut en voir un exemple dans *The English Dancing Master : or, Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance* publié à Londres en 1651.

²⁸ Et, comme nous le verrons en 6.2.1.6., l'ISO considère que les symboles, en tant que désignations d'un concept, constituent des termes à part entière.

²⁹ Claveciniste, théoricien et pédagogue actif à la seconde partie du XVII^e siècle et au début du XVIII^e.

Croix » (1702 : 110). Nous avons ici un cas où la dénomination de l'ornement (« port de voix ») est différente de celle du symbole qui le représente graphiquement sur la partition (« croix »), ne laissant ici aucun doute quant au fait que « port de voix » et « croix » renvoient à deux concepts différents. On doit donc considérer que les termes « blanche » (symbole) et « blanche » (réalité ontologique) renvoient eux aussi à deux concepts distincts.

Le cas de la « blanche » décrit ci-dessus est loin d'être un cas isolé. On trouve en effet de très nombreux exemples semblables de cette réalité dans le domaine musical, dès lors qu'il y a juxtaposition de deux des couches de langage musical (métalangue et notation). Dans l'ouvrage cité ci-dessus, Monsieur de Saint-Lambert se trouve lui-même à illustrer le phénomène : « *la figure qui marque le Tremblement, s'appelle dans l'usage ordinaire TREMBLEMENT comme luy ; ainsi que toutes les autres figures qui marquent des Agrémens, portent le nom des Agrémens qu'elles designent* » (*ibidem* : 94). Les mêmes questions, apportant les mêmes réponses, peuvent également se poser à propos des différents types de mesure et des signes de mesure qui y sont rattachés : un signe de mesure ($\overline{\frac{2}{2}}$, $\overline{\frac{3}{2}}$, $\overline{\frac{3}{4}}$, $\overline{\frac{6}{4}}$, $\overline{\frac{3}{8}}$, $\overline{\frac{6}{8}}$, etc.) réfère à lui-même en tant que signe musical, mais également au type de mesure qu'il indique. Le problème se pose d'autant plus lorsque, comme c'est parfois le cas à l'époque qui nous occupe, les différents auteurs ne représentent pas nécessairement un même concept musical de la même manière — la question pourrait alors se poser : deux symboles différents, mais représentant un même concept constituent-ils, en quelque sorte, des symboles « synonymes » ?

1.2. Retour sur le choix des langues, des pays et de l'époque étudiés

La conduite d'une recherche en terminologie historique telle que la nôtre oblige à faire, dès le départ, un certain nombre de choix. Dans notre cas, nous avons décidé de maintenir les choix que nous avons faits au moment du Master, tant en ce qui concerne la langue que les pays et la période, c'est-à-dire de poursuivre et d'approfondir les recherches entreprises sur la terminologie musicale en France et en Angleterre pendant la seconde moitié du XVII^e siècle. Nous voulons nous arrêter ici aux raisons qui ont motivé cette décision.

1.2.1. Choix de la période visée par ces travaux

Comme nous l'avons dit dans l'introduction, c'est à la suite de différents constats que nous avons commencé à nous intéresser à la terminologie de la musique ancienne³⁰, et plus précisément à la musique dite « baroque ». Toutefois, même en nous limitant à cette musique, la période sur laquelle il aurait fallu que nous nous penchions était encore trop vaste. C'est pourquoi, de toutes les périodes de l'histoire de la musique occidentale qui pouvaient correspondre à la définition de « musique ancienne », nous avons retenu le dernier demi-siècle du XVII^e siècle, parce qu'il s'agit d'une période en pleine effervescence qui a vu la musique se transformer et passer d'une conception musicale à une autre. Il s'agit en fait d'une période charnière, ne serait-ce que sur le plan de la terminologie musicale. C'est en effet peu après, au début du XVIII^e siècle, qu'on commence à observer, à tout le moins en France, une certaine normalisation terminologique dans les arts et les sciences ou encore le début d'une certaine autorégulation terminologique, que Louis Guespin nomme la *normaison*, et que François Gaudin a abondamment décrite. À partir du début du XVIII^e siècle, on peut donc raisonnablement s'attendre à davantage d'uniformité dans la terminologie musicale.

Dans cette optique, la période qui précède immédiatement cette charnière virtuelle présente un double intérêt. D'une part, comme cette période se situe avant la normalisation formelle, on peut penser que la terminologie de cette époque est susceptible de nécessiter davantage de clarification au profit des utilisateurs actuels de cette musique. D'autre part, un terminologue trouvera plus intéressant d'étudier la période précédant les débuts de la normalisation et de la normaison d'une terminologie, notamment étant donné les variantes et les terminologies d'école qui la caractérisent. À ces arguments s'ajoute celui avancé par David Banks pour le choix de la même période pour ses recherches portant sur la naissance de l'article scientifique :

We are interested in the late seventeenth century, because it was at this point in history that academic writing, which had previously been mainly in Latin, began to be produced in the vernacular languages of western Europe. Until the middle of the seventeenth century, little academic work had been written in languages other than Latin. By the end of the century, the use of Latin was on the way out (BANKS 2017 : 5).

Effectivement, en musique, relativement peu d'ouvrages ont été publiés en langue vernaculaire avant le milieu du XVII^e siècle, tant en France qu'en Angleterre, et si des ouvrages, peu nombreux

³⁰ Nous verrons en 6.2.1.6 que la délimitation du concept de « musique » est variable.

par ailleurs, ont continué à être publiés en latin dans la seconde moitié du siècle, il s'agit pour la plupart d'ouvrages traitant quasi-exclusivement du plain-chant ou de la musique d'église. Ainsi donc, la période que nous avons choisie correspond à un foisonnement de la publication d'ouvrages traitant de musique en français comme en anglais, en France comme en Angleterre. Argument supplémentaire, une grande partie des ouvrages publiés à cette époque sont des traités musicaux encore disponibles aujourd'hui.

Bien évidemment, nous souhaiterions que l'étude que nous avons entreprise puisse éventuellement s'élargir et porter sur toute la période baroque et, même, pourquoi pas, être élargie aux autres périodes musicales correspondant à ce que l'on appelle communément la « musique ancienne », c'est-à-dire le Moyen Âge, la Renaissance, la période classique et, éventuellement, la période romantique. Il nous faut écarter cette ambition, car l'ampleur de la tâche serait telle qu'il ne serait pas possible de respecter les cadres de la présente recherche et que l'étude même ne pourrait atteindre le niveau de précision souhaité. Par ailleurs, un portrait « général » de la terminologie de la musique baroque, qui voudrait concilier en une seule définition par concept tous les moments historiques de cette période, ne saurait rendre justice à la description approfondie de chacune des tranches temporelles de l'histoire du domaine. C'est que la musique, sa théorie, ses concepts, et par conséquent sa terminologie, ont évolué tout au long de la période baroque elle-même.

1.2.2. Choix des pays et des langues ciblés par cette étude

Nos travaux porteront donc sur la deuxième moitié du XVII^e siècle. Mais pourquoi avoir choisi de poursuivre nos recherches sur la France et sur l'Angleterre, et de restreindre notre travail aux seules langues française et anglaise ? En fait, le même pragmatisme qui nous a fait nous limiter à ce demi-siècle pour mieux cibler nos recherches nous a aussi imposé de restreindre le nombre de pays et de langues que nous étudierions. C'est pourquoi nous avons décidé de nous limiter à deux pays et à deux langues. Nous avons donc choisi la France et l'Angleterre, ainsi que les ouvrages en français et en anglais sur la base des raisons que nous expliquons ci-après. Il importe tout de même de préciser que ces choix ne signifient pas que nous ne nous intéresserons qu'à des musiciens français pour ce qui est de la France, ou à des musiciens anglais lorsqu'il s'agit de l'Angleterre.

Notre premier réflexe a naturellement été de choisir la France parmi tous les pays d'Europe (siège principal de la musique baroque). Il s'agissait d'un choix d'autant plus logique que la période que

nous avons retenue, soit la seconde moitié du XVII^e siècle, coïncide avec la plus grande partie du règne de Louis XIV. Le Roi Soleil s'était voulu le protecteur des arts et des sciences : il le fut réellement, tellement cette période a été riche en productions artistiques de toutes sortes. Le règne de Louis XIV fut en France une période particulièrement faste pour les arts, y compris dans le domaine de la musique.

Comme deuxième pays, nous avons choisi de continuer à nous intéresser à l'Angleterre, pays concerné par les études entreprises antérieurement³¹. À l'époque que nous avons retenue, malgré une période assez troublée sur le plan politique, comme on le verra en 1.3.1.2.1, la vie musicale y est toujours bien vivante et se manifeste notamment par la publication de nombreux traités et écrits théoriques sur la musique. De plus, il existait à cette époque des liens, souvent méconnus, entre la France et l'Angleterre, pays pourtant perçus le plus souvent comme des ennemis héréditaires. De fait, l'Angleterre a connu une certaine influence française à la Restauration, une conséquence imprévue de l'exil en France de deux des souverains anglais de l'époque. Cette influence s'est notamment traduite par une évolution des goûts à la Cour, et par l'importation de modèles institutionnels, comme ceux des académies et de l'organisation musicale. La possibilité que cette influence se soit étendue à la terminologie musicale a été l'un des éléments qui ont guidé notre choix de ce pays.

De façon toute naturelle, le choix de la France et de l'Angleterre a entraîné le choix du français et de l'anglais, ce qui excluait d'emblée l'étude d'ouvrages théoriques écrits à cette époque en latin ou en toute autre langue. Nos corpus sont donc constitués exclusivement du français et de l'anglais. Toutefois, il s'est glissé dans l'un et l'autre de nos corpus quelques mots italiens, inclusion qui se justifie par le fort vent soufflant d'Italie qui a touché, à cette époque, toutes les cours d'Europe, et notamment celles de France et d'Angleterre.

1.3. Contexte historique et musical

Pour mieux évaluer la terminologie musicale de cette deuxième moitié du XVII^e siècle, il est bon de rappeler dans quel contexte s'inscrivaient alors la musique et sa terminologie, en France

³¹ Nous aurions pu, par exemple, choisir l'Italie, compte tenu de la vitalité musicale de ce pays à l'époque et de son influence à la grandeur de l'Europe, ou encore l'Espagne, où s'achevait à peine cette période de grande vitalité artistique connue comme le *siglo de oro*. Nous avons écarté ces choix : l'Italie parce que ce pays a déjà fait l'objet de beaucoup d'études, l'Espagne, parce que les sources auraient été trop difficilement accessibles.

comme en Angleterre, puis d'évaluer dans quelle mesure ce contexte a pu avoir une influence sur la terminologie musicale.

1.3.1. La situation dans les deux pays

Avant d'expliquer les liens ayant existé entre le contexte musical et l'environnement sociohistoricopolitique, il apparaît important de rappeler l'omniprésence de la musique à l'époque qui nous occupe. Comme le rappelle Jean-Marc Chatelain :

C'est, au XVII^e siècle, la musique qui constitue le modèle asymptotique au regard duquel se comprend cette manière de lire [l'oralisation du texte préconisée par le Chevalier de Méré], conçue comme un art apparenté à celui de l'interprétation musicale : éloignées de toute forme de déclamation, de « *cet air public et cet éclat de theatre* » que fuit l'honnête homme, sans rien de « *grimé* » disait encore Mme de Lafayette, les inflexions et nuances de la voix employées par le lecteur sont l'exact pendant des « *agrément* » de la musique, flattements, coulades, chutes, accents, qui, écrira un peu plus tard Michel de Saint-Lambert, « *ne doivent altérer le chant ni la mesure de la pièce, [mais] en augmenter la beauté* ». Cette dimension musicale de la lecture n'est d'ailleurs pas sans rappeler la métaphore à laquelle La Rochefoucauld recourait pour exprimer son idée de la conversation, comme dans la réflexion « De la société » : « *On peut prendre des routes diverses, n'avoir pas les mêmes vues ni les mêmes talents, pourvu qu'on aide au plaisir de la société, et qu'on y observe la même justesse que les différentes voix et les divers instruments doivent observer dans la musique* » (CHATELAIN 2016 : 46).

Marcelle Benoît (1971 : 9-45) souligne l'importante place qu'occupait la musique en France à l'époque, toutes catégories sociales confondues. Cette omniprésence de la musique existait également outre-Manche sur la « *ringing island* »³², comme l'explique Christopher Marsh (2013). Selon cet auteur, bien que le niveau de littéracie musicale en Angleterre ait été assez bas (*ibidem* : 6)³³, un des symptômes de l'ubiquité musicale est que la terminologie musicale³⁴ « *frequently migrated into other categories of expression* » (*ibid.* : 5). En réalité, l'auteur fait ici allusion aux très nombreuses métaphores musicales en usage à l'époque dans la langue générale, dont « *all out of tune city* » (pour une ville dévastée par la peste), les admirateurs de William III qui

³² Ainsi désignée dans la préface de la *New and Easie Method to Learn to Sing by Book* de 1686 ; expression reprise par Christopher Marsh (*op. cit.*).

³³ Bien qu'il avance que « *it seems possible that levels of musical literacy were rising more rapidly than we might have assumed* » (*ibid.*).

³⁴ Il importe de souligner que, par « *musical terminology* », l'auteur fait seulement référence à certains termes du domaine musical passés à la langue générale, notamment par le biais de certaines expressions idiomatiques.

promettaient aux ennemis continentaux de l'Angleterre que leur roi allait leur enseigner « *a new Jigg to dance* », ou « *I am the trumpeter to your show* » (phrase utilisée par déférence pour expliquer qu'on n'a fait que préparer l'entrée de quelqu'un) ne sont que quelques exemples. Marsh explique aussi que l'omniprésence de la musique, à laquelle on attribuait des liens avec le divin, s'étendait jusqu'à la médecine et aux sciences (qui s'intéressaient notamment à l'origine et à la démystification des phénomènes acoustiques comme l'écho et la résonance) et, enfin, à tous les aspects de la vie.

La vie musicale d'une nation ou d'un pays est toujours intimement liée aux contextes politique et social, pour ne nommer que ceux-là. Ainsi, des tragédies, comme le sont les grandes épidémies, les famines ou les guerres, sont habituellement synonymes de moments sombres dans la vie musicale, et ceci pour différentes raisons. Tout d'abord, les principaux mécènes de la musique, qui sont à l'époque les aristocrates et l'Église, sont, en temps de guerre, occupés à autre chose qu'au divertissement ou à l'embellissement des cérémonies religieuses – ou n'ont tout simplement plus les moyens d'entretenir la musique. De plus, sur le plan purement pratique, ces tragédies, qui déciment des populations, sont également susceptibles d'entraîner des pertes au sein des effectifs musicaux. Ainsi, en temps de guerre, l'activité musicale a-t-elle été réduite, voire complètement arrêtée, en de nombreux endroits, comme ce fut le cas en Allemagne pendant la Guerre de Trente ans, où seules les cours de Wurtemberg et de Munich ont pu maintenir leur *Kapelle*. Le cas de Dresde rassemble plusieurs des cas de figure que nous venons d'évoquer. Ainsi James Haar raconte-t-il que « *at the time of Schütz's arrival in the Saxon capital, the Hofkapelle had 27 members [...], a number that increased slightly in subsequent years. Following Saxony's entry into the war in 1631, however, the situation at court deteriorated dramatically, and between 1634 and 1639 the number of musicians dropped from 30 to 10. By 1641 war, plague, and unpaid salaries had reduced the Kapelle to a state that, in Schütz's own words, resembled « a patient in the throes of death »* » (HAAR 2014 : 354).

L'inverse est également vrai. Une guerre remportée, et l'on compose et l'on chante un *Te Deum*. Un traité signé, et l'on commande des célébrations pour marquer le retour de la paix dans le royaume. C'est en effet ce que fit Louis XIV en 1668 à la signature du Traité d'Aix-la-Chapelle, qui mettait fin à la Guerre de Dévolution, lorsqu'il commanda le Grand Divertissement Royal de Versailles, lors duquel on donna les *Fêtes de l'Amour et du hasard* de Lully. De même, en 1697, le roi William III d'Angleterre ordonna-t-il, pour la signature du traité de Ryswick, qui mettait fin

à la Guerre de la Ligue d'Augsbourg, des célébrations au cours desquelles on donna *Europe's Revels for the Peace and His Majesties Safe Return* de John Eccles. Les grandes victoires et les périodes de paix ou de stabilité politique s'accompagnent d'un épanouissement et d'une luxuriance de la vie musicale.

C'est que la musique représentait alors un symbole politique, par lequel on exprimait sa force et sa grandeur. Comme le résume bien Kenneth Marcus, « *patronage of the arts was a sign of distinction of early modern courts, and scholars have amply shown the degree to which European rulers became patrons in a demonstration of both power and grandeur* » (2007 : 1). Enfin, il faut rappeler que la musique constituait également un important marqueur social. En effet, par la musique que l'on donnait (en tant que mécène), on montrait au monde sa réussite sociale ou financière. Dans les deux pays étudiés, nous verrons à présent que le contexte des arts en général, et le contexte musical en particulier, dépendaient, ou découlaient, en très grande partie du contexte politique.

1.3.1.1. France

1.3.1.1.1. Contexte sociohistoricopolitique français

La période que nous étudions dans ces travaux coïncide avec la plus grande partie de ce qu'on a appelé le siècle de Louis XIV, ou plus exactement avec une grande partie du règne de ce roi (1643-1715). De fait, lorsque Louis XIV devient roi à la mort de son père, le 14 mai 1643, il n'a même pas cinq ans. C'est sa mère, Anne d'Autriche, qui assume la régence avec l'assistance du cardinal Mazarin. Très tôt, l'enfance du roi sera troublée par une première Fronde, dite la Fronde parlementaire (1648-1649), motivée principalement par les difficultés financières du royaume, et qui sera suivie par la Fronde des princes (1651-1653), causée par une volonté de reconquête du pouvoir par les nobles. Cette expérience influencera durablement le règne du roi, et c'est en effet le souvenir de la révolte des princes qui amènera le roi à rassembler la Cour autour de lui à Versailles pour mieux contrôler la noblesse. Il a également exclu les princes de sang des différents conseils constituant le conseil royal. Toujours en raison du traumatisme de la Fronde, il se méfie de Paris, qui est par ailleurs, à l'époque, une ville passablement insalubre et non sécuritaire, et prend plusieurs mesures pour assainir et discipliner cette ville, fondant l'hôpital général de Paris et créant la lieutenance générale de police, chargée certes d'assurer la sécurité et de maintenir l'ordre public, mais aussi de veiller au bon ravitaillement et à la salubrité de la ville.

Même si la mort d'Anne d'Autriche est survenue dès 1652, la régence ne se termine véritablement qu'en 1661, à la mort de Mazarin, lorsque Louis XIV décide d'assumer seul le pouvoir, sans l'aide d'un ministre principal. Il confie en 1665 le contrôle des finances à Colbert, qui appartient à une famille de riches banquiers, tout en laissant la justice au rival de ce dernier, le marquis de Louvois. Il s'assure ainsi que les ministres ne feront pas de coup d'État contre lui.

Louis XIV mène plusieurs réformes, notamment administratives et fiscales qui se traduisent par un accroissement du pouvoir royal. Il cherche par toutes sortes de moyens à affirmer la grandeur de la France, depuis les guerres contre ses voisins, qui permettent notamment d'agrandir le territoire du royaume, jusqu'à l'établissement d'une suprématie française dans les arts, notamment à Versailles et par le château de Versailles en tant qu'institution.

1.3.1.1.2. Incidence sur la musique en France

En musique, la période étudiée commence quatre ans après l'arrivée en France du jeune Jean-Baptiste Lully, qui allait marquer ce demi-siècle, et s'achève au moment où les musiciens français (re)découvraient la musique italienne :

Le style musical sous Louis XIV est un art essentiellement français. Lully en a posé les principes, il est fait de mesure et d'équilibre, jusque dans l'ornementation. [...] À la fin du siècle, ce bel édifice se fissure : l'abbé Mathieu organise des concerts à Saint-André des Arts. Par eux, les musiciens français découvrent, émerveillés, la musique des Italiens et plus particulièrement Corelli (LESCAT 1991 : 9).

Comme le rappelle Philippe Lescat, « *cette vie musicale française, très vivante, se déroule autour de deux pôles principaux : Versailles et Paris* » (*op. cit.* : 8), chacun tenant à son tour « *le rôle vedette, l'importance de l'un éclipsant l'autre et vice-versa* » (*ibidem*). Cette centralisation, qui allait s'opérer avec la prise en main par le roi du gouvernement en 1661 et avec l'installation de sa cour à Versailles en 1682, allait avoir des influences considérables sur le monde musical. En effet, la centralisation politique allait se doubler d'une centralisation dans les arts, et en particulier dans le monde musical avec, en 1662, la création de l'Académie royale de danse puis, sept ans plus tard, la création de l'Académie royale de musique. Nous pourrions d'ailleurs ajouter à cette liste le monopole quasi-absolu de l'édition musicale en France³⁵ accordé à la famille Ballard (qui deviendra également

³⁵ Il importe de rappeler, toutefois, qu'une partie importante de la musique circulait encore sous forme manuscrite en France à l'époque alors que la gravure musicale faisait son apparition comme mode de diffusion musicale. (GUILLO 2010 : 5) La gravure se différenciait de l'imprimerie par le fait qu'elle n'utilisait pas de caractères typographiques (comprise dans le concept d'impression musicale), mais qu'elle faisait appel

dépositaire de la charge de « Seul imprimeur du roi pour la musique » (GUILLO 2010 : 2)) et le cumul des charges et des privilèges exercé par Jean-Baptiste Lully (qui fut, entre autres choses et en plus de ses nombreuses charges de musicien, « surintendant de la musique de la chambre du roi » (1661) et détint le privilège de l'opéra (1672), le privilège (à vie) de l'établissement des académies de musique à Paris et en province (1672), de même que le privilège général de trente ans pour l'impression de ses œuvres tant musicales que poétiques³⁶ (1672). Mario Armellini évoque d'ailleurs à ce sujet une « *mainmise accrue sur la musique nationale* » (2010 : 29).

En effet, comme le rappellent François Lesure, Claudie Marcel-Dubois et Denis Laborde, « *the territorial unity sought by the kings of France was accompanied by a desire for political, administrative and cultural centralism in which music played an important part. Louis XIII and, after 1661, Louis XIV insisted on the presence of their leading subjects at court, where a whole ritual was designed to reinforce royal power* » (LESURE et al.). Par ailleurs, comme nous l'avons vu plus haut, il régnait, dans la dernière moitié du XVII^e siècle, une volonté de créer, d'imposer et de faire briller un *style français*, en grande partie pour des raisons politiques. Un style français, incarné principalement par l'*air de Cour*, existait bel et bien dans la première moitié de ce siècle, mais un nouveau style national fut tout de même souhaité par le roi. Comme le rappelle Jean Duron, il y eut pendant un certain temps une cohabitation entre ces deux esthétiques : « *cette nouvelle esthétique s'installe en marge de l'art « officiel » du temps, en marge de l'air de Cour au sens large, le genre français par excellence, qui continua à se développer au cours de cette période* » (DURON 1997 : 98). Cet auteur explique en effet qu'on « *connaît la volonté politique du jeune roi Louis XIV et de son ministre Colbert, dans les premières années du règne, pour créer une image de l'art français forte qui véhiculerait en Europe l'image d'une monarchie forte en même temps que celle de la cohésion nationale* » (*ibidem* : 98). Cette volonté, exprimée avec encore plus de force dès lors que le roi choisit d'assumer à lui-seul le pouvoir en 1661, constituait en quelque sorte une forme d'affranchissement des années Mazarin. Cette nouvelle esthétique amena, sur le plan de la composition, de nouvelles formes musicales, dont le meilleur exemple

à un procédé proche de la lithographie, ce qui permit à plusieurs compositeurs de contourner le monopole de l'imprimerie musicale. (LESCAT, *op. cit.* : 10) Le choix de publier un ouvrage musical par la gravure plutôt que par l'impression et la typographie permettait également d'illustrer la musique plus précisément et avec plus de justesse, étant donné les possibilités limitées offertes par les casses de l'imprimerie Ballard (*ibidem* : 26).

³⁶ « *Par l'imprimeur de son choix, en tel volume, marge, caractère & autant de fois qu'il voudra...* » (GUILLO, *ibid.* : 6), privilège supérieur à celui de tous les imprimeurs.

est sans aucun doute le *motet à grand chœur*, ou *grand motet*^{37, 38} ; mais on vit également apparaître le *petit motet*, et la *tragédie en musique*, version française de l'opéra³⁹, de même qu'un nouveau style d'orchestration (à cinq parties, plutôt que les quatre traditionnelles), pour ne nommer que ces formes-là.

« *Les trois corps de musique – la Chapelle⁴⁰, la Chambre⁴¹ et l'Écurie⁴² – comptent dans leurs rangs les meilleurs compositeurs [...] et les meilleurs instrumentistes. [...] La musique participe activement à la pompe versaillaise et rythme la vie du monarque* » (LESCAT 1991 : 8). Ainsi, à Versailles, la musique se retrouve-t-elle partout, et on compte un très grand nombre de formations musicales, subdivisions des trois grands corps de musique, qui y officient en tous lieux : musiciens de la Chambre du roi, Les Vingt-quatre Violons⁴³ ou la Grande Bande, les Petits violons ou encore la Petite Bande, la Chapelle royale, la Grande Écurie, la Petite Écurie, etc. Comme le souligne Philippe Lescat, « *les opéras de Lully résonnent dans le parc, la salle de la Grande Écurie ou cour de marbre du château, à défaut d'une salle construite à cet effet, avant d'être applaudis à Paris* » (1991 : 8). Cependant, si c'est beaucoup à ou autour de Versailles que prend forme et vit la musique à cette époque, elle se propage également en-dehors de la Cour. Marcelle Benoit rappelle en effet que les musiciens « *rappellent à la Ville un peu de l'atmosphère musicale qu'on respire à Versailles, favorisent, sans s'en douter, la formation d'amateurs, de connaisseurs qui rempliront, au XVIII^e siècle, les salles*

³⁷ Thierry Favier consacre à ce sujet d'abord le chapitre d'un livre (FAVIER 2008), puis tout un ouvrage (FAVIER 2009).

³⁸ Comme l'explique Thierry Favier, une ambiguïté terminologique a longtemps régné au sujet de ce concept. (FAVIER 2009 : Chapitre 1). Nous présenterons d'ailleurs l'analyse de Favier de cette ambiguïté (figure 4.7).

³⁹ Nous reparlerons de ce concept et de ses désignations en 4.1.3.4.

⁴⁰ Musique de la Chapelle du roi. « *Département de la musique royale réunissant les chanteurs et les instrumentistes affectés au service des offices religieux du roi et de sa Cour.* » (SHARPIN, Grégoire, in BENOIT et al. 1992 : 128)

⁴¹ Musique de la Chambre du roi. « *Département de la musique royale réunissant les chanteurs et les instrumentistes employés aux manifestations musicales profanes données à la Cour. Les origines de la musique de la Chambre remontent à François I^{er} qui établit la distinction entre les musiciens de la Chambre, destinés à ses divertissements intimes, et ceux de l'Écurie, chargés d'illustrer les fêtes et parades de plein air [...]. La Chambre se composait essentiellement de chanteurs [...], de luthistes, violistes, flûtistes, clavecinistes [avant d'intégrer également] la famille des violons.* » (SHARPIN, Grégoire, in BENOIT et al. 1992 : 128)

⁴² Écurie. « *Département de la musique du roi regroupant, outre les chevaux de guerre et de manège avec le personnel attaché à leur entretien, un corps musical d'instrumentistes. Ces officiers sont répartis sous 5 rubriques, dont les dénominations remontent à François I^{er} : Trompettes ; Violons, hautbois, saqueboutes et cornets ; Hautbois et musettes de Poitou ; Fifres et tambours ; Cromornes et trompettes marines. Plus on avance dans le XVII^e s., plus les intervenants réels se réduisent aux trompettes et timbales (montées à cheval), aux hautbois et bassons, et plus rarement aux violons et flûtes. Leur rôle d'apparat, surtout de plein air, les fait participer aux défilés, introduction d'ambassadeurs, entrées dans les sanctuaires, retour de la chasse, promenades dans les parcs...* » (BENOIT, Marcelle in BENOIT et al. 1992 : 260)

⁴³ Qui pouvaient également être engagés par des particuliers en-dehors de Paris.

parisiennes » (1971 : 7). De plus, il ne faut pas non plus négliger d'autres centres musicaux importants à l'époque : bien que le roi soit parvenu à centraliser en grande partie la vie culturelle et musicale à Versailles, d'autres mécènes et amoureux de la musique et des arts, comme Mademoiselle de Guise⁴⁴, ou encore les deux Philippe d'Orléans (le père, puis le fils – ce dernier surnommé le « prince musicien »), offriront à de grands musiciens⁴⁵, outre leur protection et leur mécénat, un cadre d'où faire rayonner leur art. Lorsque le roi James II d'Angleterre, exilé, s'installe à St-Germain-en-Laye en 1689, il amène avec lui plusieurs de ses musiciens⁴⁶ et impose son goût pour la musique italienne. La musique de la Cour du roi en exil, qui était dirigée par Innocenzo Fede – désigné en France comme le Surintendant de la Musique du Roi d'Angleterre –, représentait « *a significant musical centre during the years 1689-1712, and [...] played an important role in the introduction and popularization of Italian styles in France during the 1690s* » (CORP 1995 : 217). D'autres membres de la noblesse ont également participé à la vie musicale en-dehors de la cour, mais dans une moindre mesure (LESCAT *op. cit.* : 8). À Paris, la musique est accessible à un grand nombre de gens, notamment dans les églises, dans lesquelles se produisaient souvent les chanteurs de l'Opéra.

1.3.1.2. Angleterre

1.3.1.2.1. Contexte sociohistoricopolitique anglais

En Angleterre, le XVII^e siècle fut probablement un des siècles les plus tourmentés de l'histoire de ce pays. Aussi est-il nécessaire, pour bien comprendre le contexte musical anglais de cette deuxième moitié du XVII^e siècle, de revenir quelques années en arrière afin d'évoquer l'arrière-plan politique. Avec le déclenchement en 1642 de la première de trois guerres civiles consécutives, l'Angleterre est entrée, sur les plans politique et social, dans une période très

⁴⁴ C'était une longue tradition, chez les Guise, de soutenir des musiciens. Patricia Ranum précise que « *unlike the musicians at Versailles, few of those attached to the Guise household came from musical dynasties* » (1987 : 350). En effet, rappelle-t-elle, les Guise semblaient choisir les musiciens qu'ils protégeaient « *from the poorer branches of families that had served them over several generations; the important requirements included a 'good disposition', a 'good voice' and the ability to compose or to sing, often while accompanying oneself* » (*ibidem*).

⁴⁵ Ne mentionnons ici que Marc Antoine Charpentier et Étienne Loulié (qui se côtoyèrent dans ces deux maisons). On peut lire sur les liens entre Philippe d'Orléans II et la musique dans Jean-Paul Montagnier (1996, 2006) et Don Fader (2007) ; de son côté, Patricia Ranum (1987, entre autres) a largement exploré le patronat de Mademoiselle de Guise.

⁴⁶ Les musiciens ayant accompagné le roi et la reine d'Angleterre dans leur exil incluait une bonne partie des musiciens de la chapelle catholique de James II, l'ensemble des musiciens de la chapelle catholique de la reine Mary, ainsi que la majorité des membres de la *Ceremonial Music*. Les musiciens présents à St-Germain-en-Laye incluait également Jacques Paisible, musicien français ayant vécu en Angleterre et dont il sera question dans les pages qui suivent. (CORP 1995 : 219)

tumultueuse qui s'étendra jusqu'au début du siècle suivant. Comme nous le verrons plus loin, cela aura d'importantes conséquences sur la vie musicale anglaise.

La première des trois guerres civiles est la conséquence d'un conflit entre le roi Charles I^{er} et le parlement par suite du refus de ce dernier d'accepter les demandes de fonds du roi, certes, mais plus encore parce que le roi refusait de mettre en place une monarchie constitutionnelle. Cette guerre civile, commencée en 1642, s'achèvera quatre ans plus tard avec l'emprisonnement du roi par les membres du parlement. Profitant du profond antagonisme existant entre le parlement et les presbytériens écossais, le roi s'appuya sur ces derniers pour se faire libérer et être reconduit sur le trône. S'ensuivit une deuxième guerre civile qui se termina avec le procès du roi pour haute trahison, puis par sa décapitation en 1649. L'Angleterre se retrouva alors sans monarque, puisque Charles, fils et successeur légitime de Charles I^{er}, s'était réfugié sur le continent dès 1648. Commence alors l'*Interregnum*. Un Commonwealth, qualifié d'« *oppressive religious regime* » (ELLIS 2001 : iv), fut mis en place et donna les pleins pouvoirs au parlement. La paix ne régna toutefois pas encore dans le royaume, puisqu'une troisième guerre civile éclata dès 1649 et dura jusqu'en 1651. Deux ans plus tard, soit en 1653, Oliver Cromwell prit la tête du *Protectorate of England*, une sorte de dictature militaire qui durera jusqu'en 1659.

Après un bref épisode de gouvernement parlementaire, la monarchie fut restaurée en 1660, avec le retour d'exil de Charles qui prit le nom de Charles II. Le nouveau roi avait, tout comme son père, tendance à vouloir gouverner en se mettant le parlement à dos et dut faire face à des oppositions. Malgré tout, il réussit à maintenir la paix dans le royaume. Mais la population continua à souffrir, notamment à Londres, qui fut frappée par une épidémie de peste bubonique qui lui fit perdre une bonne partie de sa population⁴⁷. De plus, l'année suivante, la ville fut dévastée par un incendie qui détruisit des dizaines de milliers de maisons, ainsi que des dizaines d'églises. Le pays resta troublé, des révoltes se produisant jusqu'à la mort de Charles II en 1685.

Son successeur, James II, fut lui aussi en conflit avec le parlement, et ce, d'autant plus qu'il était catholique, s'étant converti vers 1670 pendant son exil en France. Il dut essuyer deux révoltes avant de voir, en 1688, son propre gendre, William of Orange, s'emparer du pouvoir. James II trouva refuge en 1690 à Saint-Germain-en-Laye, où il mourra en 1701. À partir de 1689, à la suite de ce qui est connu comme la *Glorious Revolution*, l'Angleterre fut dirigée conjointement par

⁴⁷ Selon les sources, la population de Londres aurait décréu de 15 % à 25 % à la suite de cette épidémie.

la reine Mary, fille protestante de James II, et son mari William of Orange (qui devint le roi William III). Ce dernier gouvernera seul après la mort de son épouse, survenue en 1694, avant de mourir à son tour en 1702.

1.3.1.2.2. Incidence sur musique en Angleterre

Comme nous venons de le voir, l'Angleterre a vécu dans un tumulte quasi-constant entre 1642 et la fin du siècle. Mais quelles ont été les conséquences de ce tumulte sur la vie musicale en Angleterre ? De tout ce qui a été évoqué ci-dessus, il faut surtout retenir le fait que deux des rois – l'un protestant (anglican) et l'autre catholique – ont vécu une partie de leur vie en exil en France ; il convient également de retenir la forte présence puritaine, particulièrement entre l'exécution de Charles I^{er} en 1649 et la restauration de la monarchie en 1660.

Comme le résume Patrick Wood Uribe, « *after the Puritan victory in 1646 and the King's flight and subsequent execution [...] dramatic restrictions were placed on music-making: the use of organs in the liturgical service was banned, and across the country, organs that were not destroyed were relocated to taverns. Without elaborate music in church, choristers found themselves no longer needed.* » (2009 : s. p.). Cette destruction d'orgues (et de manuscrits musicaux⁴⁸) évoquée par Patrick Wood Uribe a bel et bien eu lieu, et plusieurs récits le confirment. Cependant, il faut bien préciser que le régime cromwellien ne s'opposait pas à l'orgue en tant qu'instrument, mais bien à son usage dans le cadre des offices religieux⁴⁹. Son utilisation dans la sphère privée n'était pas interdite, loin de là (ELLIS *op. cit.* : 82-83). Cependant, son retrait d'une bonne partie des églises a effectivement entraîné une baisse de la production musicale sacrée, comme le souligne Brent Bartlett Murray : « *governmental restriction hampered, and significantly affected, the composition of English church music* » (1955 : iv). Bronwyn Ellis (*op. cit.* : 105) résume bien les principales objections des puritains à la musique dans les églises : « *the incorporation of secular elements, excessive use of the organ, aspects of the choral culture and textual inaudibility* ». Elle ajoute que ceci jouera un grand rôle dans la détermination des politiques du Commonwealth une décennie plus tard (*ibidem*). Une certaine musique sacrée recevait cependant l'approbation des puritains : celle qui était « *clear, limited and*

⁴⁸ ELLIS 2001 : 107-108. L'auteure rappelle qu'une très grande partie de la musique d'église de l'époque n'était pas imprimée, mais recopiée à la main.

⁴⁹ ELLIS 2001 : 105, 159.

strictly homophonic » (ELLIS *op. cit.* : 163) – tout ce que n'était pas la musique habituellement donnée dans les cathédrales.

Il n'y a pas que la musique sacrée qui a été affectée par les troubles du milieu du siècle. En effet, comme le rappelle Wood Uribe, « *in addition, London's public theaters were closed, thus putting yet more musicians out of work* » (2009 : s. p.). En fait, cette fermeture des *public theatres* remonte à 1642 lorsque, juste avant le début des hostilités, le parlement jugea que les divertissements n'avaient plus leur place en ces temps troublés et prit une ordonnance⁵⁰ en ce sens. Les termes exacts de cette ordonnance étaient les suivants : « *while these sad causes and set Times of Humiliation doe continue, Public Stage Plays shall cease, and be forborn* »⁵¹. Non seulement plusieurs puritains craignaient (ou agitaient la peur de) la colère divine (« *not only were stage-plays generally considered inappropriate in times of public calamity, but they also possessed the added inconvenience of severely displeasing God* »⁵²), mais il convient d'ajouter, comme le fait Ellis (*op. cit.* : 185), que les divertissements offerts dans les *theatres* occasionnaient des rassemblements de foule qu'il fallait pouvoir éventuellement contenir. Le fait que les divertissements offerts dans les *theatres* occasionnaient des rassemblements de foule qu'il fallait pouvoir éventuellement contenir. Cela exigeait de disposer des ressources humaines nécessaires conforta très certainement le parlement dans son ordonnance, les ressources en question étant mieux employées ailleurs. Une certaine crainte du pouvoir du théâtre sur les esprits du peuple a probablement joué aussi⁵³. Toujours est-il que cette fermeture des *theatres* fut maintenue à l'issue de la guerre civile et il fallut attendre la Restauration pour les voir ouvrir à nouveau. L'ordonnance visait l'interdiction de donner des pièces en public, mais pas celle de donner de la musique dans les théâtres ou encore de donner des pièces en privé. Même si, en théorie, il pouvait y avoir de la musique dans les *theatres* pendant l'*Interregnum*, il reste que l'ordonnance de 1642 a véritablement affecté la production de musique théâtrale.

Pendant plus de dix ans – ce qui inclut les deux épisodes de *Commonwealth* et le *Protectorate* – la vie musicale anglaise a ainsi été fortement au ralenti, à tout le moins dans les églises et dans les *public theatres*. À Londres même, ce ralentissement a pu être constaté sur une plus longue période

⁵⁰ *Order for Stage-plays to cease.*

⁵¹ Cités par Ellis (*op. cit.* : 186).

⁵² ELLIS *op. cit.* : 189.

⁵³ ELLIS *op. cit.* : 190.

puisqu'en 1642 et le déclenchement de la première guerre civile, le roi Charles I avait déménagé sa cour à Oxford, et, avec elle, tous ses musiciens (WOOD URIBE *op. cit.*). L'absence simultanée du mécénat de la Cour et de l'important mécénat de l'Église eut comme effet de faire chuter la production de musique profane et celle de musique sacrée.

Contrairement à ce que plusieurs historiens ont longtemps prétendu (ELLIS, *op. cit.*), il ne faudrait pas croire pour autant que la production musicale se soit tarie à cette époque. Au contraire, l'insécurité des espaces publics a entraîné l'émergence ou l'amplification de la pratique musicale privée ou de ce que nous pourrions appeler de la « musique d'intérieur ». Comme le souligne Peter Holman,

It used to be thought that the Puritans were against music, and that the art suffered badly during the Interregnum. It is true that the court broke up in 1642, leaving the royal musicians to fend for themselves, and that the Parliamentary authorities closed the theatres and disbanded cathedral choirs. But they had nothing against instrumental music, and the upheavals of the 1640s provided a suitable environment for its intensive cultivation in private; as the writer Roger North put it in a memorable phrase, 'many chose rather to fiddle at home, than to goe out, and be knockt on the head abroad' (HOLMAN 2012 : 4-5).

Ainsi, de la musique a bel et bien continué à être écrite⁵⁴, jouée et chantée, mais dans un cadre très limité, notamment lors d'événements privés et dans certains cercles très restreints, dont les salons⁵⁵. Même le *Lord Protector* Oliver Cromwell éprouvait, semble-t-il, un certain goût pour la musique : « *yet in stark contrast with the prevailing image of a staid, pleasure-loathing, Puritanical dictator, Cromwell « loved a good voice and instrumentall musick well » and « had forty-eight violins and fifty trumpets and much mirth with frolics besides mixt dancing » at the wedding of his daughter Frances »* (ELLIS *op. cit.* : 85)⁵⁶ – cette auteure juge par ailleurs que les opinions du Commonwealth sur la musique étaient pour le moins changeantes⁵⁷. Curieusement, ce sont les façons que l'on a trouvées pour

⁵⁴ Comme le démontre la quantité de manuscrits musicaux anglais datant des années 1650 que l'on retrouve dans le catalogue des manuscrits musicaux de la Restauration anglaise colligé par Rebecca Herissone (2013a). Bronwyn Ellis (*op. cit.* : 253-254) traite elle aussi de l'abondance de la publication de musique pendant l'*Interregnum*. Elle rappelle que « *the Commonwealth period witnessed a marked increase in the number of music publications »* (*op. cit.* : 289), ce qui fut rendu possible en grande partie par l'abolition du monopole du droit de publication au cours de cette période.

⁵⁵ WOOD URIBE (*ibidem*) et ELLIS (*op. cit.* : 159).

⁵⁶ Ellis rappelle que le mariage de sa fille ne fut pas la seule occasion où Cromwell s'était entouré de musique et de musiciens (*op. cit.* : 287-288). De fait, il employait des musiciens de manière régulière.

⁵⁷ « *Simplistic as it may seem, the Commonwealth position on domestic music was very much dependent on the day of the week »* (ELLIS, *op. cit.* : 259).

contourner l'ordonnance de 1642, qui ont réuni les conditions favorables à l'émergence de l'opéra anglais. Comme le rappelle Ellis, la musique « *proved to be the most favoured method of getting around the 1642 ordinance. It ensured that by creating an « opera » or similar genre, no stage-play was being presented and no law was being broken* » (*ibidem* : 233). En effet, c'est durant l'*Interregnum* que des œuvres musicales précurseurs de ce genre ont vu le jour⁵⁸, ce qui a occasionné nécessairement l'émergence d'une terminologie dans le métalangage musical.

La restriction des lieux où la musique était permise amena la musique à prendre à cette époque beaucoup d'importance dans la sphère privée. En effet, la musique, « *then as now, served as a means of dealing with such pressure, providing comfort, company and a sense of belonging. By forming consorts and other ensembles, individuals could attempt to forget the power struggles of their age, the nature of the new regime, or the conflict that had led to the English republic* » (ELLIS, *ibid.* : 235). C'est pendant cette période que plusieurs traités musicaux importants comme ceux de John Playford⁵⁹ ou de Christopher Simpson ont été publiés. On peut donc en déduire que cette pratique de la musique dans la sphère privée a été l'occasion pour plusieurs d'apprendre la musique, en grande partie à l'aide de traités et de méthodes (*music tutors*).

Ce n'est donc qu'avec la restauration de la monarchie que la musique a repris ses droits à la Cour comme à l'église, la Cour reprenant alors son rôle de principal mécène, et la plupart des musiciens encore vivants retrouvant leur poste. Cependant, le nouveau roi Charles II, « *the first monarch since Henry VIII to have experienced the culture of Continental courts at first hand* » (HOLMAN 1996 : 17), avait vécu en France pendant une bonne partie de son exil et il y avait pris goût à la « musique à la française ». Il avait ainsi pu voir, chez Louis XIV, les Vingt-Quatre Violons du Roi, il avait connu les premières œuvres de Lully pour la musique du roi, et était revenu en Angleterre les oreilles chargées de goûts esthétiquement très différents de ceux de son père. Peter Holman explique en effet que Charles II « *developed a taste for the fashionable dance music associated with French violin bands, and a corresponding aversion to the viol fantasias that his father liked so much* » (*ibidem*). Ainsi, donc, alors que la fantaisie (*fantasia/fancy*) pour violes avait été la reine des genres musicaux dans la première moitié du siècle, elle n'a désormais plus la cote et est supplantée par la musique pour

⁵⁸ ELLIS *op. cit.* : 216.

⁵⁹ *A Breefe Introduction to the Skill of Musick*, publié en 1654, puis *An Introduction To the Skill of Musick*, publié pour la première fois en 1655, avant d'être réédité pas moins de dix-neuf fois jusqu'en 1730.

les violons⁶⁰. Selon Roger North (1653-1734), notamment avocat, biographe, musicien amateur et auteur de plusieurs écrits sur la musique, le violon n'était en effet, jusqu'au milieu du siècle, joué que par des musiciens de rue ou musiciens populaires (ELLIS, *op. cit.* : 264). Ceci est par ailleurs confirmé par Thomas Mace dans son « *Recreative Praeludium* » à la partie consacrée au luth de son *Musick's Monument* :

Figure 1.1 – A Dialogue between the Author and His Lute
(MACE 1676 : 33)

A Dialogue between the AUTHOR and His LUTE : The Lute complaining sadly
of Its Great Wrongs and Injuries. [...]

AUTHOR
What makes Thee sit so Sad, my Noble Friend,
As if Thou wert (with Sorrows) near Thy End?
What is the Cause, my Dear-Renowned-Lute,
Thou art of late so Silent, and so Mute?
Thou seldom dost in Publick now appear;
Thou art too Melancholly grown I fear.

LUTE
What need you ask These Questions why 'tis so?
Since 'tis too obvious for All men to know.
The World is grown so Slight; full of New Fangles,
And takes their Chief Delight in Jingle-Jangles:
With Fiddle-Noises; Pipes of Bartholmew,
Like those which Country-Wives buy, Gay and New,
To please their Little Children when they Cry:
This makes me sit and Sigh thus Mournfully.
[...]

Mace publie son traité en 1676, soit seize ans après la Restauration ; comme on le voit dans l'extrait présenté ci-dessus, le luth, instrument très prisé en Angleterre dans la première moitié du XVII^e siècle⁶¹, avait alors vu sa popularité décroître, remplacé notamment par le « bruit des violons » (*fiddle-noises*).

⁶⁰ « *In fact, consort music suffered more from the restoration of the monarchy in 1660, partly because the return of musicians to court caused the decline of music-making elsewhere (such as the important music meetings in Commonwealth Oxford), and partly because composers were once more preoccupied with vocal music, needed in the theatres and in the Chapel Royal and other collegiate foundations* » (HOLMAN 2012 : 5).

⁶¹ En effet, Mace rappelle : « *Beloved Reader, you must know, That LUTES could Speak e're you could so; There has been Times when They have been DISCOURSEERS unto King and Queen: To Nobles, and the Highest Peers; And Free Access had to Their Ears Familiarly; scarce pass'd a Day They would not Hear what Lute would say: But sure at Night, though in Their Bed, They'd Listen well what then She said [...]* » (*ibidem* : 35-36)

Roger North raconte pour sa part que le roi Charles II :

had lived some considerable time abroad, where the french [sic.] musick was in request, w^{ch} consisted of an entry (perhaps) and then Brawles [branes], as they were called, that is motive aires and Dances; And it was & is yet a mode among ye Monseurs, allwais to act ye musick, w^{ch} habit the King had got and never in his life could endure any that he could not act by keeping the time, w^{ch} made the common andante or els the step tripla ye onely musicall styles at court in his time. And after ye manner of france [sic], he set up a band of 24 violins to play at his dinners, w^{ch} disbanded all the old English musick at once⁶².

Comme le rapporte Henry de Rouville dans le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, « Charles II a voulu imiter et surpasser la cour de Louis XIV qui l'avait accueilli, en réorganisant la « Chapel Royal », en créant les « Four and Twenty Fiddlers » » (BENOIT et al. 1992 : 325). Peter Holman rappelle que cet ensemble constituait en réalité une version élargie « of a group founded in 1540, when six Jewish-Italian string players arrived at Henry VIII's court » (1996 : 17) et qu'il avait pris une taille orchestrale au début du XVII^e siècle, comptant une quinzaine de musiciens sous le règne de Charles I^{er}, mais que le véritable changement, apporté en 1660, touchait la fonction de cet ensemble : en effet, à partir de cette date, les activités de l'ensemble ne se limitaient plus à faire ce que l'on pourrait appeler de la « musique d'ambiance » dans le palais, d'accompagner les danses et de jouer lors des dîners et des cérémonies publics, et les *Twenty-Four Violins* se firent désormais entendre « in the king's private apartments and in the Chapel Royal, replacing those that had traditionally worked there. It was also used in the New Year and birthday odes that became a feature of musical life at Charles II's court, and, divided into two for the purpose, it soon began to work in London's newly reopened public theatre » (HOLMAN *op. cit.* : *ibidem*).

Au-delà des changements apportés aux institutions musicales, on constate, à cette époque, des changements sur le plan de l'orchestration. En effet, alors que l'orchestre de la Cour avait, jusqu'à la guerre civile, joué à cinq parties comme en France (une partie de violon, trois parties d'alto et une partie de basse), l'orchestration est désormais réduite à quatre parties⁶³ puis, autour de 1675, on adopte définitivement l'orchestration à l'italienne (deux parties de violon égales, alto et basse). Au cours de son exil, Charles II avait également découvert l'opéra, et il voulut que ce genre musical soit lui aussi introduit en Angleterre (ROUVILLE, Henry de in BENOIT et al. : *loc. cit.*).

⁶² Cité par Ellis (*op. cit.* : 239).

⁶³ HOLMAN *op. cit.* :17.

Ainsi, le compositeur Robert Cambert⁶⁴ tenta-t-il (bien que sans succès⁶⁵) de fonder une Académie royale de musique à l'image de celle fondée par Louis XIV (la *Royal Academy of Musick*⁶⁶). Un compositeur très prisé en Angleterre, Pelham Humphrey, aurait été envoyé à cette époque en France pour se former auprès de Lully, avant de former à son tour Henry Purcell, ce qui expliquerait entre autres l'introduction du style français dans la musique anglaise, bien qu'on trouve « chez ces maîtres des tournures françaises, comme chez leurs collègues qui ont écrit pour la danse et les spectacles en plein-air » (ROUVILLE, *op. cit.*), et que « les deux pays [aient] un fonds commun ne la matière » (*ibidem*), « la France se montre sophistiquée, l'Angleterre proche de ses traditions » (*ibid.*).

C'est à la même époque que font leur apparition en Angleterre de nouveaux instruments, comme le hautbois. Cet instrument, développé en France par les Hotteterre et les Philidor dès le milieu du siècle, se distinguait des chalemies (*shawms*) anglaises qu'il allait un jour remplacer. Le hautbois allait connaître en Angleterre un succès immédiat (LASOCKI 1988 : 340) et serait pleinement intégré dans la musique anglaise dès 1689 (*ibidem* : 342). Une ambiguïté terminologique allait toutefois régner pendant les premières années du hautbois en Angleterre⁶⁷, au cours desquelles les termes *shawm* et *hautboy* ont parfois été employés indistinctement (*ibid* : 342). D'autres instruments sont également introduits, comme la flûte à bec « nouveau modèle »⁶⁸ ou la basse de hautbois (un instrument se rapprochant du basson que l'on connaît aujourd'hui). Tous ces instruments avaient été apportés par Robert Cambert et ses musiciens⁶⁹, parmi lesquels on comptait quatre hautboïstes, dont Jacques Paisible⁷⁰, l'un des « *most celebrated recorder players of his day and also a bass violinist of some standing* » (*ibid.* : 340), qui demeurera plusieurs années en

⁶⁴ Français, co-créateur, avec Pierre Perrin, de l'opéra français. Arrivé en Angleterre en 1673 en tant que maître de musique de Louise de Queroualle, duchesse de Porthsmouth et principale maîtresse de Charles II (BASHFORD 2001).

⁶⁵ « *L'opéra est demeuré, malgré tout, un genre importé, seule la capitale en profitant* » (ROUVILLE, *loc. cit.*).

⁶⁶ Plus de quarante ans plus tard, G. F. Händel mit sur pied à son tour une *Royal Academy of Music*, destinée à la promotion de l'opéra italien à Londres. Ce n'est qu'en 1822 que serait fondée la *Royal Academy of Music* toujours existante aujourd'hui, le plus ancien conservatoire de musique au Royaume-Uni. Il ne faut donc pas voir dans ces trois institutions distinctes une continuité.

⁶⁷ L'Angleterre fut le premier pays où ce nouvel instrument fut exporté depuis la France (LASOCKI 1988 : 339).

⁶⁸ Que l'on nommera rapidement en anglais « *flute* » ou « *flute douce* », pour la distinguer de l'ancien modèle (LASOCKI, *op. cit.* : 342).

⁶⁹ Il est important de garder en mémoire que, à l'époque qui nous intéresse, les musiciens jouaient tous de plusieurs instruments. Au sujet des quatre hautboïstes dont il est question ici, David Lasocki précise que ces musiciens étaient formés pour jouer de tous les instruments de la famille du hautbois et du violon, qu'ils jouaient aussi de la flûte à bec, deux d'entre eux étant considérés comme des « *outstanding players* » de cet instrument (LASOCKI 1988 : 339-340).

⁷⁰ Jacques Paisible fut aussi connu en Angleterre sous le nom de James Peasable.

Angleterre où il œuvrera notamment en tant que compositeur, avant, comme nous l'avons vu précédemment, de suivre le roi James II dans son exil en France.

Il ne s'agit là que de quelques exemples qui ne rendent peut-être pas bien compte de l'ampleur des changements qu'a amenés la Restauration. Rebecca Herissone explique que « *the re-establishment of court music-making at the Restoration of the monarchy and the reopening of the public theatres transformed the nature of music-making as it had existed in the previous two decades, and led to new forms of music and new approaches to its composition* » (HERISSONE 2013 : xxi). Cette auteure ajoute par ailleurs que, « *similarly in the church choral services were restarted and of course at the Chapel Royal Charles II established the use of instruments, which resulted in the invention of the symphony anthem.* » (*ibidem*).

Il ne faut pas non plus négliger le fait que l'Angleterre ne s'est pas uniquement inspirée, ou entichée, de musique française. En effet, le XVII^e siècle anglais est également marqué par un goût prononcé pour ce que l'Italie avait à offrir dans le domaine musical. Peter Walls rappelle en effet que la fascination des Anglais pour la musique italienne « *generally ran high throughout the 17th century, and it is clear that there was some interest in Italian violin music well before the Restoration period* » (1990 : 577). De nombreux musiciens italiens étaient ainsi parvenus en Angleterre, amenant avec eux de nouvelles idées (et, par le fait même, des nouveaux concepts musicaux qu'il fallait préciser et nommer). La reine Catherine (Catherine de Braganza, fille du roi João IV du Portugal) avait obtenu par contrat de mariage le droit d'exercer sa religion (catholique) et de disposer de sa propre chapelle. En pleine monarchie anglicane, on put donc entendre de la musique religieuse catholique en latin dans cette chapelle, qui employa de nombreux musiciens, virtuoses (pour une bonne partie d'entre eux) et formés sur le continent, parmi lesquels on comptait au départ des Portugais et des Français puis, à partir de 1666, de nombreux Italiens. Cette chapelle « italienne », que Catherine de Braganza conserva jusqu'à son départ d'Angleterre en 1692, faisait une musique qui était très appréciée, notamment par Samuel Pepys^{71, 72}. Selon Peter Leech, il est impossible que la présence de tant d'Italiens de si haut niveau dans la chapelle de la reine ait été ignorée des musiciens anglais, car il n'y avait « *no better place to hear the best Continental sacred music performed by leading exponents of the much-loved Italian style of singing, less than*

⁷¹ Comme le rapporte Peter Leech (2001 : 579-580).

⁷² Samuel Pepys était un administrateur naval, chroniqueur (*diarist*) et musicien amateur anglais qui composait et jouait de la viole, du théorbe, du flageolet, de la flûte à bec et de la guitare.

100 feet from the doors of the Anglican Chapel Royal » (LEECH 2001 : 581). On trouve aussi beaucoup de musique italienne dans les collections musicales de l'époque en Angleterre – et ce, déjà dans les années 1640 (ELLIS *op. cit.* : 248).

Cela sera d'autant plus le cas sous le règne de James II, roi catholique. En effet, l'arrivée de ce roi va amener de nouveaux bouleversements dans le domaine musical. James II conserve l'organisation de la musique en trois groupes établie par son prédécesseur : tout d'abord l'*Anglican Chapel Royal*, puis un groupe de chanteurs et d'instrumentistes réunis sous le nom de *His Majesty's Private Musick* (« *a new Private Music consisting of winds, strings and continuo; for the first time the English court had an up-to-date Baroque orchestra* » (HOLMAN 1996 : 22), mettant ainsi fin au cloisonnement qui persistait entre cordes et vents) et, enfin, un ensemble de trompettes et percussions chargé de la musique dans les cérémonies (CORP 1995 : 217). Il conserve également la chapelle catholique de la reine (sa femme, Mary de Modène). Cependant, bien que le nouveau roi conserve la direction de l'Église anglicane – et, par conséquent, la présidence de l'*Anglican Chapel Royal* –, il crée de nombreuses institutions catholiques (éducatives, entre autres). Sur le plan musical, Peter Leech rappelle que les « *Stuart Catholic monarchs and consorts would have expected the musical components of their religious devotions, requiring musicians with knowledge and experience of liturgical traditions substantially different to Anglican rites, to be of a standard reflecting their status* » (2011 : 379). Ainsi, James II commande la construction d'une chapelle catholique à Whitehall (qui sera dotée de deux orgues) et y fait engager des musiciens : en 1687, cette chapelle, dirigée par Innocenzo Fede⁷³, emploie vingt-cinq musiciens⁷⁴ et trois personnes supplémentaires chargées d'actionner les souffleries des orgues, de distribuer la musique et d'accorder les clavecins. Cet effectif réunit des musiciens familiers de la liturgie catholique : italiens, allemands, français⁷⁵ et anglais, ce qui amène à penser que de nombreuses médiations interlinguistiques (et terminologiques) se sont nécessairement produites dans ces circonstances. Peter Leech rapporte que l'importation du « *full Catholic liturgical rite, incorporating specifically Roman-style polychoral music*⁷⁶, into a royal chapel built in the heart of Protestant London, may have been merely a curiosity to many of the observers who flocked to

⁷³ Précédemment employé à l'église espagnole de Rome.

⁷⁴ En plus de l'organiste et de son assistant ; ainsi que de sept enfants choristes instruits par un maître (LEECH 2011 : 383). De son côté, Edward T. Corp parle plutôt de vingt chanteurs, un organiste et dix-sept instrumentistes (CORP 1995 : 218).

⁷⁵ Parmi lesquels Jacques Paisible, dont nous avons parlé un peu plus haut.

⁷⁶ Rappelons-nous que les canons anglicans avaient exigé quelques décennies plus tôt un retour à une polyphonie plus sobre et plus homorythmique.

witness the spectacle, but it seems impossible to believe that English musicians, especially those working at court, would not, even in a small way, have been interested or affected by the many facets of this short-lived but opulent cultural outpost of Counter-Reformation continental Europe » (LEECH 2011 : 396). Parmi ces musiciens, ceux qui n'avaient pas suivi James II dans son exil furent renvoyés au moment de l'accession au trône de la reine Mary et du roi William III.

De nombreux traités ou écrits musicaux français ont été traduits et publiés en Angleterre aux XVII^e et XVIII^e siècles ; Graham Strahle (1995 : xxviii) en donne plusieurs exemples, parmi lesquels on retrouve le traité de luth de Le Roy traduit vers l'anglais en 1568, le *Dictionnaire de musique* de Brossard, le *Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) de Ragueneau traduit en 1709 et le traité de flûte de Hotteterre traduit en 1729. Nous pouvons ajouter à cette liste le *Compendium musicae* de Descartes, initialement écrit en 1618, puis traduit et publié à Londres après la mort de l'auteur en 1653 sous le titre *Renatus Des-Cartes excellent compendium of musick with necessary and judicious animadversions thereupon / by a person of honour*, quatre ans avant qu'une traduction française de cet ouvrage paraisse en France⁷⁷. Comme le rappelle Strahle,

During the post-Restoration period, when influence exerted by French and Italian music of this time was transforming musical life in England [...], [t]he increasing availability of printed music from abroad, especially from Italy and France, meant that the performance terms that were integral to this music had to be learned by English musicians. Italian and to a lesser extent French performance terms came to represent musical high fashion and spurred production of the first musical dictionaries in England. The adoption of a vocabulary of foreign performance terms by English musicians is particularly significant because it can be seen to have signalled the full introduction of Baroque style in England. (*ibidem*)

Dans le tableau ci-dessous, nous avons mis en parallèle les principaux éléments politiques et musicaux qui ont marqué la période, tant en France qu'en Angleterre.

⁷⁷ Ces deux traductions feront partie de nos corpus de dépouillement, notamment à cause du grand intérêt que présente l'étude de deux traductions contemporaines anciennes d'un même ouvrage.

Tableau 1.1 – Tableau récapitulatif et comparatif des contextes politiques et musicaux en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle⁷⁸

| Année | France | | Angleterre | |
|-------|---|--|---|---|
| | Politique | Musique | Politique | Musique |
| 1640 | <p>1642. Mort du Cardinal de Richelieu.</p> <p>1643. Mort de Louis XIII.</p> <p>Louis XIV nommé roi à l'âge de quatre ans. Régence d'Anne d'Autriche, assistée par le Cardinal Mazarin.</p> | <p>1641. Création de l'Assemblée des honnestes curieux : « concerts hebdomadaires organisés et parrainés par Jacques Champion de Chambonnières » (VIANO, R. J. in BENOIT et al. 1992 : 30)</p> | <p>Charles I^{er} règne sur l'Angleterre et sur l'Écosse depuis 1625.</p> <p>Il a épousé en 1624 Henriette Marie, fille d'Henri IV.</p> <p>1642 – 1646. Première Guerre civile.</p> | |
| 1645 | <p>1648. Fin de la Guerre de Trente Ans, signature des traités de Westphalie.</p> <p>1648-1653. La Fronde.</p> | <p>1646. Arrivée en France du jeune Lully ; il entre au service de la Grande Mademoiselle aux Tuileries.</p> <p>1647. « <i>Mazarin's disastrous attempt to introduce Italian opera with Luigi Rossi's Orfeo</i> ».</p> <p>1648. Création des Petits Violons.</p> | <p>1645-1649. Deuxième Guerre civile.</p> <p>1649. Exécution de Charles I^{er}.</p> | <p>1645. Mort du compositeur William Lawes lors du siège de Chester – le roi Charles I^{er} décrète un <i>special mourning</i> en son honneur et lui reconnaît le titre de « <i>Father of Musick</i> ».</p> <p>1646. Matthew Locke accompagne en France le prince Charles (futur Charles II).</p> |

⁷⁸ Tableau complété notamment sur la base des informations recueillies sur le site Grove Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com>), ainsi que dans BENOIT et al. 1992, LESURE et al., PINTO s. d., SWAIN 2013, de même que SPITZER & ZASLAW : 77.

| | | | | |
|------|--|---|--|---|
| | | | Début du <i>Commonwealth</i> (ou de l' <i>Interregnum</i>), qui durera jusqu'à la Restauration en 1653. | |
| 1650 | 1651. Fin de la régence d'Anne d'Autriche. | 1652. Henry Du Mont compose ses premiers motets à Paris. 1653. Le <i>Ballet Royal de la Nuit</i> organisé par Mazarin, dans lequel Louis XIV danse son premier grand rôle et auquel Lully participe. Louis XIV nomme Lully Compositeur de la musique instrumentale et le place à la tête des Petits Violons (la Petite Bande, « <i>the king's private violin band</i> » – SPITZER & ZASLAW : 71). Louis Couperin nommé organiste à l'église de Saint-Gervais. | 1649-1651. Troisième guerre civile : elle se conclut par la fuite de Charles II vers la France. 1653-1659. Le <i>Protectorate</i> : L'Angleterre puritaine est dirigée par un <i>Lord Protector</i> , Oliver Cromwell, puis par Richard, le fils de ce dernier. | 1653. Matthew Locke compose les premiers récitatifs anglais (pour le <i>Cupid and Death</i>). Jusqu'à 1659, l'orgue est interdit à l'église – ceux qui ne sont pas détruits aboutissent notamment dans des tavernes. La musique vocale disparaît elle aussi peu à peu des églises. En ce qui concerne la musique profane, les théâtres étaient fermés depuis 1642 et, en l'absence d'une Cour et de son mécénat, la production de musique profane chute. De nombreux musiciens ne trouvant plus emploi doivent effectuer une reconversion, d'autres se réfugient notamment à Oxford et se produisent dans des événements privés (soirées musicales dans des salons). |
| 1655 | | 1658. Première ouverture connue, dite « à la française » (<i>Ballet d'Acidiane</i>) | 1659-1660. Retour du <i>Commonwealth</i> . | 1659. Naissance de Henry Purcell. Publication du <i>Division-Violist</i> de Christopher Simpson. |
| 1660 | 1660. Mariage de Louis XIV et de Marie Thérèse d'Autriche. Le roi amorce la reprise en main du domaine de Versailles. | 1660. Lully compose le <i>Motet de la Paix</i> , si populaire qu'il est chanté « au moins neuf ou dix fois » d'après le <i>Grove Dictionary</i> . | 1660. Restauration La monarchie est restaurée avec l'arrivée de Charles II. | La musique reprend ses droits à la cour et à l'église. La Cour reprend son rôle de mécène principal de la musique. La plupart des |

| | | | | |
|------|---|--|---|--|
| | <p>1661. Mort de Mazarin. Louis XIV assume personnellement le pouvoir (« <i>le Roy, c'est moy</i> »).</p> <p>juillet : grande fête de Vaux-le-Vicomte ; Fouquet est arrêté le 5 septembre suivant.</p> <p>1664. Première campagne de construction à Versailles.</p> | <p>1661. Louis XIV nomme Lully « Surintendant de la Musique du roi ». Cela place les Vingt-quatre Violons, de même que les chanteurs et accompagnateurs de la Maison du roi sous la direction de Lully.</p> <p>Naissance de la comédie-ballet : <i>Les fâcheux</i> (Lully, Molière et Beauchamps).</p> <p>1662. Louis XIV crée l'Académie royale de Danse.</p> <p>1664. <i>Les Plaisirs de l'Île enchantée</i>. <i>Le Mariage forcé</i> (première collaboration de Molière et Lully).</p> | <p>musiciens retrouvent leur poste.</p> <p>Charles II, dont la mère (fille d'Henri IV) était française a passé une bonne partie de son exil en France et a développé des goûts musicaux très différents de ceux de son père. Ceci va entraîner des changements dans la production musicale en Angleterre.</p> <p>La <i>fancy</i> pour violes n'a plus la cote, et la musique pour les violons va devenir prédominante – voir articles.</p> <p>Twenty-Four Violins – élargissement de l'orchestre.</p> | |
| 1665 | <p>1666. Mort d'Anne d'Autriche.</p> <p>1667. Début de la Guerre de Dévolution.</p> <p>1668. Le Traité d'Aix-la-Chapelle met fin à la Guerre de Dévolution.</p> | <p>1666. Arrivée de Marc-Antoine Charpentier à Rome où il étudiera avec Giacomo Carissimi.</p> <p>1668. Célébration dans les jardins de Versailles de la signature du traité d'Aix-la-Chapelle : « Grand Divertissement Royal de Versailles », pendant lequel fut donné l'oeuvre de Lully : <i>Les Fêtes de l'Amour et du Hasard</i>.</p> <p>1669. Création de l'Académie royale de Musique, dont Lully assume la direction.</p> | <p>1667. Début de la Guerre de Dévolution. L'Angleterre est l'alliée des Provinces-Unies et de la Suède (la Triple Alliance, qui s'oppose à la France).</p> | <p>1665. Publication des <i>Principles of Practical Musick</i> de Christopher Simpson.</p> <p>1667. Christopher Simpson publie son <i>Compendium of Practical Musick</i>.</p> <p>1668. John Blow nommé organiste de Westminster Abbey.</p> <p>1669. John Blow devient <i>musician for the Virginals</i>.</p> |
| 1670 | | <p>1670. Retour en France de Charpentier ; il entre au service de Mlle de Guise.</p> <p>Première représentation des <i>Amants magnifiques</i> de Molière et Lully.</p> <p>1671. Dernière collaboration de Molière et Lully (<i>Psyché</i>).</p> <p>1672. Lully est nommé à la direction de l'Académie de</p> | | <p>Années 1670. Rétablissement de l'opéra en langue anglaise.</p> |

| | | | | |
|------|---|--|--|---|
| | | <p>Musique, qui devient Académie Royale de Musique et obtient le Privilège du Roi qu'il garda jusqu'à sa mort.</p> <p>Avec le soutien du roi, il crée l'Orchestre de l'Opéra, un tout nouvel ensemble instrumental).</p> <p>Début de l'association de Charpentier avec Molière (Troupe du Roy, Comédie-Française). L'Association survit à la mort de Molière. Collaboration de 20 ans avec la troupe de Molière.</p> <p>1673. Étienne Loulié entre au service de la duchesse de Guise.</p> <p>1674. <i>Les Divertissements de Versailles</i> de Lully.</p> | | |
| 1675 | | | | <p>1676. Thomas Mace publie son <i>Musick's Monument</i>.</p> <p>1677. Mort de Matthew Locke. Purcell le remplace et est nommé <i>composer-in-ordinary</i> du roi.</p> <p>1679. Purcell nommé organiste de Westminster Abbey.</p> |
| 1680 | <p>1682. Le roi et sa Cour s'installent à Versailles.</p> <p>1683. Mort de la reine. Louis XIV épouse secrètement Mme de Maintenon.</p> | <p>1683. Charpentier devient maître de musique à l'église Saint-Louis, à Paris.</p> | | <p>1680. Premier contact de Purcell avec l'opéra.</p> <p>1682. Purcell nommé organiste de la <i>Chapel Royal</i>.</p> |
| 1685 | <p>1685. Révocation de l'Édit de Nantes.</p> | <p>1687. Dernière tragédie lyrique de Lully (<i>Achille et Polyxène</i>) Mort de Lully.</p> <p>1688-1691. Collaboration de Loulié avec le mathématicien Joseph Sauveur pour préparer un</p> | <p>1685. Mort de Charles II. Couronnement de James II.</p> <p>1688. Exil de James II chez son cousin le roi de France.</p> | <p>Le roi étant catholique (il s'est converti peu avant 1670), le patronage musical commence à battre de l'aile, surtout à la <i>Chapel Royal</i> et dans les églises anglicanes.</p> <p>Réactions contre l'influence culturelle française, qui se traduisent notamment par</p> |

| | | | | |
|------|--|---|---|---|
| | <p>1689. Début de la Guerre de la Ligue d'Augsbourg.</p> | <p>cursus d'études pour le duc de Chartres.</p> <p>1689. Publication des <i>Pièces de clavecin</i> de d'Anglebert.</p> <p>Michel-Richard de Lalande est nommé Surintendant de la musique de la Chambre du Roy.</p> | <p>Glorieuse Révolution.</p> <p>1689. Couronnement de Mary II, son mari William of Orange est nommé roi (William III).</p> <p>Début de la Guerre de la Ligue d'Augsbourg.</p> | <p>la fin de l'orchestration des <i>anthems</i>.</p> <p>La musique de cour orchestrale se réduit à certaines cérémonies extraordinaires.</p> <p>Les souverains réduisent la vie musicale à la Cour, ce qui oblige de nombreux musiciens à trouver ailleurs des sources de revenu.</p> <p>1689. <i>Dido and Aeneas</i> (Purcell)</p> |
| 1690 | | <p>1692-1693. Charpentier maître de musique de Philippe d'Orléans (c'est pour lui qu'il écrit ses <i>règles de composition</i>).</p> <p><i>Abrégé des règles de l'accompagnement</i> de Charpentier.</p> <p>1693. François Couperin nommé Organiste du roi.</p> | <p>1694. Mort de la reine Mary. Son époux William III lui succédera jusqu'à sa mort en 1702.</p> | <p>1690. Purcell décide de se dédier uniquement à la musique d'opéra.</p> <p>1691. <i>King Arthur</i> (Purcell)</p> |
| 1695 | <p>1697. Le Traité de Ryswick met fin à la Guerre de la Ligue d'Augsbourg également appelée Guerre de Neuf Ans, Guerre de la Succession palatine ou Guerre de la Grande Alliance).</p> | <p>1698. Charpentier devient maître de musique de la Sainte Chapelle.</p> | <p>1696. William III échappe à un attentat mené par des Jacobites.</p> <p>1697. Le Traité de Ryswick met fin à la Guerre de la Ligue d'Augsbourg.</p> | <p>1695. Mort de Henry Purcell.</p> |
| 1700 | <p>1700. Louis XIV installe son petit-fils</p> | | | |

| | | | | |
|--|---|--|---|--|
| | Philippe sur le trône d'Espagne. 1701. Début de la Guerre de Succession d'Espagne. | | 1701. Début de la Guerre de Succession d'Espagne. 1702. Mort de William III. | |
|--|---|--|---|--|

1.3.2. La transmission du savoir et du savoir-faire

Même si les traités et autres écrits théoriques au cœur de nos recherches n'étaient pas à proprement parler des manuels, ils pouvaient notamment servir de documents d'appui à l'enseignement du maître et, à l'occasion, suppléer l'absence d'un maître compétent pour ceux qui, habitant hors des grandes villes ou de la Cour, n'avaient pas facilement accès à ces maîtres. Il n'en demeure pas moins que ces traités constituent également, selon nous, les véhicules premiers de la langue de spécialité.

En 1923, Jeffrey Pulver affirmait que « *the professional violinist of the seventeenth century was clearly not trained along the lines laid down in the tutors of that century, and from the very primitive nature of these publications we must suppose that they were intended only for the amateur-and the superficial amateur at that* » (1923 : 101). Cette citation doit toutefois être nuancée ; en effet, il ne faut pas oublier que Pulver a publié son article à une époque où les connaissances sur la musique baroque étaient encore très limitées, et où persistaient un certain nombre de préjugés à son égard. Le grand mouvement connu en français sous les noms, entre autres, de « musique ancienne » ou d'« interprétation historiquement correcte »⁷⁹ et qui allait susciter une quantité phénoménale de recherche musicologique et la redécouverte d'un vaste patrimoine documentaire⁸⁰, n'allait véritablement se mettre en marche qu'au siècle suivant. Sans aller jusqu'à donner entièrement raison à Pulver, donc, il faut néanmoins reconnaître qu'il existait bel et bien un décalage entre le niveau de virtuosité de la musique publiée au XVII^e siècle et le niveau encore plus haut des interprètes, tel qu'il nous est rapporté dans de nombreux documents de la fin du XVII^e siècle, et le niveau de complexité des traités musicaux de l'époque.

⁷⁹ Souvent nommé, en anglais, *historically-informed performance*.

⁸⁰ Ce mouvement ne s'est véritablement amorcé qu'au XIX^e siècle, comme on le verra au chapitre 5.

C'est que les traités musicaux n'étaient pas réellement destinés à ces interprètes virtuoses. C'est du moins ce qu'on comprend à la lecture des préfaces des divers traités. Étienne Loulié se fait déjà très explicite dans le titre qu'il choisit pour le traité qu'il a publié en 1696, soit « *ELEMENTS OU PRINCIPES DE MUSIQUE, Mis dans un nouvel Ordre. Tres-clair, tres-facile, et tres-court, et divisez en Trois Parties. La Première pour les Enfants. La Seconde pour les Personnes plus avancez en âge. La Troisième pour ceux qui sont capables de raisonner sur les Principes de la Musique* ». Pour être encore plus clair, Loulié écrit, dans la préface de son ouvrage :

J'AY Composé ces Elements en faveur de tous ceux qui veulent apprendre la Musique, mais particulièrement pour les Enfants. Mon dessein est de donner au Public la Methode la plus courte pour mettre un Ecolier en état de se passer de Maître. Je ne me sers d'aucun terme qui ne soit clair par luy même ou que je n'explique. Je ne dis rien de ce qui regarde l'esprit qui ne se puisse entendre sans le secours d'un Maître (LOULIÉ 1696 : 3).

De son côté, La Voie Mignot présente son *Traité de Musique* de la façon suivante :

AYANT esté autrefois prié par des personnes de tres-haute Condition, de leur donner quelques moyens pour paruenir à la connoissance de la Musique, je me trouuay obligé par mon deuoir et par l'estime qu'ils faisoient de ce bel Art, de satisfaire selon mon pouuoir à ce qu'ils desiroient de moy : Je m'aduisay donc d'en dresser des Regles qui s'enchainassent les vnes avec les autres en sorte qu'elles ne fussent pas fort difficiles à comprendre, et cela me reüssit si bien, que ces Messieurs qui n'en auoient aucun Principe, se rendirent en peu de temps capables de faire des choses qui ont esté trouuées (au jugement mesme des plus fins) fort excellentes.

I'ay donc crû qu'en mettant ces mesmes Regles au jour, je pourrois contribüer beaucoup à la curiosité de ceux qui desirent apprendre, et qui n'ont pas tousiours des Maistres pour se faire instruire.

Dans le dessein de ce present Traité, je suppose vne personne qui n'ait aucune teinture de la Musique, et pretends la conduire (moyennant vn peu d'ayde et d'application) comme par degrez à la connoissance des principales Regles qui seruent à la Composition, tant pour les Voix que pour les Instruments. (LA VOYE MIGNOT 1666 : « Avant-Propos »)

En résumé, La Voie Mignot s'adresse à « *ceux qui désirent apprendre, et qui n'ont pas toujours des maîtres pour se faire instruire* ». Encore une fois, ce ne sont pas à des musiciens avertis ou à de futurs ou aspirants musiciens « professionnels » que s'adresse l'ouvrage. Les enfants (ou les écoliers) sont aussi parfois ciblés directement⁸¹ par les auteurs de certains des ouvrages que nous avons étudiés,

⁸¹ Ou par le truchement ou avec l'accompagnement d'un maître ?

comme on peut le lire chez Jean Rousseau (« *c'est pourquoy on doit seulement considerer les Regles qui sont contenuës en ce Livre comme une instruction pour les Ecoliers, je veux dire pour ceux qui veulent connoître à fond tout ce qui regarde le Jeu de la Viole & qui veulent l'apprendre par évidence & par raison* » (ROUSSEAU, J. 1687 : « Avant-propos »)), ou encore dans la préface rédigée par Perrine pour son *Livre de musique pour le Lut contenant une metode nouvelle et facile* :

Et comme l'Experiance dans les choses extraordinaires est une preuve sensible et naturelle chacun sera persuadé de la facilité que produit cette nouvelle Methode, lors qu'on verra qu'un Enfant aagé seulement de huit à neuf ans s'est rendu assez habile de toucher le Luth sur toute sorte de pieces de musique et sur la basse continuë à livre ouvert, et que pour peu d'application que l'on veuille y donner il sera très aisé d'acquérir cette même facilité par le secours des Règles dont ce présent Livre est composé (PERRINE 1679).

Dans l'« Avis au lecteur » qui figure au début de son ouvrage *L'Art de chanter*, Lancelot prévient :

Je prie seulement les Savans de ne pas s'imaginer que ce soit pour eux que l'on parle de la sorte, puis qu'on les regarde comme des gens qui sont dans le Port, aulieu qu'il n'est question que de chercher les moyens pour y faire hureusement [sic] arriver les autres. On les avertit en même-temps qu'ils ne doivent pas regarder cecy comme un Ouvrage achevé où l'on ait û [sic] intention de leur apprendre quelque chose de nouveau, mais seulement de les faire souvenir de ce qu'ils savent déjà, & de leur donner moyen de la proposer methodiquemet [sic] aux personnes qu'ils voudront instruire. [...]

Ainsi l'on peut dire en general que ce Livre pourra être de quelque soulagement pour les Maîtres & pour les Ecoliers. Mais il sera particulièrement utile aux personnes de condition qui se destinent à l'Église, & qui n'ont quelquefois pas tous les talens ni toute la disposition de la voix qui seroit à desirer pour se rendre Musiciens. Il pourra servir aux Enfans qui ont des Précepteurs particuliers, lesquels n'auront nulle peine à les exercer selon cette Methode : & il pourra encore être d'un grand secours à quantité de bons Ecclesiastiques & Religieux, qui après avoir chanté des trois & quatre années dans les Églises, sont peu assurez dans ce qu'ils disent, n'édifient pas assez le monde, & font faillir les autres.

Il n'y a donc guere de personnes à qui ce petit Livre ne puisse être de quelque usage (LANCELOT 1685).

La première phrase citée ci-dessus est on ne peut plus claire : l'ouvrage de Lancelot ne s'adresse aucunement aux « savans » — ou, du moins, il ne vise pas à les instruire. Cependant, l'auteur affirme viser un très large public (« *il n'y a donc guere de personnes à qui ce petit Livre ne puisse être de quelque usage* » : maîtres, élèves, aspirants ecclésiastiques, ecclésiastiques déjà en fonction) — il faut

toutefois savoir se montrer prudent, un « avis au lecteur » pouvant parfois s'assimiler à un argument de vente. L'article consacré à la France dans le *Grove Dictionary of Music and Musicians* rappelle que

Over the decades an ever wider gap opened up between provincial centres and the court, particularly when musical genres such as opera and the *grand motet* became fashionable and required large numbers of performers. Versailles and Paris inevitably attracted the finest musical talents in the kingdom, who were summoned to participate in the development of national art. The artistic vitality of the provinces suffered in proportion : the *maîtrises* in particular had increasing difficulty in attracting qualified *maîtres de chapelle*, and by the beginning of the 18th century were in a state of decline » (LESURE et al. : s. p.).

On peut raisonnablement penser que cette concentration de l'activité culturelle, musicale et artistique à Versailles et à Paris a entraîné une raréfaction des maîtres de musique en province, ce qui aura eu pour conséquence que les personnes souhaitant y apprendre la musique n'avaient souvent pas d'autre choix que de se tourner vers les traités musicaux – et cela va dans le sens de la citation de La Voie Mignot présentée ci-dessus.

Dans l'introduction de son édition critique du *Synopsis of Vocal Musick* d'A. B., Rebecca Herissone contextualise les traités musicaux anglais. Elle explique que c'est à la fin du XVI^e siècle que des traités (« *elementary musical instruction manuals* ») ont commencé à paraître sur une base régulière. Comme elle le fait remarquer, « *the market for such books seems mainly to have been provided by upwardly mobile middle-class citizens. As the newly affluent merchant classes sought to emulate their social 'superiors', they became interested in the kinds of pastimes in which true 'gentlemen' took part* » (2017 : 2). Cela nous ramène au concept d'honnête homme (ou, en Angleterre, du *perfect* ou du *complete gentleman*), hérité du *cortegiano* de Balthasar Castiglione de 1528. En effet, comme le rappelle Herissone, dans son *Compleat Gentleman* de 1634, Henry Peacham indique à ses lecteurs que « *there is no one science in the world that so affecteth the free and generous spirit with a more delightful and inoffensive recreation or better disposeth the mind to what is commendable and virtuous* »⁸² que la musique. Ainsi, bien que plusieurs membres de la « *wealthy middle class* » aient eu le moyen d'employer des maîtres de musique, plusieurs familles ont eu plutôt recours à des traités musicaux imprimés pour apprendre à faire de la musique (*ibidem* : 3-4).

⁸² Cité dans HERISSONE 2017 : 2.

Parmi les auteurs anglais que nous avons étudiés, Thomas Mace semble tout d'abord s'adresser aux ecclésiastiques (1676 : « Epistle to all Divine Readers »), avant de préciser que, au cours de la publication de son traité *Musick's Monument*, il a testé sa méthode notamment auprès de « *several Young Ladies* », dont deux qui, « *before They had Learn'd out their 1st. Month, [...] were so Fully Satisfy'd, (by Their own Experimental Tryal) that Both of Them agreed [...] That They did wonder, why any Body should say, the Lute was Hard* » (*ibidem*). Mace rappelle plus loin que son ouvrage est « *chiefly intended for Learners* » (*ibid.*), bien qu'il puisse également être « *of Good, and Necessary use, to some Young, Raw, and Unexperienced Teachers, who are often too Confident of their Own Supposed-Skill, and Ways* » (*ibid.*). Il demeure donc difficile de déterminer avec précision à qui il destine son traité : des apprenants issus d'un milieu instruit (personnes de qualité – bourgeoisie et petite noblesse) ? des apprenants sans maître ? des apprenants et leur maître ? Vers la fin de sa préface, Mace rajoute ce qui suit :

But yet more especially, as to the Particular benefit of Any Person making use of This Book, whether He be Skilful, or not Skilful in the Art; yet if He shall employ a Teacher in His Family, for His Children, or Others; He shall need, but to turn to the Contents, of whatsoever Business may be in Hand; and by That, He may be able to judge (Exactly) of the Right, or Wrong Dealing of such a Teacher; and may (if He have any Indifferent Skill in Song) Teach Himself, without the Assistance of any other Teacher (MACE 1676 : Preface).

Autrement dit, l'ouvrage de Mace pourrait servir à contrôler la qualité de l'enseignement d'un maître engagé dans une famille. Enfin, dans son « Epistle to the Reader », Mace écrit « *I Write It [my work] Only for the Sober Sort, Who love Right Musick, and will Labour for't* » (*op. cit.*). En résumé, donc, Mace destine son traité à tout le moins à un lectorat très varié ! Toutefois, les auteurs de certains traités visent de toute évidence un public beaucoup plus restreint. C'est le cas de Bertrand⁸³ de Bacilly qui sous-titre la seconde édition de son fameux ouvrage *L'Art de bien chanter*⁸⁴ « [augmenté] *d'une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cet Art* ». Si le traité de Bacilly s'adresse à des amateurs, ce sont des amateurs sérieux.

⁸³ Comme l'expliquent Laurent Guillo et Frédéric Michel, une confusion a longtemps régné quant au prénom de Bacilly (on a cru pendant trois siècles qu'il se prénomme « Bénigne », et tous les ouvrages publiés au cours de cette période le prénomment ainsi) : « *aucun document de l'époque ne le prénomme « Bénigne » et les actes parisiens cités plus bas permettent d'identifier « Bertrand » avec le maître de chant bien connu. Le premier à le prénommer « Bénigne » est Sébastien de Brossard, dans le Catalogue des auteurs... en annexe de son Dictionnaire de musique (Paris : Christophe Ballard, 1703), confusion facilitée par le fait que Bacilly ne s'est jamais prénommé (et presque jamais nommé) dans ses éditions* » (GUILLO et MICHEL 2011 : 272).

⁸⁴ BACILLY 1679 (la première édition de son ouvrage remonte à 1668).

Dans son ouvrage sur les méthodes et les traités musicaux français déjà cité, Philippe Lescat (1991 : 11-4) distingue deux grandes catégories d'ouvrages qui se différencient du point de vue du discours : d'une part les ouvrages qui « ont un passé » (*ibidem* : 11) et, d'autre part, ceux qui n'en ont pas. Il inclut dans les premiers « tout ce qui regarde les principes, l'harmonie, voire l'accompagnement, et le plain-chant » (*ibid.*), ce genre d'ouvrage existant déjà en 1660⁸⁵, tandis que la seconde catégorie, celle qui constitue une nouveauté, concerne « toutes les méthodes à caractère plus pratique : chant et instruments » (*ibid.* : 12). En effet, comme il l'explique, « en 1660, on commence à voir l'élaboration de méthodes traitant d'un instrument en particulier, et non plus de tous les instruments à la fois⁸⁶ » (*ibid.*) – bien qu'il admette que certains ouvrages traitant d'un seul instrument⁸⁷ aient été publiés auparavant. Derrière chacun des types d'ouvrages se trouvent différentes raisons pouvant expliquer pourquoi ils ont été publiés ; nous les présentons dans le tableau ci-dessous :

Tableau 1.2 – Classement des traités et des méthodes⁸⁸
selon Philippe Lescat (1991 : chapitre 1)

| Catégorie | Type | Raisons ayant motivé la publication |
|--|-----------------------------------|---|
| 1 ^{ère} catégorie : ouvrages ayant un passé | principes de musique (théorie) | <ul style="list-style-type: none"> • simplifier la théorie (grâce à un choix d'exemples judicieusement établi ; ou par un nouvel ordre dans la présentation de la matière) |
| | harmonie/accompagnement | <ul style="list-style-type: none"> • un écrit clair s'impose pour que l'élève puisse facilement pénétrer les rouages de cet art ; • pour faire entendre plus facilement l'harmonie |
| | plain-chant | <ul style="list-style-type: none"> • volonté d'un diocèse de réformer l'interprétation du plain-chant : rôle (du traité) égalisateur de l'exécution dans tout le diocèse ; acquisition par les paroisses quasi obligatoire |
| 2 ^{nde} catégorie : ouvrages « nouveaux » | méthodes instrumentales | <ul style="list-style-type: none"> • un nouvel instrument appelle la publication d'une méthode ; • une méthode meilleure que celles déjà publiées (par d'autres) ; |

⁸⁵ Début de la période couverte par l'étude de Philippe Lescat.

⁸⁶ L'auteur fait ici référence aux ouvrages de Marin Mersenne (*L'Harmonie universelle*, 1636) et de Pierre Trichet (*Traité des instruments de musique*, 1640).

⁸⁷ Notamment l'*Instruction* (1560), d'Adrian le Roy, dédiée au luth, et le *Traité de l'épinette* (1650, 2^e édition) de Jean Denis.

⁸⁸ Publiés entre 1660 et 1800.

| | | |
|--|--|---|
| | | <ul style="list-style-type: none"> • volonté d'augmenter un traité précédent (du même auteur) ; • polémique sur un point technique (ex. : Jean Rousseau et le sieur de Machy, pour la viole de gambe) ; • instructions nécessaires à la bonne exécution (également présentes en introduction de livres de musique) ; • désir d'aider les élèves et de leur donner le goût de poursuivre la pratique toute leur vie. |
|--|--|---|

En Angleterre, dès la fin du XVI^e siècle, la difficulté de recourir à un maître de musique que nous évoquons plus haut a manifestement fait voir aux éditeurs une opportunité commerciale : la publication de traités musicaux (HERISSONE 2017 : 4), et cela explique que, à l'époque qui nous occupe, celle-ci était déjà florissante. L'émergence de traités musicaux a entraîné la publication d'une pléthore de recueils d'œuvres musicales, publication qui a d'ailleurs atteint un point culminant au cours du Commonwealth, comme nous l'avons vu en 1.3.1.2.2, et en particulier pour ce qui est de la musique instrumentale. Une bonne partie des recueils d'œuvres musicales publiés à cette époque incluaient des instructions minimales pour arriver à jouer la musique (« *instructions to enable the beginner to acquire just enough understanding of musical notation to be able to play the music* » (*ibidem*)). Les traités musicaux visaient une instruction plus poussée, bien que Rebecca Herissone parle d'une « *well-established British tradition of music books aimed at the complete amateur, with little or no musical experience, and no teacher* » (*ibid.* : 1). Selon cette auteure, la façon d'aborder la théorie musicale qui prédominait dans les publications britanniques au XVII^e siècle peut se résumer de la manière suivante : « *things were to be kept as simple and concise as possible* » (*ibid.*).

Au vu de ces différentes observations, comment classer les traités musicaux de la fin du XVII^e siècle ? Depuis une vingtaine d'années, on a établi différentes typologies du discours de spécialité en fonction de la situation de communication. Cette notion de situation de communication est importante car, comme le rappelle Jennifer Pearson (1998), « *terminologists [fail to] put the notion of subject domain in context and explain exactly what they mean beyond using vague terms such as 'scientific' or 'technical' discourse* » (1998 : 36). Ce à quoi elle ajoute que « *terms can only be considered as terms when they are used in certain contexts and [...] all the discussion about whether or*

not a term is really a term is irrelevant if the discussion is not rooted in reality » (*ibidem*). Cette auteure distingue ainsi les différentes situations communicationnelles suivantes :

Tableau 1.3 – Types de situations communicationnelles (PEARSON 1998)

- expert-expert communication
- expert to initiates
- relative expert to the non initiated
- teacher-pupil communication

De son côté, Lothar Hoffmann⁸⁹ propose une structure verticale de discours en langue de spécialité que nous reproduisons ci-dessous :

Tableau 1.4 – Structure du discours de spécialité (selon Lothar Hoffmann)

| | degree of abstraction | linguistic form | environment | communication carrier |
|---|-----------------------|---|---------------------------------|--|
| A | highest | artificial symbols for elements and relations | theoretical basis sciences | scientist ↔ scientist |
| B | very high | artificial symbols for elements natural language for relations | experimental sciences | scientist (technician) ↔ scientist (technician) ↕ scient.-tech. auxil. personnel |
| C | high | natural language very great number of terms strongly deterministic syntax | applied sciences and technology | scientist (technician) ↔ scient.-tech. director of production |
| D | low | natural language great number of terms relatively free syntax | material production | scient.-tech. ↔ trained worker director of prod. ↗ ↘ master |
| E | very low | natural language some terms, free syntax | consumption | representative (production) ↔ representative (commerce) ↙ ↘ consumer |

⁸⁹ Cité par Heribert Picht (2011 : 12), ainsi que par Gómez González-Jover (2006 : 50-51).

De ces différentes situations communicationnelles découlent naturellement des types de discours spécialisés distincts. Adelina Gómez González-Jover (2006 : 50) distingue les catégories de discours spécialisé suivantes :

Tableau 1.5 – Types de discours spécialisés (GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER)⁹⁰

| | |
|----|--|
| a) | discurso altamente especializado dirigido a los especialistas (de especialista a especialista) |
| b) | discurso medianamente especializado (de especialista a semi-especialista o iniciado) |
| c) | discurso didáctico destinado a personal en formación (de especialista o profesor a aprendiz de especialista) |
| d) | discurso divulgativo dirigido al público general (de especialista o mediador comunicativo a público general) |

Cette auteure rappelle que « *la diversificación del discurso especializado puede dar lugar, por tanto, a tipos textuales distintos, con diferentes niveles de opacidad, de (imp)precisión conceptual, de especialización, de variación formal o estructural, etc.* » (op. cit. : 51). Selon elle, « *la cantidad de información compartida entre emisor y receptor, así como la finalidad del texto, requiere el uso de un léxico más o menos especializado, adaptado a cada tipo discursivo* »⁹¹ (ibidem).

De son côté, Isabel Desmet (2004) propose une synthèse des différentes propositions avancées sur ce sujet :

Tableau 1.6 – Types de discours spécialisés (DESMET 2004)

| |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • discours scientifique spécialisé • discours scientifique officiel • discours scientifique pédagogique ou didactique • discours de semi-vulgarisation scientifique • discours de vulgarisation scientifique |
|--|

⁹⁰ a) Discours hautement spécialisé s'adressant aux spécialistes (de spécialiste à spécialiste) ;
 b) discours moyennement spécialisé (de spécialiste à semi-spécialiste ou initié) ;
 c) discours didactique destiné au personnel en formation (de spécialiste ou professeur à apprenti d'une spécialité) ;
 d) discours à caractère informatif destiné au public en général (de spécialiste ou médiateur communicationnel au public en général) (notre traduction).

⁹¹ « Ainsi, la diversification du discours spécialisé peut donner lieu à des types de textes distincts avec des niveaux différents d'opacité, de précision ou d'imprécision conceptuelle, de spécialisation, de variation formelles ou structurelle, etc. La quantité d'information partagée entre émetteur et récepteur, comme la finalité du texte, demandent l'utilisation d'un lexique plus ou moins spécialisé, adapté à chaque catégorie discursive. » (notre traduction)

Cette dernière typologie nous semble *a priori* satisfaisante, dans la mesure où on l'inscrit dans un continuum organisé depuis un haut niveau scientifique jusqu'à la simple vulgarisation. Ce continuum du discours spécialisé s'applique sans problème aux textes spécialisés d'aujourd'hui et présente par ailleurs l'avantage de permettre de ne pas écarter un texte qui chevaucherait deux catégories. Cependant, une telle classification est-elle encore valable pour des textes écrits à une époque où les situations et les acteurs de communication étaient tout autres ?

Comme le rappelle Philippe Lescat (1991 : 8-10), on constate une effervescence dans la publication et dans la diffusion de musique imprimée (ou gravée) à la fin du XVII^e siècle. Que cette diffusion musicale réponde à un besoin de jouer de la musique ou de chanter ou qu'il le précède, toujours est-il que les Français se mettent à être de plus en plus nombreux à souhaiter apprendre la musique, et cet apprentissage devient « *à la mode dès la fin du XVII^e siècle* » (*ibidem*). Ainsi, comme l'écrit la Princesse Palatine, « *ici [à la Cour] personne ne veut plus danser ; par contre, ils apprennent la musique. C'est la très grande mode maintenant. Elle est suivie par tous les jeunes gens de qualité, tant hommes que femmes* » (ORLÉANS 1880 : 121)⁹². Mais où se tourner pour apprendre la musique ? À la Cour et dans les grandes familles, il était possible de faire appel à un (grand) maître de musique. Cela était également possible pour les familles bourgeoises de Paris et de Versailles. Comme nous l'avons vu précédemment, la vie musicale était grandement centralisée en France autour de ces deux villes ; quelles étaient alors les solutions pour apprendre la musique accessibles aux familles modestes ou encore aux familles vivant en province ?

Une première solution consistait à apprendre la musique dans les maîtrises (LESCAT 1991 : *loc. cit.*), réservées aux jeunes garçons de condition modeste. Il était également possible de se tourner vers l'École royale de chant de l'Académie royale de musique. De leur côté, les jeunes filles pouvaient également recevoir une éducation musicale (suivant entre autres les principes énoncés par Fénelon dans son *Traité de l'éducation des filles* de 1687⁹³). Ainsi, à la Maison royale de Saint-Cyr, la musique s'ajoute⁹⁴ aux autres matières enseignées : « *les petites déchiffrent les partitions, « on apprend à chanter à celles qui ont de la voix » et, partir de quinze ans, les plus douées pratiquent un instrument, violon ou viole* » (PICCO 2016 : s. p.).

⁹² Citée par Philippe Lescat (*ibidem* : 10).

⁹³ SONNET 2006 : 4.

⁹⁴ Bien que tardivement (PIÉJUS 1996 : 460).

Selon Philippe Lescat (*ibidem*), ces institutions ne parvenaient à former à la musique qu'une portion très réduite de la population. La plus grande partie des amateurs se sont donc formés auprès de maîtres de musique (on en dénombrait 131 en 1692). Cependant, il semble que l'enseignement de la musique, qu'il s'agisse de celui offert par les maîtrises ou par l'École royale de chant ou encore de celui dispensé par les maîtres de musique, se faisait souvent à partir de méthodes. Ainsi, jusqu'à la création à la seconde moitié du XIX^e siècle des grandes écoles de musique et des conservatoires, la diffusion des connaissances musicales et l'enseignement de la musique et des divers instruments passaient, outre l'apprentissage auprès des maîtres de musique, par la publication de traités. Extrêmement abondants, tant en France qu'en Angleterre⁹⁵, ces traités constituent une mine de connaissances théoriques et pratiques sur l'art de la musique⁹⁶. Il ne faudrait cependant pas négliger les nombreuses préfaces d'œuvres musicales, dans lesquelles les compositeurs aimaient clarifier certains points d'interprétation, ni d'ailleurs les nombreux écrits non théoriques où l'on parle de musique (pensons, notamment, aux nombreuses lettres et mémoires écrits par des « honnêtes hommes » — ou femmes — bien au fait des connaissances musicales).

Un foisonnement terminologique

Les différents contextes musicaux que nous avons décrits plus haut ont tout naturellement eu des incidences sur la création musicale et, par conséquent, sur la terminologie musicale, que ce soit en termes de créations néologiques ou en termes d'importations terminologiques, dont nous présenterons quelques cas au chapitre 10. Cependant, la principale caractéristique de la terminologie musicale étudiée dans nos travaux est probablement le foisonnement terminologique, qui témoigne en grande partie de ce que nous appelons « terminologie d'école », et dont nous traiterons au chapitre qui suit.

⁹⁵ À titre d'exemple, on recense en effet pour la seule période de 1650 à 1700 plus de vingt-cinq traités musicaux en France et plus de trente-cinq en Angleterre.

⁹⁶ Néanmoins, il nous apparaît de préciser que, du point de vue du contenu, les traités n'étaient pas tous rédigés avec la rigueur académique qu'on connaît aujourd'hui. La réflexion émise par Rebecca Herissone au sujet du traité d'A. B., *A Synopsis of Vocal Musick*, (« *like many theoretical works produced in Britain in the seventeenth century, Synopsis of Vocal Musick is not without its errors: the author occasionally misunderstands his sources or uses their material out of context* » (HERISSONE 2017 : xi)) devrait être présente à l'esprit de tout lecteur actuel de traités musicaux anciens.

CHAPITRE 2 – TERMINOLOGIE MUSICALE ET TERMINOLOGIES D'ÉCOLE

Bien avant la naissance de la terminologie en tant que discipline et avant les réflexions théoriques qui l'ont constituée, l'utilisation de la terminologie dans un discours de spécialité a de tout temps accompagné la création et l'évolution d'une pratique professionnelle. Les terminologies se constituent en effet spontanément par la pratique discursive des spécialistes. C'est le cas dans la plupart des domaines et même dans des domaines techniques, comme l'explique Michel Procès à propos du vocabulaire du bâtiment :

C'est à l'intérieur de ce système technologique, qui s'est maintenu très longtemps dans les constructions vernaculaires et domestiques, que s'est élaboré le vocabulaire technique traditionnel du bâtiment. Avec ce vocabulaire, enrichi par la diversité des corps de métier ainsi que par les particularités régionales, il était possible de différencier des éléments, apparemment très semblables selon leur matériau, leur rôle constructif ou leur position dans l'espace et ce, sans parler des possibilités offertes par les combinaisons.

Ce vocabulaire, diffusé par la culture orale et souvent connu par l'homme de la rue, a été consigné dans les premiers dictionnaires d'architecture connus [...]. En raison du caractère global du système conventionnel, ces ouvrages embrassaient l'ensemble des domaines de l'architecture et l'ensemble des techniques constructives [...] (PROCÈS 1989 : 78-79).

Ainsi, peut-on véritablement parler de « terminologie » à propos de textes qui ont été écrits au XVII^e siècle, à une époque bien antérieure aux interventions descriptives ou normalisatrices en terminologie⁹⁷ et dans la langue générale ? Cela peut tout à fait se concevoir car, comme l'explique Dominique Pelletier,

La terminologie ne date pas de son institutionnalisation, ni du moment où elle a accédé au stade de champ scientifique selon Bourdieu. Elle remonte loin dans l'histoire, où elle a été utilisée, sans que le concept n'existe encore, pour bâtir des langues, enrichir la science et ouvrir les portes à la traduction, et ce dans le monde entier. Bien des traducteurs dans l'histoire étaient aussi terminologues, comme Cicéron, pour ne nommer qu'un exemple (PELLETIER, D. 2014 : 12).

D'une certaine manière, on pourrait dire qu'il s'est toujours bel et bien pratiqué une sorte de « terminologie avant l'heure », ou encore de « prototerminologie », car il fallait bien nommer les

⁹⁷ Pour Teresa Cabré (1999 : 11), la normalisation de la terminologie proprement dite naît au XIX^e siècle, sous l'impulsion de la technique et dans le but de fixer les formes standardisées de dénomination dans les domaines techniques.

concepts et les objets afin d'être en mesure de les enseigner, de les expliquer, en somme, de les transmettre.

2.1. Prototerminologie : la terminologie avant la terminologie

Dès lors que l'on admet que, même avant le XVIII^e siècle, il y avait bel et bien création terminologique, terminologies (au sens de « vocabulaire ») et même, ajouterions-nous, commentaires métaterminologiques dans les ouvrages spécialisés, on peut donc affirmer, en toute légitimité, qu'il existait bien une *terminologie musicale* au XVII^e siècle. Toutefois, il importe de souligner que cette terminologie était loin d'être uniforme. De fait, à l'époque au cœur de nos travaux, on ne peut pas affirmer que le vocabulaire utilisé par les musiciens faisait l'unanimité au-delà du cercle plus ou moins étroit au sein duquel chacun d'eux officiait. Ainsi, des termes différents servaient à nommer les mêmes réalités, des symboles différents pour exprimer une même idée.

Une telle situation résulte tout d'abord de la façon dont se faisait autrefois la transmission du savoir. À l'époque, comme c'est toujours le cas de nos jours, l'apprentissage de la musique ne passait pas par une simple étude livresque d'un manuel, mais elle se faisait essentiellement à travers une relation maître-élève. Dans ce type d'apprentissage, assimilable d'une certaine façon au compagnonnage d'autrefois comme d'aujourd'hui, chaque maître transmet à ses élèves la terminologie qu'il a reçue de son propre maître ou qu'il a lui-même acquise au cours de la pratique de sa profession, de son métier. À l'époque, ce maître – tout comme son élève – était bien entendu en mesure de comprendre une terminologie différente utilisée par d'autres musiciens⁹⁸, mais il continuait néanmoins à utiliser celle qui lui est plus familière. La pratique de la normalisation terminologique, qui répond principalement à un besoin d'harmonisation de la terminologie dans le but d'assurer l'efficacité de la communication – et d'autant plus lorsqu'il y a une multiplication naturelle de la synonymie – n'avait vraisemblablement pas encore atteint à l'époque tous les milieux professionnels⁹⁹. Ainsi, tout comme il pouvait exister vers la fin du

⁹⁸ Cela correspond à ce que décrit Maria Teresa Zanola : « jusqu'au XVIII^e siècle, le maître, le compagnon, l'apprenti jouissant de la propriété du métier – dans le métier on ne pouvait employer que les gens du métier – parlaient le même langage, qui exprimait le côté théorique et pratique de leurs métiers » (2017 : 18). Comme elle l'explique, c'est d'ailleurs « cette organisation du travail qui forge les terminologies des arts et métiers, et qui contribue à leur stabilisation et à leur diffusion » (*ibidem*).

⁹⁹ Cet état de fait est par ailleurs expliqué dans l'article « Le métier : son savoir, son parler » de Caroline Djambian (2011).

XVII^e siècle de nombreuses variantes de la langue française¹⁰⁰, il existait alors de très nombreuses façons de faire la musique et d'en parler, le besoin d'harmonisation terminologique ne s'étant manifestement pas encore fait ressentir.

À l'époque qui nous occupe, plusieurs pratiques ou écoles cohabitaient en France et en Angleterre même, alors que la musique était de plus exposée à des influences extérieures, italiennes le plus souvent¹⁰¹. Ces influences pouvaient s'exercer directement, par exemple lorsqu'un « maître » italien installé en France ou en Angleterre, ou qu'un musicien natif d'un de ces deux pays ayant lui-même étudié ou travaillé en Italie¹⁰², transmettait la manière musicale italienne et son vocabulaire. Ces influences s'exerçaient toutefois aussi indirectement par le biais des écrits sur la musique en provenance d'Italie ou à travers les récits de voyageurs français qui, sans être nécessairement musiciens, décrivaient ce qu'ils avaient vu et entendu en Italie. Il s'en est donc inévitablement suivi une disparité dans les termes nouveaux, ainsi que dans la compréhension des concepts nouveaux.

D'autres raisons peuvent s'ajouter à celle-ci pour expliquer la diversité des termes utilisés, notamment le peu de contact ou de communication entre musiciens (de petits groupes fonctionnaient comme des « chapelles »¹⁰³, s'ignorant mutuellement dans les faits) ; mais on ne peut pas pour autant négliger chez certains musiciens la recherche du renom et de l'originalité et le souci de se distinguer. Par ailleurs, il ne faut pas non plus oublier le fait que la conception de la musique va connaître une transformation fondamentale au cours de la période que nous avons étudiée. Il convient en effet de rappeler ici que les ouvrages ciblés par nos travaux ont été écrits à une époque où les idées et le savoir circulaient à un tout autre rythme qu'aujourd'hui, à une époque à laquelle on ne se souciait pas réellement de normaliser les usages – qu'il s'agisse des usages langagiers et terminologiques comme des usages professionnels (outils, méthodes, etc.). Ce

¹⁰⁰ Et tout comme il existe encore aujourd'hui, au sein d'un même ensemble linguistique, des variantes géolectales tant dans la langue générale que dans la langue de spécialité (ROUSSEAU L.-J. 2013 : 48), et ce malgré une intermondialisation facilitée par une explosion du nombre de moyens de communication et de diffusion des connaissances. Un tel phénomène existait dans les siècles passés, même sur un territoire plus restreint.

¹⁰¹ Comme c'était le cas depuis le début du siècle dans la plupart des cours et des pays européens, et notamment dans le Saint Empire romain germanique, comme nous en avons traité dans « La diáspora de los compositores italianos en el primer seicento y su música para violín » (ROUSSEAU, D-A 2008).

¹⁰² Comme ce fut le cas, entre autres, de Marc-Antoine Charpentier, qui étudia à Rome vers la fin des années 1660.

¹⁰³ Au sens de « *groupe très fermé* » (Le Robert en ligne).

qui a fréquemment entraîné une cohabitation entre la terminologie héritée de l'ancienne conception et celle qui est en phase d'implantation, à mesure que la musique se transforme¹⁰⁴. C'est ce qui explique, par exemple, que certains « modernes » de l'époque parlent de la « clef de Fa » (c'est le cas de Saint-Lambert : « *la clef de FA donne comme les deux autres son nom à la ligne sur laquelle elle est posée* » (1702 : 15)) ; tandis que les autres en sont encore à la « clef de F, ut, fa » (c'est le cas de Danoville : « *la Clef d'F ut fa se peut mettre sur la troisième ou sur la quatrième ligne* » (1687 : 17)) ; ou encore à la fois à la « clef de F ut fa » et à la « clef de b mol » :

Or chacun de ces trois ordres ayant sa Clef particuliere, fait qu'il y à trois Clefs differentes qui prennent leurs noms des trois vts cy dessus mentionez : si bien que celle d'F vt fa, est appelée [sic] la Clef de b mol, dautant que l'vt d'F vt fa est en l'ordre de b mol. Celle de C sol vt fa s'appelle la Clef de Nature, dautant que l'vt de C sol vt fa est en l'ordre de Nature. Et celle de G ré sol vt se nomme la Clef de ♯ quarre, dautant que l'vt de G ré sol vt, est en l'ordre de ♯ quarre (LA VOYE MIGNOT 1666 : 5).


La popularité de la musique et l'effervescence créatrice qu'elle a connue à cette époque ont mené à l'apparition d'une profusion d'écrits théoriques et pratiques sur la musique, et la multiplicité des textes d'auteurs différents a eu pour conséquence un foisonnement terminologique pour désigner les nouveaux concepts représentant les nombreuses innovations musicales, donnant ainsi lieu au phénomène de « terminologies d'école » que nous évoquons à la fin du chapitre 1. La profusion de termes a amené certains auteurs à réagir à leur manière. Étienne Loulié n'a-t-il pas d'ailleurs lui-même ressenti le besoin d'explicitier certains concepts dont il jugeait qu'ils nécessitaient un éclaircissement, dans une « Explication de plusieurs termes obscurs ou qui ont plusieurs significations » (LOULIÉ 1696 : 76-80) ? Ainsi apporte-t-il des précisions relatives entre autres aux termes et aux concepts « musique », « ton », « entonner » et « déconter ». De la même manière, à la toute fin de la période (1702), lorsque M. de Saint-Lambert aborde la question des ornements, dans ses *Principes du clavecin*, il le fait en se référant à ce qu'ont écrit d'autres auteurs de traités de son époque, en précisant pour chaque ornement comment chacun de ces auteurs le nomme et le conçoit, comme on peut le constater dans les deux citations qui suivent :

Le Tremblement que Mr. Nivers appellé AGRE'MENT, est la même chose que ce que les autres Maîtres appellent PINCE' ; comme on verra dans la suite, excepté qu'il le commence par la Note

¹⁰⁴ Nous n'aborderons pas cet aspect de la transformation de la musique, car ce sujet relève davantage de la musicologie que de la terminologie.

qu'on emprunte, & que les autres le commencent par la Note essentielle (SAINT-LAMBERT 1702 : 105).

ou encore

Mr. de Chambonnières & Mr. le Bègue, ne connoissent qu'une sorte de Tremblement, qui est celui dont nous avons parlé d'abord, & que Mr. d'Anglebert appelle SIMPLE. Ils le marquent tous deux par cette figure  (*ibidem*).

De son côté, Sébastien de Brossard, l'un de ceux qui, dès l'aube du XVIII^e siècle, ont souhaité organiser et, éventuellement, uniformiser les connaissances et la terminologie musicales, s'inquiète du fait que la langue de la musique de son époque soit encombrée par des « *mots et expressions Grecques et Latines* » (BROSSARD 1708 : s. p.). Ainsi écrit-il, dans la préface de la troisième édition de son *Dictionnaire de musique* :

Mais à mesure que [je] travaillois [à cet ouvrage], je m'aperçus qu'on trouvoit à tous moments, dans les Auteurs de differents Païs, qui ont écrit sur la Musique, même en Langue vulgaire, quantité de mots et d'expressions Grecques et Latines, qui en rendoient le stile embarrassé, le sens impenetrable, et la lecture presque inutile à la plupart des Musiciens. Ces inconvenients m'ont déterminé à expliquer ces termes, et pour y parvenir, à donner une idée generale, non-seulement de l'Histoire, mais encore de la Theorie et de la Pratique de la Musique tant Ancienne, que Moderne (*ibidem*).

Par ailleurs, dans son *Early-music Dictionary*, Graham Strahle (1995 : xxviii) explique en introduction que, dans le monde musical dans l'Angleterre du XVII^e siècle, deux écoles de terminologie s'opposaient : la première de celles-ci préconisait une terminologie découlant de l'univers des mathématiques, tandis que la seconde, qui visait un lectorat composé davantage de dilettantes et de musiciens amateurs, préconisait un langage plus simple en tâchant d'écarter le plus possible des termes grecs et latins, par exemple.

Cependant, ce n'est pas dans le domaine de la musique qu'on vit d'abord apparaître des tentatives de normalisation ou de normalisation de la terminologie. Comme l'explique Maryvonne Holzem, c'est dans le domaine des sciences, à la fin du XVII^e siècle, que se sont produits les premiers balbutiements de médiations terminologiques (et, donc, de normalisation terminologique) en France comme en Angleterre :

À la fin du 17^{ème} siècle à Paris, avec le *journal des sçavants*, comme à Londres, avec les *philosophical transactions*, les Académies des sciences se sont définies comme médiatrices entre les savants, d'une part, et entre les savants et la société des gens cultivés, d'autre part. Un siècle plus tard, à

une période où la totalité des journaux médicaux et scientifiques n'excédait pas quelques centaines, les *Comptes Rendus des Académies* sont devenus les organes officiels et incontournables des sciences en France comme en Angleterre, plaçant ces honorables institutions au cœur de la diffusion des savoirs (HOLZEM 2004 : 143).

Ce n'est donc qu'à la toute fin du XVII^e siècle ou au cours du XVIII^e siècle selon les domaines, et peut-être même à la fin du XIX^e siècle¹⁰⁵ – en somme, tout au long d'une période au cours de laquelle se produit la Révolution industrielle¹⁰⁶ – que l'harmonisation (voire la normalisation) des terminologies apparaît en tant que phénomène de régulation de l'usage afin d'assurer l'efficacité de la communication. Pour leur part, Dan Savatovsky et Danielle Candel expliquent que « *les praticiens [de l'époque] de la plupart des disciplines éprouvent alors le besoin de disposer de règles de formation pour les termes à créer dans leur domaine de spécialité et de critères communs pour régulariser les termes déjà en vigueur* » (2007 : 4). Comme le souligne de son côté Alain Rey,

Le lien de ces évolutions avec le problème terminologique est évident : les besoins de dénominations, extraordinairement augmentés, s'inscrivent dans le cadre plus rigide de quelques langues manipulées par des États forts. Ces besoins n'augmentent et ne s'organisent que dans la mesure où les sciences, les techniques, les échanges d'information voient se produire une mutation et une accélération spectaculaires. On trouvera dans les histoires des techniques les données pragmatiques de cette évolution. [...] Les besoins de désignation se multiplient donc avec le discours technoscientifique, dans quelques langues unifiées parlées par de grandes communautés politiques. La technique moderne, tout en compliquant immensément les moyens et les procédés, les généralise et les unifie, rendant possible une, relative homogénéité des vocabulaires (REY 1979 : 11-12).

Ceci montre que la normalisation de la terminologie était ressentie comme moins nécessaire avant les bouleversements techniques et scientifiques du XVIII^e siècle. L'émergence d'un besoin de normalisation terminologique (tous domaines confondus) semble avoir été concomitante à celle de l'aspiration, mise en relief par Gerda Haßler (2010), à une langue scientifique idéale, normalisée, inspirée notamment de la langue de l'algèbre. Pour Jean-Claude Baudet, qui s'intéresse aux contributions que peuvent s'apporter mutuellement terminologie diachronique et histoire des arts et des sciences, c'est beaucoup la naissance de la « *techno-logie* »¹⁰⁷ qui a mené à l'apparition de la terminologie normalisée :

¹⁰⁵ Voir SAVATOVSKY et CANDEL (2007).

¹⁰⁶ CABRÉ 2013 : 54

¹⁰⁷ La graphie est de Baudet (1989 : 62).

Mais avec la révolution scientifique du XVII^e siècle et la révolution industrielle du XIX^e siècle, voici qu'apparaissent les dessins et les schémas. L'historien des techniques récentes dispose donc de plans, de figures dans des ouvrages techniques mais cela ne le dispense pas d'étudier, encore et toujours, des termes. Car toujours il faut traduire les objets techniques en mots. C'est d'ailleurs le véritable sens de la révolution industrielle. Ce n'est pas, comme on le dit un peu vite, l'invention de la machine à vapeur qui a provoqué l'industrialisation (pourquoi l'invention du moulin à eau ou du moulin à vent ne l'a-t-elle pas entraînée ?). Ce qui s'est passé à la fin du XVIII^e siècle, c'est la naissance de la techno-logie [sic]. Je veux dire par là que dorénavant les techniques s'enseignent autrement que par le geste, que des discours (logos) s'élaborent, que naissent ces deux institutions typiques de notre ère technologie : les revues techniques et les écoles d'ingénieurs.

Le terminologue doit bien voir la rupture. Avant, des termes, certes (nous avons vu que le vocabulaire d'un Vitruve est déjà abondant) mais sans véritable lien entre eux. Après, des termes en abondance, mais qui cette fois s'articulent dans des nomenclatures complexes, qui forment des systèmes, comme auraient dit les structuralistes s'ils avaient consenti à se pencher sur l'humble travail des ingénieurs et des capitaines d'industrie (BAUDET 1989 : 62).

Dans sa contribution à l'ouvrage *L'art de l'orfèvrerie : parcours linguistiques et culturels*, Teresa Cabré (2013) rappelle ce qui a été longtemps considéré comme constituant les débuts ou les origines de la terminologie : tout d'abord, aux XVII^e et XVIII^e siècles, la création de nomenclatures scientifiques accompagnées (notamment dans les domaines de la botanique, de la médecine et dans celui de la chimie) puis, à partir du milieu du XIX^e siècle, l'émergence de la terminologie technique. Elle explique que cela a fait en sorte que l'on a longtemps considéré que la terminologie était l'apanage des sciences et des techniques. Certaines questions soulevées par l'auteure remettent cependant en question cette « *concepción tan restrictiva* »¹⁰⁸ (*ibidem* : 55) :

No podemos pues restringir la terminología a los campos en los que tradicionalmente la han situado la mayoría de especialistas si aceptamos que son términos todas las denominaciones precisas en cuanto al conocimiento que expresan, propias de la comunicación entre expertos de un ámbito definido (aunque puedan formar parte del discurso de divulgación destinado a legos) y relativas a un ámbito de conocimiento y actividad relacionado con lo profesional¹⁰⁹ (*ibid.* : 56).

¹⁰⁸ « Cette conception si restrictive » (notre traduction).

¹⁰⁹ « On ne peut pas restreindre la terminologie aux domaines dans lesquels l'ont traditionnellement située les spécialistes, dès lors que l'on reconnaît comme termes toutes les dénominations précises relatives au savoir qu'elles expriment, propres à la communication entre experts d'un domaine défini (même si elles font parfois partie du discours de vulgarisation destiné aux profanes) et relatives à un domaine de savoir et d'activité en lien avec la chose professionnelle » (notre traduction).

En réalité, on est ici tout à fait susceptible de se retrouver dans de nombreux cas de ce que Marcel Diki-Kidiri nomme *variation dénominative* :

L'établissement d'une relation bi-univoque entre une dénomination et une définition est le fondement même de toute activité terminologique. Ce principe fondamental est indéniablement nécessaire autant pour exprimer que pour transmettre les connaissances avec précision. Toutefois, il est démontré qu'en contexte réel de communication professionnelle, la variation dénominative est une contrainte à la fois discursive, pédagogique et sociale, et qu'elle concourt précisément à l'optimisation de la transmission des connaissances. Bien que contradictoires, la bi-univocité terminologique et la variation dénominative sont toutes les deux nécessaires à l'optimisation autant de l'expression que de la communication de la connaissance, pourvu qu'on les utilise avec pondération. En conséquence, lors de l'établissement d'un vocabulaire spécialisé, on appliquera autant que possible le principe de la bi-univocité du terme, tout en consignnant les variantes qui semblent suffisamment stables pour constituer de possibles alternatives à la dénomination normalisée. L'évolution de l'usage ou de la connaissance peut, en effet, conduire au réajustement de la norme terminologique établie à un moment donné (DIKI-KIDIRI 2007 : 19).

On pourrait envisager que cette variation dénominative dont parle Marcel Diki-Kidiri se rapproche de ce que l'on a appelé par ailleurs la variation socioterminologique ou même la variation sociotechnolectale. C'est d'ailleurs dans ce cadre que s'inscrivent les terminologies d'école. On se retrouve donc, d'une part, avec des variantes géolectales¹¹⁰ et avec des variantes d'école, et d'autre part, avec une organisation des connaissances peut-être moins systématique ou cartésienne du fait que cette organisation obéit à une logique toute différente fondée sur des perceptions, des préceptes ou encore des pratiques n'ayant plus cours aujourd'hui.

2.2. Terminologies d'école

Que le caractère *sine qua non* du critère de biunivocité revienne véritablement ou non à Wüster (nombreux sont ceux qui, au cours des dernières années, ont remis en question de nombreux *a priori* véhiculés sur l'enseignement wüstérien), il n'en demeure pas moins que ce critère a dominé dans le domaine de la terminologie, non seulement dans l'enseignement mais aussi dans une très large part des travaux à visée normalisatrice menés au XX^e siècle. Marc Van Campenhoutd rappelle en effet que, en terminographie, « *la consigne est de veiller – dans la mesure du possible – à ce que chaque terme soit monosémique* » (2001 : 185). Cependant, si cet « idéal

¹¹⁰ Comme le rappelle Louis-Jean Rousseau, bien que les variantes géolectales ne soient « *pas interchangeables dans l'usage* », elles « *peuvent être comprises bien au-delà de leur aire [géographique] d'utilisation* » (2013 : 48).

wüstérien » peut sembler envisageable dans une perspective aménagiste du travail terminologique, et plus particulièrement dans le cadre d'un travail de normalisation, la réalité de la création et de l'usage terminologiques dans les domaines de spécialité vient lui faire nettement barrage dès lors que l'on travaille sur la description de terminologies existantes.

De ce critère de biunivocité découlent deux corollaires, le premier étant l'absence ou l'inconcevabilité de la polysémie en terminologie. En effet, comme le rappelle Henri Béjoint, « pour les terminologues, si la polysémie existe dans une terminologie, elle est vue comme une imperfection qui empêche le bon fonctionnement de la communication – ce qui est aussi difficile à prouver qu'à réfuter – et qu'il faut donc éliminer aussi tôt que possible » (1989 : 406). Béjoint explique par ailleurs qu'il convient de préciser ce que l'on entend par « monosémie » :

La monosémie semble avoir beaucoup préoccupé un certain nombre de terminologues [...]. Je pense particulièrement, mais pas uniquement, aux affirmations répétées de Louis Guilbert selon lesquelles le terme serait monosémique et s'opposerait en cela au mot.

Il faut bien reconnaître que les discussions sur ce point ne sont pas toujours d'une clarté exemplaire : on ne dit pas, ou peu, ou mal, ce qu'il faut entendre par *monosémie*. On ne dit pas non plus si la prétendue monosémie du terme est une caractéristique nécessaire et suffisante, si tous les termes sont monosémiques et si tous les signes linguistiques monosémiques sont des termes (BÉJOINT *ibidem*).

Or, dans plusieurs domaines de spécialité, un travail terminologique descriptif met en évidence le fait que la monosémie n'est pas, et ne doit pas être, un critère absolument essentiel de la nature d'un terme. Rodolfo Alpizar Castillo explique en effet que :

Existe la tendencia a afirmar que las diversas acepciones de un término no son casos de polisemia, sino manifestaciones de homonimia, a partir del criterio de que las aceptaciones distintas responden a significados pertenecientes a especialidades diferentes. Por ejemplo, *virus* tiene una acepción correspondiente a su uso en informática y otra en la biología. Para los que defienden esa posición, aunque a simple vista parece tratarse de un único término plurisemántico, en realidad se trata de dos términos homónimos, monosémicos cada uno de ellos en la respectiva especialidad. A poco que uno se detenga en este punto, habría que concluir que es una posición forzada¹¹¹ (ALPÍZAR CASTILLO 1998 : 102-103).

¹¹¹ « Il existe une tendance à affirmer que les diverses acceptions d'un terme ne constituent pas des cas de polysémie, mais bien des manifestations d'homonymie, sur la base du critère voulant que les acceptions distinctes correspondent à des sens relevant de domaines de spécialité différents. Par exemple, *virus* possède une acception correspondant à son usage en informatique et une autre en biologie. Pour les tenants de cette

Le terme « terminologie » est d'ailleurs déjà un exemple tout à fait probant (et largement discuté) de cette absence de monosémie, étant lui-même polysémique : en français, ne désigne-t-il pas tantôt le concept désigné en anglais par « *terminology science* » (ou « *Terminologielehre* » en allemand), tantôt le concept d'« ensemble de termes » (vocabulaire) (que Daniel Gouadec appelle « *les terminologies* » (2004 : 23), et tantôt l'activité terminographique ou *terminographie*, pour laquelle les anglophones utilisent la désignation « *terminology work* » ? Gouadec propose pour les trois concepts désignés par « terminologie » les définitions suivantes :

Tableau 2.1 – Synthèse explicative des trois sens de « terminologie » (GOUADEC 2004 : 23-24)

| | Concept désigné | Définition | De manière synthétique |
|----|---------------------------------------|---|--|
| 1. | les terminologies | <i>Ensembles cohérents de désignations [qui renvoient] à des valeurs conceptuelles, [et qui intègrent] aussi les représentations par toute forme de codes (vidéographiques, audiovidéographiques, pictographiques, etc.).</i> | les objets que l'on traite |
| 2. | terminographie | <i>L'ensemble des activités que l'on met en œuvre pour collecter, traiter, organiser, gérer, diffuser et exploiter les terminologies.</i> | le traitement des objets |
| 3. | terminologie (en tant que discipline) | <i>Discipline ou science [qui] a pour mission ou fonction de poser un regard détaché sur [les terminologies et sur la terminographie], de définir les modes de description des représentations et des valeurs conceptuelles d'analyser leurs distributions, d'étudier les interrelations entre les valeurs conceptuelles et leurs représentations et inversement, d'analyser les conditions d'exploitation et de mise en œuvre des terminologies.</i> | la réflexion portant à la fois sur les objets et sur leur traitement |

Ainsi, au sujet de cette même problématique, Yves Gambier évoque la « *polysémie courante de terminologie, entendue tantôt comme théorie (ou science ?), tantôt comme système de notions et ensemble de termes propres à un domaine, tantôt comme pratique [...], tantôt comme produit d'un travail terminographique* » (1994/1995 : 100). Ce « problème » terminologique, commun à l'ensemble des langues romanes, est également évoqué par Adelina Gómez González-Jover (2006 : 67) et par Carles Tebé, qui distingue pour sa part quatre différents concepts désignés par le terme « *terminologia* » : « *a) la disciplina en el seu vessant teòric ; b) la pràctica terminològica (que també és designada pel nom de terminografia, però és menys utilitzat) ; c) l'obra terminològica editada [...], i d) el*

position, bien qu'il semble à première vue s'agir d'un terme unique plurisémanique, il s'agit en réalité de deux termes homonymiques, chacun d'entre eux étant monosémique dans son domaine de spécialité respectif. Mais à examiner de près cet argument, force est de constater qu'il s'agit là d'un parti pris. » (notre traduction)

conjunt de termes d'una àrea especialitzada »¹¹² (TEBÉ 2010 : s. p.). Ce qui fait dire à Rodolfo Alpízar Castillo que :

[e]l caso del tecnicismo *terminología* es un ejemplo claro de este divorcio entre requerimientos del planteamiento teórico y práctica de la lengua, y echa por tierra el criterio de admitir la univocidad del término a partir del concepto de homonimia, pues, como se conoce, *terminología* es indiscutiblemente polisémico dentro de una misma especialidad¹¹³ (ALPÍZAR CASTILLO *op. cit.* : 103).

Curieusement, le même genre de polysémie se retrouvait aussi à l'époque que nous étudions, dans le cas du terme de « musique » ; l'exemple le plus flagrant de cette polysémie se trouve peut-être chez Étienne Loulié :

Le Terme de Musique a plusieurs significations. Première. Il signifie la Science des Sons, c'est à dire toutes les connoissances qui regardent cette Science. Seconde. Les Ouvrages d'un Auteur ou Compositeur de Musique ; c'est dans ce sens qu'on dit La Musique du Carissimi, de Monsieur de Lully. Troisième. Toutes sortes de Chants Nottez ; C'est dans ce sens que l'on dit un Papier de Musique. Quatrième. Un Corps de Musiciens, La Musique du Roy. Cinquième. Un Ouvrage ou Piece de Musique peiné et recherché ; C'est dans ce sens qu'on peut dire, Il y a plus de Musique dans ce petit Motet que dans un Opera tout entier. Sixième. Concert. Il y a aujourd'huy Musique à tel endroit. Septième. La Science des Proportions Harmoniques, et c'est dans ce sens que les Mathematiciens sçavent la Musique (LOULIÉ 1696 : 76).

On pourrait résumer ces propos de Loulié en les traduisant en termes plus actuels de la façon suivante :

Tableau 2.2 – Les sept sens de « musique » selon Étienne Loulié (1696)

| | Loulié (1696 : 76) | En termes actuels |
|----|--|---|
| 1. | « la Science des Sons, c'est-à-dire toutes les connoissances qui regardent cette Science » | la théorie musicale |
| 2. | « Les Ouvrages d'un Auteur ou Compositeur de Musique » | l'œuvre ou l'ensemble des œuvres musicales d'un compositeur |

¹¹² « a) La discipline dans son aspect théorique ; b) la pratique terminologique (également désignée sous le nom de terminographie, toutefois moins utilisé) ; c) l'ouvrage terminologique édité, et d) l'ensemble des termes d'un domaine de spécialité. » (notre traduction)

¹¹³ « Le cas du terme technique *terminologie* constitue un exemple clair de ce divorce entre les exigences de l'approche historique et la pratique de la langue, et remet en question l'idée de l'admissibilité de l'univocité du terme à partir du concept d'homonymie car enfin, comme chacun le sait, le terme « terminologie » est indiscutablement polysémique au sein d'un même domaine de spécialité. » (notre traduction)

| | | |
|----|---|---|
| 3. | « Toutes sortes de Chants Nottez ; C'est dans ce sens que l'on dit un Papier de Musique » | une partition (ou de la musique notée) |
| 4. | « Un Corps de Musiciens » | un ensemble musical |
| 5. | « Un Ouvrage ou Piece de Musique peiné et recherché » | richesse musicale |
| 6. | « Concert » | un concert, ou un récital (événement musical) |
| 7. | « La Science des Proportions Harmoniques, et c'est dans ce sens que les Mathematiciens sçavent la Musique » | l'acoustique |

Comme le résumant Philippe Thoiron et Henri Béjoint, « *l'examen du fonctionnement des termes en discours conduit assez facilement à constater que cet idéal [monosémique] est souvent transgressé : les termes, comme les mots, tendent à la polysémie à partir du moment où ils s'insèrent dans des discours – ce qui est quand même le cas de la plupart d'entre eux* » (THOIRON et BÉJOINT 2010 : 107). À ces voix, et à celles d'autres auteurs comme Anne Condamines et Josette Rebeyrolle (CONDAMINES et REBEYROLLE 1997 : 177), viennent s'ajouter, entre autres, celle de Marc Van Campenhoudt (pour qui « *l'affirmation voulant que les vocabulaires spécialisés privilégient « naturellement » la monosémie appartient au catalogue des idées reçues* » (2001 : 185-186) et qui propose plusieurs arguments à présenter « *à ceux qui soutiendraient encore qu'un « bon terme » répond ou doit répondre à l'idéal d'univocité* » (*ibidem*)) et celle de Louis-Jean Rousseau (qui critique pour sa part le « *principe sacrosaint de l'univocité du terme scientifique et technique* » (2013 : 55)). Par ailleurs, il convient de ne pas perdre de vue le contexte des travaux terminologiques poursuivis. En effet, comme le souligne Maria Teresa Zanola, « *si la langue technique et scientifique ne se forme que suivant des principes et des méthodes qui amènent à la création d'un système lexical cohérent, le plus possible précis, univoque et monoréférentiel, la terminologie des arts et métiers suit des processus différents* » (2017 : 18) – cela est particulièrement vrai à propos de la musique au XVII^e siècle.

Le deuxième corollaire qui découle du critère de biunivocité dit « wüstérien » est que, en terminologie, il ne peut ou ne devrait pas exister de synonymie. Or, depuis quelques années, des voix s'élèvent pour avancer qu'il peut tout à fait exister, dans certains contextes et pour certaines raisons (culturelles ou autres), certains types de synonymie ou de quasi-synonymie en terminologie. Marc Van Campenhoudt explique que, si « *la parfaite synonymie n'est pas plus fréquente dans les vocabulaires spécialisés que dans la langue générale [...], il semble difficile et vain de*

bannir la synonymie ou la quasi-synonymie, comme l'ont parfois prôné les militants de la normalisation terminologique » (*op. cit.* : 189). Pour sa part, Pascaline Dury considère que la variation synonymique « fait partie de l'ensemble des variations qui caractérisent une terminologie et que, bien qu'elle puisse ôter de sa transparence à la communication scientifique [...], elle n'en reste pas moins un phénomène naturel et récurrent, dont l'observation en diachronie révèle tous les aspects » (DURY 2013 : 7). Loïc Depecker va même plus loin, lorsqu'il écrit qu'un concept « peut recevoir soit une désignation, soit plusieurs. Si le concept n'en reçoit qu'une, la relation du concept au signe est dite mononymique » (2000 : 107). Selon lui, cependant, de tels cas sont rares et ne concernent que des « entités scientifiques, molécules ou étoiles essentiellement, désignées par des codes en raison de leur trop grand nombre » (*ibidem*). Il souligne en revanche que, lorsqu'un concept reçoit « plusieurs symboles ou désignations, ce fait n'a pas de nom, sans doute parce que c'est l'immense majorité des cas » (*ibid.*).

Dans la même veine, Luís González soutient que, dès lors que l'on accepte que les technolectes soient à nouveau considérés comme des « sous-produits » de la langue générale, « los términos [...] no pueden ser considerados al margen y fuera del alcance de los fenómenos que afectan a las palabras (polisemia, sinonimia, imágenes, etc.) »¹¹⁴ (GONZÁLEZ 1997 : 686). Plus loin dans le même article, il ajoute que « si se pretende que los términos circulen, es decir, que sea posible su comunicación a gran escala, el trabajo terminológico, por especializado y fragmentario que sea, no debe hacernos perder de vista la lengua general »¹¹⁵ (*ibidem* : 687). De fait, la vulgarisation, qui fait partie des gestes de communication posés par les experts du domaine, incite, comme le rappelle François Gaudin, « à recourir à la paraphrase et à la synonymie, cette dernière n'étant pas absente des pratiques rédactionnelles spécialisées » (1993 : 144-145).

Pour Luís González, « la terminología, como hecho de lengua, es dinámica y no se deja encerrar en condiciones controladas para un análisis en laboratorio »¹¹⁶ (*op. cit.* : 679). En effet, la terminologie, issue de l'activité humaine, demeure un fait de langue et, de ce fait, ne peut pas exister de manière complètement désincarnée ou de manière imperméable au milieu, à la société ou à la culture

¹¹⁴ « Les termes [...] ne peuvent être considérés comme étant en marge et hors d'atteinte des phénomènes qui touchent les mots (polysémie, synonymie, images, etc.) » (notre traduction).

¹¹⁵ « Si l'on vise à ce que circulent les termes, c'est-à-dire si l'on souhaite que leur communication à grande échelle devienne possible, le travail terminologique, tout spécialisé et fragmentaire qu'il soit, ne doit pas nous faire perdre de vue la langue générale » (notre traduction).

¹¹⁶ « La terminologie, comme fait de langue, est dynamique et ne se laisse pas enfermer dans des conditions contrôlées pour une analyse en laboratoire » (notre traduction).

dont elle est issue. D'ailleurs, il est bon de rappeler que, dès 1975, le Colloque international de terminologie tenu à Lac-Delage au Québec avait permis d'arriver à la proposition de définition suivante de la terminologie : « *étude systémique de la dénomination des concepts ou notions des domaines spécialisés du savoir et de la pratique considérés **dans leur fonctionnement social***¹¹⁷ » (DUPUIS et QUÉBEC 1976 : 183), et il pourrait sembler étonnant que ce dernier élément ait pu être perdu de vue. Nous rejoignons en cela François Gaudin lorsqu'il affirme qu'« *il importe de restituer la terminologie au sein de l'acte qu'est toute communication* » (1993 :180). De plus, si l'approche de Wüster, parfois qualifiée de « logicienne » ou de « systémique » (GAMBIER 1994/1995 : 101), se révèle optimale dans certains domaines, elle ne l'est pas nécessairement dans d'autres. En effet, comme l'écrit Gambier, « *si, par exemple, les relations générique/spécifique sont relativement faciles à établir pour une machine-outil, pour des légumes ou des fruits, qu'en advient-il pour l'intelligence artificielle, les biotechnologies ?* » (*ibidem*).

Comme le résume pour sa part Louis-Jean Rousseau, « *les théoriciens et les praticiens de la terminologie ont compris depuis un certain temps qu'il y avait lieu de revisiter certains postulats mis de l'avant par l'école de Vienne* » (2013 : 51), sous l'influence notamment des nouvelles conceptions de la communication et en particulier de l'introduction du concept de médiation linguistique. Pour cet auteur, il s'agit de remettre en question les aspects suivants : « *l'univocité des termes scientifiques et techniques ; l'universalité des concepts et leur indépendance des langues et des cultures ; la recherche systématique de l'unification internationale des concepts et des termes* » (ROUSSEAU, L.-J. : *ibidem*). C'est ce que nous rappellent plusieurs auteurs, parmi lesquels Depecker (2013), Sanz Espinar (2012), Gaudin (1993b, 2005, entre autres), ou encore Alexandru et Gaudin (2006), et c'est également ce qui fait que l'on retrouve dans le discours spécialisé « *des cas de polysémie à l'intérieur de la même discipline, une synonymie fréquente, des frontières floues ou difficiles à percevoir entre un terme et un non-terme, des textes à degré de spécialisation difficile à cerner* » (SANZ ESPINAR 2012 : 18).

Très tôt dans nos recherches, nous avons ainsi constaté que la terminologie musicale, *a fortiori* celle en usage à l'époque qui nous occupe, comprenait un nombre important de cas de polysémie et de cas de synonymie ou de quasi-synonymie, ainsi que de variantes. Comment expliquer — et comment justifier — ces nombreux constats de polysémie, de synonymie et de quasi-synonymie

¹¹⁷ Nous avons ajouté le caractère gras.

dans la terminologie musicale de l'époque étudiée, sinon par l'existence dans ce domaine de terminologies d'école ? Si la coexistence de plusieurs synonymes peut parfois relever d'un « foisonnement néologique transitoire » « *qui se manifeste par une production accrue de néologismes concurrents, désignant tous un même concept, et coexistant dans le lexique en question quelque temps, puis disparaissant de ce lexique ou se spécialisant d'un point de vue sémantique pour continuer d'exister* » (DURY 2013 : 7), d'autres raisons peuvent expliquer le foisonnement terminologique, parmi lesquelles on retrouve ce que nous appelons « terminologies d'école », phénomène observable en particulier lors de l'étude historique d'une terminologie. Dans son article portant sur la terminologie de la sidérurgie au XVIII^e siècle, Roland Eluerd faisait l'observation suivante :

La lexicologie historique est redevable à Peter Wexler, Jean Dubois, Louis Guilbert du concept de *polysynonymie* attaché à la prolifération des appellations autour d'un nouvel objet. Mais cette synonymie est affaire de recul, elle relève de notre jugement, nous qui savons que ces termes sont synonymes. Sur le moment, chaque auteur est convaincu que sa proposition est la seule à saisir l'objet. Et l'abondance des propositions correspond au « pari de la monosémisation » (Yves Gentilhomme). Là encore, ce pari n'est devenu que peu à peu une ardente obligation. On le voit dans la mise en place des nomenclatures où la question fondamentale n'est pas d'associer les mots et les choses mais de savoir ce qu'on fera de cette association (ELUERD 1990 : 43).

Dans cette citation, la phrase « *sur le moment, chaque auteur est convaincu que sa proposition est la seule à saisir l'objet* » (*ibidem*) décrit bien le foisonnement terminologique qui se produit (encore de nos jours) dans tous les domaines où il y a innovation, et cela précède ce que nous nommons la « victoire d'un terme sur ses concurrents » (autrement nommée *normaison*). Cependant, cette phrase constitue également, de notre point de vue, un bon angle d'approche pour expliquer en quoi consistent les terminologies d'école que nous avons observées.

Comme on l'a vu, il est toujours important de resituer une terminologie dans son contexte linguistique. Ce principe est d'autant plus valable dans le cas d'une terminologie ancienne ; il importe encore plus alors de préciser le contexte dans lequel elle s'utilisait, et de relever ce qu'on pensait à l'époque concernée sur les deux phénomènes évoqués ci-dessus, soit la polysémie et la synonymie. Ainsi, il convient avant toute chose de rappeler, comme l'a fait Gertrud Noyes au siècle dernier, que, « *from the beginning of the seventeenth century in France, writers and scholars deplored the chaotic state of the language and cried out for an arbiter of taste* » (1951 : 951). Cela était le résultat de l'exubérant foisonnement lexical de la Renaissance. C'est dans ce contexte que vont émerger (et s'opposer) dans ce pays deux courants de pensée relatifs à la synonymie et à la polysémie dans

la langue française, qui sont bien présentés par Gilles Petrequin (2009) dans son article intitulé « La synonymie au XVII^e siècle : une évolution conceptuelle et pragmatique ». Le premier de ces courants de pensée, porté entre autres par Nicolas Andry de Boisregard¹¹⁸, Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde¹¹⁹ et François de Malherbe, prônait que la langue devait se débarrasser le plus possible de ces termes en double :

Disons, pour [résumer la doctrine de Malherbe], [qu'il] prône l'économie des moyens linguistiques (refus de l'*amplificatio* et de la *copia verborum*) et qu'il recherche, au prix parfois d'un certain prosaïsme, la clarté de l'expression. La recherche de cette précision lexicale passe à la fois par une réduction de la polysémie et par une différenciation sémantique des parasyonymes, ces deux aspects se complétant d'ailleurs. Plus, en effet, les lexèmes sont polysémiques, plus ils admettent entre eux des relations synonymiques par une forme de réticularité sémantique ; inversement, l'imposition de la monosémie, au nom du « terme propre », vise à établir une relation onomasiologique univoque pour chaque lexème et induit que la synonymie tend, en théorie du moins, à devenir l'exception (PETREQUIN *op. cit.* : 80).

Dominique de Bouhours, dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* publiés en 1671, défendait lui aussi un point de vue similaire :

Elle [la langue française] prend plaisir à renfermer beaucoup de sens en peu de mots. La brièveté lui plaît & c'est pour cela qu'elle ne peut supporter les périodes qui sont trop longues, les épithètes qui ne sont point nécessaires, les purs synonymes qui n'ajoutent rien au sens, & qui ne servent qu'à remplir leur nombre. En quoi elle est beaucoup plus exacte que la langue Latine mesme, qui ne hait pas les synonymes, ni les longues périodes : & en cela elle est aussi bien différente de la langue Grecque, qui outre les synonymes, & les longues périodes, a tant d'épithètes inutiles, & tant de particules superflues (BOUHOURS 1671 : 61).

Petrequin explique que Bouhours pousse plus avant ses réflexions sur ce sujet dans ses *Doutes* en 1674, dans lesquels il invoque un argument « appelé à faire fortune chez les néo-synonymistes : les « purs synonymes » ou les « synonymes inutiles » nuisent à la justesse de l'expression » (*op. cit.* : 84-85). Ainsi écrit-il : « ne pourroit-on pas compter les Synonimes inutiles entre les fautes qui se commettent contre la justesse ? J'entens par les Synonimes inutiles, ceux qui ne contribuent, ni à la clarté de l'expression, ni à l'ornement du discours » (1674 : 241)¹²⁰.

¹¹⁸ Cité par Rickard (1992 : 314).

¹¹⁹ Également cité par Rickard (1992 : 325).

¹²⁰ Cité par Petrequin (*ibidem*).

De l'autre côté se trouvent ceux qui croient au contraire que synonymie et multiplicité de sens pour un même mot sont des richesses pour la langue française. Ce deuxième courant de pensée est illustré par plusieurs auteurs, dont Claude Favre de Vaugelas, Louis Petit (qui déplore, en 1688, l'appauvrissement croissant de la langue française¹²¹) et Gilles Menage. Comme le rapporte Petrequin,

Dans l'une de ses plus longues *Remarques*, intitulé *Synonimes*, Vaugelas prend la défense d'une pratique d'écriture qu'il dit avoir été attaquée récemment : « *Le ne puis assez m'estonner de l'opinion nouvelle qui condamne les synonimes & aux noms & aux verbes* »¹²². Développant ensuite son idée, Vaugelas prend la métaphore des peintres qui, dit-il, « *ne se contentent pas souuent d'vn coup de pinceau pour faire la ressemblance d'vn trait de visage, mais donnent encore vn second coup qui fortifie le premier, & rend la ressemblance parfaite. Ainsi en est-il des synonimes. [...]* »¹²³. La métaphore est assez longuement filée et commentée, puis Vaugelas de conclure : « *C'est pourquoy tant s'en faut que l'usage des synonimes soit vicieux, qu'il est souuent necessaire, puis qu'ils contribuent tant à la clarté de l'expression, qui doit estre le principal soin de celuy qui parle ou qui escrit* »¹²⁴ (PETREQUIN *op. cit.* : 82-83).

Ces deux courants de pensée partageaient malgré tout un objectif commun, soit celui d'optimiser la justesse de l'expression et l'efficacité de la communication. Cet « *état chaotique* » de la langue évoqué par Noyes (*op. cit.*) est à l'origine du projet de dictionnaire entrepris en 1638 par l'Académie française, créée quatre ans plus tôt dans le but de contenir le vocabulaire accepté et de trancher sur plusieurs points de l'usage (*ibidem*).

En Angleterre, le traitement de la synonymie a pris son essor en suivant le mouvement initié en France, mais avec quelques décennies de décalage, et il a fallu attendre le début du XVIII^e siècle pour que les premiers véritables appels¹²⁵ à une clarification de la langue anglaise soient entendus. Gertrud Noyes (*op. cit.*), mais également Simon Winchester (2005 : 91-92), nous rappellent en effet que ce sont les Daniel Defoe, Joseph Addison, Alexander Pope, John Dryden et Jonathan Swift, qui ont à nouveau exprimé le vœu qu'un tel travail soit mis en œuvre.

¹²¹ Voir RICKARD 1992 : 385.

¹²² Vaugelas, *Remarques sur la langue françoise vtils à ceux qui veulent bien parler et bien escrire* (1647), cité par Petrequin.

¹²³ *ibidem*

¹²⁴ *ibid.*

¹²⁵ Un « *Committee for improving the English language* » avait bien été créé par la Royal Academy en 1664, mais ses travaux ont très vite avorté. (NOYES, *op. cit.* : 952).

Ainsi que nous l'avons vu, le foisonnement lexical et néologique de la langue générale se reflétait dans la langue spécialisée (du moins, dans le domaine musical). Par ailleurs, comme nous en avons discuté au début de ce chapitre, différentes pratiques ou écoles musicales cohabitaient à l'époque tant en France qu'en Angleterre, et cette situation a tout naturellement influencé le développement de la terminologie musicale. Cette terminologie comporte alors de très nombreux cas de plurinymie (synonymes ou quasi-synonymes, selon le cas), un symptôme direct de la cohabitation de ces différentes écoles et pratiques. Plusieurs des ouvrages étudiés dans nos travaux témoignent de ce que le besoin d'utiliser une terminologie commune (voire universelle) au sein d'un même domaine ne se faisait pas ressentir à l'époque aussi fortement qu'aujourd'hui : dans certains cas, les auteurs des traités étudiés semblent même choisir à dessein une dénomination distincte pour un concept déjà dénommé par ailleurs ; dans d'autres cas, la dénomination utilisée par l'auteur témoigne simplement d'une tradition distincte ou réfère à une autre école de pensée. Ce concept de terminologies d'école va toutefois au-delà d'une variété dans la dénomination de concepts et se traduit également par des organisations conceptuelles qui peuvent varier au gré des différentes écoles.

Ce phénomène n'est évidemment pas propre au domaine musical. On peut d'ailleurs le constater, par exemple, dans le domaine médical, où différentes terminologies parallèles coexistent aujourd'hui et ce, au sein d'une même langue. Bien que cette plurinymie puisse s'expliquer en partie par la formation simultanée de dénominations différentes parce que construites, d'une part, sur des formants latins et, d'autre part, sur des formants grecs (par exemple *stéatome* et *lipome*¹²⁶), ou par des différences dans l'ordonnement des formants, elle est parfois le résultat de gestes dénominationnels délibérés. En effet, comme l'exprime Bertha M. Gutiérrez, « *tampoco es raro que haya diversas « escuelas » que se empeñan en designar los mismos conceptos con diferentes nombres* »¹²⁷ (2010). Selon cette auteure, si cette attitude « *puede responder al convencimiento de estar parcelando de manera diferente la realidad, en otras ocasiones, tiene que ver con el intento de mostrar a los demás que se está en posesión de una manera sustancialmente diferente de pensamiento* »¹²⁸ (*ibidem*). Toutefois, selon elle, plusieurs obstacles se posent sur le chemin de l'implantation et de l'usage

¹²⁶ Exemples donnés par Bertha M. Gutiérrez (2010).

¹²⁷ « Il n'est pas rare non plus qu'il existe diverses « écoles » qui s'appliquent à désigner les mêmes concepts par des noms différents » (notre traduction).

¹²⁸ « Si cette attitude peut correspondre à la conviction qu'on divise la réalité d'une manière différente, elle découle parfois davantage de l'intention de montrer aux autres qu'on possède une façon de penser substantiellement différente » (notre traduction).

des terminologies (ou des nomenclatures), le principal d'entre eux étant lié avec la formation (universitaire, dans ce cas) : « *es un hecho conocido que el número de tecnicismos que debe aprender un alumno de una carrera universitaria es muy elevado y que esos términos pueden ser diferentes, incluso, dentro de una misma asignatura según quién sea el profesor que la imparta* »¹²⁹ (ibid.). Ainsi, la terminologie utilisée varie ou peut varier d'un professeur à un autre, et un étudiant souhaitant approfondir ses connaissances retrouvera à la rigueur encore une autre terminologie dans les ouvrages scientifiques consultés. Cela n'est pas sans rappeler une des explications que nous avons avancées au sujet des terminologies d'école dans le domaine musical : la terminologie musicale varie ici aussi en fonction du professeur, du groupe de professeurs, d'une école, et cela constitue un problème, notamment sur le plan de la diffusion et de l'acquisition de la terminologie.

L'existence de terminologies d'école découle aussi très certainement de la façon dont circulent les idées dans le domaine musical. Pour bien comprendre comment elles circulent, il nous faut revenir aux trois couches de langage musical évoquées en 1.1.1.2. Comme nous l'expliquions alors, on distingue en musique les trois couches de langage que voici :

Tableau 2.3 – Les trois couches de langage musical

| | |
|----|-----------------------|
| 1. | la musique elle-même |
| 2. | la notation musicale |
| 3. | la langue métamusical |

L'existence de ces différentes couches de langage crée une situation particulière qui fait en sorte que la circulation des idées se fait autrement (ou alors de manière plus complexe) dans le domaine musical que dans un très grand nombre d'autres domaines. Dans la plupart des domaines de spécialité, en effet, les idées circulent par le biais de la communication scientifique ou didactique : la personne ou les personnes qui ont une idée écrivent à son sujet pour la faire connaître et pour l'expliquer à la communauté scientifique ou aux autres experts du domaine, dans le but de faire avancer la science. Ce mode de circulation des idées existe bel et bien dans le domaine musical, où on peut le rattacher à une communication basée sur la troisième couche de langage musical (voir le tableau 2.3 ci-dessus). Ainsi, à l'époque qui nous intéresse, certains musiciens ont

¹²⁹ « C'est un fait connu que le nombre de tecnicismos que doit apprendre un étudiant universitaire est très élevé et que ces termes peuvent varier, y compris au sein d'une même matière, selon le professeur qui l'enseigne » (notre traduction). (Nous avons ajouté le caractère gras.)

en effet fait circuler leurs idées musicales à travers leurs écrits sur la musique : traités, préfaces d'œuvres, lettres, etc. Dans ce cas, le nom donné à une idée par son inventeur (le terme) suit l'idée elle-même (le concept) et, pour peu que le texte en question tombe sous les yeux d'autres musiciens, le binôme concept-terme se diffusera sans encombre : il ne s'ensuivra pas de synonymie. Cependant, si ce mode de circulation des idées est minoritaire aujourd'hui, il l'était encore bien davantage à l'époque qui nous intéresse. En effet, comme on le verra ci-dessous, les idées circulent dans le domaine musical en grande partie à travers les deux autres couches de langage musical : par la notation musicale et par la musique elle-même.

Dans le premier de ces deux modes de circulation des idées que nous venons d'évoquer — et c'est encore là un autre point commun entre la musique et le domaine des mathématiques —, la transmission de l'idée se fera par la notation musicale¹³⁰. Le musicien « inventeur » encodera son idée en notation musicale et le « receveur » de l'idée la décodera en musique. Si l'idée a été encodée au moyen d'un symbole nouveau, trois cas de figure sont possibles :

- a) le compositeur a expliqué avec des mots cette nouvelle notation dans une préface et nous nous retrouvons alors dans le cas de figure précédent ;
- b) il a explicité ce nouveau symbole en musique, dans une table d'agrément par exemple, auquel cas l'interprète-receveur procédera à un double décodage du symbole en interprétant la musique ;
- c) aucune explication n'aura été fournie par le créateur, et alors les interprétations de ce nouveau symbole seront aussi nombreuses que ses interprètes.

Dans ce troisième cas, et parfois aussi dans le deuxième si les symboles expliqués dans une table d'agrément ne sont pas nommés, le concept circulera sans terme correspondant, ouvrant la porte à une variété de dénominations inventées par les receveurs de l'idée musicale, et donc à une synonymie ou à une quasi-synonymie¹³¹.

La plupart du temps, cependant, c'est par la musique elle-même que circulent les idées musicales. En effet, c'est en *entendant* la nouvelle idée dans l'interprétation d'un interprète qu'on la découvre (concept seul) et que, une fois qu'on se l'est appropriée, on souhaite la transmettre à son tour.

¹³⁰ Et c'est beaucoup de cette façon que les idées musicales ont voyagé à l'époque d'un pays à un autre.

¹³¹ La compréhension du nouveau concept musical n'étant alors pas nécessairement la même par tous ses receveurs, dont chacun sera pourtant convaincu de l'avoir bien compris.

Cette nouvelle transmission peut alors se faire à nouveau par la musique elle-même, mais elle peut également se faire au moyen d'explications textuelles, que celles-ci soient orales ou écrites, ce qui nous ramène au tout premier des modes de circulation évoqués ci-dessus. Cependant, le binôme concept-terme ne sera plus alors celui de l'inventeur initial, et chaque transmetteur aura potentiellement créé son propre terme pour désigner le concept à transmettre. Et voici, très certainement, la plus grande source de terminologie d'école à l'époque qui nous intéresse.

Comme le souligne Gemma Sanz Espinar dans l'article déjà cité, il existe, dans les domaines des sciences humaines et sociales, des « *concepts peu définis ou flous qui renvoient à des réalités difficilement mesurables* » (2012 : 19), ce que l'on constate « *lors de l'extraction (ne serait-ce que manuelle) de termes et de concepts spécialisés dans les textes. On se heurte à la polysémie des mots, à la synonymie et à la difficulté de distinguer un emploi terminologique ou non terminologique d'un mot* » (*ibidem*). S'il nous est apparu essentiel d'identifier les cas de synonymie et de quasi-synonymie dans nos travaux, c'est bien dans le but de clarifier l'organisation conceptuelle et terminologique du domaine pour optimiser la communication et l'intercompréhension (parfois à plus de trois siècles de distance). Bien que cette partie de nos travaux nous permette de mettre en lumière les cas de terminologie d'école, cela aurait été dévier de notre objectif que de nous lancer dans une analyse poussée de la synonymie en étudiant la terminologie recensée à travers les filtres proposés pour l'analyse synonymique (ou l'analyse de la variation dénominative) par Julie Pelletier (2012), comme ceux de Jean Dubois, Rostislav Kočourek, Édouard Natanson, Grigorij F. Kurysko, Pierre Auger et Jean-Claude Boulanger, Otto Ducháček, entre autres.

Nous l'avons vu précédemment, la terminologie musicale n'était pas encore fixée à la fin du XVII^e siècle ; il arrive donc que l'on trouve deux ou même plusieurs dénominations pour un même concept. Ainsi, au cours de nos travaux, il nous était apparu que des synonymes ou des quasi-synonymes (ou encore *parasynonymes*, comme les dénomme Petrequin (2009)) étaient parfois proposés par les auteurs mêmes, et qu'il était possible de les repérer au moyen de marqueurs tels que « *ou* », « *ou encore* », « *également appelé* », « *que d'autres désignent sous le nom de* », « *nommé aussi* », etc.¹³². Si le constat de synonymie ou de quasi-synonymie peut s'effectuer à l'aide ou par le truchement de marqueurs, il peut également se faire au moment de l'analyse conceptuelle. La norme ISO 860 : 2007 « Travaux terminologiques — Harmonisation des concepts et des

¹³² Les différents marqueurs utilisés dans nos corpus de dépouillement français et anglais seront détaillés au chapitre 7 en 7.2.2.2.

termes » (ISO 2007) propose une méthode de comparaison des caractères qui définissent deux ou plusieurs concepts apparemment similaires, afin de déterminer, dans la perspective de la normalisation terminologique, s'il s'agit de concepts différents, de concepts voisins ou du même concept.

Il nous paraît intéressant de transposer cette méthode à l'analyse de la synonymie et de la quasi-synonymie dans une perspective descriptive. Si l'ensemble des caractères conceptuels relatifs à deux termes différents coïncident parfaitement et que les deux dénominations peuvent se substituer l'une à l'autre sans changement de sens et quelle que soit l'école (c'est-à-dire lorsque les différentes dénominations sont utilisées sans discrimination par les auteurs), la relation synonymique peut être confirmée. Si le recoupement est partiel, ou encore si les termes sont clairement la marque d'une école, on pourra conclure à une relation de quasi-synonymie plus ou moins forte. Il peut également ressortir de cette analyse que les termes renvoient au même objet, mais que cet objet est considéré dans des perspectives différentes, ce qui donne lieu à deux concepts différents. Ce phénomène est souvent à la base des terminologies d'école. Voici quelques exemples de signalement de synonymie trouvés dans les traités dépouillés :

Tableau 2.4 – Exemples de signalement de synonymie

| |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • « Comme il y a des Caracteres pour chanter il y en a pour se taire ; On les appelle Silences ou Pauses. » (LOULIÉ : 18) |
| <ul style="list-style-type: none"> • « Il y a encore une troisième maniere, où l'on fait le premier demi-temps beaucoup plus long que le deuxième, mais le premier demi-temps doit avoir un point. On appelle cette 3. maniere Piquer, ou Pointer. » (LOULIÉ : 35) |
| <ul style="list-style-type: none"> • « La Separation ou grande Reprise se met au milieu d'un Air, et marque la fin de la premiere Partie ; Quand la Separation est ponctuée, il faut recommencer la premiere Partie de l'Air ; quand elle n'est pas ponctuée, il ne faut pas recommencer. » (LOULIÉ : 39-40) |
| <ul style="list-style-type: none"> • « Le Contrepoint simple observant esgale quantité de notes, et la mesme qualité de consonances en toutes les parties, ne se sert jamais que des consonances parfaites, et imparfaites ordonnées ensembles : et cette façon de composer s'appelle faire notte contre notte, ou bien notte pour notte. » (LA VOYE MIGNOT : 23) |
| <ul style="list-style-type: none"> • « <i>The Viol (usually called) de Gambo, or Consort Viol</i> [...]. » (PLAYFORD : II-91) |

Au chapitre 10, nous analyserons quelques cas manifestes de terminologie d'école, en nous interrogeant notamment sur le statut qu'il convient d'attribuer aux différentes dénominations qui découlent de ce phénomène : doit-on les qualifier de synonymes ou de quasi-synonymes ? et

quels sont les problèmes susceptibles de découler de ces cas de « pluridénomination » ou de plurinymie, et qui pourraient engendrer des besoins de médiation linguistique ?

CHAPITRE 3 – CHOISIR L'APPROCHE

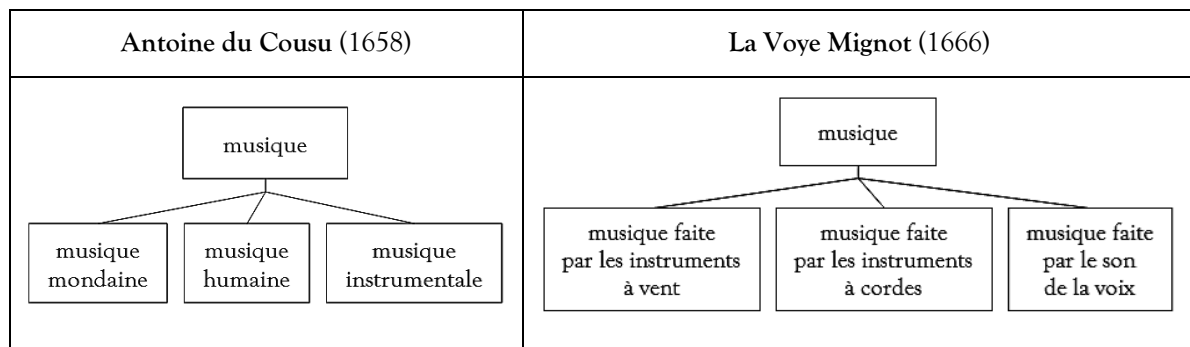
La recherche terminologique suppose que l'on adopte une méthode de travail terminologique et, dans un cas comme le nôtre, l'étude en synchronie historique et en diachronie de la terminologie du domaine de la musique ancienne comporte des questions particulièrement complexes et difficiles. Au moment d'entreprendre ce travail, nous avons constaté qu'il n'existait pas, parmi toutes les méthodologies existantes, une méthodologie qui soit parfaitement adaptée à nos besoins. Il nous faudrait donc en développer une (elle est présentée en troisième partie de cette thèse) et notamment à cette fin, préciser dans un premier temps l'approche que nous devons retenir. Cependant, avant d'être en mesure d'établir une méthodologie parfaitement adaptée à notre travail, nous avons donc commencé par nous demander de quelle manière les différentes approches déjà mises de l'avant en terminologie pouvaient nourrir notre réflexion. Dès lors que les travaux envisagés comporteraient principalement l'étude de textes (les traités musicaux), il était acquis que l'approche textuelle allait compter pour beaucoup dans l'élaboration de notre méthodologie. Toutefois, parmi toutes les autres approches qui semblaient compatibles avec notre travail, en existait-il une ou plusieurs que nous pourrions adopter, soit en partie soit totalement ?

Par ailleurs, il apparaît évident qu'une recherche en terminologie historique ne peut pas s'effectuer en appliquant de manière systématique les critères de la terminographie moderne. On ne pourra pas par exemple, dans un travail comme celui-ci, mettre en pratique à la lettre, des méthodes telles que celles proposées dans la norme ISO 704 (« Travail terminologique : principes et méthodes »), cette norme ayant été établie en grande partie pour servir de référence dans des opérations d'aménagement linguistique ou de normalisation terminologique, et non pas dans des travaux portant sur l'étude et la description d'une terminologie déjà établie. Il sera donc nécessaire d'adapter ces méthodes, en s'en inspirant toutefois aussi étroitement que possible. Cela implique de revoir ces critères terminographiques et, au besoin, de les adapter. La biunivocité, l'organisation des concepts (arbres et schémas conceptuels) en arbre pyramidal, l'absence de polysémie, etc., ne pourront pas s'appliquer de manière systématique dans le cadre d'une telle recherche. Les objets peuvent être étudiés et conceptualisés en utilisant des critères de division différents pour la structuration des micro-systèmes de concepts. Même chez un même auteur, on voit se profiler, d'un ouvrage à l'autre, voire au sein d'un même ouvrage, des micro-systèmes conceptuels se référant aux mêmes objets mais vus dans des perspectives

différentes. La Voye Mignot résume d'ailleurs très bien cet état de fait : « *il est de la Musique comme des autres Sciences ou les Professeurs ne tombent jamais generalement d'accord de tout ce qui en dépend* » (1666 : 25).

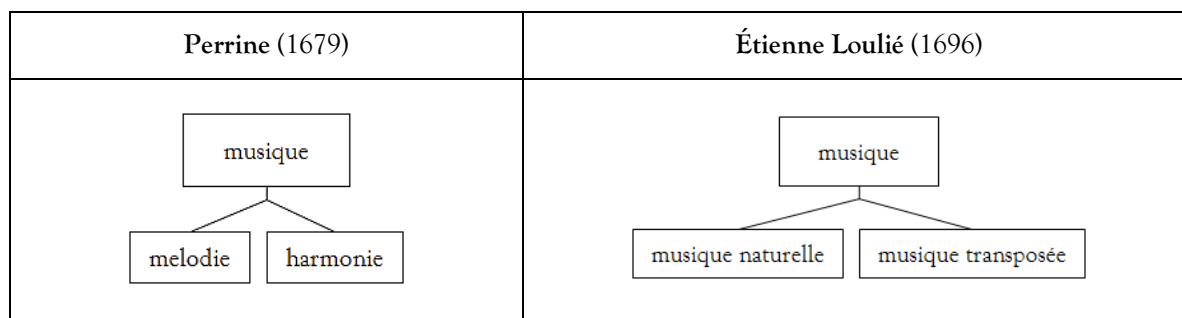
Dans la plupart des traités français étudiés, la toute première notion définie est celle de *musique*, pour laquelle tous les auteurs proposent d'entrée de jeu une sous-division. Si Antoine du Cousu (1658) propose une division entre musique « *Mondaine* », musique « *Humaine* » et musique « *Instrumentale* » (DU COUSU 1658 : i), La Voye Mignot (1666, *op. cit.*) propose qu'elle se divise entre celle faite « *par les Instruments à vents* », celle faite « *par les Instrument à cordes* » et celle faite « *par le son de la voix* »¹³³, mais aussi que « *la Musique à trois parties, sçavoir la connoissance des Notes, leur intonation, et la Mesure* » (*ibidem* : 2). Par ailleurs, Perrine (1679) divise la musique en deux « *branches* » : mélodie et harmonie¹³⁴, tandis qu'Étienne Loulié distingue deux types de musique, soit la « *musique naturelle* » d'une part, et la « *musique transposée* » d'autre part (1696 : 26). On voit d'emblée la difficulté posée lors du dépouillement de ces traités et de la constitution d'une base de données terminologiques. Avec seulement ces quatre auteurs, on a, du côté français quatre différentes propositions de concepts subordonnés et d'organisation conceptuelle.

Tableau 3.1 – Propositions d'organisation conceptuelle pour le concept de musique chez certains des auteurs français



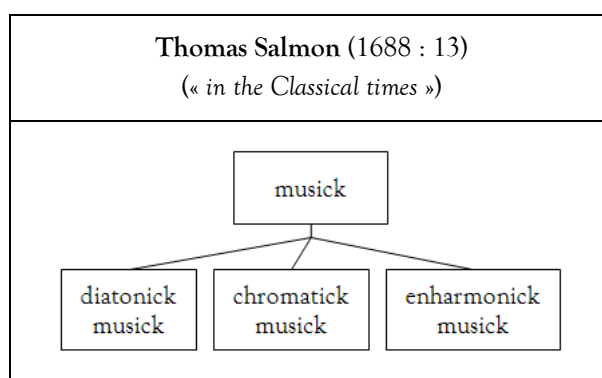
¹³³ « *Il y à trois especes de Musique ; l'une qui se fait par les Instruments à vents, l'autre qui se fait par les Instruments à cordes, et la troisieme qui se fait par le son de la voix.* » (LA VOYE MIGNOT 1666 : 1)

¹³⁴ « *LA Musique est vne Science qui considere avec le sens et la raison les differences des Sons qui frappent l'oreille agreablement. Elle se divise en Melodie, et Harmonie. La Melodie est vn chant melodieux d'une seule Partie. L'harmonie est vne convenance de Sons differens de plusieurs Parties.* » (PERRINE 1679 : 49)



Comme c'est le cas dans d'autres domaines, les auteurs anglais sont souvent plus pragmatiques et s'attaquent directement aux aspects pratiques de la musique, sans dissenter sur leur conception personnelle de la musique, ce qui explique qu'on ne retrouve pour ainsi dire dans notre corpus anglais aucune proposition de division conceptuelle du concept « musique ». La seule mention en ce sens que nous ayons trouvée jusqu'à maintenant est chez Thomas Salmon, qui explique que, pour les anciens (« *in the Classical times* »), « [t]hey divided their Musick into three sorts, Diatonick, Chromatick, Enharmonic, which was so diversified by those several sorts of Seconds or gradual Proportions they used therein » (SALMON 1688 : 13) – et encore, cette mention ne concerne qu'une division conceptuelle historique.

Tableau 3.2 – Propositions d'organisation conceptuelle pour le concept de musique chez des auteurs anglais



Cette multiplicité de divisions conceptuelles pour le concept au centre du domaine musical existe également pour une bonne partie des concepts traités et peut rapidement se traduire en un véritable casse-tête auquel le terminologue se trouve confronté lors du traitement de la plupart des termes et des concepts, et également lors de la rédaction de définitions. Ainsi, dans nos travaux, il sera parfois impossible de construire une définition rendant compte de tous les points de vue colligés sur une même fiche : il faudra choisir la perspective la plus communément utilisée par les différents auteurs et rédiger la définition en fonction de cette perspective, quitte à ajouter en notes les éléments écartés de la définition terminologique.

Par ailleurs, un parcours des sujets étudiés dans les travaux musicologiques portant sur la France du XVII^e siècle nous montre à quel point il est difficile de clarifier tout à fait certains concepts¹³⁵ – d'où l'on constate, encore une fois, la difficulté d'établir une terminologie ou, à tout le moins, de brosser un portrait terminologique du domaine musical à cette époque. En fait, une très grande partie des travaux de recherche en musique ancienne traitent de sujets comme « qu'entend-on par... ? » (sujets qui pourraient être considérés comme terminologiques s'ils avaient été traités par des terminologues plutôt que par des musicologues) et les résultats de ces travaux ont une incidence cruciale sur la reconstruction d'instruments « d'époque », la reconstitution des manières de faire la musique et, bien évidemment, la compréhension de la musique elle-même. Mentionnons à titre d'exemple les nombreux travaux réalisés autour du Centre de Musique baroque de Versailles ou encore ceux dirigés par Jean Duron dans le but de tenter d'établir clairement la composition de l'orchestre à cordes français avant 1715, et donc de définir exactement la nature des différents instruments le composant, dont le haute-contre de violon, la taille de violon et la quinte de violon, tant à partir des écrits théoriques que des partitions musicales leur étant destinées ; parmi ces travaux, on peut citer « L'orchestre à cordes français avant 1715, Nouveaux problèmes : les quintes de violon » (DURON 1984), « La basse de violon dans les sources documentaires et iconographiques françaises » (GREENSBURG 2015), « Les voix médianes dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : les instruments conservés comme source d'information » (MOENS 2015). Certains musicologues ou musiciens ont également étudié l'évolution de la langue musicale, dont Luc Charles-Dominique (2001) (« « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical »).

D'autres chercheurs dans plusieurs pays encore se sont penchés sur certains concepts musicaux qui nécessitaient un éclaircissement, parmi lesquels on peut mentionner Julie Andrijeski (2006) (*A survey of the loure*¹³⁶ *through definitions, music, and choreographies*, thèse doctorale), Ephraïm Segerman (1995) (« The name 'Tenor violin' »), Stephen Bonta (1978) (« Terminology for the Bass Violin in seventeenth-century Italy »), Herbert W. Myers (2000) (« When Is a Violino Not a viola da braccio »), David J. Buch (1985) (« 'Style brisé', 'style luthé' and the 'choses luthées' »),

¹³⁵ Pour Jean Duron, par exemple, « il n'y a pas de concept d'orchestre très rigoureux, surtout avant 1683 » (1986 : 24).

¹³⁶ Danse définie ainsi par Sébastien de Brossard : « nom d'un Air et d'une Danse qu'on écrit ordinairement sous la Mesure de 6. pour 4. et qu'on Bat lentement ou gravement, et en marquant plus sensiblement le premier temps de chaque Mesure, que le second et cetera » (BROSSARD 1708).

Dmitry Badiarov (2007) (« The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice »), Donald Gill (1960) (« The Orpharion and Bandora »), Francis W. Galpin (1911) (*Old English instruments of music, their history and character*), Brenda Neece (2003) (« The Cello in Britain : A Technical and Social History »), Alfred Planyavsky et James Barket (1998) (*The Baroque Double Bass Violone*), Myrna Herzog (2000) (« Is the *quinton* a viol ? A puzzle unraveled »), David Fuller (1989) (« Notes and inégales Unjoined : Defending a Definition »), Frederick Neumann (1964) (« Misconceptions about the French Trill in the 17th and 18th Centuries »), Neal Zaslaw (1988) (« When is an orchestra not an orchestra ? »), Stewart Carter (1991) (« The String Tremolo in the 17th Century »), Rebecca Harris-Warrick (1990) (« A few thoughts on Lully's *hautbois* »), ou encore Gyongy Iren Erodi (2009) (« The sixteenth-century *basse de violon* : fact or fiction ? Identification of the bass violin (1535-1635) »), pour ne donner que quelques exemples. À elle seule, cette liste d'ouvrages permet d'entrevoir toute l'importance et toute la pertinence de procéder à des travaux en terminologie historique dans le domaine musical.

3.1. Le choix de l'approche adaptée

3.1.1. Deux visions du travail terminologique¹³⁷

De quelque manière que nous envisagions la terminologie, il nous apparaît que, outre son activité théorique, sa pratique s'exerce à tout le moins de deux manières distinctes, quoique non mutuellement exclusives, puisqu'elles peuvent tout à fait se combiner. En effet, il convient de considérer la terminologie non seulement comme la science ou la discipline qui se demande « comment nommera-t-on cela ? », mais également comme celle consignante « comment a-t-on nommé cela ? » (que ce soit aujourd'hui, ou dans une époque lointaine). D'une certaine manière, nous pourrions dire qu'elle peut être qualifiée tantôt de « pré-dénominateur », comme dans le premier des cas de figure décrits ci-dessus, mais également, dans le second cas de figure, de « post-dénominateur ». En d'autres mots, nous pourrions aussi parler de terminologie « aménagiste » et de terminologie « descriptive » (ou encore d'une démarche « *consignatrice* », telle que décrite par Jean-Claude Boulanger (1995 : 195)). C'est, il nous semble, ce que suggèrent notamment Henri Béjoint (1989) et Yves Gambier (1994/1995).

¹³⁷ Nous entendons ici et dans toute la thèse « travail terminologique » dans le sens défini par l'ISO : « *activité portant sur la systématisation de la collecte, de la description, du traitement et de la présentation des concepts et de leurs désignations* » (ISO 2000b).

Dans un article mentionné précédemment, Henri Béjoint (*op. cit.*) traite en effet de ces deux aspects du travail terminologique, qu'il nomme respectivement la « *terminologie de la dénomination* » et la « *terminologie de l'inventaire* ». Il définit la première forme d'activité terminologique comme étant « *celle qui correspond à l'opération de dénomination des notions* » (BÉJOINT 1989 : 407) et qui est « *pratiquée, à chaque instant, par tous les inventeurs et tous les chercheurs [...] qui ont besoin d'étiquettes les plus commodes possibles pour leurs découvertes* » (*ibidem*). Bien qu'il considère que cet aspect du travail terminologique est « [le] *plus souvent* [pratiqué] *par des gens qui ne se reconnaîtraient pas comme des terminologues* » (*ibid.*), il nous semble qu'il correspond tout à fait au travail effectué par l'ensemble des terminologues qui ont participé à des opérations d'aménagement linguistique et terminologique, d'où l'assimilation que nous faisons au paragraphe précédent entre cette « *terminologie pré-dénominate* » et une terminologie « *aménagiste* ». De la seconde activité terminologique, la « *terminologie de l'inventaire* », qu'il considère comme étant « *l'inventaire terminologique d'un domaine (par l'intermédiaire, par exemple, de la constitution de taxinomies, d'arbres de domaines, etc.)* » (*op. cit.* : 419), Béjoint explique qu'il s'agit d'une « *activité beaucoup plus fréquente que la dénomination, et pratiquée, elle, par de « vrais » terminologues* » (*ibidem*). Cela va tout à fait dans le sens de ce que nous décrivions ci-dessus comme « *terminologie post-dénominate* » ou descriptive.

Rodolfo Alpízar Castillo aborde lui aussi ces deux aspects du travail terminologique. S'il rappelle que « *ciertamente, en los trabajos de estandarización terminológica se está ante obras terminográficas prescriptivas* »¹³⁸ (ALPÍZAR CASTILLO 1998 : 107), il estime, en revanche, que « *esta es una de las tareas en que se debe empeñar la terminología, pero no la única* »¹³⁹ (*ibidem* : 108). Selon lui, en effet, « *la labor principal del terminógrafo ha de ser la descripción del inventario léxico de alguna área especializada, no la decisión acerca de qué se puede usar o no se puede usar en la comunicación entre los especialistas de esta o aquella rama, asunto que solo a ellos compete* »¹⁴⁰ (*ibid.*). Il ajoute que « *el*

¹³⁸ « Assurément, dans le cadre de travaux de normalisation, on se retrouve devant un ouvrage de type prescriptif. » (notre traduction)

¹³⁹ « Il s'agit là d'une des tâches qui incombent au terminologue, mais elle n'est pas la seule. » (notre traduction)

¹⁴⁰ « Le travail du terminographe doit consister en la description de l'inventaire lexical d'un domaine de spécialité donné, et non pas la décision portant sur ce qui soit s'utiliser ou ne pas s'utiliser dans la communication entre les spécialistes de telle ou telle branche, décision qui leur revient entièrement. » (notre traduction)

terminólogo debe participar en tareas de ese tipo aportando los elementos propios de su saber hacer, que es eminentemente lingüístico »¹⁴¹ (*ibid.*).

En ce sens, la terminologie ne peut se borner à être purement onomasiologique et doit savoir s'apparenter, dans les cas où un lexique est consigné plutôt que créé, à la démarche sémasiologique. C'est ce que propose d'ailleurs Loïc Depecker, lorsqu'il affirme qu'« *il conviendrait de lier deux approches : onomasiologique, par l'étude du concept auquel renvoie le terme considéré ; sémasiologique, par l'étude des contextes dans lesquels le terme considéré s'inscrit* » (DEPECKER 2002 : 99). Selon lui, « *c'est ce double mouvement qui permet [...] de cerner le sens d'un terme, situable mais toujours soumis aux variations du sens dans la langue et à la mobilité de la référence* » (*ibidem*). Alpizar Castillo abonde également dans ce sens, en suggérant que « *el paso previo a una prescripción científicamente concebida ha de ser siempre una descripción, lo más exhaustiva posible, de la realidad léxica, es decir, la determinación del « estado de cosas actual », del área especializada de que se trate* »¹⁴² (ALPÍZAR CASTILLO *op. cit.* : 108). Il conviendrait donc d'adopter une approche qui combinerait, au besoin, onomasiologie et sémasiologie afin de saisir au mieux comment s'inscrivent termes et concepts au sein d'une terminologie donnée. De plus, comme l'expose Maria Teresa Zanola,

Depuis que la terminologie s'est constituée en discipline, un scénario international de réflexions méthodologiques a permis de conjuguer théories et pratiques¹⁴³. L'observation et la description des textes et des discours dans le domaine des arts et métiers, conjuguant l'approche onomasiologique et la démarche sémasiologique, focalisent l'attention sur des recherches fructueuses en vue de la pertinence d'analyses linguistiques et sociolinguistiques (ZANOLA 2017 : 22).

3.1.2. Différentes approches pertinentes du travail terminologique

Toutefois, plusieurs autres approches (l'approche socioterminologique, l'approche culturelle, l'approche ethnoterminologique et l'approche sociohistorique) pouvaient également apporter une contribution appréciable et significative à notre travail. Il s'agissait alors de nous demander lesquels des principes ou des idées sous-jacents à chacune de ces autres approches il était possible

¹⁴¹ « Le terminologue doit participer à ce type de tâches, en y contribuant avec son savoir-faire, qui est avant tout d'ordre linguistique. » (notre traduction)

¹⁴² « L'étape préalable à une prescription établie de manière scientifique doit toujours être une description la plus exhaustive possible de la réalité lexicale, c'est-à-dire la détermination de l'« état des lieux » du domaine de spécialité traité. » (notre traduction)

¹⁴³ L'auteure fait ici référence à CABRÉ 2016 et à : CABRÉ, Teresa (1999), *La terminología : representación y comunicación*. Barcelona : Universitat Pompeu Fabra. Institut Universitari de Lingüística Aplicada.

de conjuguer dans une approche « sur-mesure » la mieux adaptée à notre travail. Un rapide survol de ces différentes approches permettrait de constater les éléments qui nous ont intéressée dans chacune d'elles.

3.1.2.1. L'approche socioterminologique

Pour notre travail, la première approche que nous avons d'abord envisagé de retenir a été l'approche socioterminologique, ne serait-ce que pour mieux comprendre des phénomènes comme les terminologies d'école dont nous avons discuté au chapitre précédent. En effet, il nous est difficile, dès lors que l'objet d'étude est vivant, de considérer la terminologie comme étant une discipline désincarnée, sans lien avec les contextes socioprofessionnel, social et humain dans lesquels elle s'insère. C'est probablement la raison pour laquelle s'est invitée très tôt dans notre réflexion la socioterminologie, une approche qui cherche à voir dans quelle mesure il ne serait pas possible, voire souhaitable, de rapprocher la terminologie de l'écologie sociale de la langue et de son usage réel.

« *Toute terminologie naît du social et [...] doit y retourner* » (BOULANGER 1995 : 197). C'est dans ces mots que Jean-Claude Boulanger résumait l'approche socioterminologique. Selon cet auteur, cette approche, apparue au Québec dans la pratique terminologique, a reçu sa véritable impulsion de la part de ce qu'il désigne comme le « *groupe rouennais* »¹⁴⁴ (*ibidem*) c'est-à-dire un groupe de terminologues de l'Université de Rouen¹⁴⁵. Dans les mots de l'un de ceux qui pratiquent cette approche, Yves Gambier, la socioterminologie cherche à :

Tableau 3.3 – Objectifs de la socioterminologie selon Yves Gambier
(1994/1995 : 102-103)

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ♦ réintroduire la terminologie dans la pratique sociale (terminologie comme activité productrice/sociale et comme activité cognitive) ; ♦ comprendre le lien entre la dimension sociale des terminologies prises dans les relations de concurrence, de pouvoir et la dimension linguistico-cognitive de ces terminologies comme réseaux notionnels ; ♦ comprendre certains cheminements des termes et notions dans les parties du corps social, soumises à l'interpénétration des savoirs/savoir-faire et la conduisant. |
|--|

¹⁴⁴ « *L'équipe animée par le regretté Louis Guespin* » (*ibidem*).

¹⁴⁵ Ou encore « *l'École lexicopolitique de Rouen* », sous la plume de Pierre Auger (2001 : 191).

Autrement dit, la socioterminologie vise à étudier les terminologies comme provenant, se développant et s'échangeant au sein d'un environnement social. Il s'agit donc de considérer la terminologie (et les terminologies) comme des phénomènes sociologiques qu'on peut étudier en tant que tels, et le discours, non pas comme une séquence formelle de mots et de termes, mais bien comme « lieu et forme de rapport de force, de négociation de sens, d'équilibre toujours précaire entre besoins et formes de dénomination » (GAMBIER *ibidem* : 102). De son côté, François Gaudin rappelle que la terminologie est « pratique sociale plus que science » et qu'elle doit, par conséquent, « prendre en compte la dimension discursive de l'utilisation des termes » (GAUDIN 1993b : 179). Il ajoute que « l'objet à considérer doit donc dépasser le niveau de l'énoncé pour atteindre celui du discours » (*ibidem*). Par conséquent, il est, selon lui, « indispensable de rénover l'approche terminologique beaucoup plus discursive » (*ibid.* : 181). Pour Anne Parizot, « l'élargissement de la terminologie à la socioterminologie permet de rendre compte des mécanismes d'usage, de la dynamique des termes et de leur circulation, sans faire abstraction des descriptions linguistiques (et sans pour autant s'y cantonner) » (PARIZOT 2014 : s. p.). En d'autres mots, ou pour résumer les propos des auteurs cités ci-dessus, se rapprocher du discours, c'est se rapprocher de et s'intéresser à celui qui l'énonce, de même qu'au contexte ou aux contextes dans lequel ou dans lesquels ce discours est énoncé, que ce soit à l'oral ou à l'écrit.

Selon la synthèse qu'en propose dans sa thèse Adelina Gómez González-Jover, la socioterminologie

Tableau 3.4 – Synthèse de l'approche socioterminologique
(GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER 2006 : 87)¹⁴⁶

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> ♦ <i>rechaza la idea tradicional de la monosemia e incorpora el estudio de la sinonimia y la polisemia ;</i> ♦ <i>se opone a una compartimentación del conocimiento en dominios estancos y aboga a favor de un continuum entre las ciencias ;</i> ♦ <i>se aleja del estudio sincrónico de la lengua de especialidad para reintroducir el concepto de historia y de diacronía en la terminología ;</i> ♦ <i>considera imprescindible incorporar el estudio de la producción oral en la investigación terminológica y rechaza la idea de que los textos escritos son los únicos canales que garantizan la comunicación científica y técnica.</i> |
|---|

¹⁴⁶ « Rejette l'idée traditionnelle de la monosémie et intègre l'étude de la synonymie et de la polysémie ; s'oppose à une compartimentation du savoir dans des domaines cloisonnés et plaide en faveur d'un continuum entre les sciences ; prend ses distances par rapport à l'étude synchronique de la langue de spécialité pour réintroduire le concept d'histoire et de diachronie en terminologie ; considère incontournable d'intégrer l'étude de la production orale dans la recherche terminologique et rejette l'idée selon laquelle les textes écrits sont les seuls canaux qui garantissent la communication scientifique et technique. » (notre traduction)

Par conséquent, tant la dimension synchronique que la dimension diachronique doivent être prises en compte en socioterminologie, comme le souligne Yves Gambier (*op. cit.*), qui reconnaît ainsi l'utilité de l'analyse des textes en diachronie pour la socioterminologie. Selon lui, en effet, « *le changement des connaissances implique certains changements dans les structures informatives des textes (apparition de nouvelles structures, disparition progressive ou rareté des plus anciennes)* » (*ibidem* : 111-112). De plus, écrit-il, « *la perspective du moyen et du long terme permet ainsi de saisir les processus d'émergence conceptuelle, de métaphorisation, d'analogie... à travers des polémiques, des réponses, des programmes, soulignant la nature dialogique de tout discours, leur dimension intertextuelle...* » (*ibid.*).

La dimension mentionnée par Adelina Gómez González-Jover d'un décloisonnement du savoir trouve elle aussi chez nous une résonance. En effet, en tant que spécialiste du domaine étudié ici, nous sommes pleinement consciente qu'il est impossible d'extraire un domaine du système de domaines connexes dans lequel il s'imbrique tout naturellement. Cela rejoint l'idée portée par les tenants de la socioterminologie, selon laquelle on ne peut pas soustraire à une terminologie tout le contexte social, politique et historique dans lequel elle s'inscrit. Cela est vrai pour tous les domaines et pour toutes les terminologies. Comme l'expliquait Roland Eluerd au sujet de la sidérurgie, « *l'art des forges n'est pas une industrie séparable des progrès de la chimie, de la minéralogie et de la métallurgie générale, des circonstances politiques et économiques ou du mouvement des idées* » (ELUERD 1990 : 41-42). C'est ce que Julie Pelletier résume dans sa thèse de la manière suivante :

[s]i la socioterminologie remet en question la biunivocité du terme, l'idéalisation lexicale, la « pratique dictionnaironormative » (BOULANGER 1991 : 27), l'idéal réducteur de la normalisation, la circonscription réductionniste des domaines, la monosémie, la monoréférentialité et la synchronie, elle préconise, en échange, une attitude descriptive plus que prescriptive, un retour à la linguistique, la considération de la synonymie et de la polysémie, la reconnaissance de l'usage réel et de ses locuteurs, l'interdisciplinarité et la circulation des termes, l'étude diachronique, l'observation sur le terrain, le respect des diversités culturelles et langagières [...] (PELLETIER, J. 2012 : 20-21).

Enfin, comme l'écrit Pierre Auger :

L'approche socioterminologique qui caractérise les travaux terminologiques de la présente décennie ont {sic} amené la terminographie traditionnelle à repenser ses « dogmes », à renouveler ses méthodes de collecte de matériaux par l'observation des « terrains » socioprofessionnels, à revoir donc ses intrants comme ses extrants pour arriver à suivre le terme depuis sa naissance

jusqu'à sa réutilisation dans le discours quotidien des locuteurs spécialistes ou dans celui des travailleurs des domaines du commerce ou de l'industrie. Concrètement, selon cette nouvelle vision, l'aboutissant du travail du terminologue n'est plus le dictionnaire, ni le lexique ou le vocabulaire, mais bien plutôt l'établissement, la fourniture et l'actualisation de terminologies pour la production des divers types de discours socioprofessionnels reliés au travail humain (AUGER, P. 2001 : 222-223).

Comme nous l'avons vu ci-dessus, la socioterminologie impose donc un *ancrage social* à la terminologie, avec tout ce que cela entend. C'est là un principe fondamental que nous retenons pour notre approche de travail.

3.1.2.2. L'approche culturelle

Dans son ouvrage intitulé *Le vocabulaire scientifique dans les langues africaines*, Marcel Diki-Kidiri jette les bases de l'approche culturelle de la terminologie, dont le principe de base réside dans l'hypothèse que la conceptualisation repose sur les perceptions du monde réel à travers le filtre des représentations mentales liées à la culture et à l'histoire personnelle du locuteur :

Sans mettre en cause l'existence en soi d'une réalité objective indépendante de la vision que l'homme en a, de nombreux travaux ont largement étayé l'hypothèse selon laquelle l'homme n'a accès à ce monde réel qu'à travers des représentations mentales culturellement conditionnées. Le découpage de la réalité est très souvent effectué différemment d'une culture à l'autre, donnant lieu à des concepts spécifiques à chaque culture (DIKI-KIDIRI et al. 2008b : 37-38).

Plus loin, il ajoute ce qui suit :

Le concept, quelle que soit la définition qu'on lui donne [...] résulte d'une activité mentale d'organisation de l'expérience humaine au sens large, de catégorisation d'objets à des fins d'identification. Le concept permet à l'homme d'élaborer son savoir. Mais l'ensemble des traits pertinents d'un concept ne se retrouve pas forcément dans le mot ou l'expression verbale qui sert à le désigner (*ibidem* : 43).

C'est donc de cette façon que, dans une même langue et dans une même culture, ou d'une langue à l'autre et d'une culture à l'autre, naissent les variantes terminologiques en fonction des différences de perception des objets et, par conséquent, de leur description, de leur conceptualisation et de leur classification : « [...] la première fonction du langage se propose de nommer le monde. Nommer, c'est procéder à la classification des choses visibles sinon appréhendables par l'esprit » (*ibidem* 2008 : 45). Marcel Diki-Kidiri conçoit la « culture » comme étant « l'ensemble des expériences vécues, des productions réalisées et des connaissances générées par une communauté humaine vivant dans

un même espace, à une même époque » (2000 : 28)¹⁴⁷. Selon lui, pour une personne, cette « culture » consiste en la cumulation du monde culturel au sein duquel elle naît et de son historicité personnelle, de la base de connaissances et d'expériences qu'elle a acquises, de sa propre mémoire et de l'activité de sa mémoire (« mémoration ») et de la façon dont elle appréhende la nouveauté, tous ces éléments contribuant à forger une culture personnelle. Extrapolée à toute une communauté humaine, cette « culture » devient celle forgée par la conjugaison d'une historicité, d'une base de connaissances et d'expériences, d'une mémoire et d'une appropriation du nouveau collectives (DIKI-KIDIRI et al. 2008b : 22-28). Résumée dans les mots d'un autre terminologue, Louis-Jean Rousseau, l'approche culturelle de la terminologie se fonde « *sur les modes d'apprentissage individuels et collectifs, sur l'organisation et la structuration des connaissances et sur la manière dont se définissent les concepts et leurs dénominations, de même que sur la manière dont s'énonce le discours scientifique et technique dans les différentes communautés linguistiques. La terminologie culturelle fait appel à des disciplines, telles que la cognition, la psychologie, la sociologie, l'anthropologie culturelle, le droit, la sémasiologie, la linguistique et la communication* » (ROUSSEAU L-J 2013 : 54).

Il découle des différentes réflexions menées sur l'approche culturelle qu'un locuteur qui vit dans un univers culturel particulier et dans une communauté professionnelle donnée acquiert une compétence linguistique et terminologique particulière à ces communautés. Telle que nous la comprenons, l'approche culturelle se conçoit donc en une large partie comme un outil pouvant ou devant être au cœur de la création néologique et néoterminologique ; cependant, elle nous apparaît également être une des clés essentielles pour la compréhension des dénominations linguistiques ou terminologiques au sein d'une communauté humaine donnée. Ainsi, elle appelle à prendre en compte tout le contexte culturel qui entoure la création, la perception, la dénomination et la définition des concepts, mais également leur organisation en systèmes et microsystèmes conceptuels. En ce sens, donc, l'approche culturelle pousse plus loin l'approche socioterminologique.

Si, donc, de l'avis même de l'un de ses concepteurs, l'approche culturelle en terminologie « *a pour objectif principal l'appropriation de nouveaux savoirs et savoir-faire qui arrivent dans une société donnée* » (DIKI-KIDIRI 2007 : 14), et si elle « *permet à cette société de trouver le mot juste pour exprimer chaque concept nouveau en puisant ses ressources linguistiques dans sa propre culture et selon sa propre perception*

¹⁴⁷ Citation qu'on retrouve dans la thèse de Julie Pelletier (2012 : 13).

du réel » (*ibidem*), il nous apparaît qu'elle peut également s'avérer très éclairante au moment de s'approprier des savoirs et des savoir-faire *anciens* qui *arrivent* dans notre univers actuel. Cet auteur souligne d'ailleurs que, « *d'un point de vue diachronique, la culture est une historicité, au sens [...] d'une « histoire particulière propre à » un individu ou une communauté, et qui contribue à forger la personnalité de l'individu ou de la communauté en question, en particulier dans ses habitudes ou ses coutumes et ses relations avec les autres* » (2008b : 28-29). En effet, dès lors que l'on considère comme « nouveaux » les savoirs et savoir-faire musicaux de la seconde moitié du XVII^e siècle et leur redécouverte comme leur « arrivée dans une société donnée », l'approche culturelle a, dès le début de nos travaux, fait partie des outils dont nous avons souhaité nous équiper pour les mener à bien.

3.1.2.3. L'approche ethnoterminologique

Comment délimite-t-on cette « culture » au sein de laquelle un certain nombre d'individus partageront les mêmes réflexes conceptuels et dénominationnels ? Serait-il envisageable, pour répondre à cette question, de se fonder sur la définition de « société » proposée par Loïc Depecker, c'est-à-dire « *un groupe humain, qui peut se réduire à une ou deux personnes dans un bureau ou dans un local technique* (2013 : 304-305) ? S'inspirant des approches socioterminologique et culturelle, Loïc Depecker a proposé une nouvelle approche qui leur est complémentaire : l'ethnoterminologie, qu'Anne Parizot définit comme étant une discipline « *qui permet d'analyser les terminologies d'un groupe ou d'une société, ses usages, et d'expliquer les observations qui en résultent, comme le font les ethnologues* » (2016 : s. p.). Selon elle, « *il s'agit d'aborder la terminologie avec une vision culturelle essentielle dépassant le cadre strict de la description des concepts, et de l'inscrire dans le champ de la conceptualisation* » (*ibidem*). Comme le souligne cette auteure, « *l'apport de l'ethnoterminologie prolonge la dimension socioterminologique en intégrant une vision pragmatérminologique* » (*ibid.* : s. p.).

Or justement, la conceptualisation selon des points de vue différents peut être source de variation terminologique. À ce sujet, Loïc Depecker fait remarquer que « *[d]ans la mesure où un concept peut être abordé de différentes façons, ses dimensions peuvent être nombreuses. En pratique : les différences de dimensions d'un concept peuvent faire varier ses définitions et les désignations qui lui correspondent* » (DEPECKER 2002 : 121). Cette idée rejoint le constat de Didier Bourigault et Monique Slodzian pour qui « *[...] la pluralité des pratiques à l'intérieur de ce que l'on a coutume d'appeler « domaine » induit des points de vue différents sur le lexique (préférences, rejets, désaccord sur la définition) qu'il faut arbitrer* » (BOURIGAULT et SLODZIAN 1999 : 30). Nous estimons que ces

considérations sur la variabilité rejoignent l'approche culturelle de la terminologie et peuvent très bien se transposer au cas des terminologies d'école en musique.

Selon les écoles de pensée ou selon les traditions et les pratiques professionnelles différenciées d'un même métier, en l'occurrence les métiers de la musique, nous pouvons formuler l'hypothèse que c'est sur la base des perceptions et des conceptualisations différentes d'un même objet que naissent les variations terminologiques. Cette hypothèse est renforcée par de nombreux constats, dont celui de Bourigault et Slodzian :

C'est ainsi que s'impose le constat de la variabilité des terminologies : étant donné un domaine d'activité, il n'y a pas une terminologie, qui représenterait le savoir sur le domaine, mais autant de terminologies que d'applications dans lesquelles ces terminologies ont été utilisées. Ces terminologies diffèrent quant aux unités retenues et à leur description selon l'application visée (BOURIGAULT et SLODZIAN 1999 : 32).

Chez ces mêmes auteurs, « *ce constat sur la variabilité remet en cause le principe de l'universalité des terminologies. L'expérience montre en effet qu'une terminologie élaborée pour une application à un moment donné n'est jamais identique à celle construite pour une application différente* » (ibidem : 30). En fait, la variabilité dans la formation et dans le découpage des concepts existe notamment parce que les concepts naissent et se définissent dans le discours scientifique ou technique et que leur désignation s'inscrit dans les énoncés qui s'y rapportent : « *les notions n'ont pas d'antériorité ou de priorité sur les mots : la terminologisation est un processus parallèle à l'élaboration conceptuelle* » (ibid. : 31).

3.1.2.4. L'approche sociohistorique en terminologie

Pour effectuer ses travaux sur la terminologie de l'attelage de chevaux, auxquels nous avons déjà fait référence, Dominique Pelletier a dû de son côté se forger une approche sur mesure, qui conjugue certains aspects d'approches existantes et va au-delà de la seule terminologie. Partant du principe selon lequel la terminologie constitue un « *polysystème (ensemble de systèmes en relation), un carrefour interdisciplinaire, dans lequel les interdisciplines, les domaines spécialisés, ont une influence les unes sur les autres par l'entremise de leur contribution à l'évolution de la pensée et des pratiques terminologiques* » (PELLETIER, D. 2014 : 8), elle a élaboré ce qu'elle nomme l'« *approche sociohistorique* », qui vise à « *construire une sociologie de la discipline et à y intégrer des éléments diachroniques à trois niveaux : l'histoire de la discipline elle-même, l'histoire des langues et des domaines de spécialité et l'histoire du terme spécifique et de ses usages. Ainsi enrichie, la terminologie pourra aller au-delà du fonctionnalisme dans lequel elle est ancrée en explorant davantage les relations entre les termes, les*

relations entre les langues de spécialité et leur lien avec la langue générale et la littérature, mais aussi leur lien avec la société » (ibidem).

Dès lors que nous traitons dans nos travaux d'un sujet touchant à la fois l'histoire (de la musique) et sa résurgence, nous devons nous aussi prendre en considération non seulement les contextes dans lesquels la terminologie musicale s'est constituée et dans lesquels elle était utilisée à l'époque visée pour notre étude en synchronie historique, mais également les contextes dans lesquels cette même terminologie est utilisée à l'heure actuelle.

3.1.2.5. L'approche textuelle

Bien que nos travaux aient pour objectif ultime d'optimiser l'intercompréhension et l'efficacité de la communication au sein d'un domaine bien actuel, il demeure qu'ils se fondent, comme nous l'avons déjà évoqué, sur une étude en synchronie historique d'une part, et sur une étude en diachronie d'autre part, ces deux études ne pouvant se fonder, par la force des choses, que sur des éléments textuels. Ainsi la nature même de nos travaux impose-elle de manière implicite que l'approche textuelle constitue de fait un pilier de notre cadre méthodologique. Nous consacrerons donc toute la première partie du chapitre 6 à cette approche et à la manière dont elle s'incarne concrètement dans nos travaux.

3.1.3. Approche choisie pour nos travaux

Pour Laure Bianchini, Micaela Rossi et Abdelouhed Mabrouh, « *il semble désormais évident que la théorie strictement monosémique et décontextualisée de la terminologie, telle que Wüster l'avait imaginée, ne peut plus être considérée comme valable, mais qu'elle doit être revue et intégrée par les apports des nouvelles approches variationnistes et textuelles, comme la socio-terminologie cognitive de Temmermann [sic], la socio-terminologie de Gaudin ou la terminologie culturelle de Diki-Kidiri* » (BIANCHINI, ROSSI et MABROUR 2008 : 124). Dans ce contexte, ajoutent ces auteurs, « *la redécouverte de la dimension culturelle et interculturelle des études terminologiques permettra de prendre en considération les rapports entre les langues et les cultures, les échanges, les contaminations, les migrations de mots et de concepts qui caractérisent toute situation de communication interculturelle* » (ibidem). Les propositions selon lesquelles le travail terminologique doit se diriger de plus en plus vers une combinaison ou vers une combinatoire d'approches se font plus présentes et, comme l'écrit Anne Parizot, « *actuellement la terminologie intègre les approches sociologiques, sociolinguistiques, culturelles, voire interculturelles, car les termes ne peuvent être décontextualisés* » (2016 : s. p.). Comme le rappelait il y a déjà plus de vingt

ans Luís González, « *la irrupción de la pragmática en el panorama lingüístico de las últimas décadas y el desarrollo de nuevos enfoques como el de la socioterminología deberían hacernos reflexionar sobre los métodos y, más particularmente, sobre los fines de la terminología* »¹⁴⁸ (1997 : 679). Ainsi, la multiplicité des propositions d'approche du travail terminologique, y compris de nouvelles approches découlant de la combinaison d'approches déjà mises de l'avant, lance peut-être le signal que les façons de faire en terminologie doivent maintenant être repensées.

À bien y penser, il nous semble que la terminologie, en tant que discipline, a aujourd'hui atteint un niveau de maturité tel que le fait, pour le terminologue, de se conformer à une ou l'autre des approches ou encore de créer des combinaisons figées d'approches – combinaisons qui, même si elles sont créées dans l'intention d'aller au-delà des approches déjà proposées n'en constituent pas moins des cadres préétablis – a peut-être perdu de son idoineté. En fait, il nous apparaît que le terminologue doit désormais savoir se nourrir de toutes les réflexions, de toutes les propositions et de toutes les approches qui ont été avancées et expérimentées jusqu'à présent. Cette orientation méthodologique lui permettrait de développer une adaptabilité grâce à laquelle il pourrait ajuster ponctuellement et instinctivement, par un dosage souple et dans une démarche qui s'impose naturellement et en temps réel, l'angle sous lequel il aborde chaque projet terminologique, chaque partie du travail, en fonction de la nature des travaux, des objectifs poursuivis, du public-cible, etc., sans s'astreindre à définir *a priori* une approche ou une combinaison d'approches dans un travail particulier ou pour l'ensemble de ses travaux.

C'est dans cet esprit que nous avons élaboré notre cadre méthodologique, en nous nourrissant des réflexions apportées par l'étude des différentes approches présentées dans ce chapitre, tout en étant consciente des particularités de notre sujet, et en ayant peut-être plus encore le sentiment de devoir tenir compte des (très) nombreux acteurs du domaine de la musique ancienne – usagers de la terminologie qui fait l'objet de nos travaux et qui, en fin de compte, constituent notre public-cible –, que nous présentons ci-après.

3.2 Nos publics cibles : Les usagers actuels de la terminologie de la musique ancienne

Comme le rappelait Alain Rey, « *les types d'utilisateurs réels ou virtuels (les plus nombreux) de l'activité terminologique et de ses produits orientent pratiquement la nature de cette activité* » (1979 : 58). En

¹⁴⁸ « L'irruption de l'aspect pragmatique dans le panorama linguistique de ces dernières décennies, de même que le développement de nouvelles approches comme celle de la socioterminologie, devraient nous amener à réfléchir sur les méthodes et, plus particulièrement, sur les buts de la terminologie. » (notre traduction)

d'autres mots, tout produit terminographique s'adresse ultimement aux usagers d'une terminologie, ce qui entraîne comme corollaire qu'il faut prendre en compte la nature de ces usagers. Comme on le sait, la détermination du public cible participe pleinement de l'élaboration de tout projet terminologique : il ne suffit pas de simplement énumérer les usagers d'une terminologie (ou d'un technolecte), mais il faut surtout analyser de manière précise leurs besoins terminologiques en étudiant les situations intercommunicationnelles dans lesquelles ces besoins interviennent. Mais ce travail d'analyse du public cible sert encore davantage à mieux cerner, à mieux comprendre la nature d'un domaine de spécialité et de sa terminologie. C'est la raison pour laquelle, avant d'aller plus loin dans la présentation de la terminologie dont ce travail fait l'objet, il nous paraît important de présenter les différents acteurs concernés de près ou de loin par la musique, afin de saisir toute l'importance que revêtent nos travaux.

Au sujet des usagers d'une terminologie, Teresa Cabré (1993 : 129) rappelle qu'il en existe deux grandes catégories : elle distingue en effet les « producteurs » de communication spécialisée et ses « récepteurs », les premiers ne pouvant inclure que ceux qui possèdent une connaissance spécifique du domaine – connaissance acquise par l'apprentissage – mais les seconds pouvant inclure tout autant les spécialistes du domaine que le public en général, qui reçoit les communications spécialisées de manière passive en tant qu'apprenant. En ce sens, comme le rappelle François Gaudin, « *en tant que discipline ayant à s'insérer dans le processus de la communication spécialisée, et donc de la diffusion des termes et des connaissances, la terminologie ne peut se soustraire aux questions que pose l'accès aux connaissances, la diffusion, divulgation ou vulgarisation du savoir* » (GAUDIN 1993b : 129).

Comme le souligne Alain Rey (*op. cit.* : 58-62), l'éventail des différentes catégories socioprofessionnelles consommatrices de produits terminologiques est souvent beaucoup plus vaste et varié que ce que l'on pourrait penser de prime abord. Après avoir distingué trois profils d'usagers, soit les « théoriciens », les « praticiens » et l'ensemble des « administrateurs, entrepreneurs et gestionnaires », il explique les différents besoins qu'ont ces usagers tant en ce qui concerne le type de produit terminographique ainsi que leur connaissance de la terminologie de leur domaine. Il explique ensuite que le bassin d'utilisateurs de ces produits terminographiques s'étend au-delà des acteurs d'un domaine : on y retrouve aussi les « traducteurs » (de spécialité ou pas), les « documentalistes », les « normalisateurs », les « lexicographes » et, enfin, les « étudiants ou autres apprenants ».

D'autres auteurs, dont Louis-Jean Rousseau, ont élargi cet inventaire des consommateurs de terminologie. Cet auteur rappelle en effet que « *le marché de la terminologie s'élargit de plus en plus et les produits de la terminologie intéressent un nombre grandissant de catégories d'utilisateurs : professions langagières (terminologues, traducteurs, interprètes, rédacteurs, professeurs de langue, etc.) ; écrivains au sens large (vulgarisateurs scientifiques, spécialistes, enseignants, étudiants, documentalistes, publicitaires, spécialistes de l'ingénierie de la connaissance, concepteurs de produits des industries de la langue, etc.)* » (ROUSSEAU, L.-J. 1998 : 126-127). Dans un article intitulé « Terminologie et médiation linguistique : un mariage de raison » (2013), ce même auteur insiste par ailleurs sur la variété des situations de médiation linguistique (ou, comme nous le verrons en cinquième partie de cette thèse, de médiation terminologique et de médiation métaterminologique)¹⁴⁹ dans lesquels interviennent ces consommateurs de terminologie. Pour Louis-Jean Rousseau, ces différentes situations de communication¹⁵⁰ « *illustrent bien le caractère transdisciplinaire de la terminologie* » (*ibidem* : 46). Pour sa part, à l'occasion d'une étude sur les besoins terminologiques dans différents domaines (étude menée en collaboration avec des experts), Ad Hermans se fonde sur sept sources différentes qui sont autant d'utilisateurs de terminologie : « *traducteurs indépendants, bureaux et services de traduction, centres de recherche, centres de documentation et courtiers en information documentaire, rédaction de revues scientifiques et techniques éditées en Belgique, bibliographie, entreprises, organisations professionnelles, ministères et organismes d'État* » (HERMANS 1992 : 316).

Ainsi, comme nous l'évoquions en introduction, le nombre d'utilisateurs de la terminologie de la musique ancienne (et le nombre de catégories de ces usagers, dont certaines chevauchent d'autres domaines) est bien plus élevé qu'on pourrait le penser de prime abord. Il faut aussi souligner la grande variété des situations de médiation terminologique dans lesquelles agissent les différents acteurs du domaine. Selon leur rôle et les situations d'interaction communicationnelle dans lesquelles ils sont susceptibles de se trouver, les différents usagers du domaine de la musique

¹⁴⁹ François Gaudin parlait pour sa part de « *méta-discours* » : « *le langage technico-scientifique est un faire-connaître qui vise une transposition explicative du sens et suppose un méta-discours* » (1991 : 9).

¹⁵⁰ Dans cet ouvrage, l'auteur présente les différentes situations « *assimilables à la médiation linguistique* » dans lesquelles intervient la terminologie : « *la traduction et l'interprétation ; le doublage ou le sous-titrage de films ; la localisation ; l'enseignement ; la vulgarisation scientifique et technique ; la communication entre experts de domaines différents ; la communication entre l'Administration publique et les administrés ; la communication entre les médias et le public ; la communication entre les fournisseurs et leurs clients : l'argumentation commerciale et la publicité ; la protection du consommateur : l'affichage et l'étiquetage des produits, les modes d'emploi et les garanties ; la communication entre les niveaux hiérarchiques dans une organisation ; l'intégration linguistique, sociale et culturelle des migrants* » (ROUSSEAU, L.-J. 2013 : 45-46).

ancienne n'ont pas nécessairement besoin d'un même degré de connaissance de la langue technique ou de la terminologie de la musique ancienne. Cette connaissance, qui se doit d'être tantôt active, tantôt passive, peut donc, dans certains cas, se restreindre à certains sous-domaines, mais elle peut également s'étendre à tous les sous-domaines, de manière plus ou moins approfondie, selon la nature des discours à produire ou à comprendre. Au-delà de la connaissance précise de la terminologie, ce qui doit primer est l'efficacité de la communication, c'est-à-dire une « *intercompréhension entre locuteurs [qui] suppose que ceux-ci puissent se référer aux mêmes concepts et aux mêmes objets dans leur réalité ontologique, mais aussi aux mêmes ressources linguistiques dans un environnement socioculturel identique ou comparable* » (ROUSSEAU L.J. 2013 : 46). En effet, selon cet auteur, « *l'intercompréhension réussie se concrétise par un transfert effectif d'information aux trois niveaux suivants : [...] ontologique, [...] conceptuel ; [...] linguistique* » (*ibidem*).

Ceci s'applique dans de nombreux domaines. Ainsi, à propos de la langue juridique, Jean-Claude Gémard souligne que « *le traducteur visera plutôt une connaissance passive mais suffisante de LS₁ pour traduire dans sa langue maternelle des textes spécialisés. Aussi doit-il avoir une excellente connaissance active de LS₂ puisqu'il lui faudra rédiger, et non seulement comprendre les notions véhiculées par LS₁. Les deux types d'acquisition, passive et active, font obligatoirement partie de sa formation* » (GÉMARD 1980 : 884). Dans son étude mentionnée plus haut, Ad Hermans (*op. cit.*) analyse les différents besoins terminologiques des acteurs de cinq domaines différents. À propos de la chimie, il observe que, « *bien que les chimistes communiquent souvent à l'aide de formules, la terminologie chimique est très vaste. Elle sert non seulement aux communications entre chimistes, mais également entre les biologistes, les médecins, les responsables de l'environnement, voire les politiciens et les juristes* » (HERMANS 1992 : 325).

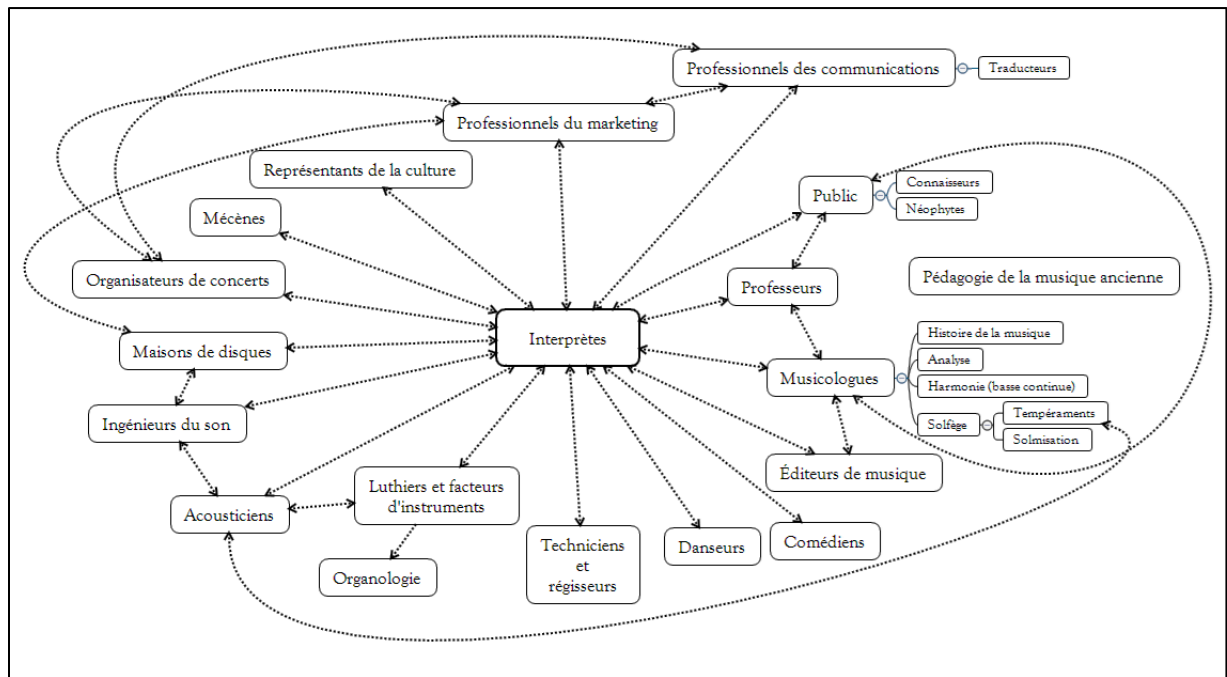
Pour bien expliquer ce besoin constant de médiation linguistique et terminologique (ou de *code-switching*) chez les spécialistes d'un domaine, une anecdote racontée par l'ingénieur du son Nicholas R. Nelson semble ici toute pertinente :

I often relay the anecdote of a time I was engineering on a rock music record. While tracking the guitar lines, the producer turned to me and said, 'I need you to make it sound like his guitar just ate a big meal and then got on a roller coaster.' The other people in the room – none of them accustomed to these acts of translation and all of them technical in background – were flabbergasted; I immediately asked the guitarist to turn up the wet sound on his tremolo and increase the modulation frequency to 12 Hz. It was the producer's turn to be flabbergasted (NELSON 2018 : 190).

Comme l'explique par ailleurs l'auteur de cet article, « *the theoretical concept of code-switching, that is changing the language (or dialect) one is speaking as a result of psychological rather than linguistic factors, can help us understand the lexical manoeuvres performed by audio engineers as they traverse the music/technology or music/engineering boundary* », et cela reflète bien le genre de situations de médiation linguistique dans lesquelles peuvent se retrouver les différents usagers de la terminologie de la musique ancienne.

Avant d'expliquer le rôle de chaque catégorie d'acteurs dans ces différentes situations de médiation terminologique, nous avons pensé représenter les principales interactions qui existent au sein du domaine dans le schéma suivant¹⁵¹ :

Figure 3.1 – Les différents acteurs du domaine de la musique ancienne



À l'instar d'Alain Rey (*op. cit.* : 58-62), nous présenterons à présent les différents acteurs, en précisant, pour chacun d'eux, le degré de connaissance qu'il doit avoir de la langue technique et de la terminologie de la musique ancienne et en rappelant les différentes situations de médiation linguistique auxquelles il est confronté. Pour chacune des situations de communication évoquées, nous donnerons le type de situation communicationnelle associé, en nous basant sur le continuum des différentes situations de communication présenté par Isabel Desmet (2004) que

¹⁵¹ Il s'agit bien entendu d'un schéma simplifié : il aurait été ubuesque d'illustrer ici graphiquement toutes les relations entre ces différents acteurs.

nous avons décrit en 1.3.2 (tableau 1.6), et qui comprend les situations suivantes : discours scientifique spécialisé, discours scientifique officiel, discours scientifique pédagogique ou didactique, discours de demi-vulgarisation scientifique et enfin discours de vulgarisation scientifique. Dans le contexte de la musique ancienne, le « discours scientifique officiel » est peut-être moins facile à identifier – nous croyons qu’il se retrouve peut-être dans les textes des politiques gouvernementales en matière culturelle, comme par exemple le programme officiel d’éducation musicale dans les conservatoires et dans les conservatoires supérieurs français.

3.2.1. Les interprètes

Nous considérons l’interprète de musique ancienne¹⁵² comme l’un des principaux usagers de la terminologie musicale, et comme celui qui se trouve au centre du plus grand nombre de situations de médiation linguistique. Il est en communication récurrente avec une longue liste d’acteurs du domaine et doit par conséquent maîtriser chacun des types de discours énumérés ci-dessus.

L’interprète est un spécialiste du domaine. Pour bâtir son interprétation musicale, il doit lire les textes (traités, méthodes, mais aussi ouvrages musicologiques, etc.) et en tirer des conclusions pratiques. Il doit aussi être en mesure de communiquer ses idées musicales, notamment en présentant les arguments sur lesquels elles s’appuient. De plus, l’interprète se retrouve en situation de communication avec des musicologues lors de consultations sur des sujets précis, ou encore par exemple, par le biais d’articles musicologiques consultés pour la préparation de certains programmes. Il est également en communication avec des luthiers ou des facteurs d’instruments. Dans toutes ces situations, qui exigent une connaissance fine de tous les sous-domaines de la musique ancienne, l’interprète aura recours au **discours scientifique spécialisé**.

Tout interprète est passé par une formation plus ou moins longue auprès de professeurs, et de nombreux interprètes enseignent eux-mêmes à de futurs interprètes. L’interprète doit donc également maîtriser le **discours scientifique pédagogique ou didactique**.

De plus, les activités de médiation culturelle étant de plus en plus courantes, les interprètes sont également appelés, lors d’activités qui entrent dans ce cadre, à communiquer en tant que

¹⁵² Nous entendons également par « interprète » les directeurs artistiques et les chefs des formations musicales.

professeur auprès d'« élèves » (quelquefois d'un jour !¹⁵³) complètement néophytes. Dans ces situations, l'interprète doit se prêter à un exercice de grande **vulgarisation**.

Dans le monde actuel, la très grande majorité des interprètes de musique ancienne se retrouvent dans une situation semblable à celle d'autoentrepreneur : contrairement à plusieurs autres interprètes du monde de la musique dite « classique »¹⁵⁴, ils ne sont pas, sauf exception, des employés permanents d'une formation musicale et sont au contraire en perpétuelle recherche d'employeurs, de mécènes, d'occasions de concerts... Il leur faut ainsi communiquer régulièrement avec les nombreux acteurs des communications, de même qu'avec des spécialistes du marketing, des organisateurs ou programmeurs de concerts, des maisons de disques, de même qu'avec les responsables de la culture de différents paliers de l'administration (dont, en France, les différentes Directions régionales des affaires culturelles (DRAC)¹⁵⁵). Dans ces diverses situations, le niveau de technicité de langue utilisé est appelé à varier : par exemple, lors d'une rencontre avec un organisateur ou un programmeur de concerts, l'interprète doit « vendre » un programme, en alliant une langue précise avec une langue un peu plus vulgarisée, en alternant entre **discours de demi-vulgarisation et de vulgarisation**.

Enfin, les interprètes communiquent aussi avec le public. Que ce soit sous la forme de notes de programmes ou lors de la présentation au public d'un concert et des œuvres qui le composent, ils doivent avoir recours aux **discours de semi-vulgarisation et de vulgarisation**, et parfois aussi au **discours scientifique pédagogique**.

3.2.2. Les professeurs — Pédagogie de la musique ancienne

On l'a vu ci-dessus, les professeurs de musique (ancienne, dans le cas qui nous occupe) communiquent avec leurs élèves (**discours scientifique pédagogique**), avec des collègues (**discours scientifique spécialisé**), mais aussi, dans certains cas, avec les parents de leurs élèves (**semi-vulgarisation** ou **vulgarisation**, selon le cas). Souvent engagés par des structures comme des

¹⁵³ Il arrive en effet que des « ateliers découverte » ou des « journées portes ouvertes » soient organisées par les différentes écoles et conservatoires de musique.

¹⁵⁴ Effectivement, tout comme les interprètes de musique ancienne, beaucoup de musiciens spécialisés dans d'autres types de musique (jazz, musique traditionnelle, musique folk, variété, musique rock, etc.) sont eux aussi engagés « au concert » ou « à la tournée », même si des agents leur servent quelquefois d'intermédiaires.

¹⁵⁵ Organes du ministère français de la Culture et des Communications chargés de mettre en œuvre, sous l'autorité du préfet de région et des préfets de département, la politique culturelle définie par le gouvernement. En plus d'exercer une fonction de conseil et d'expertise dans le milieu culturel, les DRAC soutiennent plusieurs acteurs du milieu culturel.

conservatoires ou des écoles de musique, ils doivent donc également discuter avec des membres du personnel administratif ou hiérarchique pour expliquer le programme pédagogique (**discours scientifique officiel, discours de semi-vulgarisation**).

3.2.3. Les musicologues — les historiens de la musique

Les musicologues agissent de différentes manières au sein du domaine. Professeurs, dans certains cas, communicateurs dans d'autres (articles, conférences, notes de programme ou de livret de disque), ils servent aussi d'experts-conseil pour les interprètes, entre autres choses. Par conséquent, ils doivent maîtriser une bonne partie des types de discours spécialisés : **scientifique spécialisé, scientifique pédagogique, de semi-vulgarisation et de vulgarisation**.

3.2.4. Les danseurs et les comédiens

En tant qu'artistes du spectacle, les interprètes du domaine de la musique ancienne (dont nous traitons en 3.2.1.) sont fréquemment en relation avec deux autres catégories d'acteurs dans des productions musicales : les danseurs et les comédiens. Le lien qui lie interprètes musicaux et danseurs est assez évident : les danseurs, dont tout l'art se fonde sur la musique elle-même, interprètent la musique avec leurs corps. À ce titre, ils dépendent des interprètes pour pouvoir pratiquer leur art et il est donc essentiel qu'une parfaite communication soit possible entre eux. De plus, non seulement les danseurs doivent-ils maîtriser toute la terminologie et la chorégraphie¹⁵⁶ de la danse, mais ils doivent *ipso facto* connaître et maîtriser la terminologie musicale de l'époque correspondant à la danse interprétée (XVI^e siècle, XVII^e siècle, XVIII^e siècle, etc.).

Les interactions entre interprètes et comédiens sont moins fréquentes. Cependant, il arrive que certaines productions allient musique et théâtre (et parfois aussi la danse, comme, par exemple, dans la production du *Bourgeois gentilhomme* de Molière et Lully dirigée par Vincent Dumestre¹⁵⁷). Dans ce cas, il faut également que les comédiens aient une certaine connaissance de la terminologie utilisée par les interprètes musiciens.

¹⁵⁶ Ici dans son sens original, soit celui de notation de la danse, telle qu'évoquée en 1.1.2.

¹⁵⁷ On peut lire une description de cette production, qui a tourné dans toute l'Europe et qui fait l'objet d'un DVD et de nombreuses télédiffusions à l'adresse <https://www.poemeharmonique.fr/spectacle/le-bourgeois-gentilhomme/> (consulté le 29 juin 2019).

3.2.5. Les mécènes

Les mécènes, qu'ils soient institutionnels ou individuels, prennent eux aussi part aux interactions linguistiques du domaine de la musique ancienne. Ils sont en contact avec des interprètes, avec des organisateurs de concerts et avec des producteurs. Ils doivent alors maîtriser le **discours de vulgarisation**, mais également avoir une connaissance plus ou moins passive du **discours de semi-vulgarisation**.

3.2.6. La production musicale

Dans le domaine de la musique ancienne, les producteurs jouent souvent auprès des interprètes le rôle d'employeur. Ils aident aussi les directeurs musicaux à organiser les concerts et participent à la mise en place logistique de ces derniers. Les producteurs sont également en contact avec des mécènes et des organisateurs de concerts. De ce fait, il leur faut utiliser le **discours de semi-vulgarisation** et le **discours de vulgarisation**, mais également avoir une connaissance passive du **discours scientifique spécialisé**.

3.2.7. Le public

Le public est hétérogène, car il est composé de connaisseurs et de néophytes, de personnes de tous âges, y compris des enfants des écoles. Lorsqu'on s'adresse à lui, soit par le biais des notes d'un programme de concert ou du livret d'une pochette de disque, soit lors de commentaires faits par un interprète lors d'un concert, le discours sera fait tantôt **de vulgarisation**, tantôt **de semi-vulgarisation**, certains éléments issus du **discours scientifique spécialisé** apparaissant même par moments. Et quand il s'agit d'un public scolaire, le discours qui lui sera adressé relèvera dans la plus grande partie des cas de la **grande vulgarisation**.

3.2.8. Les organisateurs de concerts

Les organisateurs de concerts se retrouvent dans une situation d'intercommunication entre les interprètes et l'univers des communications existant autour de la diffusion des événements culturels. Par ailleurs, ils sont également en contact avec des officiels du domaine de la culture (DRAC, responsables de la culture au sein de divers paliers de l'administration, etc.), notamment lors de demandes de subventions. Dans toutes ces situations de communication, il est vraisemblable que la terminologie et la langue technique de la musique ancienne soient utilisées, en particulier avec les interprètes. Même si la connaissance des organisateurs de concerts n'a pas besoin d'être aussi fine que celle des interprètes, il est important que la communication entre les

uns et les autres permette une bonne compréhension des projets proposés. Nous jugeons donc que les organisateurs de concerts sont appelés à utiliser les **discours de semi-vulgarisation** et de **vulgarisation**, et potentiellement à avoir une certaine connaissance passive du **discours scientifique spécialisé**.

3.2.9. Les acousticiens

Dans le domaine de la musique ancienne, on fait principalement appel aux acousticiens pour « apprivoiser » une salle ou un espace, que ce soit en vue d'un concert ou d'un enregistrement. L'acousticien conseillera alors les interprètes sur la disposition à adopter, mais il proposera aussi des adaptations dans le jeu ou dans le chant imposées par l'espace dans lequel aura lieu la production. C'est la raison pour laquelle il lui faut maîtriser, outre la terminologie des instruments de musique, tout un pan de la terminologie musicale qui concerne l'articulation, le rythme, la forme musicale, etc. Par conséquent, nous pensons qu'il doit avoir une bonne connaissance du **discours scientifique spécialisé**, et une maîtrise des **discours de semi-vulgarisation** et de **vulgarisation**.

3.2.10. Les luthiers et facteurs d'instruments – Organologie

Les luthiers et les facteurs d'instruments doivent obligatoirement avoir une connaissance fine et une maîtrise de la terminologie de l'organologie de la musique ancienne et ils doivent pouvoir se référer directement aux sources anciennes à propos de la lutherie et de la facture d'instruments. Un luthier ou facteur d'instrument fabrique des instruments qui sont conçus (parfois sur mesure) pour un ou des interprètes (il doit alors communiquer avec eux pour concevoir l'instrument et évaluer les souhaits de l'interprète), soit pour un lieu (un orgue commandé pour une salle spécifique, par exemple ; dans ce cas, le facteur devra éventuellement communiquer avec un acousticien pour optimiser la facture de l'instrument). Dans certains cas, il sera en communication avec des directions d'établissements d'éducation musicale ou avec des directions de salles de concert (dans le cas évoqué ci-dessus de la facture de l'instrument pour un endroit spécifique). Il peut également arriver que des luthiers participent à des ateliers pédagogiques au cours desquels ils devront interagir avec des élèves (musiciens ou non), afin de leur expliquer leur travail, et ce parfois en collaboration avec un professeur de musique. Les luthiers et les facteurs d'instruments doivent donc maîtriser le **discours scientifique spécialisé**, ainsi que les **discours scientifiques de semi-vulgarisation** et de **vulgarisation**.

3.2.11. Les professionnels des maisons de disques

Pour un interprète de la musique ancienne qui souhaite « vendre » un projet d'enregistrement à une maison de disques, il est essentiel d'arriver à se faire comprendre des professionnels du disque. Pour ce faire, on pourrait affirmer par déduction que c'est au professionnel de la maison de disques d'acquérir une certaine connaissance de la terminologie de la musique ancienne afin de bien exercer son métier. Cependant, il convient de rappeler, d'une part, que relativement peu de maisons de disques se spécialisent dans la musique ancienne, et que leurs professionnels ont donc à traiter avec des musiciens provenant d'horizons musicaux variés. D'autre part, il faut également souligner que la spécialité « musique ancienne » se sous-divise en différentes spécialités (musique médiévale, musique de la Renaissance, musique baroque, musique classique), qui se divisent à leur tour en d'autres sous-spécialités. Or, certains musiciens ne se spécialisent que dans l'une ou l'autre de ces sous-sous-spécialités et, dans leurs interactions avec d'autres musiciens, oublient que leurs collègues ne connaissent ou ne maîtrisent pas nécessairement la terminologie très spécifique de leur spécialité. Ainsi, si tous les musiciens spécialisés dans la musique ancienne ne sont pas au fait de ces sous-ensembles terminologiques, on comprend d'emblée que les professionnels des maisons de disques aient du mal à s'y retrouver ! C'est pourquoi, bien que, effectivement, ces professionnels doivent acquérir une certaine maîtrise de la terminologie de la musique ancienne (**discours scientifique spécialisé, discours de demi-vulgarisation scientifique, discours de vulgarisation**), il est avant tout important que les sous-spécialistes soient en mesure de procéder à une médiation linguistique.

3.2.12. Les éditeurs de musique

Le fait que, dans le domaine de la musique ancienne, on privilégie les facsimilés des éditions originales ou des manuscrits musicaux n'empêche pas que l'on se serve également d'éditions musicales « modernes » réalisées dans le respect des connaissances musicales historiques. Comme dans le reste du domaine musical, on distingue deux grandes catégories de partitions : d'une part, les partitions réalisées pour l'interprétation (nommées en anglais *performing scores*), qui contiennent le texte musical, présenté sous une forme facile à décoder pour l'interprète, et, d'autre part, celles réalisées pour l'étude du répertoire (nommées en anglais *study scores*), qui contiennent beaucoup plus d'informations à caractère musicologique. Pour réaliser des *performing scores*, l'éditeur devra comprendre la signification musicale de la notation figurant dans le texte d'origine et traduire cette notation de manière à ce que l'interprète puisse comprendre

immédiatement le texte musical et l'interpréter directement. Pour la réalisation de *study scores*, l'éditeur, travaillant souvent en relation avec un musicologue, fournira, outre le texte musical d'origine, quantité d'informations musicologiques en lien avec la partition musicale. Dans tous les cas, l'éditeur se consacrant à l'édition de la musique ancienne devra donc avoir une connaissance fine de la terminologie de la musique ancienne et, en particulier, des concepts musicaux et de la notation qui y sont rattachés.

3.2.13. Les ingénieurs et techniciens du son

En pleine séance d'enregistrement, le temps file, et la communication entre les artistes et les ingénieurs du son doit être efficace. Les artistes ne peuvent pas perdre trop de temps à « traduire » leurs instructions pour les ingénieurs du son, et ceux-ci doivent pouvoir comprendre rapidement ce que l'on attend d'eux. En conséquence, les ingénieurs du son (et les techniciens) doivent maîtriser les **discours de semi-vulgarisation** et de **vulgarisation** et, idéalement, avoir une compréhension passive du **discours scientifique spécialisé**.

Dans son article « Code-switching and Loanwords for the Audio Engineer : The flow of terminology from science, to music, to metaphor » que nous avons déjà cité en 3.2, Nicholas R. Nelson souligne que « *little work, either theoretical or ethnographic, has been undertaken to study that particular role [the linguistic and communicative aspects] of the recording engineer* » (2018 : 189), bien que, contrairement aux techniciens des laboratoires du son, qui communiquent principalement entre eux, sans avoir besoin de quelque médiation linguistique ou terminologique que ce soit, l'ingénieur du son « *faces a communicative difficulty, inasmuch as [his/her] communication partners are likely not themselves schooled specifically in the engineering aspects of sound. The need to constantly balance the 'engineering' and 'artistic' parts of the labour itself, so aptly studied ethnographically by [David] Beer¹⁵⁸, is complemented and complicated by the requirement to constantly be 'translating' engineering concepts into musical concepts and vice versa* » (NELSON 2018 : *ibidem*). Autrement dit, les ingénieurs du son sont eux-mêmes confrontés à des problèmes de médiation linguistique.

¹⁵⁸ L'auteur fait ici référence à l'article de David Beer « The precarious double life of the recording engineer » publié dans le *Journal for Cultural Research* (2014, Vol. 18, n° 3, pp. 189-202).

3.2.14. Les techniciens et les régisseurs

Au cours des productions, une autre catégorie d'acteurs entre en jeu : celle qui regroupe les techniciens et les régisseurs. En effet, ces acteurs ont à interagir avec les interprètes et il est donc nécessaire qu'ils aient une certaine connaissance, même superficielle, de la terminologie musicale de la musique ancienne – ne serait-ce que celle se rapportant aux instruments de musique.

3.2.15. Les professionnels des communications agissant dans le milieu de la musique ancienne

Les professionnels des communications sont à la fois en communication avec les spécialistes (interprètes), avec les organisateurs de concert, avec les producteurs et avec le (grand) public. Ils doivent s'assurer que le message qui doit passer des artistes vers le public est bien transmis, et transmis efficacement. Ils ont, en quelque sorte à « traduire » le discours d'un type à un autre. Ils sont par conséquent plongés en pleine médiation linguistique. Il leur faut donc maîtriser plusieurs types de discours : **discours scientifique de semi-vulgarisation** et de **vulgarisation**, et **discours scientifique spécialisé**.

À ces professionnels de la communication, il convient d'ajouter les membres des professions langagières qui peuvent être appelés à agir dans le domaine de la musique ancienne, et principalement les traducteurs. Comme le rappelait Alain Rey (1979 : 58-62), ils font partie des utilisateurs des produits terminographiques et tout traducteur spécialisé doit nécessairement avoir une connaissance du ou des domaines de spécialité sur lesquels portent ses travaux de traduction. Un traducteur appelé à traduire des écrits issus du domaine de la musique ancienne (monographies musicologiques, articles ou communications scientifiques, préfaces d'éditions musicales, pochettes de disques ou de DVD, programmes de concert, dossiers ou sites internet de musiciens ou de festivals spécialisés en musique ancienne, méthodes et traités musicaux anciens, etc.) devrait, selon nous, maîtriser suffisamment (et même au-delà !) tous les types de discours en fonction des textes qu'il a à traduire. Bien entendu, la maîtrise de ces différents discours sera grandement facilitée par l'accès à des ouvrages terminographiques comme des lexiques ou des bases de données terminologiques spécialisés.

3.2.16. Les professionnels du marketing agissant dans le domaine de la musique ancienne

Eux-mêmes acteurs de la communication, ces professionnels doivent avoir une certaine connaissance du domaine de la musique ancienne et ils doivent comprendre leurs interlocuteurs (les artistes), tout en sachant vulgariser de manière efficace pour la vente de produits artistiques.

Comme les spécialistes de la communication évoqués ci-dessus, les professionnels du marketing œuvrant dans le domaine de la musique ancienne doivent maîtriser plusieurs types de discours : **discours scientifique de semi-vulgarisation** et de **vulgarisation**, et **discours scientifique spécialisé**.

3.2.17. Les responsables de la culture des différents paliers de l'administration

Comme nous l'avons vu en 3.2.1, les responsables de la culture des différents paliers de l'administration sont susceptibles d'être en communication avec les organisateurs de concerts, les producteurs et les interprètes. Ces responsables peuvent être rattachés au ministère de la Culture, aux départements, aux régions, aux mairies ou aux communautés de communes, ou encore à des théâtres ou à des salles de spectacles. Ils doivent donc maîtriser les **discours scientifiques de vulgarisation** et de **demi-vulgarisation**, avoir une certaine connaissance du **discours scientifique spécialisé** et, dans la mesure où une bonne partie de leur travail est en lien avec des politiques officielles, le **discours scientifique officiel**.

Il est possible de résumer sous forme matricielle les différents types de discours qui doivent être maîtrisés par les différents acteurs du domaine de la musique ancienne et que nous venons d'évoquer ci-dessus. Ainsi, dans la matrice ci-dessous, l'on peut voir, pour chaque acteur du domaine, le type de discours qu'il est appelé à utiliser et dans quelle mesure il doit le faire (aucunement, dans une moindre mesure, moyennement ou complètement).

Figure 3.2 – Matrice des types et des niveaux de discours devant être maîtrisés par les différents acteurs du domaine de la musique ancienne

| Acteur | Discours scientifique spécialisé | Discours scientifique officiel | Discours scientifique pédagogique ou didactique | Discours de demi-vulgarisation scientifique | Discours de vulgarisation |
|---------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------|---|---|---------------------------|
| Interprètes | ● | ○ | ● | ● | ● |
| Professeurs | ● | ● | ● | ● | ● |
| Musicologues/Historiens de la musique | ● | ○ | ● | ● | ● |
| Danseurs et comédiens | ● | ○ | ● | ● | ● |
| Mécènes | | ⊗ | ⊗ | ⊙ | ● |
| Production musicale | ⊙ | ⊙ | ⊙ | ● | ● |
| Public (connaisseurs/néophytes) | ⊗ / ○ | ⊗ | ○ | ● | ● |
| Organisateurs de concerts | ○ | ⊗ | ⊗ | ● | ● |

| | | | | | |
|--|-----|-----|-----|-----|-----|
| Acousticiens | ⊙ | ⊘ | ⊘ | ● | ● |
| Luthiers et facteurs d'instruments | ● | ⊘ | (●) | ● | ● |
| Professionnels des maisons de disques | ⊙ | ⊘ | ⊘ | ● | ● |
| Éditeurs de musique | ● | ⊘ | ⊙ | ⊙ | ⊘ |
| Ingénieurs du son (et techniciens) | ⊙ | ⊘ | ⊘ | ○ | ● |
| Techniciens et régisseurs | ○ | ⊘ | ⊘ | ○ | ○ |
| Professionnels des communications agissant dans le milieu de la musique ancienne | ⊙ | ⊘ | ⊘ | ● | ● |
| Traducteurs appelés à traduire des textes du domaine | ⊙/● | ⊙/● | ⊙/● | ⊙/● | ⊙/● |
| Professionnels du marketing agissant dans le milieu de la musique ancienne | ⊙ | ⊘ | ⊘ | ● | ● |
| Responsables de la culture des différents paliers de l'administration | ○ | ● | ○ | ● | ● |

Légende

| | |
|---|----------------------------|
| ⊘ | pas nécessaire |
| ○ | connaissance superficielle |
| ⊙ | connaissance moyenne |
| ● | connaissance approfondie |

L'éventail d'acteurs décrit et analysé ci-dessus, bien que très vaste, n'est pas exhaustif. Il n'inclut pas certaines catégories d'acteurs, notamment ceux avec lesquels les interprètes de la musique ancienne peuvent être appelés à intervenir dans certaines productions, comme les metteurs en scènes et d'autres artistes du spectacle vivant (acrobates, danseurs contemporains, etc.) qui auront eux aussi à comprendre une partie de la terminologie musicale en lien avec la production.

II^e PARTIE — TERMINOLOGIE HISTORIQUE

Nous avons évoqué précédemment, au chapitre 3, les deux principales dimensions du travail terminologique : pré-dénominateur et post-dénominateur. Dès lors qu'il consiste largement à créer de nouvelles terminologies, le travail terminologique aménageur, souvent rattaché à l'approche conceptuelle, pourrait être perçu comme étant tourné vers l'avenir, sans forcément nécessiter un regard vers le passé. De son côté, le travail descriptif pourrait également être perçu comme un travail « photographique » de la terminologie, accompagné d'une analyse factuelle. Cependant, comme l'écrit Loïc Depecker,

[...] plusieurs idées répandues ont contribué à cantonner ou à rejeter la terminologie dans des problématiques de nomenclatures. [Parmi ces idées, on compte] l'idée que les terminologies sont figées, comme si elles flottaient dans l'air, inaccessibles à l'évolution. Ce n'est évidemment pas le cas (DEPECKER 2013a : 16).

Or, parfois sans la nommer, plusieurs auteurs appellent de leurs vœux une prise en compte de la dimension diachronique dans le travail terminologique. Gemma Sanz Espinar souligne ainsi l'importance de la « *dimension temporelle (naissance, développement, mort du terme)* » (2012 : 22). Selon elle, « *ceci est évidemment lié aux auteurs (et écoles) concepteurs ou développeurs des termes eux aussi soumis au temps* ». Pour sa part, Marc Van Campenhoudt explique l'importance de la dimension diachronique dans le travail terminologique par le fait que « *beaucoup de terminologies liées à des disciplines anciennes [...] ont connu une évolution historique qui a pu mener à une large diversification des sens des termes* » (VAN CAMPENHOUDT 2001 : 185). Ainsi donc, on pourrait avancer que cette dimension temporelle est à tout le moins difficilement dissociable du travail terminologique, ce qui nous conforte dans le bien-fondé de notre travail.

Toutefois, avant d'entreprendre des recherches en terminologie historique dans un domaine en particulier, il est fondamental de s'arrêter sur un certain nombre de points. Premièrement, qu'est-ce qui a déjà été écrit sur les différentes notions théoriques entourant la diachronie en linguistique et en terminologie ? Tous s'entendent-ils sur le sujet ? Existe-t-il différentes manières de concevoir la diachronie en terminologie et, si tel est le cas, ces conceptions sont-elles opposées, ou bien est-il possible de les (ré)concilier ? À la lumière de ceci, comment concevons-nous nous-même ces notions au moment d'entreprendre notre travail ? Deuxièmement, cet « état des lieux » étant établi, comment se conçoivent et s'insèrent (ou comment doivent ou devraient se concevoir

et s'insérer) les recherches à caractère diachronique dans le travail terminologique en général ? Constituent-elles un champ d'étude séparé des autres travaux terminologiques ? Sinon, quels liens existe-t-il entre les différents champs d'étude en terminologie ? Troisièmement, quels sont ou quels ont à être le rôle, l'importance, la portée ou la visée de tels travaux ? S'agit-il de travaux à visée entièrement autonome ? Quel est ou quel peut être le point de départ de ces travaux ? Quelle peut être leur utilité, directe ou indirecte ? Enfin, qui sont ceux qui effectuent ces travaux, et dans quels domaines ? Qui sont ceux qui pourraient ou devraient également le faire ?

Telles sont les questions qui sont à la base de cette II^e partie, que nous déclinons en deux chapitres, un premier chapitre (chapitre 4) faisant en quelque sorte le point sur l'état actuel de la recherche en terminologie historique et présentant notre conception de la dichotomie diachronie/synchronie et de la variation diachronique en terminologie, et un second chapitre (chapitre 5) se penchant sur la pertinence de l'étude de l'évolution diachronique, et plus spécifiquement sur l'étude de la terminologie de la musique ancienne.

CHAPITRE 4 – TERMINOLOGIE HISTORIQUE – ÉTAT DE L'ART

Comme nous l'avons expliqué précédemment, nos recherches comportent deux grands volets de travail en terminologie historique : tout d'abord, un portrait de la terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle, puis une étude de l'évolution de cette terminologie jusqu'à aujourd'hui. Comme nous l'évoquions plus haut, l'une des étapes préalables à la mise en route de nos recherches consiste à établir l'état des lieux de la recherche à caractère historique ou diachronique en terminologie. Ceci nous permet en effet de bien comprendre la nature des travaux à entreprendre, ainsi que de préciser où nous nous situons par rapport aux différentes voix émises sur le sujet, afin de disposer des clés nécessaires à l'analyse des résultats qui suivra le travail de collecte de données terminologiques.

Ce chapitre fera donc tout d'abord le point sur l'état du travail diachronique en terminologie (définitions et considérations préliminaires ; phases de la vie des termes et typologie de la variation diachronique ; explications de la variation diachronique), avant de poser un regard plus appuyé sur le phénomène de résurgence terminologique, un phénomène particulièrement observable dans le cas de la musique ancienne, soit une musique qui a resurgi et est redevenue d'actualité après quelques siècles de mise en sommeil.

4.1. État de l'art sur la perspective diachronique en terminologie

La diachronie en terminologie est un concept complexe, qui mérite qu'on le définisse, qu'on en délimite les contours et qu'on en précise la portée avant d'en discuter. Ainsi, dans cette section, nous présenterons tout d'abord les différents points de vue exprimés sur la diachronie, en linguistique comme en terminologie, avant de proposer une définition de ses différentes composantes. Nous nous attarderons ensuite sur l'image des cycles de la vie des termes utilisée par plusieurs auteurs. Puis nous proposerons une typologie de la variation diachronique en terminologie, en tentant d'analyser les causes et les origines de ce phénomène.

4.1.1. Définitions et considérations préliminaires

D'entrée de jeu, il nous semble primordial de bien définir les concepts de *diachronie* et de *synchronie*, concepts que Saussure présente comme étant opposés dans une dichotomie. En effet, comme le souligne Pascaline Dury, « la distinction entre synchronie et diachronie ne fait pas l'unanimité pour la langue générale, elle n'a pas encore été vraiment discutée en profondeur en terminologie » (2013 : 1).

Comment aborder des travaux en terminologie historique sans avoir au préalable affiné les contours de ces deux concepts ?

Pour les auteurs du *Larousse de la linguistique*, la synchronie est « un état de langue considéré dans son fonctionnement à un moment donné du temps, sans référence à l'évolution qui l'aurait amené à cet état » (DUBOIS et al. 1994 : 462) et la diachronie, « une manière d'étudier les faits de langue en comparant leurs états à différents moments dans l'Histoire, ce qui permet de comprendre la manière dont une langue a évolué » (*ibidem* : 141). Par faits de langues, il faut comprendre ici ceux qu'énumère, par exemple, Aurélie Picton (2009 : 10-11) dans sa thèse, c'est-à-dire la phonétique historique, la grammaire comparée, le changement sémantique, l'évolution du lexique, la syntaxe, les phénomènes de grammaticalisation, l'évolution de genres textuels, etc. Dans le *Diccionari de lingüística* produit par TERMCAT, *diacronia* est défini comme étant la « *consideració dels fets lingüístics des del punt de vista de la seva evolució al llarg del temps* »¹⁵⁹ (TERMCAT 1992 : 61) et *sincronia* comme étant la « *consideració dels fets lingüístics en un moment determinat del temps, sense tenir en compte la seva evolució* »¹⁶⁰ (*ibidem* : 147). On retrouve également des définitions de ces deux concepts dans le *Glossary of terms used in terminology* (DE BESSÉ et al. 1997), *diachrony* y étant défini comme « *the historical evolution of linguistic facts* » (*ibidem* : 129), avec une note précisant que « *diachronic linguistics includes historical and comparative linguistics* » (*ibid.*), et *synchrony* comme « *the relationship of linguistic facts considered as occurring at a particular moment of the evolution of a language* » (*ibid.* : 151), avec une note précisant que « *descriptive and structural linguistics proceed synchronically* » (*ibid.*). Le tableau ci-dessous propose une synthèse de ces différentes définitions :

Tableau 4.1 – Synthèse de trois paires de définitions pour les concepts de « diachronie » et de « synchronie »

| | source | définisseur | éléments et précisions |
|------------|------------------------------------|---------------------------------------|---|
| DIACHRONIE | <i>Larousse de la linguistique</i> | manière d'étudier les faits de langue | <ul style="list-style-type: none"> • en comparant leurs états • à différents moments dans l'Histoire • pour comprendre la manière dont une langue a évolué |
| | <i>Diccionari de lingüística</i> | examen des faits de langue | <ul style="list-style-type: none"> • du point de vue de leur évolution • au fil du temps |

¹⁵⁹ « L'examen des faits de langue du point de vue de leur évolution à travers le temps. » (notre traduction)

¹⁶⁰ « L'examen des faits de langue à un moment déterminé dans le temps, sans tenir compte de leur évolution. » (notre traduction).

| | | | |
|------------|--|--|--|
| | <i>Glossary of terms used in terminology</i> | l'évolution historique des faits de langue | <ul style="list-style-type: none"> • la linguistique diachronique inclut la linguistique historique et la linguistique comparée |
| SYNCHRONIE | <i>Larousse de la linguistique</i> | état de langue | <ul style="list-style-type: none"> • considéré dans son fonctionnement • à un moment donné du temps • sans référence à l'évolution |
| | <i>Diccionari de lingüística</i> | examen des faits de langue | <ul style="list-style-type: none"> • à un moment donné du temps • sans tenir compte de leur évolution |
| | <i>Glossary of terms used in terminology</i> | (inter)relation de faits de langue | <ul style="list-style-type: none"> • à un moment particulier de l'évolution d'une langue • la linguistique descriptive et structurale fonctionne de manière synchronique |

Bien que comportant entre eux de légères différences, ces trois systèmes de définitions sont aisément conciliables. Tous trois semblent découler de la théorie saussurienne. Si notre but n'est pas, ici, de présenter et de discuter du contenu du *Cours de linguistique générale*¹⁶¹ (2005) ou de sa réception, il semble toutefois opportun de rappeler que la dichotomie proposée par Saussure entre synchronie et diachronie n'a pas eu que des résonnances unanimes. En effet, comme le rapporte František Čermák : « *the impact of this distinction has been enormous in modern linguistics, both in the positive and negative sense, and, as De Mauro [...] records, several national schools joined unanimously the battle which has been going on for decades while others have taken the matter for granted. [...] It should be noted, however, that the issue became a primary and rather inexplicable obsession with Roman Jakobson only, who voiced his negative attitudes towards it on a number of occasions for over 60 years* » (ČERMÁK 1996 : 29). Cependant, la nouvelle édition critique de Saussure étant désormais disponible, Čermák rappelle également que, « *there is no escaping the impression that Jakobson did, just like so many others, a very bad job of reading de Saussure, both of the canonical edition of 1916 and of the critical edition based on published manuscripts (1982, Engler's edition 1967-1974)* » (*ibidem*). Dans son article, Čermák résume en sept points les différentes objections et contre-propositions faites par les détracteurs¹⁶² de cette dichotomie :

¹⁶¹ La référence indiquée ici (2005) se rapporte bien évidemment à une réédition moderne du Cours de linguistique générale, l'édition originale en ayant été publiée en 1914.

¹⁶² Parmi lesquels l'auteur compte Roman Jakobson et Bohumil Trnka, ainsi que les auteurs des *Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves*.

Tableau 4.2 – Principales objections et contre-propositions faites en rapport à la dichotomie saussurienne synchronie/diachronie (ČERMÁK 1996 : 31)

- ♦ *It is not true that langue is immutable, langue is changeable at all times (Jakobson)¹⁶³*
- ♦ *Langue is not to be made identical with statics or static linguistics only (Jakobson), in its changes it is very much dynamic.*
- ♦ *Changes in langue are neither blind nor accidental [...]. They often aim at the system, its stabilization, reconstruction, etc.*
- ♦ *It is not true that langue is changed unconsciously (Jakobson, [...]). There are also conscious changes of langue to be found in the literary language, which is cultivated, regulated, refined and artificially adapted for various uses.*
- ♦ *There is no insurmountable barrier between langue and parole since there are always mixed elements in the langue (...).*
- ♦ *Diachrony, too, is structured and has a system (Trnka, [...]).*
- ♦ *The very distinction of synchrony and diachrony is useless, expandable (Trnka). This very extreme point of view, which has been voiced only once, is hard to trace and identify with anybody else from the Prague School.*

Selon Čermák, ces objections ne tiennent pour la plupart plus la route dès lors qu'on les confronte aux éditions critiques récentes du *Cours de linguistique générale* de Saussure : un réexamen de l'œuvre de Saussure a permis de s'apercevoir que Jakobson, Trnka et les auteurs des *Thèses présentées au Premier Congrès des philologues slaves* se sont opposés à des choses que Saussure n'avait en réalité jamais écrites (ČERMÁK : 32, 35-36)¹⁶⁴. En revanche, ce réexamen de Saussure confirme que celui-ci concevait véritablement la synchronie et la diachronie comme étant absolument indépendantes l'une de l'autre : « *what [Saussure] stresses over and over again is that synchrony and diachrony are independent of each other and each is due to a different point of view* » (*ibid.* : 33). Et, en même temps, Saussure a tout de même laissé entendre à quelques reprises qu'il est concevable d'avoir deux points de vue différents sur une même chose, l'un synchronique et l'autre diachronique (*ibid.* ; FRIED 2008 : 191-192). Cependant, sans servir de base à notre réflexion, le fait de savoir que ces objections ont été émises au cours du siècle dernier a toutefois

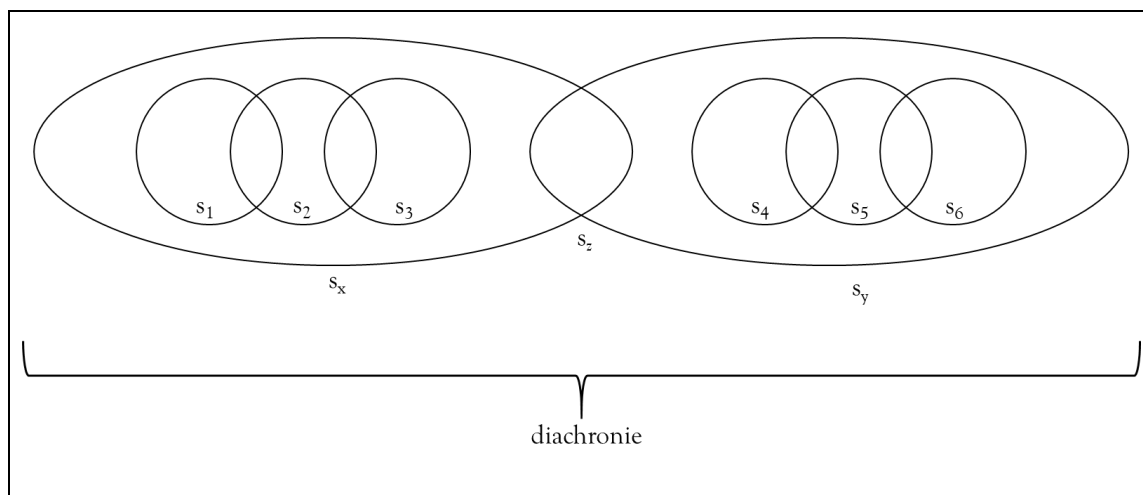
¹⁶³ Ceci va d'ailleurs dans le sens de l'idée exprimée par André Martinet dans « La synchronie dynamique » (1990).

¹⁶⁴ Čermák est en réalité très dur envers les opposants à Saussure, qui, écrit-il, « *seem to have fought with a non-existent person, and said things which were, generally, said by de Saussure, before them, very often in a much more illuminating way, too, stressing heavily the importance of methodology in linguistics, a requirement which is very urgent even today* » (*ibidem* : 36).

eu une certaine incidence sur les définitions opérationnelles à la base de l'analyse diachronique de nos résultats.

Catherine Fuchs rappelle que, « depuis Ferdinand de Saussure, on a coutume, en linguistique, de distinguer l'approche diachronique et l'approche synchronique du langage. Est dite « diachronique » une approche qui s'intéresse à l'évolution d'une langue au cours de son histoire. Une approche « synchronique » ne prend au contraire en compte qu'un seul et unique état de la langue considérée » (s. d. n. p.). En effet, selon les auteurs du *Larousse de la linguistique*, Saussure considérait la diachronie comme « l'un des points de vue que le linguiste peut choisir et qui s'oppose de manière fondamentale à la synchronie » (DUBOIS et al., op. cit. : 141), et il jugeait que cette « succession de synchronies [...] [pouvait] seule rendre compte de façon adéquate de l'évolution de la langue » (*ibidem*). On peut dès lors considérer la diachronie comme un continuum ou encore comme une succession de synchronies. Ces deux idées sont loin d'être incompatibles, comme l'illustre le diagramme de type Euler-Venn que voici, dans lequel chacun des cercles et chacune des ellipses représente une synchronie différente :

Figure 4.1 – Diagramme des synchronies



Dans le diagramme ci-dessus, on observe tout d'abord deux grandes synchronies (ellipses s_x et s_y), le début de la seconde se superposant à la fin de la première, dans une zone intermédiaire qu'il convient de considérer également comme une synchronie (s_z). Au sein de chacune de ces grandes synchronies s_x et s_y , on observe une chaîne de synchronies successives ($\{s_1, s_2 \text{ et } s_3\}$ et $\{s_4, s_5, \text{ et } s_6\}$), se chevauchant elles aussi entre elles. Ce chevauchement entre les différentes synchronies s'explique par le fait que l'usage d'un terme ou que la définition d'un concept peuvent tout à fait

entamer un changement sans que l'usage bascule nécessairement du jour au lendemain¹⁶⁵, de même qu'une forme « ancienne » d'un terme peut cohabiter pendant un temps avec une forme « nouvelle » (MAIA 2012 : 533), ou encore qu'une définition conceptuelle peut parfaitement vivre pendant un certain temps en concurrence avec une nouvelle définition conceptuelle. Au vu de l'hypothèse présentée dans ce diagramme, la diachronie se révèle être le regard que l'on a lorsqu'on prend du recul par rapport à une série de synchronies. En ce sens, force est de constater que, contrairement à ce que l'on pourrait penser, les concepts de « synchronie » et de « diachronie » ne s'opposent pas, mais qu'ils peuvent en revanche se recouper ou se superposer.

Cela rejoint le point de vue de Čermák, qui écrit que si « *both synchrony and diachrony are identified or, rather, based on the same notion of the langue state, it is clear that there is a structure and a system everywhere. One might, perhaps, say that diachrony is a multitude of states which used to be synchronic states, each with its own system, for their respective users* » (ČERMÁK 1996 : 35). Ou encore, comme le résume Aurélie Picton, « *synchronie et diachronie sont de fait avant tout des abstractions méthodologiques nécessaires pour mener des études linguistiques, l'une pour observer un état de langue et pour faire abstraction des changements (« minimales »), l'autre pour comparer différents états successifs d'une langue et en décrire l'évolution* » (PICTON 2009 : 62-63). Il importe simplement, dans des travaux conjuguant l'approche synchronique et l'approche diachronique, de bien distinguer les moments d'étude en synchronie et les moments d'étude en diachronie, en faisant en sorte que ces deux approches ne se superposent pas.

Nous avons discuté jusqu'à présent de la diachronie et de la synchronie telles qu'on les conçoit en linguistique. Dans ce domaine, les travaux de nature diachronique qui sont menés visent particulièrement à étudier l'évolution d'une langue, que cela soit sur le plan de la grammaire, sur celui de la formation lexicale, sur celui de la phonétique, ou encore sur le plan de l'évolution sémantique ; ils concernent le plus souvent l'histoire de la langue. Mais les travaux diachroniques effectués dans le champ de la terminologie – il importe de le préciser – ont une visée différente. La terminologie diachronique a pour principal objectif d'étudier l'évolution des vocabulaires spécialisés ou celle des systèmes conceptuels propres à un domaine de spécialité donné, bien que certains travaux en terminologie diachronique aient pu porter sur l'évolution des mécanismes de

¹⁶⁵ Pascaline Dury (2018 : 81) fait référence à ce sujet au « *principe selon lequel les changements sémantiques se font de manière progressive et insensible, en une théorie continuiste de l'évolution* » correspondant à la théorie continuiste proposée par Vincent Nyckees (2006).

formation lexicale au sein des vocabulaires spécialisés. Cela étant dit, les terminologues partagent avec les linguistes les approches et les paramètres utilisés en linguistique historique, comme celui des fenêtres temporelles.

« Toutes les parties de la langue sont soumises au changement ; à chaque période correspond une évolution plus ou moins considérable. Celle-ci peut varier de rapidité et d'intensité sans que le principe lui-même se trouve infirmé ; le fleuve de la langue coule sans interruption ; que son cours soit paisible ou torrentueux, c'est une considération secondaire » (SAUSSURE 2005 : 150). De là il découle que, en linguistique comme en terminologie, la taille ou la « longueur » des synchronies étudiées¹⁶⁶ peut elle aussi varier. En terminologie notamment, tous les domaines n'évoluent pas au même rythme, et ce qui peut constituer une fenêtre temporelle très courte dans un domaine donné peut se révéler bien plus long dans un autre domaine : qu'on pense simplement au chemin parcouru en cinquante ans par la terminologie de la sociologie ou de la diplomatie, par rapport à celui parcouru en quelques années seulement (on ne parle même pas d'une période de cinquante ans !) par la terminologie de domaines de pointe comme ceux de l'aérospatiale, de la recherche translationnelle ou encore dans celui des nano-objets (*ibidem*).

Par ailleurs, il peut arriver que, dans un même domaine, la vitesse ou le rythme d'évolution de la terminologie varie dans le temps. Comme le souligne Aurélie Picton, « la définition d'un état de langue (d'une synchronie) repose donc sur l'importance ou non des changements observables » (2009 : 62). Il existe en effet de nombreux exemples de domaines dont le rythme d'évolution a varié au fil du temps, comme la médecine ou la chimie, deux domaines qui ont connu aux XIX^e et XX^e siècles un rythme d'évolution sans commune mesure avec ce qu'ils avaient connu auparavant. De la même manière, l'évolution dans les domaines de la construction navale et des techniques de navigation s'est considérablement accélérée avant les grandes explorations des XV^e et XVI^e siècles, tout comme cela fut le cas dans les techniques en général à l'époque de la révolution industrielle. On comprend de cela que la relation entre la taille de la fenêtre temporelle déterminée pour une étude en terminologie historique ou diachronique doit être inversement proportionnelle au rythme d'évolution du domaine sur lequel porte cette étude. De plus, étant donné ces variations du rythme d'évolution au sein d'un même domaine, il convient d'adapter la taille ou l'amplitude de la fenêtre temporelle à l'époque visée par l'étude : une période d'effervescence sera caractérisée

¹⁶⁶ Ces synchronies peuvent parfois être désignées comme des *fenêtres temporelles* (DURY et PICTON 2009) ou encore des *éventails chronologiques* (DURY 2013 : 4).

par une succession rapide de fenêtres temporelles courtes, tandis qu'une période de stabilité s'accompagnera d'une fenêtre temporelle plus longue.

D'une certaine manière, cette idée de « synchronies » ou de fenêtres temporelles successives qui se chevauchent peut être rapprochée de la combinaison de *diachronie courte*, définie par Aurélie Picton (*ibidem* : 4) comme étant « la description de l'évolution sur de très courts intervalles temporels » (*ibid.*), intervalles qui pourraient s'étendre de dix à trente ans – selon le concept anglais de *brachychrony* proposé par Christian Mair, puis repris par Antoinette Renouf et cité par Aurélie Picton (2009 : 17) – et de *diachronie longue*, c'est-à-dire l'étude de l'évolution sur des intervalles beaucoup plus longs, de plusieurs décennies, voire d'un ou de plusieurs siècles. Cela étant dit, comme l'explique Armelle Boussidan, la taille de la fenêtre temporelle d'une diachronie courte n'est toujours pas clairement établie :

In this sense very short diachrony is a very ambiguous timeframe to deal with. Moreover, as linguists we do not have serious scientific references to rely on as there are very few studies in short diachrony (on decades) conducted with modern computational tools and the modern data sets. In traditional diachrony, the time unit is at the level of the century, in modern short diachrony however, time units are still very subjective (BOUSSIDAN 2013 : 21).

Ces deux concepts, *diachronie* et *synchronie*, qui sont souvent opposés aujourd'hui dans une dichotomie, ne l'ont pourtant pas toujours été. Ainsi, comme le rappelle Astrid Guillaume :

[i]l fut un temps, il y a bien longtemps de cela...,{sic} bien avant la naissance des différents courants de linguistique générale et structuraliste qu'a connu {sic} le XX^e siècle avec Ferdinand de Saussure, Gustave Guillaume, Chomsky, etc., l'étude d'une langue se concevait de manière globale : on ne distinguait pas l'aspect synchronique et diachronique des langues. [...] Des micro-conflits internes, mais aux dimensions scientifiques existentielles, ont naturellement conduit à opposer des micro-domaines à d'autres micro-domaines. C'est dans ce contexte que les Écoles opposant la linguistique diachronique et la linguistique synchronique sont nées (GUILLAUME 2010 : 2, citée par BOUSSIDAN, *op. cit.*).

Catherine Fuchs (*op. cit.*), rappelle elle aussi que, avant Saussure, synchronie et diachronie avaient tendance à se confondre ou à se conjuguer dans les travaux linguistiques. Selon Clarinda Maia, « se evocarmos os trabalhos de carácter linguístico produzidos no século XX, desde a formulação das dicotomias saussureanas “língua/fala” e “sincronia/diacronia” até há cerca de vinte e cinco ou trinta anos, tanto no âmbito europeu como americano, verificamos o predomínio quase exclusivo das investigações

sincrónicas e o quase total abandono dos estudos históricos »¹⁶⁷ (MAIA 2012 : 533). De son côté, Astrid Guillaume (*op. cit.*) déplore le fait que cette opposition a créé, en linguistique, deux champs d'études complètement cloisonnés (linguistique synchronique et linguistique diachronique), ce qui, selon elle, menace la survie même de l'étude diachronique en linguistique. Clarinda Maia considère heureusement que les jours sombres de la linguistique historique sont derrière nous : « *em virtude da aplicação de novos "olhares" a uma velha disciplina, que levaram a analisar os materiais escritos de fases pretéritas de acordo com novas e diferenciadas ópticas, a Linguística Histórica atingiu de novo um lugar proeminente, uma posição cimeira nos estudos linguísticos* »¹⁶⁸ (MAIA *op. cit.* : 536).

Si la diachronie peut s'aborder en fonction de fenêtres temporelles courtes ou longues, on pourrait envisager qu'elle s'appréhende également sous l'angle *diachronie statique/diachronie dynamique*, la première pouvant être assimilée à ce que l'on pourrait appeler une synchronie « distante » ou « éloignée »¹⁶⁹, c'est-à-dire un état de fait à un moment éloigné dans le temps, la deuxième constituant une étude de l'évolution sur une période de temps plus ou moins longue. Cependant, si l'on se réfère aux différentes définitions présentées plus haut, parler de diachronie « statique » revient en quelque sorte à un oxymore, tout comme parler de diachronie « dynamique » reviendrait à un pléonasme : en effet, une majorité s'accorde pour entendre « synchronie » comme faisant référence à l'examen d'une terminologie à un moment donné ou à une période donnée dans le temps, que ce « moment donné » soit actuel, récent, ancien ou très ancien, et « diachronie » désignant toute étude terminologique prenant en compte l'évolution dans le temps d'une terminologie. C'est la raison pour laquelle nous préférons, dans cette thèse, parler de « synchronie éloignée » et de diachronie, plutôt que de « diachronie statique » et de « diachronie dynamique », comme nous l'avons fait dans notre mémoire de Master¹⁷⁰.

¹⁶⁷ « Si l'on repense aux travaux de linguistique effectués au XX^e siècle, depuis la formulation des dichotomies saussuriennes langue/parole et synchronie/diachronie et jusqu'à il y a vingt-cinq ou trente ans, la prédominance quasi-exclusive des recherches de nature synchronique et l'abandon presque total des études historiques se voient confirmés, que ce soit en Europe ou sur le continent américain. » (notre traduction)


¹⁶⁸ « En vertu de l'application de nouveaux regards sur une vieille discipline, qui ont mené à l'analyse de matériaux écrits anciens à l'aide d'approches neuves et différenciées, la linguistique historique a retrouvé sa prééminence au sein des études linguistiques. » (notre traduction)

¹⁶⁹ Que Maia (*op. cit.*) nomme, en portugais, « *sincronias pretéritas* », et que nous nommons en anglais « *remote synchronies* » (ROUSSEAU, D.-A. 2018 : 645). Fried parle quant à lui de « *synchronies of the past* » (FRIED 2008 : 193).

¹⁷⁰ ROUSSEAU, D.-A. 2014.

Un exemple tiré du domaine de la téléphonie permet d'illustrer ce que nous présentions dans la figure 4.1. En effet, si l'on envisage le domaine de la téléphonie d'un point de vue diachronique, on observe tout d'abord l'existence de deux périodes distinctes dans l'histoire de ce domaine, qui peuvent correspondre à deux grandes « synchronies » soit l'ère de la téléphonie analogique et celle de la téléphonie numérique¹⁷¹. Chacune de ces deux grandes synchronies peut, à son tour, se diviser en d'autres synchronies, c'est-à-dire, dans le cas de la téléphonie analogique, la téléphonie manuelle et la téléphonie automatique et, pour ce qui relève de la téléphonie numérique, la téléphonie sans fil, la téléphonie mobile et la téléphonie avec des téléphones intelligents (*smartphones*). Autant de petites synchronies (ou époques) qui se sont succédé, donc, tout en coexistant pendant un certain temps.

Tableau 4.3 – L'exemple de la téléphonie

| | | |
|---|--|--------------------------|
| 1. Téléphonie analogique | téléphone manuel (par l'intermédiaire d'un téléphoniste) | avec bouton d'appel |
| | | avec magnéto |
| | téléphone automatique (sans intermédiaire) | avec téléphone à cadran |
| | | avec téléphone à touches |
| etc. | | |
|  | | |
| 2. Téléphonie numérique | téléphonie sans fil | |
| | téléphonie mobile | <i>smartphones</i> |

L'élément diachronique lié avec cet exemple consisterait en un examen de l'évolution dans le temps de la terminologie de la téléphonie, que cet examen porte uniquement sur l'une des synchronies énoncées ci-dessus ou sur toute l'histoire de la téléphonie.

En effet, des variations diachroniques peuvent survenir au sein même d'une période donnée, que l'on aurait souhaité considérer d'un point de vue synchronique. Cela a été observé notamment

¹⁷¹ Ajoutons qu'une troisième synchronie pourrait se dessiner, et qui correspond à la période pendant laquelle les deux types de téléphonie ont cohabité.

par Bénédicte Van Gysel (1997) dans son étude de la terminologie des forges à la catalane au XVIII^e siècle¹⁷². De même, dans l'*Introduction* de son ouvrage *An Early Music Dictionary*, portant sur la terminologie musicale britannique entre 1500 et 1740, Graham Strahle explique que la « [c]hronological presentation of extracts reveals how many terms underwent significant changes of meaning during the time frame covered » (1995 : xxii). Il ajoute que, parfois, « the dates of the earliest and latest entries may reflect the introduction and disappearance of a term from general currency » (*ibidem*) – rappelant toutefois que « considerable caution needs to be exercised when making chronological interpretations, especially in the case of lexicographical sources, because it cannot be assumed that a writer is necessarily attempting to record contemporary word use » (*ibid.*). L'auteur continue en expliquant qu'une grande partie du travail qui sous-tend les ouvrages lexicographiques publiés en Angleterre avant le siècle des Lumières consistait, en effet, à recueillir des termes rares et même obsolètes en plus de ceux toujours en usage, ce qui peut brouiller les analyses actuelles de cette terminologie.

Si, comme nous l'avons vu plus haut, l'étude diachronique couvre en linguistique l'évolution de tous les faits de langue dans le temps, elle se concentre principalement, en terminologie, sur l'évolution des termes. Bernt Møller (1998) propose d'ailleurs le concept de *terminochronie*, qu'il définit comme étant « l'étude de l'évolution des termes et des terminologies ». Puisque, comme le rappelle Boulanger, « tous les mots furent des néologismes en leur temps » (2009 : 65), il faut aussi, pour aborder la diachronie en terminologie, forcément se pencher sur la néologie et sur l'évolution des néologismes (et même sur l'évolution des modes de formation des termes¹⁷³). Louis Guilbert rappelle par ailleurs que

[...] les connaissances et les techniques nouvelles ne procèdent pas de rien mais découlent de l'acquis antérieur, l'enrichissement lexical ne se réalise pas par l'introduction dans le lexique d'un ensemble homogène de nouveaux mots correspondant à chaque technique nouvelle. [...] De fait, tout ensemble lexical technique présente nécessairement dans sa genèse, un aspect diachronique¹⁷⁴.

La néologie, c'est-à-dire la naissance ou la création des termes, ne représente qu'un instant t_0 de leur évolution diachronique. Elle nous amène à nous pencher sur la « vie » des termes et des mots – un thème largement abordé par Darmesteter en 1887 dans son ouvrage *La vie des mots*

¹⁷² Bénédicte Van Gysel travaillait sur un corpus couvrant les années 1660 à 1840.

¹⁷³ Comme le mentionnent Josette Rey-Debove et Alain Rey dans la préface du *Nouveau Petit Robert* (REY-DEBOVE et REY 2002 : xiv).

¹⁷⁴ Cité par Aurélie Picton (2009 : 28).

étudiés dans leurs significations (1^{ère} partie « Comment naissent les mots », 2^e partie « Comment les mots vivent entre eux » et 3^e partie « Comment les mots meurent »), ouvrage dans lequel il résumait la vie des mots de la manière suivante :

La vie des mots n'est autre chose que la valeur constante que l'esprit, par la force de l'habitude, leur donne régulièrement, valeur qui les rend les signes normaux de telles images ou idées. Les mots naissent, quand l'esprit fait d'un nouveau mot l'expression habituelle d'une idée ; les mots se développent ou dépérissent, quand l'esprit attache régulièrement à un même mot un groupe plus étendu ou plus restreint d'images ou d'idées. Les mots meurent, quand l'esprit cesse de voir derrière eux les images ou les idées dont ils étaient les signes habituels, et par suite, n'usant plus de ces mots, les oublie. La vie des mots vient donc de l'activité de la pensée, qui modifie diversement les rapports qu'elle établit entre les objets de cette activité (images de choses sensibles, notions abstraites) et les sons articulés, dits mots, dont elle a fait autant de signes (DARMESTETER 1887 : 37).

D'autres auteurs, dont Jean-Claude Boulanger (2009), Elisa Lavagnino (2012) et Jean-Nicolas de Surmont (2010), ont également abordé cette métaphore de la vie des mots appliquée à la terminologie, comme nous le verrons ci-dessous.

4.1.2. Cycle de la vie des termes

Or, si les termes ont une vie, ils ont nécessairement une naissance¹⁷⁵ ainsi qu'une mort — la nécrologie terminologique¹⁷⁶. C'est au cours de leur vie, entre le moment de leur naissance et celui de leur mort, qu'ils peuvent évoluer. Jean-Claude Boulanger (2009 : 63-64) identifie cinq phases différentes dans la vie des termes, soit, (1) la nouveauté et/ou le néologisme, (2) la réception sociale, la banalisation et la lexicalisation, (3) le vieillissement, (4) l'obsolescence, l'usure, l'érosion et la relégation au niveau de la connaissance, puis, enfin (5) la sortie de l'usage. Avant lui, Yves Gambier écrivait qu'un terme « *connaîtrait une période de lancement puis une phase de d'extension de son emploi, enfin un temps d'éclatement de la notion (polysémisation)* » (1991 : 13)¹⁷⁷.

Elisa Lavagnino (2012) décrit elle aussi le cycle de la vie des termes complexes, en fonction de l'innovation technologique. Elle note que, à leur apparition, les termes complexes sont

¹⁷⁵ C'est la néologie, qui peut être lexicale ou sémantique, formelle ou d'emprunt ; rappelons au passage qu'Arsène Darmesteter (1887 : 31) distinguait pour sa part les « *néologismes de mots* » et les « *néologismes de signification* ».

¹⁷⁶ Terme utilisé notamment par Pascaline Dury et Patrick Drouin (DURY et DROUIN 2010).

¹⁷⁷ Rappelons que, selon Gambier, « *la socioterminologie, dans le domaine des sciences, ne s'appuierait pas uniquement sur l'intertextualité d'une discipline donnée mais aussi sur le continuum de la sociodiffusion* » (*ibidem*).

susceptibles de connaître dans leur forme un « *fort degré d'instabilité* », avant d'être acquis et acceptés par la communauté d'usage, tout en étant susceptibles de subir un « *mécanisme réductionnel* », de voir leur structure modifiée ou de connaître l'apparition de variantes de forme. Lavagnino (2012 : 147) présente un schéma, que nous résumons de la façon suivante : terme complexe de départ → innovation technologique → évolution du terme (expansion et instabilité au niveau formel) → innovation technologique partagée par tous les usagers → phase de stabilisation et de terminologisation des termes et de leurs variantes → chute de certains éléments du terme complexe (réduction).

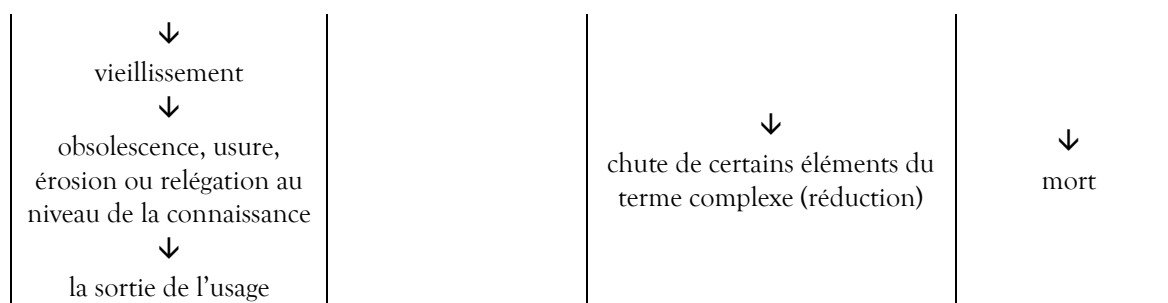
Pour sa part, Jean-Nicolas de Surmont fait la réflexion suivante :

En observant les trois phases du cycle de vie terminologique (sa naissance, sa vie et sa mort), on prend conscience de la vitalité d'un emploi. Les pratiques lexicologiques et terminologiques diffèrent sur ce point. On peut en effet remarquer que le fait de consigner une unité relève d'un choix dans la description d'un certain usage (lexicologie) ou d'une stratégie d'implantation d'un terme récemment proposé par un organisme officiel (terminologie). La trajectoire métalinguistique se prête ainsi à une lecture thématique, organisée sur un champ lexical et sémantique comportant un effort d'historicisation, retraçant le cycle de vie des termes et des notions. Ce sont là des preuves de la vitalité d'un mot puisque l'inscription d'un lemme dans la nomenclature pour la première fois passe d'un usage réduit, dans l'absolu idiolectal, à un signe public (ou plutôt publicisé) (DE SURMONT 2011 : 208-209).

Il est possible de mettre en parallèle ces quatre modes de découpage de la vie des termes de la manière suivante :

Tableau 4.4 – Trois modes de découpage de la vie des termes

| J.-C. Boulanger (<i>op. cit.</i>) | Y. Gambier (<i>op. cit.</i>) | E. Lavagnino (<i>op. cit.</i>) (au sujet du terme complexe) | J.-N. de Surmont (<i>op. cit.</i>) |
|---|---|---|---|
| nouveauté, néologisme | lancement | terme complexe de départ | naissance |
| | extension de l'emploi du terme | ↓ innovation technologique | |
| ↓ | ↓ | ↓ évolution du terme (expansion et instabilité au niveau formel) | |
| réception sociale, banalisation, lexicalisation | | ↓ innovation technologique partagée par tous les usagers | ↓ vie |
| | éclatement de la notion (polysémisation) | ↓ phase de stabilisation et de terminologisation des termes et de leurs variantes | |



Ces différents découpages de la vie des termes¹⁷⁸, en particulier ceux proposés par Boulanger et Lavagnino, peuvent nourrir notre réflexion sur la variation diachronique, ne serait-ce qu'en montrant que, entre la naissance et la mort d'un terme, peuvent survenir plusieurs « épisodes », dont des modifications de forme et des modifications dans la perception des locuteurs.

4.1.3. Proposition d'une typologie de la variation diachronique

Nous avons vu que divers découpages de la vie des termes ont été proposés. Cependant, comme nous l'évoquons ci-dessus, ces modes de découpage s'attachent surtout à décrire l'évolution des dénominations. Or, si l'on prend le parti d'étudier la terminologie d'un point de vue diachronique, il est nécessaire d'embrasser la terminologie dans son ensemble et d'élargir l'étude du phénomène de l'évolution diachronique aux concepts désignés. En effet, comme le rappelle Bernt Møller, il ne faut pas oublier que « *le principe de base de toute analyse au micro-niveau [au niveau du terme, par opposition à l'évolution d'une terminologie] stipule que l'évolution du signifiant ne doit pas être confondue avec l'évolution du signifié. Trop souvent dans la littérature, cette distinction entre forme et sens n'est pas faite ou bien n'a pas été entreprise de façon rigoureuse, ce qui risque de prêter à confusion* » (MØLLER 1998 : 2). Dans son article, Møller (*ibidem*) distingue quatre combinaisons possibles dans la variation diachronique, soit : 1. ni le signifiant ni le signifié ne changent ; 2. le signifié seul change ; 3. le signifié et le signifiant changent ; 4. le signifiant seul change. Ces combinaisons peuvent être représentées sous la forme d'une matrice :

Tableau 4.5 – Combinaisons possibles dans la variation diachronique (MØLLER 1998)

| | signifiant | signifié |
|---|---------------|---------------|
| 1 | ne change pas | ne change pas |
| 2 | change | change |
| 3 | change | ne change pas |
| 4 | ne change pas | change |

¹⁷⁸ Il est intéressant de noter que Gambier (*op. cit.*) n'évoque aucune « mort » du terme.

En menant notre propre réflexion sur l'évolution diachronique, tant terminologique que conceptuelle, nous sommes parvenue à une organisation légèrement différente des types de variation diachronique en terminologie.

Tableau 4.6 – Types de variation diachronique en terminologie

| | terme | concept |
|---|---------------------------|--------------|
| 1 | évolue | reste stable |
| 2 | reste stable | évolue |
| 3 | évolue | évolue |
| 4 | nécrologie terminologique | |
| 5 | résurgence terminologique | |

Comme on peut le voir dans le tableau ci-dessus, notre proposition de typologie recoupe en partie les catégories de Møller. Cependant, nous n'avons pas retenu la première des combinaisons qu'il propose (« signifiant ne change pas », « signifié ne change pas »). Ce phénomène peut certes être très révélateur de la stabilité dans l'usage et de la permanence du lien terme-concept, surtout s'il touche une partie importante d'une terminologie donnée, et mérite d'être étudié et signalé. Cependant, nous estimons que ce cas représente une absence totale de variation dans le temps (variation zéro) et, par conséquent, nous l'avons exclu de notre typologie. Nous ajoutons cependant deux types de variation diachronique, la nécrologie terminologique et la résurgence terminologique. Par ailleurs, là où Møller utilise *signifiant* et *signifié*, nous avons préféré utiliser *terme* et *concept*, afin de rester dans la perspective terminologique.

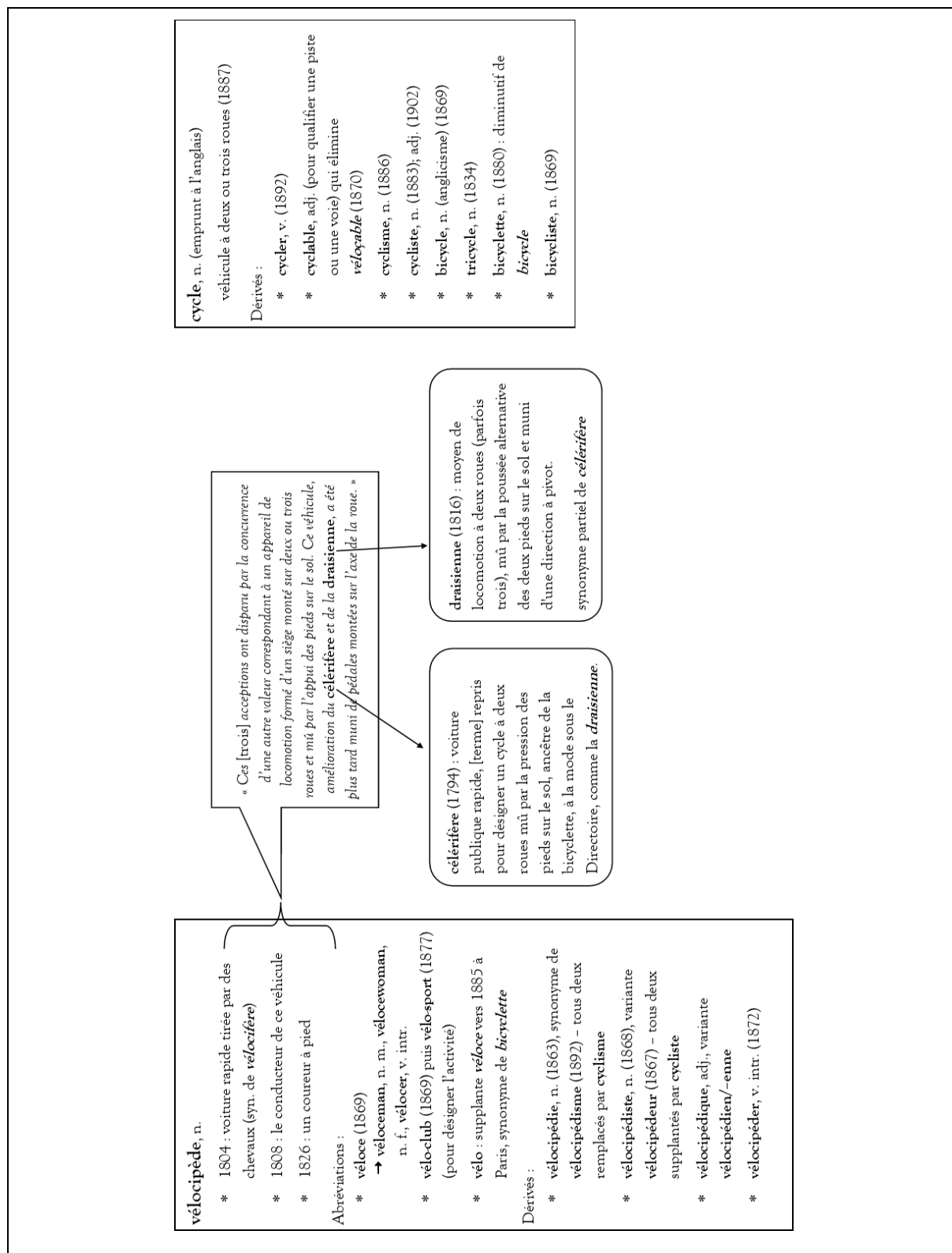
Nous présentons donc ci-dessous notre typologie de la variation diachronique, typologie élaborée non comme une prolongation du cadre d'analyse habituel de la variation dénomminative¹⁷⁹, mais plutôt sous l'angle du devenir des binômes terme-concept à travers le temps, ainsi que des raisons et des explications de la variation diachronique (en particulier dans les cas de néologie « d'adaptation » (DURY 2013 : 5) ou des « opérations de réglage, à la fois du sens et de la forme » décrites par John Humbley¹⁸⁰). La typologie proposée n'est pas du tout contradictoire avec une grille d'analyse de la variation dénotative ou avec d'autres typologies ou d'autres grilles d'analyse (modes de formation des termes, etc.), comme celles proposées pour l'analyse de la néologie par exemple.

¹⁷⁹ Variations largement étudiées par ailleurs par un certain nombre d'auteurs.

¹⁸⁰ HUMBLEY, John, 2003, « La néologie en terminologie ». *L'innovation lexicale*, textes réunis par Jean-François Sablayrolles, Paris : Honoré Champion, cité par Pascaline Dury.

La complexité de la variation diachronique rend possible son étude et son analyse sous plusieurs angles. Plusieurs grilles d'analyse de ce type de variation peuvent donc tout à fait se superposer. De la même façon, les types de variation diachronique proposés ici ne sont pas cloisonnés et il est tout à fait envisageable, par exemple, qu'un même exemple (terme ou concept) puisse se rattacher à l'un des trois premiers types de variation tout en se rattachant à un autre moment de sa vie à la nécrologie terminologique, à la résurgence terminologique, ou encore à ces deux types de variation de manière successive. Ainsi, le diagramme que nous avons préparé ci-dessous, qui montre l'évolution diachronique du concept « vélo » (et des termes l'ayant désigné ou y ayant été associés : *vélocipède*, *vélocifère*, *véloce*, *véloceman*, *vélocewoman*, *vélo-club*, *vélo-sport*, *vélocipédie*, *vélocipédisme*, *vélocipédiste*, *vélocipédeur*, *cycliste*, *vélocipédique*, *vélocipédien*, *vélocipéder*, *bicyclette*, *célérifère*, *draisienne*, *cycle*, *cyclisme*, *cycler*, *cyclable*, *véloçable*, *bicycle* et *bicycliste*), donne un exemple de ce décroisement :

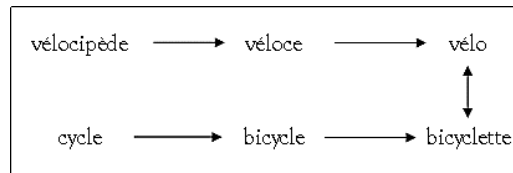
Figure 4.2 – Évolution diachronique du concept de « vélo »
(d'après le Dictionnaire historique de la langue française 1993 – Alain Rey)



Analysons ce que nous enseigne cette figure, tout d'abord en ce qui concerne son concept central « vélo ». Pour un même objet, alors que des progrès technologiques ont engendré au fil des ans

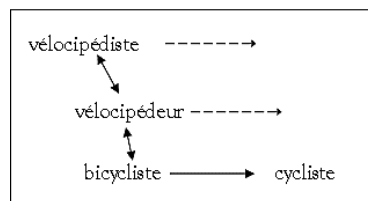
une évolution du concept qui le représente, nous observons également une évolution dans les deux dénominations concurrentes qui lui ont été attachées : d'une part, *vélocipède*, puis son abréviation *véloce* puis, enfin, une nouvelle abréviation *vélo* et, d'autre part, *cycle*, puis *bicycle* puis, enfin, son diminutif *bicyclette*, les deux dénominations les plus récentes étant toujours synonymes. Comme on le verra plus loin, ce cas de figure correspondra au premier type de variation proposé :

Figure 4.3 – De *vélocipède* et *cycle* à *vélo* et *bicyclette*



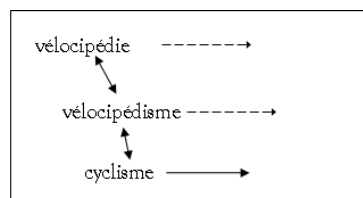
Regardons à présent l'évolution des désignations pour l'opérateur du véhicule : ici, de trois termes concurrents au XIX^e siècle, un seul subsiste, et il s'agit donc d'un cas d'autorégulation terminologique, qui appartient à notre quatrième type de variation, la *nécrologie terminologique*.

Figure 4.4 – Évolution des appellations de l'opérateur du vélo



Le même phénomène se produit pour ce qui est de l'activité : deux des trois termes concurrents disparaissent (*vélocipédie* et *vélocipédisme*), laissant toute la place au dernier concurrent *cyclisme*, encore en usage aujourd'hui.

Figure 4.5 – Évolution des dénominations de l'activité « vélo »



Dans le cas de *vélocipède* traité ci-dessus, une autre analyse est possible. En effet, la figure 4.2 nous apprend qu'il a existé, avant l'acceptation que nous avons examinée, plusieurs autres acceptations pour cette même dénomination : a) (1804) « *voiture rapide tirée par des chevaux* » (synonyme de *vélocifère*), b) (1808) « *le conducteur de ce véhicule* » et c) « *un coureur à pied* ». Si l'on se situe de

manière stricte dans le domaine du cyclisme, ces trois « acceptions » ne nous concernent pas, car elles sont hors domaine. Cependant, si l'on considère l'ensemble de ces acceptions à l'intérieur du domaine plus large des transports, nous avons donc ici une même dénomination pour quatre concepts différents. À partir des informations offertes par le *Dictionnaire historique de la langue française* (*op. cit.*), on comprend que trois de ces acceptions ont eu cours en parallèle, ce qui relèverait donc d'un cas de polysémie, puis qu'une nouvelle acception, celle relative à l'ancêtre du véhicule que nous connaissons aujourd'hui, les a fait disparaître. Cette « disparition » représenterait donc pour nous un cas pouvant être classé dans notre deuxième type de variation diachronique : à terme constant, un concept change ou évolue.

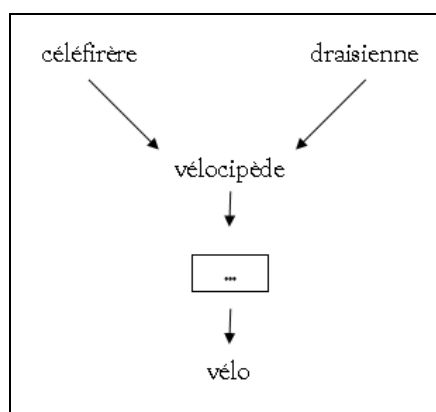
Enfin, revenons sur le concept central de la figure 4.2. *A priori*, les trois termes « anciens » *célérier*, *draisienne* et *véloce* (dans sa quatrième et dernière acception) semblent décrire des concepts différents, tous ancêtres en quelque sorte de notre vélo. Ces trois concepts semblent même différents les uns des autres. En effet, pour *célérier*, on lit dans cette figure la définition « cycle à deux roues mû par la pression des pieds sur le sol », pour *draisienne*, « moyen de locomotion à deux roues (parfois trois) mû par la poussée alternative des deux pieds sur le sol et muni d'une direction à pivot », et, pour *véloce*, « appareil de locomotion formé d'un siège monté sur deux ou trois roues et mû par l'appui des pieds sur le sol [...] plus tard muni de pédales montées sur l'axe de la roue ». Si ces définitions ne constituent pas, du point de vue formel, des définitions terminologiques, on peut tout de même, pour chacune d'entre elles, en déduire les caractères communs et spécifiques suivants :

Tableau 4.7 – Caractères communs et caractères spécifiques du *célérier*, de la *draisienne* et du *véloce*

| Caractères communs | Caractères spécifiques | | |
|---|---|--|---|
| | <i>célérier</i> (définisseur : cycle) | <i>draisienne</i> (définisseur : moyen de locomotion) | <i>véloce</i> (définisseur : appareil de locomotion) |
| <ul style="list-style-type: none"> ♦ moyen/appareil de locomotion ♦ plus d'une roue ♦ mû par la pression des pieds | <ul style="list-style-type: none"> ♦ deux roues ♦ mû par la pression des pieds sur le sol | <ul style="list-style-type: none"> ♦ deux ou trois roues ♦ mû par la pression alternative des deux pieds sur le sol ♦ munie d'une direction à pivot | <ul style="list-style-type: none"> ♦ deux ou trois roues ♦ siège ♦ mû par l'appui des pieds sur le sol ♦ (plus tard) muni de pédales montées sur l'axe de la roue |

De cette analyse, on pourrait décrire ces trois véhicules comme étant des concepts subordonnés de *cycle* (« *véhicule à deux ou trois roues* »), chacun présentant ses spécificités, et ils étaient probablement perçus comme tels à l'époque. On pourrait ajouter que, *a priori*, ils ne présentent que peu de caractères communs avec le vélo d'aujourd'hui. Cependant, quelqu'un n'ayant jamais vu d'automobile ancienne ferait probablement la même observation au sujet d'une Brems N°1 Type A, d'une 2CV, d'une Bugatti Type 251 et d'une Smart. Avec le recul du temps, de la même manière que l'on arrive à classer les quatre modèles automobiles ci-dessus sous le concept de *voiture*, en comprenant que ce qui les distingue les unes des autres ne sont que des innovations techniques et technologiques, on doit pouvoir classer le *céléfirère*, la *draisienne*, le *vélocipède* et le *vélo* actuel sous le concept « intemporel » de *vélo*. Ainsi donc, on est amené à constater que l'on est en présence d'un exemple de variation diachronique du troisième type, où le terme et le concept évoluent.

Figure 4.6 – Positions et évolution diachroniques de *céléfirère*, *draisienne*, *vélocipède* et *vélo*



Dans le but de mieux appréhender ces divers types de variation diachronique, nous proposons à présent de les illustrer par des exemples permettant d'affiner les contours de la typologie proposée. On remarquera que l'on retrouve ici peu d'exemples issus du domaine musical ou de la musique ancienne : ceci est délibéré. En effet, pour bien démontrer notre typologie des variations diachroniques, il nous a semblé préférable de présenter des exemples immédiatement abordables par un lectorat non spécialiste de la musique ancienne. Par ailleurs, nous souhaitons réserver l'analyse d'exemples musicaux au chapitre 10, lors des discussions portant sur les résultats de nos recherches.

4.1.3.1. 1^{er} type : évolution de la forme d'un terme sans variation conceptuelle

Dans ce premier type de variation diachronique, on observe que le terme utilisé pour désigner un concept est soit remplacé par un autre terme, soit modifié dans sa forme, sans que le concept désigné change. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce type de variation.

Ce premier type de variation diachronique se produit très souvent lorsqu'une connotation négative a été attachée au terme précédent, entraînant son remplacement par un euphémisme. C'est ainsi que les *vieux* sont devenus des *ainés*, des *seniors*, ou encore des *personnes du troisième âge* – quand on ne va pas jusqu'à les désigner, en anglais, comme étant des *chronologically advantaged persons*¹⁸¹. De la même manière, on ne retrouve plus aujourd'hui d'*aveugles*, mais des *non-voyants*, des *malvoyants* ou, comme on l'entend parfois aux États-Unis, des *visually impaired persons*, et les *infirmes* d'autrefois sont devenus des *handicapés* avant de devenir aujourd'hui des *personnes handicapées*, dans la foulée du mouvement mondial de rectitude politique. Rappelons également que, en conséquence de ce mouvement d'euphémisation du langage, la *centrale atomique* des années 1950 est devenue une *centrale nucléaire* dans les années 1960, car l'adjectif *atomique*, alors fortement associé à la bombe dans l'imaginaire collectif, inspirait trop de crainte à la population¹⁸². Montserrat López Díaz (2014) relève ainsi de nombreux exemples de ce type d'euphémisation (souvent institutionnelle) qu'elle nomme *hygiène verbale*, dont celui du remplacement de *grippe porcine*, *grippe mexicaine* ou *grippe nord-américaine* par « l'expression *aseptisée grippe A (H1N1)* » (*ibidem* : 51) par l'Organisation mondiale de la santé, de *pauvres* par *défavorisés*, d'*asile de fous* par *centre psychothérapeutique*, de *nains* par *gens de petite taille*, ou encore de *chômeur* par *chercheur d'emploi*. On pourrait également penser que des motivations similaires ont mené les différents changements dans la dénomination d'un ministère en France : *ministère de la Guerre*, puis *ministère de la Défense*¹⁸³.

Les exemples de ce genre sont légion, en particulier dans le langage politique, comme en témoigne la création en 2017 par le gouvernement français d'une *police de sécurité du quotidien*, réincarnation pour plusieurs de la *police de proximité* instaurée en 1998 par le gouvernement Jospin, mais dont le nom d'origine a été chargé d'une connotation péjorative au début des années 2000.

¹⁸¹ Cas relevé par Georges Lebouc, qui traduit le syntagme anglais par *chronologiquement avantage* (2008 : 17).

¹⁸² Exemple donné par Loïc Depecker (2013 : 16).

¹⁸³ Nommé depuis 2017 *ministère des Armées*.

Ce rôle joué par la connotation dans un changement de dénomination¹⁸⁴ a été soulevé notamment par Pascaline Dury, qui rappelle qu'il « [...] *apparaît clairement que l'absence de connotation technique ou technicienne peut être un handicap pour l'implantation d'un terme ou un facteur d'obsolescence pour un terme déjà implanté* » (2013 : 5). Elle considère également qu'il est possible d'« *envisager la connotation dans la perspective de l'encodage ou du décodage ; elle serait alors un indice d'un engagement émotionnel de l'énonciateur et d'une réponse émotionnelle du récepteur* » (ibidem : 6). Dans d'autres cas, cette influence de la connotation dans une redénomination peut également être le résultat d'un effet de mode ou de marketing. On crée alors une nouvelle dénomination pour un objet ou concept déjà existant, dans le but de laisser croire à la nouveauté ou au caractère supérieur d'un produit, un peu comme le fait le « rebranding » en marketing (tel une « *obsolescence programmée* » ou provoquée du langage) ; ainsi, *l'écrasée de pommes de terre*¹⁸⁵ a remplacé depuis quelques années dans les restaurants gastronomiques la plus banale (et moins onéreuse ?) *purée de pommes de terre*.

Pascaline Dury identifie également une autre motivation de la redénomination d'un concept : le besoin de distanciation idéologique. Elle explique par exemple que, dans le domaine médical, « *l'utilisation de termes, qui à cause de leur connotation, portent un jugement quelconque sur le patient, ne peut guère correspondre à la position de surplomb et d'objectivité que l'on associe généralement à l'expertise* » (op. cit. : 6-7). Selon elle, ce besoin de distanciation idéologique « *peut aussi se produire lorsque le terme correspond à des cadres théoriques aujourd'hui considérés comme désuets, appartenant à des générations antérieures* » (ibidem : 7).

La dénomination d'un concept peut également être modifiée afin de respecter un alignement de séries paradigmatiques par le recours à la rétronymie (HUMBLEY 2011a : 56) ou « *néologie à rebrousse-temps* » comme la désignent Jacques Pohl et Martine Coutier¹⁸⁶, ou encore *paléonymie*¹⁸⁷. À noter que la rétronymie ne désigne pas uniquement un changement de désignation pour un concept déjà existant, mais également la création d'un nouvel hyponyme construit sur la forme d'un terme préexistant (qui devient ainsi l'hyperonyme du néologisme ou néonyme) : « *the first*

¹⁸⁴ Que Dury relève en particulier dans le domaine médical (2013).

¹⁸⁵ Ou encore, au masculin, *écrasé de pommes de terre*. Une recherche sur Google suggère que cette dernière graphie serait beaucoup plus répandue.

¹⁸⁶ Cités par John Humbley (2011 : 56).

¹⁸⁷ Terme utilisé pour la première fois par Jacques Derrida, qu'il définissait comme étant « *la nécessité stratégique* » qui commande de garder parfois un vieux nom pour amorcer un concept nouveau » (1972 : 96).

term (henceforth the protonym) becomes more specific with the addition of an adjectival or nominal premodifier (henceforth the retronym) because of the appearance of a new term (henceforth the neonym) that was coined in order to name a new invention or discovery that is conceptually related to the old one » (XYDOPOULOS et LAZANA 2012 : 75-76). George J. Xydopoulos considère que « the item that motivates retronymy is the neonym, the so-called “retronymy instigator”. Moreover, the “generalization” of the protonym is understood as its transformation into an autohyponym » (*ibidem* : 77). En ce sens, la rétronymie pourra se rencontrer également dans le troisième type de variation diachronique décrit ci-dessous. Par exemple, le terme *lave-linge* a remplacé dans l’usage¹⁸⁸ le terme *machine à laver* pour s’aligner avec la série paradigmatique [lave + Nom], qui compte les termes *lave-vaisselle*¹⁸⁹, *lave-auto*¹⁹⁰, *lave-mains*¹⁹¹, *lave-glace*¹⁹², *lave-tête*, *lave-ustensiles*, *lave-bouteille*, *lave-batterie*, etc.

Un phénomène similaire s’est produit, par exemple, lors de l’invention de la télévision couleur¹⁹³. Celle-ci est venue faire concurrence à la « télévision » telle qu’on la connaissait jusqu’alors et qui diffusait une image en noir et blanc ; l’arrivée du nouveau genre de télévision a amené la création d’un nouveau générique « télévision »¹⁹⁴ et de deux spécifiques, « télévision couleur » (nouveau concept, nouveau terme) et « télévision noir et blanc » (nouveau terme attribué par rétronymie à un concept préexistant), ce qui a engendré une nouvelle série paradigmatique (qui compte aujourd’hui, *télévision 3D*, *télévision haute-définition*, *télévision numérique terrestre*¹⁹⁵, etc.). George J. Xydopoulos et Irene Lazana (*op. cit.*) mentionnent également d’autres exemples semblables pour la langue anglaise, que nous avons pu transposer au français, dont :

¹⁸⁸ Selon le Petit Robert [en ligne], le terme *lave-linge* puise son étymologie en 1925, mais son usage s’est répandu vers 1970.

¹⁸⁹ Dont l’usage remonte à 1925 (Petit Robert en ligne).

¹⁹⁰ Dont l’usage remonte à 1970 au Canada et à 1997 en France (*ibidem*).

¹⁹¹ Ou *lave-main*. Son usage remonterait à 1471 (*ibid.*).

¹⁹² Dont l’usage remonte à 1962 (*ibid.*).

¹⁹³ Exemple présenté en anglais par Xydopoulos et Lazana (*op. cit.*).

¹⁹⁴ Bien que, de nos jours, « télévision » soit employé la plupart du temps pour désigner le spécifique (télévision couleur) et non plus le générique.

¹⁹⁵ Système de diffusion télévisuelle.

Tableau 4.8 – Lorsque l'apparition d'un nouveau concept engendre une rétronymie

| Exemples donnés par Xydopoulos et Lazana (2012) en anglais | | | Équivalents pour le français | | | Série paradigmatique engendrée par la rétronymie (éventuellement prolongée par la suite) |
|--|---|------------------------|------------------------------------|--|------------------------|---|
| nouveau concept (et nouveau terme) | concept préexistant (et nouveau terme par rétronymie) | nouveau générique créé | nouveau concept (et nouveau terme) | concept préexistant (et nouveau terme par rétronymie) | nouveau générique créé | |
| <i>digital watch</i> | <i>watch</i> → ↓ <i>analog watch</i> | <i>watch</i> | <i>montre numérique</i> | <i>montre</i> → ↓ <i>montre analogique</i> | <i>montre</i> | [<i>montre</i> + Adj.] <i>montre analogique</i> <i>montre numérique</i> <i>montre connectée</i> etc. |
| <i>e(lectronic) book</i> | <i>book</i> → ↓ <i>printed book</i> | <i>book</i> | <i>livre numérique</i> | <i>livre</i> → ↓ <i>livre imprimé</i> | <i>livre</i> | [<i>livre</i> + Adj.] <i>livre imprimé</i> <i>livre électronique</i> |
| <i>microwave oven</i> | <i>oven</i> → ↓ <i>conventional oven</i> | <i>oven</i> | <i>four (à) micro-ondes</i> | <i>four</i> → ↓ <i>four conventionnel</i> | <i>four</i> | — |
| <i>laptop/portable computer</i> | <i>computer</i> → ↓ <i>desktop computer</i> | <i>computer</i> | <i>ordinateur portable</i> | <i>ordinateur</i> → ↓ <i>ordinateur de table</i> | <i>ordinateur</i> | — |
| <i>artificial language</i> | <i>language</i> → ↓ <i>natural language</i> | <i>language</i> | <i>langue artificielle</i> | <i>langue</i> → ↓ <i>langue naturelle</i> | <i>langue</i> | [<i>langue</i> + Adj.] <i>langue naturelle</i> <i>langue artificielle</i> |

L'apparition de la montre bracelet, venant concurrencer la montre gousset (auparavant désignée simplement par le terme de *montre*) avait déjà amené la création d'un nouveau générique *montre*. Cependant, au moment de l'apparition de la montre numérique, le terme *montre* ne désignait plus que la montre bracelet. Il en va de même pour la majorité des autres concepts superordonnés mentionnés dans ce tableau. On pourrait également ajouter à cette série d'exemples le concept

e(lectronic) *mail*, qui est venu concurrencer le courrier traditionnel (*mail*), rebaptisé dans une partie de l'anglophonie *snailmail*, reléguant *mail* à un statut de générique. Ce phénomène semble correspondre à celui du *rebaptism* proposé par Anna Anastasiadi-Symeonidi, et que Xydopoulos et Lazana expliquent de la façon suivante : « *due to advances in technology or science, the conceptual frame of a term is restructured, leading to the reappearance of the old term in a modified form. According to [Anastasiadi-Symeonidi's] analysis, retronymy is only obtained if an existing term is renamed through a "rebaptist", and, the existing term is generalized and transformed into a class of objects rather than an object* » (*op. cit.* : 76).

Certaines modifications des dénominations sont plus légères et ne résultent que d'une troncation (par apocope ou par aphérèse), ou encore du remplacement d'un terme par son diminutif. C'est ainsi que *Internet* a supplanté *Inter-network*, *pneu pneumatique*, *métro métropolitain*, *bio biologique* et *vélo véloce*. Le cas de *pixel* (qui a remplacé *picture element*) entre lui aussi dans cette catégorie. Dans ce cas, la variation diachronique traduit davantage un besoin pressenti ou ressenti de raccourcir des dénominations déjà existantes.

Un changement dans la dénomination d'un concept peut également s'expliquer par une démotivation terminologique (HUMBLEY 2012b : 117). Christophe Rico, qui explique que « *tout néologisme subit un processus de démotivation à mesure qu'il atteint l'autonomie lexicale et sémantique par rapport au mot dont il procède* » (RICO 2005 : 392), donne ainsi l'exemple du terme *lais* (dérivé du verbe *laisser* dans le vocabulaire notarial) qui a évolué en *legs* (dérivé du verbe *léguer*) au XV^e siècle, par suite d'une perte de sa motivation. On retrouve bien évidemment des exemples plus contemporains de ce phénomène. Dans le domaine de l'agroalimentaire, en France, *date de durabilité minimale* a ainsi succédé à *date limite d'utilisation optimale (DLUO)*, information rattachée à « *certaines produits stérilisés ou présentant une faible teneur en eau [et pour lesquels,] une fois la date passée, la denrée ne présente pas de danger mais peut en revanche avoir perdu tout ou partie de ses qualités : goût, texture...* »¹⁹⁶. La page d'information du ministère de l'Agriculture n'explique pas les raisons de cette redénomination, mais on devine qu'un souci de clarté pour le consommateur (en remplaçant le terme par un terme davantage motivé) y a compté pour beaucoup. Dans un autre domaine, Michel Van den Yeught (2004) mentionne de nombreux éléments de la terminologie *wallstreetienne* qui souffrent de démotivation terminologique, comme *blue chip* (qui fait référence

¹⁹⁶ Ministère de l'Agriculture et de l'Alimentation (France), s. d.

à un type de jetons utilisés dans les casinos), *red chip*, *black chip* et *green chip*. Il en va de même, dans le même domaine, pour des termes comme *blue-sky laws* ou *pink sheets*. Selon cet auteur, cependant, la démotivation de ces termes est d'ordre sémantique, mais ils conservent une motivation d'usage, c'est-à-dire qu'ils demeurent motivés pour les initiés du milieu *wallstreetien*. Il prédit cependant, à terme, une recomposition de cette terminologie allant « dans le sens de la motivation » (VAN DEN YEUGHT 2004).

Dans l'histoire de la musique, de nombreux termes et concepts ont connu une évolution non linéaire. Au moment d'entreprendre les premières études sur la musique du Grand Siècle, les musicologues se sont penchés sur un genre musical alors dénommé *grand motet*¹⁹⁷. Cependant, des recherches plus récentes ont permis de rétablir la terminologie appropriée pour ce genre musical, qui a connu différentes dénominations au fil des siècles. Dans l'introduction de son ouvrage *Le motet à grand chœur*, Thierry Favier retrace l'évolution dénominationnelle de ce genre musical, et nous reproduisons ci-dessous son analyse diachronique, que nous faisons nôtre.

Figure 4.7 – Étude diachronique autour du « motet à grand chœur »
(FAVIER 2009 : « Introduction »)

La seconde difficulté [de l'étude du motet à grand chœur] tient à l'usage même de l'appellation générique « grand motet ». Employé par Michel Brenet en 1899, largement repris par Norbert Dufourcq dans les années 1950, le terme s'est imposé au sein de la discipline musicologique comme dans notre environnement culturel pour désigner un ensemble de motets composés approximativement entre le dernier tiers du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle. Parmi les critères de similitudes qui fondaient le genre, le qualificatif choisi mettait l'accent sur la mise en œuvre d'un dispositif vocal important qui prenait valeur de principal critère distinctif et discriminant. Plus ou moins implicitement, le discours porté sur le « grand motet » et son évolution se chargeait d'une dimension esthétique et politique, indissociable des représentations de la « grandeur » du règne de Louis XIV, de la magnificence de sa cour et de son rayonnement culturel.

Pourtant, à l'exception d'une série de manuscrits de motets de Du Mont et Lully, réalisée par un unique copiste entre 1687 et 1694, cette dénomination semble n'avoir jamais été employée à l'époque. On lui préférerait au XVIII^e siècle la dénomination de « motet à grand chœur » qui témoigne d'une même conscience de la spécificité de l'effectif employé mais fait porter la distinction uniquement sur le chœur. Étant donné les usages de l'époque, le terme « grand chœur » ne semble pas renvoyer nécessairement à un ensemble vocal particulièrement fourni mais désigne plutôt le dispositif à cinq parties réelles – dessus, haute-contre, taille, basse-taille et basse – que requiert la quasi-totalité des motets ainsi désignés, en opposition à la polyphonie vocale à quatre parties qui prédominait à l'Académie royale de musique.

Cette dénomination de « motet à grand chœur » n'apparaît qu'à la fin du XVII^e siècle, plusieurs années après la réorganisation de la Chapelle royale de 1683. Les sources manuscrites des motets de Lalande et Minoret copiées par André Philidor, respectivement en 1689 et 1697, portent la simple mention de « motets », associée au nom du compositeur et à son titre de maître de la Musique du roi. Parmi les sources conservées

¹⁹⁷ Nous faisons référence à cet exemple en 1.3.1.1.2.

des motets de la génération précédente, qu'il s'agisse des œuvres de Jean Veillot, Lully, Robert, Du Mont ou Marc-Antoine Charpentier, aucune, à l'exception de la série déjà signalée, ne porte la mention « motet à grand chœur ». Les œuvres y sont désignées par leur incipit latin, par le numéro du psaume mis en musique, ou plus rarement encore, par la dénomination simple de « motet ». De même, les prestigieuses éditions des motets à grands chœur de Robert et Du Mont, réalisées « par exprès commandement de Sa Majesté », respectivement en 1684 et 1686 sont intitulées *Motets pour la Chapelle du roy, mis en musique, par Monsieur l'Abbé Robert [Monsieur Du Mont, abbé de Silly], Maître de la Musique de ladite Chapelle*. Dans ce cas, c'est la destination des œuvres qui prime sur la description du dispositif choral.

Ces quelques observations montrent que l'appellation générique « motet à grand chœur » s'est imposée à la fin du XVII^e siècle alors que les caractéristiques du genre étaient nettement affirmées et qu'il connaissait une diffusion croissante à travers les grands sanctuaires parisiens, tels Notre-Dame, la Sainte-Chapelle ou Saint-Germain-l'Auxerrois, et le réseau des principales cathédrales de province. La focalisation de la nouvelle appellation sur l'une des caractéristiques techniques de la composition – le chœur à cinq parties –, aux dépens de toutes les autres mais apparemment aussi de toute référence aux pratiques musicales et à la sociologie des publics que sous-tend toute notion de genre, ne tient pas à sa valeur descriptive – « motet en grand concert », par exemple, aurait été plus efficient. Elle se justifie par le fait qu'elle désigne une pratique spécifique à la Chapelle royale. Alors que l'appellation « motets pour la Chapelle du roi », appliquée aux motets édités par Du Mont, Robert ou Lully, renvoie explicitement à cette dimension institutionnelle, celle de « motet à grand chœur » témoigne à la fois de la généralisation et de la diffusion à d'autres institutions du modèle mis en œuvre à la Chapelle royale à partir de 1683.

Un changement de dénomination pour un même concept peut également s'expliquer par une ou des influences venant de l'étranger. Pour en donner un exemple qui nous ramène à notre sujet d'étude, voyons ce qui est advenu des dénominations attribuées à un instrument central de la musique en Angleterre au XVII^e siècle, la viole de gambe. Dans sa préface, Peter Holman résume le parcours dénominatif de cet instrument de musique :

At the same time [after about 1720] the name of the six- or seven-string fretted instrument changed from 'bass viol' to 'viola da gamba' or some Anglicised equivalent such as 'viol di gambo'. 'Bass viol remained in use, particularly in parish church music, as the name of the four-string unfretted cello-like instruments (HOLMAN 2013 : xix).

Ainsi, alors qu'il allait commencer à décliner dans la pratique musicale anglaise¹⁹⁸, l'instrument dénommé *bass viol* par la majorité des auteurs des éléments de notre corpus a, au premier quart du XVIII^e siècle, vu sa dénomination évoluer en *viola da gamba* (sous l'influence de l'italien) ou, parfois, en *viol di gambo* (dans un essai d'anglicisation de la dénomination italienne). Cependant, la dénomination originale *bass viol* est demeurée en usage dans un domaine plus restreint de la musique sacrée – pour désigner toutefois à la fois la viole de gambe et d'autres basses d'archet

¹⁹⁸ Avant de renaître, et c'est tout le propos de l'ouvrage de Peter Holman cité ci-dessus, *Life after Death : The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*.

(cas de figure propre au deuxième type de variation diachronique présenté ci-dessous). Peter Holman poursuit plus loin dans son ouvrage sa description de l'évolution de l'usage du terme *bass viol* :

The term 'bass viol' as found in hundreds of parish church documents between the middle of the eighteenth century and the late nineteenth century usually refers to some sort of violoncello rather than the gamba, just as large violoncellos made in America, such as those by the New Hampshire maker Abraham Prescott, were conventionally called 'bass viols'. Many four-string bass instruments in British public collections are known to have come from parish churches. There are also some tell-tale discrepancies in the terminology used in parish documents, for instance the well-researched counties of Northampton and Rutland. In the Weston-by-Welland accounts there are repeated payments for '4 Bass Viol Strings', as if complete sets were purchased, while at Blakesley carriage was paid for the 'Violincio' on 24 March 1833 [...] (HOLMAN 2013 : 54-55).

Au cours de ses recherches, cet auteur a par ailleurs relevé trois autres désignations pour ces instruments : *violincello*, *violonchello* et *violoncello*. Peter Holman met de l'avant trois hypothèses fort intéressantes pour expliquer la raison de toute cette ambigüité terminologique :

It has been suggested that this state of affairs can be explained by the Sternhold and Hopkins 'old version' of the 150th Psalm, which includes the phrase 'Praise him upon the viol', though 'bas viol' may simply have been used as an abbreviation of 'bass violin'. It is also significant that the six-string fretted instrument began to be called 'viola da gamba' (or an Anglicised variant such as 'viol di gambo') rather than 'bass viol' around 1710, the time it changed from a bass instrument to a solo instrument in elite musical circles. This left 'bass viol' vacant for the bass violin or the violoncello – instruments that still played bass lines. 'Bass viol' was sometimes used in the same sense in secular music. It is unlikely that when Viscount Percival mentioned 'bass viols' among the performers of his private concerts in the early 1730s he really meant gamba performers (*ibidem* : 55).

Il y aurait donc trois hypothèses plausibles pour expliquer ce phénomène. Tout d'abord, le vers '*Praise him upon the viol*' de l'ancienne version Psaume 150. Ensuite, la transformation d'une abréviation du terme *bass violin* en *bas. viol*. Enfin, hypothèse la plus intéressante selon nous : la mutation du rôle musical de la viole de gambe en instrument soliste plutôt qu'en instrument de basse aurait entraîné un changement du terme désignant cet instrument : *bass viol* ⇒ *viola da gamba* / *viol di gambo*, ce qui aurait « libéré » le terme *bass viol* pour désigner un autre concept, et

ce seraient enfin les instruments à cordes toujours utilisés comme instruments de basse qui en seraient venus à être désignés par ce terme.

Comme on le voit ci-dessus, dès lors que perdurent dans l'usage des termes préexistants, il arrive que la création d'un nouveau terme pour un concept déjà existant, la redénomination, engendre une « plurinymie »¹⁹⁹ (DEPECKER 2000 : 107) ou une « situation de foisonnement synonymique » (DURY 2013 : 7) pour un même concept. Ces situations peuvent mener, à terme, à une autorégulation de l'usage ou normaison, à une nécrologie terminologique (notre quatrième type de variation diachronique).

4.1.3.2. 2^e type : évolution conceptuelle sans changement dans la forme du terme

Un deuxième type de variation diachronique concerne les cas où l'on a évolution du concept, et donc de la définition conceptuelle, sans que survienne un changement de la forme du terme. Cette « reconceptualisation » peut se produire au fil de l'évolution des connaissances issues de l'observation et de la déduction (dans le cas des objets naturels), au gré d'une évolution des perceptions (DIKI-KIDIRI et al. 2008b : 36), ou encore au gré d'évolutions technologiques dans le cas des artefacts.

Pour illustrer le premier de ces cas de figure, on peut donner l'exemple de découvertes récentes en astronomie ayant mené à une évolution de la définition du concept de *planète* : l'International Astronomical Union (IAU) (2006) adoptait en effet en août 2006 une résolution redéfinissant certains concepts relatifs aux corps célestes (*planetary bodies*). Si le terme *planète* a alors été conservé, sa définition conceptuelle n'est désormais plus tout à fait celle qu'elle avait été pendant des siècles ; de ce changement dans la définition du concept de *planète* en découle une autre : Pluton, jadis considérée comme une planète, n'en est plus une, comme on peut le lire dans la résolution mentionnée ci-dessus. Ce bouleversement terminologique appartient à ce que Vincent Nyckees (2006) nomme « remaniement catégoriel », « des révisions délibérées de signification » (*ibidem* : 32). De telles évolutions, ajoute-t-il, « surviennent lorsque des locuteurs croient détecter une contradiction entre une signification donnée et leur expérience du monde, et qu'ils en proposent une révision, entérinée ultérieurement par leur groupe linguistique » (*ibid.*). L'auteur rappelle que ces

¹⁹⁹ Dans les mots de Loïc Depecker : « qu'en revanche un concept reçoive plusieurs symboles ou désignations, ce fait n'a pas de nom, sans doute parce que c'est l'immense majorité des cas. Nous proposons de l'appeler, en correspondance avec le terme « mononymie », « la plurinymie » : fait pour un concept d'avoir plusieurs symboles ou désignation » (*loc. cit.*). Ce terme a été repris par Manuel Célio Conceção (2005 : 64).

remaniements « sont monnaie courante dans l'histoire des sciences » (*ibid.*) et donne l'exemple de l'atome, sur lequel l'acquisition de nouvelles connaissances a grandement modifié la définition conceptuelle, originellement associée à la signification étymologique du terme.

Si, comme on le voit, ce genre de variation diachronique se produit couramment de nos jours, il n'est pas nouveau, et l'on retrouve de nombreux exemples anciens, comme celui de la *baleine* donné par Marcel Diki-Kidiri (2008b : 36)²⁰⁰, longtemps considérée comme un poisson avant d'être reconnue comme un mammifère. Cet animal est également donné en exemple par Nyckees (*op. cit.*), qui l'accompagne d'un autre exemple semblable, celui de la chauve-souris, classée à l'origine parmi les oiseaux, comme en témoignent les définitions données par Furetière (« *petit oiseau nocturne, dont les ailes, au lieu de plume, sont de peau et de cartilage. Il ressemble à la souris {sic}* ») (1690), par Corneille (« *petit oiseau qui ressemble à une souris, et qui ne vole que le soir et le matin* ») (1694), ou encore par l'Académie française (« *sorte d'oiseau nocturne qui a des ailes membraneuses, et qui ressemble à une souris* ») (1694). Il fallut attendre 1835, et la sixième édition de son *Dictionnaire*, pour que l'Académie française modifie cette définition et décrive désormais cet animal comme étant un « *mammifère volant qui a des ailes membraneuses, et qui ressemble à une souris, pour la forme et la grosseur du corps* » (1835). Seul Richelet (« *oiseau de nuit, presque noir qui vole le soir et le matin, qui vit de mouches, et de choses grasses, comme de chandelles, de graisse, de chair. Il a cinq doigts à chaque pié, munis d'ongles crochus, mais il n'a ni bec, ni plume et participe de la souris et de l'oiseau. Il a des dents, une langue, il est couvert de poils, et a des ailes en quoi il tient de l'oiseau* ») (1680) ne classe pas cet animal de manière catégorique parmi les oiseaux. Un autre concept est en train de connaître ce genre d'évolution : il s'agit du concept de « poisson ». En effet, on peut vraisemblablement penser que la découverte récente du fait que le *lampris* est un animal à sang chaud (alors que, auparavant, on considérait que seuls les mammifères et les oiseaux entraient dans cette catégorie) engendrera nécessairement une modification de la définition du concept de « poisson » (HORVATH 2015), habituellement défini comme étant un animal à sang froid.

Au sujet des exemples donnés ci-dessus de la baleine et de la chauve-souris, Vincent Nyckees précise cependant que cette révision du classement de cet animal « *ne fut pas liée à l'évolution de nos connaissances sur les chiroptères et les cétacés, car les naturalistes n'avaient pas attendu cette époque pour observer que les premiers n'avaient pas de plumes et que les uns et les autres allaitaient leurs petits. Ce*

²⁰⁰ Exemple également utilisé par Bruno de Bessé dans ses *Notes de cours* (voir SEPPÄLÄ 2004 : 21).

qui a changé, c'est la signification même des termes mammifère, oiseau et poisson chez les naturalistes : pour le dire (trop) sommairement, ces derniers ont cessé de considérer que tout mammifère était nécessairement un vertébré terrestre, que tout vertébré volant était un oiseau et que tout vertébré aquatique était un poisson, et ils ont exigé en outre de tout oiseau qu'il porte des plumes. On en conclura que les changements dans la signification de chauve-souris et de baleine n'ont été que la conséquence de changements de sens plus fondamentaux qui ont affecté les mots mammifère, oiseau et poisson. » (op. cit. : 32-33). Somme toute, c'est donc souvent l'évolution de toute une organisation conceptuelle (et non pas d'un concept seul) qui sera à l'origine de ce type de variation diachronique. En effet, si l'on réorganise une classification de concepts, comme dans les exemples donnés du monde animal ou de l'astronomie, chacun des concepts de ces systèmes de concepts est appelé à être ajusté, voire redéfini, sans nécessairement engendrer une modification de sa dénomination. Selon Nyckees, « les révisions délibérées de signification ne sont évidemment pas conduites au hasard et elles ne reçoivent l'aval du groupe (en l'occurrence d'une communauté de spécialistes) que lorsqu'elles paraissent déboucher sur une amélioration des significations existantes. De plus, lorsqu'un savant ou un expert propose de modifier le sens ordinairement attribué à un terme, il ne le fait pas sans s'expliquer sur les raisons de cette modification [...], et il ne se résout à ce changement que s'il estime qu'on s'est trompé jusqu'alors sur le désigné, ou que la signification en usage est une source d'erreurs ou de confusion » (op. cit. : 32-33).

Les cas présentés ci-dessus font tous référence à des objets naturels, et c'est, comme nous l'avons vu, en approfondissant nos connaissances sur ces objets que nous réadaptions avec le temps les définitions des concepts qu'ils représentent. Cependant, d'autres cas que l'on peut classer dans ce deuxième type de variation diachronique touchent des concepts ou des artefacts ou objets « artificiels » (par opposition aux objets *naturels*), en somme, des concepts ou des objets créés par l'homme. C'est notamment le cas du concept rattaché au terme *architecte*, qui a lui aussi grandement évolué avec les siècles. En effet, comme le rappelle Philippe Bernardi,

Le terme « architecte » (*architectus, architector*) fut employé au Moyen Âge mais pour désigner autant le maître d'ouvrage que le maître d'œuvre. Jean de Garlande, dans son *Dictionnaire* rédigé vers 1245, fait de l'architecte un charpentier (*architectus est magister carpantatorius*), et en 1369 dans les comptes pontificaux avignonnais, nous le trouvons comme un équivalent de couvreur – par rapprochement entre *architectus* et *tectum* (toit) [...]. C'est au XIII^e siècle, sur les grands chantiers, avec la distinction progressive entre concepteur et conducteur de travaux que s'engagea le processus donnant naissance à la notion moderne d'architecte : personne qui dresse le plan,

établit le devis, dirige les travaux, vérifie et règle les mémoires de l'entrepreneur. À la fin du Moyen Âge, l'architecte, au sens où nous l'entendons actuellement, était encore une figure fort rare, c'est pourquoi l'appellation de maître d'œuvre, plus large ou moins anachronique, lui est généralement préférée pour désigner la personne concevant et dirigeant les travaux (BERNARDI 2014 : 115).

Comme le souligne Marc Van Campenhoudt, « [l'] *évolution technique n'est pas sans influence sur le vocabulaire* » (1994 : 10). Si des concepts représentant des objets abstraits (comme celui d'« architecte » donné ci-dessus, qui a connu plusieurs évolutions au fil des siècles) peuvent connaître des évolutions avec le temps, c'est bien évidemment tout aussi bien le cas des artefacts, ou objets créés ou inventés par l'homme, qui, une fois qu'ils sont créés, peuvent également évoluer, sans que leur désignation change. En général, avec le temps, le terme désignera toujours le même objet, mais cet objet ne correspondra plus nécessairement au concept initial. C'est notamment le cas avec le téléphone qui, comme nous pouvons le voir dans le tableau 4.3, a beaucoup évolué depuis son invention à la seconde moitié du XIX^e siècle, le téléphone d'aujourd'hui n'ayant plus grand-chose à voir avec son ancêtre : l'invention initiale a été perfectionnée, et les rôles et les utilisations de cet appareil se sont amplement diversifiés, modifiant de ce fait la définition conceptuelle du « téléphone ». Il en va de même pour la plupart des inventions, comme l'automobile et le vélo, pour ne nommer que ces deux moyens de transport. Ainsi Marc Van Campenhoudt fait-il remarquer dans sa thèse que « *divers termes propres à la marine à voile sont apparus après 1850, de même que beaucoup de termes plus anciens ont acquis de nouvelles acceptions après cette date* » (*op. cit.*).

Dans le domaine musical, le luth, instrument à cordes pincées dont la longue histoire remonte à plusieurs siècles, a grandement évolué en tant qu'instrument, notamment au XVII^e siècle en Angleterre, comme l'explique Thomas Mace :

Figure 4.8 – Évolution du luth au cours du XVII^e siècle en Angleterre
(MACE 1676 : 39-40)²⁰¹

That the *LUTE* was a *Hard* or very *Difficult Instrument* to Play well upon, is confessed; And the *Reasons why*, shall here be given: But that it is *Now Easie*, and very *Familiar*, is as *Certainly True*; And the *Reasons* shall likewise be given.

The *First and Chief Reason* that it was *Hard* in *former Times*, was, Because they had to their *Lutes* but *Few Strings* ; viz. to some 10, some 12, and some 14 *Strings*, which in the *beginning* of my *Time*

²⁰¹ Les italiques sont dans l'original.

were almost altogether in *Use*; (and is this present Year 1675 Fifty four years since *I first* began to undertake *That Instrument*.)

But soon after, they began to *adde more Strings* unto *Their Lutes*, so that we had *Lutes* of 16, 18, and 20 Strings; which they finding to be so *Great a Convenience*, stayed not long till they added more, to the *Number of 24*, where we now rest *satisfied*; only upon my *Theorboes* I put 26 Strings, for some *Good Reasons* I shall be able to give in due *Time and Place*. [...]

To be expected to *Perform much*, and to be *Confin'd* and *Limited* to *Straitness*, or *Narrow Bounds*, certainly must needs be concluded *more Difficult*, than where there is *Liberty*, *Scope*, and *Freedom*.

This is the *very Case* between the *Lutes* of *Former Times*, and the *Lutes* of *This present Age*. [...]

You must know, that he who undertakes the *Lute*, will meet with things becoming the *Lute*, viz. *Composures of Parts*, with much variety of *Trebles*, *Basses*, and *Inner Parts*.

All which upon the *Old Lutes*, by reason of the *Fewness of Strings*, was (really) *extreme Hard* to perform. [...]

Whereas Now, (on the contrary) as Really as it was Then *Hard*, so Truly is it become *Easie*, and very *Familiarly Pleasant* to the *Learner*, by reason of the *Increase of Strings*.

Secondly, The *Work-men*²⁰² of Those Times did not *Lay* their *Lutes* so *well*, *fine* and *easie* for the *Fingers*, as now by experience our *late Work-men* have been inform'd to *Rectifie* ; which is a very great, yea a *main matter* in the *Use* of the *Lute*.

Ce témoignage de première main rejoint de nombreux travaux récents en organologie. Ainsi donc, sur trois quarts de siècle, non seulement le luth anglais a-t-il vu le nombre de ses cordes passer de dix à douze, puis à quatorze, à seize, à dix-huit, à vingt, puis enfin jusqu'à vingt-quatre cordes (!), mais cet instrument est également devenu plus confortable, grâce au travail des luthiers, rendant ainsi son jeu plus facile. Cependant, bien que l'instrument ait évolué, la dénomination « *lute* » a persisté sans modification ni ajout d'expansion syntagmatique, notamment parce que les gens n'utilisaient alors en général que le luth qui leur était contemporain, d'où la nécessité, pour Thomas Mace d'user de locutions périphrastiques comme « *lutes of former times* », « *lutes of this present age* » ou encore « *old lutes* » dans l'extrait présenté ci-dessus.

Qu'en est-il, cependant, des concepts découlant d'une conception abstraite ? Un exemple, tout à fait pertinent pour notre travail, concerne l'évolution du concept désigné en anglais par les termes concurrents (mais pas nécessairement successifs²⁰³) de *early music*, *historically informed performance*

²⁰² Le luthier.

²⁰³ Ces différentes dénominations ne découlant donc pas nécessairement d'une variation diachronique, ce qui situe bel et bien notre exemple dans le deuxième cas de variation diachronique.

et *ancient music*, pour ne citer que ceux-là, et la plupart du temps en français par *musique ancienne*.

Voici la discussion faite par Harry Haskell à ce sujet :

What is 'early music'? The concept has meant different things at different periods in history. In 1731, England's Academy of Ancient Music formally defined the ancients as composers 'such as lived before ye[the] end of the Sixteenth Century'²⁰⁴. In the eyes of Brahms and his contemporaries, early music encompassed the High Renaissance and Baroque periods, from Isaac, Praetorius and Schütz up to Bach and Handel. Robert Donington ventures as far as the early nineteenth century in his classic *The Interpretation of Early Music*, while a prominent German musicologist describes early music more broadly as any music having 'an interrupted interpretative tradition'²⁰⁵.

The definition has gradually been expanded to the point where almost anything from an ancient Greek hymn to a modern Broadway musical can qualify as early music – that is, music for which a historically appropriate style of performance must be reconstructed on the basis of surviving instruments, treatises and other evidence. Whether this process constitutes a revival is open to question: much of the music to which the above definition applies [...] is in fact part of a *continuous* interpretative tradition, in some cases reaching back hundreds of years. The conclusion is inescapable that something other than chronological age is the determining factor here. Historical performance, as the musicologist Joseph Kerman has written, 'is essentially an attitude of mind rather than a set of techniques applied to an arbitrarily delimited body of early music'²⁰⁶ (HASKELL 1996 : 9).

La première partie de cette citation jette un éclairage sur un ensemble de cas de figure particulièrement sujets à notre deuxième type de variation diachronique. En effet, ce que l'on désigne sous le nom de « musique ancienne » est appelé à varier au fil du temps, la seule constante étant par la force des choses le caractère « antérieur à la date à laquelle le terme est utilisé ». Cela concerne par ailleurs un large nombre de concepts dans quantité d'autres domaines. Donnons simplement de cela les exemples des concepts d'*antiquité* et de *voiture de collection*. Dans le domaine de l'ethnologie et de l'histoire, si « antiquité » désigne de nos jours un « objet, ornement ou meuble ancien, habituellement faits à la main, présentant une dimension artistique et certaines caractéristiques de

²⁰⁴ L'auteur donne ici la référence suivante : Percy Lovell, "Ancient" Music in Eighteenth-Century England', *Music and Letters* 60 (1979), 402.

²⁰⁵ L'auteur donne ici la référence suivante : Andreas Holschneider, 'Über alte Musik', *Musica* (Kassel) 34 (1980), 345.

²⁰⁶ L'auteur donne ici la référence suivante : Joseph Kerman, *Contemplating Music : Challenges to Musicology* (London, 1985), 210.

son époque »²⁰⁷, l'époque en question, qui a longtemps servi à définir le concept, s'est élargie au fil du temps. Il en va de même pour la *voiture de collection*, qui inclut aujourd'hui des voitures dont on n'aurait jamais pensé, il y a quelques décennies, qu'elles pourraient en devenir un jour. Pour revenir à la musique ancienne, donc, ou à l'« *ancient music* », la citation ci-dessus nous rappelle que le terme ne désignait pas la même musique (en termes de bornes temporelles) pour les Anglais de 1731 que pour Brahms et ses contemporains. En ce qui concerne les autres définitions successives présentées par Haskell, l'évolution du concept découle plutôt d'une évolution de pensée ayant amené à une reconceptualisation ou – et cette explication touche à peu près tous les domaines comprenant des constructions abstraites dont la définition conceptuelle ne fait pas toujours consensus – tout simplement à ce que nous avons appelé « terminologies d'école » : en effet, on pourrait avancer que la définition conceptuelle de la musique ancienne variera vraisemblablement d'un spécialiste à l'autre²⁰⁸.

Les quelques exemples donnés ci-dessus illustrent le deuxième type de variation diachronique que nous avons identifié. Il existe cependant des exemples plus complexes, qui ne sont pas toujours aussi faciles à classer dans un seul type de variation diachronique. C'est notamment le cas du terme « musique baroque ». En réalité, ce n'est qu'au milieu du XX^e siècle que ce terme a pris le sens qu'on lui donne toujours aujourd'hui, c'est-à-dire la musique composée *grosso modo* entre 1600 et 1750. En effet, bien que les équivalents allemand et anglais du terme « musique baroque » aient été acceptés sous ce sens en Allemagne (*Barockmusik*) et aux États-Unis (*Baroque music*) dès le début du XX^e siècle, on préférait encore, en France, désigner cette musique sous le nom de « musique classique », selon le paradigme appliqué aux autres arts et à la littérature²⁰⁹. Comme le rappelle Sylvie Bouissou,

[c]e n'est certainement pas dans l'acception ancienne et toute première du terme qu'il faut tenter de comprendre une telle réserve ; définir la musique baroque comme étant « celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint », comme le fait Jean-Jacques Rousseau dans

²⁰⁷ Tel que défini dans le Grand dictionnaire terminologique, à l'adresse http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8894171.

²⁰⁸ Harry Haskell n'est pas le seul à s'être interrogé sur le sens ou sur la délimitation exacte du concept de la musique ancienne. La déconstruction de cette question exprimée par le violiste et directeur musical Roberto Gini (« *Cos'è la musica antica ?* », s. d.) en arrive même à la conclusion que, non seulement la question est « *assurda* » (absurde), mais que, pour lui, le concept lui-même n'a plus lieu d'être.

²⁰⁹ On pourra d'ailleurs lire la discussion étoffée qu'a écrite Jean-Christophe Maillard (2004) à ce sujet dans son article « Le style musical français au XVII^e siècle : doutes et certitudes ».

l'article « Baroque » de son *Dictionnaire de musique* [...], relève d'un débat désormais largement dépassé. [...] Il est clair qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, le terme baroque ne recouvre aucune fonction stylistique de fond ni aucune notion historique (BOUISSOU 1996 : 7).

En effet, l'adjectif *baroque* ne s'entendait alors que sous son sens premier, c'est-à-dire « *se dit seulement des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite* » (dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694)), ou encore « *Irrégulier, bizarre, inégal* » (dans la quatrième édition de ce même dictionnaire (1762)). Ainsi, si l'on décompose le syntagme « musique baroque » pour n'en étudier que l'extension adjectivale, nous pourrions constater une variation diachronique du deuxième type. Cependant, si l'on considère le syntagme nominal dans son ensemble, il faudrait alors le classer plutôt dans le premier type de variation diachronique car, bien que la musique dont il s'agit demeure la même, le terme utilisé pour la désigner a, quant à lui, évolué.

4.1.3.3. 3^e type : évolution conceptuelle et terminologique

Il existe aussi un troisième type de variation diachronique, c'est-à-dire celui dans lequel se produisent à la fois une évolution du concept et une évolution du terme – pour un objet qui demeure inchangé. Ce type de variation, bien illustré par le cas complexe de *banlieue*, répond par ailleurs à un besoin de modification connotative (méliorative et péjorative) déjà évoqué en 4.1.3.1. En effet, ce binôme terme-concept a subi plusieurs phases d'évolution, comme l'explique Hervé Vieillard-Baron (2011) : ce terme est demeuré non connoté jusqu'au XIX^e siècle, avant de connaître une évolution connotative (péjorative) (« *communes suburbaines récentes, posant souvent des problèmes sociaux* »²¹⁰)²¹¹ et ce, malgré la définition objective de *banlieue* énoncée par l'INSEE après la Seconde Guerre Mondiale (« *les communes qui ne sont pas villes-centres constituent la banlieue de l'unité urbaine* »²¹²), avant que ce même institut s'engage, en 1995, dans une réorganisation complète de la terminologie officielle de l'urbanité (*ibidem* : 31). Comme on le constate, il y a donc d'abord eu, dans ce cas, modification du concept sans modification du terme, ce qui correspondrait à notre deuxième type de variation diachronique, puis modification du terme associé au concept (stable), ce qui correspondrait à notre premier type de variation. Cette

²¹⁰ Définition extraite du *Petit Robert en ligne*.

²¹¹ Comme l'écrit Hervé Vieillard-Baron, « *on reste surpris aussi bien devant les lieux communs [que le mot banlieue] continue de véhiculer que devant la nébuleuse incertaine qui l'entoure, y compris dans les sphères du pouvoir. Une succession de slogans, d'images faciles et de discours à l'emporte pièce alimente à son sujet une construction cumulative où chaque organe d'information, se calquant sur son concurrent, contribue par ricochets à produire des figures imaginaires* » (2006 : s. p.).

²¹² Définition officielle de l'INSEE (<https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1546>).

double évolution fait donc passer ce cas dans notre troisième type de variation diachronique, celle touchant à la fois le terme et le concept. La réorganisation du zonage effectuée à la fin du siècle dernier par l'INSEE, qui, par la voie de son *zonage en aires urbaines* (ZAU), a créé, entre autres choses les concepts de *couronne périurbaine* (« l'ensemble des communes de l'aire urbaine à l'exclusion de son pôle urbain »²¹³) aujourd'hui nommée simplement *couronne*²¹⁴, *commune monopolarisée*, *commune multipolarisée*, ou encore *commune appartenant à un pôle urbain*.

Il est intéressant de noter que le binôme terme-concept « banlieue » a connu une évolution différente au Québec. En effet, contrairement à ce qui s'est produit en France, la terminologie toponymique officielle québécoise continue d'utiliser le terme *banlieue*, comme l'illustre notamment la définition présentée dans le Grand dictionnaire terminologique : « ensemble des villes qui entourent une ville plus importante qui leur sert de moteur économique »²¹⁵. Cela ne signifie pas qu'aucune connotation n'a été rattachée au binôme terme-concept « banlieue ». En effet, dans l'esprit de certains (les urbains, principalement), ce terme peut également référer à « un mode de vie, une culture, orientés par des valeurs telles que la famille, la sécurité, la propreté, la vie privée, le conformisme, l'individualisme, le matérialisme, la mobilité sociale et physique » (GERVAIS et al. 2015 : 11), ou encore à « la première véritable image de la banlieue nord-américaine – celle qui allait marquer tous les imaginaires et donner naissance à la caricature de l'American Way of Life conventionnel, homogène, conservateur et ennuyant » (LAFORÉST 2015 : 23). À l'opposé, pour les gens qui choisissent d'habiter la banlieue ou pour ceux qui y vivent déjà, le concept de « banlieue » revêt une connotation méliorative (FORTIN et DESPRÉS 2009). Il existe même une rivalité ville – banlieue, comme l'explique François Hulbert (2006). Cependant, cette connotation, tout autre que celle qui existe en France, n'a pas été suffisamment forte pour que l'on ressente le besoin de renommer ce concept dans la terminologie officielle québécoise.

Ce type de variation diachronique est aussi souvent le fruit de réformes orchestrées par des institutions comme des gouvernements ou des ministères, en particulier de réformes dans l'enseignement. Cela s'est vu, entre autres, à plusieurs reprises et dans plusieurs pays, avec les

²¹³ Telle que définie dans le « Zonage en aires urbaines et aires d'emploi de l'espace rural 1999 » ZAUER 1999 (<https://www.insee.fr/fr/information/2115011>).

²¹⁴ À l'adresse <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1305> (lien consulté le 13 mai 2019).

²¹⁵ À l'adresse http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=2077552 (lien consulté le 13 mai 2019).

nombreuses réformes opérées dans l'enseignement des mathématiques²¹⁶, parfois, comme nous le rappelle Hélène Gispert (2011 : 290), pour éviter les risques de confusion entre les objets concrets et leur modèle mathématique. La désignation académique même de cette matière a vu son nom modifié à plusieurs reprises, notamment au XIX^e siècle, comme le rappelle Bruno Belhoste : « *les classes préparatoires à l'École polytechnique créées par les professeurs de mathématiques des écoles centrales sont intégrées dans les lycées napoléoniens, puis dans les collèges royaux et les collèges communaux de plein exercice, sous le nom de mathématiques spéciales. Elles deviennent, après 1821, classes de seconde année de philosophie. Dans les années 1830, cette terminologie héritée de l'Ancien Régime tombe en désuétude et le nom de mathématiques spéciales s'impose définitivement* » (BELHOSTE 1989 : 22). Cet article, qui porte sur l'enseignement secondaire scientifique depuis la fin de l'Ancien Régime jusqu'à la Première Guerre mondiale, nous rappelle également que ce type de changement dans la terminologie, ainsi que dans les structures et les définitions conceptuelles dans l'enseignement a tout naturellement touché la nomenclature des différents cycles d'enseignement et des différentes catégories d'établissements scolaires y étant rattachés. Ce fut notamment le cas dans les années 1960 au Québec, lors de la mise en œuvre de la réforme de l'Éducation faisant suite à la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la Province de Québec et au rapport déposé par celle-ci.

Le même type de variation diachronique s'est vu et se voit encore dans l'enseignement du français (réformes successives de l'orthographe, notamment), et en particulier dans celui de la grammaire. Si les plus récentes refontes de la terminologie grammaticale sont en effet le fruit de réformes de l'enseignement, cette terminologie connaît des variations dans ses termes et dans la définition de ses concepts depuis plusieurs siècles, comme l'explique Jonas Bena Makamina (2003).

Un autre exemple de réforme, cette fois dans le domaine musical, provient d'une réforme de 1978 faisant suite à une commission mandatée par la Direction de la musique, réforme qui a abouti en France au changement du nom de la discipline musicale jusqu'alors appelée *solfège* pour *formation musicale*²¹⁷. Une des raisons invoquées pour ce changement était « *la volonté de se*

²¹⁶ Et combien de générations de parents se sont heurtés à une terminologie qu'ils n'arrivaient pas à comprendre dans les manuels et les devoirs de leurs enfants !

²¹⁷ Terme qui, selon Lucie Large, n'est toujours pas complètement passé dans l'usage. En effet, quarante ans plus tard, écrit-elle, « *on entend encore presque plus parler de « solfège » que de « formation musicale », expression même inconnue de beaucoup d'élèves et de parents d'élèves* » (*ibidem*). Elle rappelle par ailleurs que le terme *solfège* est toujours le terme officiel dans les autres pays francophones.

débarrasser de la connotation négative du mot « solfège » (LARGE 2017 : 17). En effet, la commission jugeait que le solfège était « devenu au fil des années un enseignement totalement cloisonné qui a suscité une littérature spécifique constituant un matériel pédagogique le plus souvent dépourvu de substance musicale [...] et n'offrant qu'une connaissance très partielle des langages musicaux » (MINISTÈRE DE LA CULTURE 1978 : 2). Elle considérait par ailleurs que « partir de la musique pour en découvrir le langage et ses techniques est plus formateur qu'une étude analytique abstraite, élément par élément, desséchante par définition, dont l'usage démontre qu'elle tourne souvent le dos au but à atteindre : la connaissance et l'apprentissage de la musique » (*ibidem*). Il semble que la commission ait également eu d'autres objectifs en effectuant cette réforme du solfège : hausser le niveau (notamment le niveau de culture générale) des élèves, et aussi intégrer la formation des amateurs à la mission des conservatoires (LARGE, *loc. cit.*). Nous nous trouvons donc ici devant un autre cas où à la fois le terme et le concept ont été modifiés.

Nous avons vu en 4.1.3.2 que certaines variations diachroniques peuvent s'expliquer par une évolution des connaissances ou de la compréhension du monde qui nous entoure, par l'évolution technologique (*idem*), ou encore par des modifications de systèmes législatifs (le code civil, par exemple). Parmi d'autres raisons pouvant expliquer la variation diachronique, il faut mentionner les bouleversements politiques et climatiques. Ainsi, comme l'explique Olivier Baumont (2008 : 53), la fin de la Fronde, en France, a permis une effervescence artistique et musicale, ce qui a contribué, entre autres, à la naissance du « style français ».

Ce type de variation diachronique peut encore résulter de modifications classificatoires, notamment à la suite de nouvelles découvertes ou de percées scientifiques. On trouve un premier exemple dans le domaine de l'ornithologie : à la suite de la publication en 2010 des travaux de Lovette et al., l'*International Ornithological Union* a passablement remanié en 2012 la taxinomie des espèces de la famille des *parulidés* avec le résultat qu'une grande partie des oiseaux appartenant à cette famille ont officiellement changé de nom²¹⁸. Quelques siècles plus tôt, différentes propositions successives de classification du monde animal (notamment par John Ray, Carl von Linné, Georges Cuvier, Jean Baptiste de Lamarck et Geoffroy de Saint-Hilaire, mais également par Georges Louis Leclerc, comte de Buffon) et du monde végétal (notamment par les Andrea Cesalpino, John Ray, Joseph Pitton de Tournefort, puis Carl von Linné) avaient également mené

²¹⁸ On peut consulter la liste de ces révisions à l'adresse <http://www.worldbirdnames.org/updates/archives/species-2-0-2-11/>. D'autres révisions ont été effectuées par cet organisme, dont la plus récente en 2014.

à de nombreux cas de cette double variation du concept et du terme, comme l'explique Josep Lluís Barona Vilar (2010). Dans ce cas-ci, la variation diachronique peut s'expliquer par un étoffement des connaissances scientifiques (dû, entre autres choses, au développement de nouveaux outils techniques, telles que le microscope), mais également par le choix de différents critères classificatoires (genre-espèce, caractéristiques des fleurs, similitude morphologique, etc.) ou encore par des modes de pensée différents (fixisme, déisme, transformisme, etc.).

Dans le même sens, Monique Slodzian rapporte que la découverte par Robert Koch du bacille à l'origine de la tuberculose et la « *mise en lumière* » des microbes en général vont « *modifier profondément la conception médicale de la contagion et la classification des maladies* » (SLODZIAN 1995 : 241). Si l'élargissement des connaissances peut expliquer une partie de l'évolution de la classification et de la dénomination des maladies, il ne faut toutefois pas oublier qu'une autre explication réside dans l'évolution de la manière de concevoir la maladie. C'est ce que souligne Josep Lluís Barona Vilar, qui nous rappelle en effet que « *los nombres de las enfermedades son la consecuencia de una determinada concepción de la salud y de la enfermedad que es variable cultural e históricamente y es así porque, aunque la enfermedad se traduzca siempre, en mayor o menor medida, en términos biológicos, su comprensión, identificación y tipificación, no pertenecen al ámbito de la realidad natural sino al de las construcciones intelectuales* »²¹⁹ (BARONA VILAR 2010 : s. p.). Cette même explication de la variation diachronique par des découvertes scientifiques peut aussi s'observer dans un tout autre domaine, celui de la cuisine et de la gastronomie, comme l'expliquent Estanislau Fons Solé et Olga Martín Beloso dans leur article « *Aliments : velles i noves tècniques, mots nous i vells* » (FONS SOLÉ & MARTÍN BELLOSO 2017).

Enfin, on peut rappeler l'exemple, cité par Marcel Diki-Kidiri (2008a : 95), de la terminologie des gaz, qui a subi au cours des ans d'importantes modifications comme on peut le voir à la page suivante dans le tableau 4.9 :

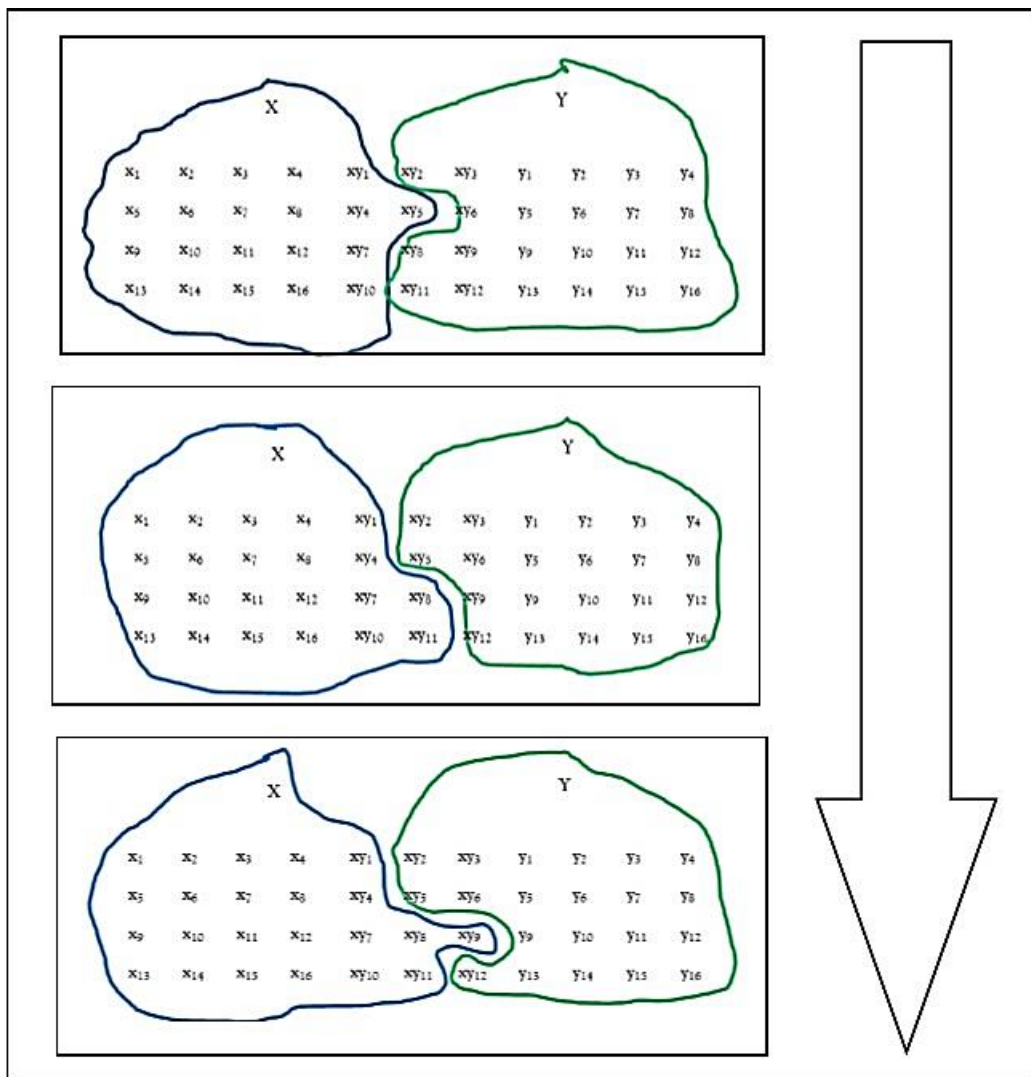
²¹⁹ « Les noms des maladies sont la conséquence d'une conception donnée de la santé et de la maladie, conception qui varie culturellement et historiquement, et cela s'explique parce que, bien que la maladie se traduise toujours dans une plus ou moins large mesure en termes biologiques, sa compréhension, son identification et sa classification n'appartiennent pas au domaine de la réalité naturelle mais bien à celui des constructions intellectuelles. » (notre traduction)

Tableau 4.9 – Évolution de la terminologie des gaz (DIKI-KIDIRI 2008a : 95)

| Terminologie du XVIII ^e siècle | Terminologie moderne |
|--|-----------------------|
| <i>air</i> | <i>gaz</i> |
| <i>air fixe</i> | <i>gaz carbonique</i> |
| <i>air inflammable</i> | <i>dihydrogène</i> |
| <i>air phlogistique/air vicié, mofette</i> | <i>diazote</i> |
| <i>air déphlogistique/air vital</i> | <i>dioxygène</i> |

Dans le cas des gaz, l'évolution de la terminologie découle d'un élargissement des connaissances à leur sujet et, donc, des caractères rattachés à leur définition conceptuelle. Autrement dit, la nature de chacun des objets (gaz) décrits ci-dessus n'a pas changé, mais l'élargissement des connaissances scientifiques sur ces objets a amené une reconceptualisation qui, à son tour, a conduit à une redénomination. Au-delà de cet élargissement des connaissances, une redistribution des caractères propres aux concepts d'un système ou d'un micro-système conceptuel mène également à une reconceptualisation et, par conséquent, à une évolution diachronique. Le diagramme suivant, qui présente un modèle théorique de l'évolution dans le temps du contenu conceptuel d'un concept X et d'un concept Y, dont les caractères apparaissent en lettres minuscules (les *x* représentant les caractères essentiels de X, les *y* représentant les caractères essentiels de Y et les *xy* représentant des caractères potentiellement partagés par les deux concepts X et Y), illustre ce phénomène :

Figure 4.9 – Évolution dans le temps du découpage conceptuel des concepts X et Y



L'intérêt de ce diagramme ne se situe pas dans les caractères x et y , dont l'appartenance aux concepts X et Y est acquise, mais bien dans la variabilité de l'appartenance des caractères xy à l'un et l'autre des deux concepts – on pourra parler de caractères potentiellement instables. Dans le diagramme, on remarque que le territoire couvert par le contenu conceptuel de X comprend dans un premier temps l'ensemble des caractères instables $\{xy_1, xy_4, xy_5, xy_7$ et $xy_{10}\}$, puis l'ensemble $\{xy_1, xy_4, xy_7, xy_8, xy_{10}$, et $xy_{11}\}$, avant de comprendre l'ensemble $\{xy_1, xy_4, xy_7, xy_8, xy_9, xy_{10}$, et $xy_{11}\}$. De la même manière, le territoire couvert par le contenu conceptuel de Y comprend dans un premier temps l'ensemble des caractères instables $\{xy_2, xy_3, xy_6, xy_8, xy_9, xy_{11}$, et $xy_{12}\}$, avant de comprendre l'ensemble $\{xy_2, xy_3, xy_5, xy_6, xy_9$ et $xy_{12}\}$, avant de comprendre l'ensemble $\{xy_2, xy_3, xy_5, xy_6$ et $xy_{12}\}$. L'appartenance des caractères xy_5, xy_8, xy_9 et xy_{11} a donc varié avec le temps. Un tel redécoupage conceptuel peut se produire de manière imprévisible, au gré de découvertes, en ce qui concerne

les objets naturels, ou alors suivre une volonté²²⁰ ou des décisions actives de modifications conceptuelles pour les artefacts ou encore pour les concepts abstraits.

Notons par ailleurs que l'évolution poussée des concepts peut également mener à des changements dans la forme des termes. Ainsi, selon la résolution de l'IAU d'août 2006 (*op. cit.*) mentionnée ci-dessus, Pluton n'est désormais plus une *planète*, mais une *planète naine*, terme créé pour désigner un corps céleste qui se situe entre les *planètes* et les *petits corps du système solaire*²²¹ (nouveau concept et nouveau terme, donc ; l'objet unique « Pluton » n'a, lui, pas changé). On peut également songer également aux nombreuses substances chimiques naturelles, d'abord classées dans une catégorie de substances, puis dans une autre, puis dans encore une autre, jusqu'à ce que quelqu'un parvienne à en isoler les éléments, et à établir la nature de ces substances, aventures qui leur ont fait connaître toute une série de noms et de définitions conceptuelles. Dans certains cas, l'évolution des concepts est telle qu'elle peut mener à terme la disparition du terme, tout au moins dans des usages précis, situation qui peut être assimilée au quatrième type de variation diachronique.

4.1.3.4. 4^e type : mort d'un terme ou nécrologie terminologique

Ce quatrième type de variation diachronique concerne les termes qui disparaissent de l'usage : il s'agit de la mort d'un terme ou nécrologie terminologique. Si Pascaline Dury et Patrick Drouin (2010) identifient quatre types de nécrologie terminologique (la nécrologie lexicale, la nécrologie sémantique, la nécrologie grammaticale et la nécrologie morphologique), ce qui nous intéresse ici n'est pas tant de catégoriser les nécrologismes, mais bien de comprendre pourquoi survient la nécrologie terminologique. Ce phénomène de nécrologie terminologique peut toucher des termes qui participent aux deux derniers types de variation diachronique expliqués ci-dessus : en effet, dans ces types de variation, soit un terme est modifié, soit il est remplacé par un autre, auquel cas il est fort probable que le terme vaincu meure. Cette mort du terme peut être définitive, mais elle peut aussi être partielle ou encore temporaire (comme nous le verrons en 4.1.3.5 avec la résurgence terminologique). Dans tous les cas, cependant, le terme sort de

²²⁰ Une « *action volontaire et consciente* », dans le cas de l'aménagement linguistique, selon les mots de John Humbley résumant la pensée de Rita Temmerman. Eugen Wüster, de son côté, préconisait une « *néologie terminologique consciente et systématique* » pour les technologies. (HUMBLEY 2012b : 115-117)

²²¹ À noter que, sans que le concept (ou le terme) de planète naine disparaisse, des découvertes datant de 2017 ont remis en question l'appartenance de Pluton à ce concept.

l'usage. Mais pourquoi les termes meurent-ils ? Nous pouvons distinguer cinq grandes causes pouvant expliquer les phénomènes de nécrologie terminologique.

La première de ces causes concerne les termes qui meurent très rapidement. Il s'agit souvent de termes qui ne parviennent pas à s'implanter dans l'usage, souvent destinés ou prédestinés à une mort certaine. Cela peut être le fait, notamment, d'une création terminologique par un terminologue, un traducteur pas tout à fait à jour ou « insuffisamment familier » avec la réalité du domaine, ou les deux, ou encore de termes proposés qui sont trop peu fonctionnels en discours, comme un syntagme à rallonge. Par exemple, la DGLFLF avait proposé, comme équivalent français de l'anglais *flashball*, le terme *arme de défense à balle souple*²²². Il semble évident que, dans son contexte d'utilisation (notamment par des policiers ou par des gendarmes sur le terrain), ce syntagme à rallonge cédera à terme le pas²²³, sinon au terme original anglais, du moins à une autre dénomination française – il connaîtra, à tout le moins, un mécanisme réductionnel tel que celui décrit par Lavagnino (2012). Il peut également arriver qu'un terme arrive trop tard (c'est ce que Jean Soubrier appelle des « traductions tardives » (2016 : 90)) – c'est trop souvent le cas des équivalents français proposés par des commissions de terminologie, comme cela l'a été des équivalents français *lissage* et *remodelage* proposés pour *lifting*²²⁴, par exemple, ou de *mercatique*²²⁵ proposé comme équivalent de *marketing* (GÖKE 2010 : 55-68 ; SOUBRIER 2016 : 90-91). Autre cas de figure, un terme proposé, et accepté dans un milieu donné, peut rencontrer des problèmes d'acceptabilité sociolinguistique dans un autre milieu. Ce fut le cas de *clavardage* – équivalent français de l'anglais *chat* proposé en 2007 par l'Office québécois de la langue française²²⁶ – qui n'a pas été adopté en France –, et des termes britanniques *bureautics* et *informatics* qui n'arrivent toujours pas à s'implanter dans l'usage aux États-Unis – où l'on utilise plutôt *computer science*. Certains termes sont ou pourraient être voués à une vie courte et à l'échec

²²² Terme publié au Journal officiel du 30 janvier 2003, comme l'indique la fiche correspondante dans la banque FranceTerme à l'adresse <http://www.culture.fr/franceterme/result?francetermeSearchTerme=flashball&francetermeSearchDomaine=0&francetermeSearchSubmit=rechercher&action=search>.

²²³ C'est déjà le cas ! Il semblerait en effet que le sigle LBD (pour *lanceur de balle de défense*) soit désormais utilisé pour faire référence à un type d'arme qui a remplacé le *flashball* dans l'arsenal policier en France.

²²⁴ On peut consulter la fiche correspondante dans la banque FranceTerme à l'adresse <http://www.culture.fr/franceterme/result?francetermeSearchTerme=lissage&francetermeSearchDomaine=0&francetermeSearchSubmit=rechercher&action=search>.

²²⁵ Comme le rappelle Jean Soubrier, « cette traduction, beaucoup trop tardive, n'a jamais pu s'implanter dans les milieux professionnels » (SOUBRIER 2016 : 91).

²²⁶ On peut consulter la fiche correspondante dans le *Grand dictionnaire terminologique* à l'adresse http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8392463.

de leur implantation dans l'usage – d'autant plus si un ou des termes concurrents existent – à cause d'une difficulté de la perception de leur motivation par les utilisateurs ou de par leur trop grande proximité formelle avec des termes concurrents en langue étrangère ou dans la même langue (THOIRON et al. 1993 : 69).

Une autre explication de la disparition d'un terme consiste en la disparition du concept ou de l'objet que le terme désignait, provoquée par une évolution technologique, une recherche de nouveauté ou encore, de nécessaires ajustements. C'est ici toutefois que la notion de domaine prend une importance capitale. En principe, en effet, lorsqu'un objet disparaît, le terme qui le désigne disparaît lui aussi de la terminologie du domaine auquel l'objet appartient. Ainsi ne trouve-t-on plus, dans les catalogues ou dans les manuels de serrurerie les termes *bobinette* et *chevillette*. Cependant, ces deux termes continueront à apparaître dans des musées, ils continueront d'exister dans le domaine de l'histoire de la menuiserie et... dans le conte de Perrault. De la même façon, certains termes ont disparu de la terminologie usuelle des sciences mais demeurent en usage dans la terminologie de l'histoire des sciences. C'est la raison pour laquelle nous évoquions plus haut la possibilité de nécrologie terminologique partielle ou de nécrologie terminologique temporaire. Par exemple, on verra au chapitre 10 (en 10.5) qu'un appareil musical nommé *chronometre*²²⁷ et inventé par Étienne Loulié, n'a pas survécu à son inventeur, bien qu'on utilise aujourd'hui dans le même contexte un appareil semblable nommé *métronome*. Le terme *chronomètre* a donc disparu du vocabulaire musical, avant de réapparaître dans d'autres domaines, dont celui de l'horlogerie.

Il peut également arriver que des termes meurent à cause de la survivance d'un seul terme à l'exclusion de ses concurrents – il s'agit, dans ce cas, d'une autorégulation de l'usage par les locuteurs. Cela peut se produire, notamment, en cas de foisonnement néologique accompagnant une nouvelle découverte ou une nouvelle invention : ce foisonnement donne alors inévitablement lieu à une autorégulation du vocabulaire par les usagers et donc à la disparition rapide d'une bonne partie de ses néologismes. Au cours de notre dépouillement, nous avons identifié plusieurs cas de foisonnement synonymique à propos desquels nous savons qu'une autorégulation semble s'être produite par la suite. C'est le cas, par exemple, de nombreuses dénominations de figures de note. Les premiers traités que nous avons dépouillés donnaient *entière* et *semibrefve* (sans compter les deux dénominations utilisées par La Voye Mignot, soit *ronde*

²²⁷ Orthographe utilisée par Loulié.

sans queüe et *note ronde sans queüe*) comme synonymes de *ronde*, or nous savons que *ronde* est le terme qui a survécu par la suite aux deux autres ; le même cas de figure s'applique à la *blanche* (qui avait, comme synonymes *demie* et *minime*), à la *noire* (*quart* et *semiminime*), et ainsi de suite. On trouvera au chapitre 10 (en 10.3) une analyse complète des valeurs et des figures de notes.

Par ailleurs, dans certains domaines, ainsi que cela a été le cas pour la musique comme nous l'avons vu au chapitre 2, il peut exister une synonymie ou une quasi-synonymie, et plusieurs termes peuvent ainsi coexister pour désigner un même concept, que cela soit dû à l'existence de terminologies d'école, à des variations diatopiques, ou encore à la création concurrente de termes issus de langues différentes. Il arrive cependant que cette coexistence de termes concurrents devienne en quelque sorte encombrante et que, tout naturellement, quelques-uns de ces synonymes cèdent la place à un terme concurrent. Ce processus a été très courant dans le domaine médical, notamment, comme nous le relate Marie-José Brochard : « *Henri de Mondeville*²²⁸ note par exemple « *qu'apostème, (dubelech), tumeur, éminence, élévation, grossissement, enflure contre nature, sont sept termes qui désignent la même chose et sont synonymes* » : grec, arabe, latin, langue vulgaire permettent ainsi la coexistence d'une langue savante et d'une langue populaire. [...] Ce flottement synonymique sera en partie résolu lorsque les différentes disciplines s'autonomiseront et se spécialiseront. » (BROCHARD 1993 : 1212). Brochard donne notamment l'exemple du terme *placenta* « néologisme des chirurgiens-accoucheurs du XVII^e s., [qui] entre en concurrence avec *arrière-faix*, utilisé par les médecins ou chirurgiens, et avec *délivrance*, lit ou *secondine*, employés par les matrones. Cette synonymie se réduira à deux termes au XVIII^e s., l'un scientifique, l'autre populaire » (*ibidem*). L'auteure se réfère probablement ici aux termes *placenta* et *arrière-faix*, ce qui correspondrait aux deux termes donnés pour ce concept dans la première édition de l'*Encyclopédie*.

L'effet de « mode » et un certain besoin de renouvellement peuvent eux aussi expliquer la disparition de certains termes. Ainsi, sous Louis XIV, dans le mouvement général de francisation des arts, on préféra nommer *tragédie en musique* ce que l'on avait appelé auparavant *opéra*, dénomination qui allait pourtant, dès le siècle suivant, revenir dans l'usage. On peut penser que la connaissance de ce genre musical (du concept, donc, à défaut d'un terme) remonte, en France, jusqu'au tout début du XVII^e siècle, puisque c'est au mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis que fut créée l'*Euridice* de Jacopo Peri, tout premier opéra de l'histoire, bien qu'il n'en portât pas

²²⁸ Né vers 1260 et mort vers 1320, chirurgien de Philippe Le Bel et de Louis Le Hutin (WARNESSON, s. d.).

le nom à l'origine²²⁹. L'utilisation du terme *opéra* est passée en français : en effet, au tout début de la période qui concerne nos travaux, en 1649, Hubert Carrier utilisait bien le terme *opéra* dans ses *Mazarinades* (1649 : vi). Cette dénomination a perduré au moins jusqu'en 1669, car c'était bien des « *Académies d'Opéra ou Représentations en Musique en vers françois, sur le pied de celles d'Italie* » que Pierre Perrin était autorisé à établir cette année-là par privilège royal²³⁰. Toutefois, lorsque ledit privilège passa à Lully en mars 1672, lorsqu'il recréa le genre en une synthèse du théâtre et de la musique, on passa du terme *opéra* à ceux de *tragédie en musique* ou de *tragédie mise en musique*. Le terme *opéra* continua d'apparaître de manière sporadique dans les écrits du dernier quart de ce siècle, mais pas sous la plume des compositeurs ou des librettistes. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, on commença à voir apparaître progressivement le terme *tragédie lyrique* – mais c'est toujours « *tragédie mise en musique* » ou « *tragédie en musique* » que l'on voit apparaître sur les frontispices des opéras de Campra, Desmarests, Destouches et Rameau, pour ne nommer que ceux-là. C'est seulement à la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec l'arrivée en France des opéras de Gluck que le terme *opéra* reprendra sa place dans l'usage. Au sujet de ce débat terminologique, Graham Sadler écrit ce qui suit :

During the greater part of the Lully–Rameau period, the term 'tragédie lyrique' is rarely encountered. For the first 85 years of the genre's existence, this expression was scarcely ever employed by librettists or composers. Almost without exception, librettos printed before 1760 use the terms 'tragédie' or 'tragédie en musique'. On printed scores the same terms are found with similar consistency, together with such variants as 'tragédie mise en musique' or (after the mid-18th century, when old librettos began to be recycled) 'remise en musique' (e.g. Dauvergne's *Enée et Lavinie*, 1758). Le Cerf de la Viéville is typical of his time in referring to 'nos Opéra que nous appelons des Tragédies en Musique' (*Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, 1704–6, iii, 3). During the 18th century, as other genres grew in stature and popularity, writers found the need to invent additional makeshift terms (e.g. 'tragédie-opéra', 'opéra tragédie').

It was in literary circles, and not until the mid-18th century, that the expression 'tragédie lyrique' first became fashionable. Rémond de Saint-Mard (1741), for example, uses 'tragédie lyrique' and 'tragédie en musique' interchangeably; Cahusac (1751, 1754) is more consistent in employing

²²⁹ La première édition de cette œuvre, datant de 1600, est en effet intitulée « *Le Musiche di Jacopo Peri [...] sopra l'Euricice* » (« les musiques de Jacopo Peri sur l'Euridice », notre traduction). Précisons que, bien que cette œuvre constitue effectivement le tout premier opéra de l'histoire, un consensus veut que ce soit plutôt à l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi, datant de 1607, que revienne ce titre.

²³⁰ Le texte de ce *Privilège* est reproduit dans GOURRET 1984 : s. p.

the former to distinguish lyric from spoken tragedy. During the 1760s the new term is found sporadically on title-pages (e.g. Dauvergne's *Hercule mourant*, 1761). But only in the following decade, particularly after the arrival in Paris of Gluck's operas, does it appear at all frequently in this context.

For much of the 20th century 'tragédie lyrique' was the preferred term. Yet present-day scholars are increasingly following Girdlestone's lead in returning to the terms used by librettists and composers, at least for the Lully–Rameau period (SADLER 2001).

Ainsi, le terme *opéra* a-t-il disparu de l'usage pendant quelques décennies, tout comme le terme *tragédie en musique* entre le XVIII^e siècle et la redécouverte des œuvres anciennes avec le mouvement de la musique ancienne.

Nous avons évoqué, en 4.1.3.1 les cas où un terme est modifié ou remplacé par un autre pour des raisons connotatives ; cela provoquera là aussi de la nécrologie terminologique. Cela peut donc être le cas pour des « *termes qui présentent des connotations peu valorisantes* », ce qui peut être attribuable à « *l'un des formants, suffixal le plus souvent* » ou « *au terme pris globalement* » (THOIRON et al. 1993 : 68). Philippe Thoiron (*op. cit.*) et ses collègues donnent les exemples, dans le domaine médical, des termes *battade* et de *claquade*, rejetés notamment par les kinésithérapeutes, de *tire-veine* à qui l'on préfère le concurrent anglais *stripper*, « *l'absence de connotations techniques* » du terme français représentant probablement un handicap. L'attrait d'une langue étrangère peut aussi mener à ce qu'un terme soit mis de côté puis aux oubliettes au profit de son concurrent en langue étrangère, la consonance étrangère donnant lieu à une connotation jugée méliorative.

Enfin, la nécrologie terminologique est souvent le résultat d'une évolution des écoles de pensée qui peut amener par ailleurs, en contrepartie, l'arrivée de nouvelles dénominations comme cela s'est produit dans le domaine des mathématiques ou de la grammaire. Comme le rappelle Rudolf Bkouche, « [l]e terme « *égalité* » a disparu de l'enseignement de la géométrie élémentaire avec la réforme des mathématiques modernes, celles-ci s'appuyant sur le point de vue ensembliste » (2009 : 91). De la même manière, dans le cas d'une invention qui connaît une durée de vie éphémère, le terme qui la désigne est susceptible de disparaître, bien que la désignation puisse être réutilisée dans un autre domaine, comme ce fut le cas pour *sonomètre* : d'abord utilisé par Étienne Loulié pour désigner une de ses inventions²³¹ consistant en un appareil pouvant produire des sons, ce terme désigne

²³¹ On trouvera les documents écrits par Loulié pour présenter son invention à l'Académie Royale des Sciences dans l'ouvrage *Machines et inventions approuvées par l'Académie Royale des Sciences* [...] publié par Jean-Gaffin Gallon (1735 : 187).

aujourd'hui, dans le domaine de l'acoustique, un appareil mesurant le niveau de pression acoustique (en décibels).

Nous l'avons évoqué, ou cela se dégage à tout le moins implicitement de nos propos, la classification de certains cas de variation diachronique peut changer en fonction d'où on se situe dans le temps, ou dans le cycle de vie des termes et des concepts. Certains exemples auxquels nous pourrions songer pour illustrer notre typologie pourraient ainsi figurer dans plus d'un type de cette typologie. C'est notamment le cas de plusieurs exemples issus de la théorie musicale, pour lesquels la variation diachronique peut s'expliquer non pas par de nouvelles découvertes ou par une évolution des connaissances, non pas par des effets de mode ou par une volonté de se singulariser, mais bien par une évolution des systèmes de pensée musicale. La plupart du temps, cette évolution a engendré, dans un premier temps, une concurrence terminologique et conceptuelle, puis la disparition progressive du terme et du concept, au fil de l'implantation d'un nouveau système (un peu comme nous l'avons vu avec les progrès technologiques) et, par la suite, une forme de nécrologie terminologique.

L'un de ces exemples, bien connu des spécialistes de la théorie musicale, est celui de la gamme, ou plutôt du nom donné aux notes, et de leur organisation dans ce que nous nommons aujourd'hui la gamme (l'*échelle*, comme on la désigne encore beaucoup dans les traités publiés à la période étudiée). En effet, au fil des siècles, ce système a connu de nombreuses mutations conceptuelles, qui ont été accompagnées par d'aussi nombreuses variations dénominatives. En ce qui concerne les périodes visées par le domaine de la musique ancienne, plusieurs systèmes se sont ainsi succédé²³² entre le Moyen Âge et le XVIII^e siècle, allant de la solmisation au solfège fixe, en passant par la gamme des nuances, par le système alphabétique²³³ puis, à la Renaissance, par un système fondé sur des doubles combinaisons d'hexacordes, puis par l'addition au système de

²³² Comme l'expliquent Bernard Floirat et al. (1999).

²³³ « [P]roposé pour la première fois dans le *Dialogus de Musica* du pseudo Odon de Cluny, au XI^e siècle, et encore en usage aujourd'hui dans les langues germaniques » (FLOIRAT et al. 1999 : 30).

la syllabe *si* vers la fin du XVI^e siècle, puis, en France²³⁴, par la gamme double²³⁵ (fondée sur les heptacordes) au début de la seconde moitié du XVII^e siècle (mais qui serait tombée en désuétude au cours de la première moitié du XVIII^e siècle (FLOIRAT et al. : 37)) et la méthode du *si*, puis par la gamme simple. Chacun de ces changements a mené certains termes (et concepts) à disparaître avec le temps (ou à tomber dans l'oubli). À ce titre, on pourrait donc inclure chacune de ces « morts » dans la nécrologie terminologique. Cependant, plusieurs des systèmes évoqués ci-dessus sont revenus dans l'usage²³⁶ (et, avec eux, leurs terminologies), et l'on pourrait par conséquent classer chacun de ces exemples sous le type de la résurgence terminologique.

4.1.3.5. 5^e type : résurgence terminologique

En effet, si les termes disparaissent ou meurent, ils peuvent également « resurgir » par le phénomène de la résurgence terminologique, qui constitue le cinquième type de variation diachronique. Pour répondre à des besoins actuels de dénomination, il arrive ainsi qu'on ait recours au fonds de la langue. Un terme qui avait disparu de l'usage réapparaît alors, après une période plus ou moins longue, avec ou sans variation au niveau du concept. C'est notamment le cas dans le domaine de la mode. En effet, comme l'explique Maria Teresa Zanola,

L'étude de quelques costumes de la Fondazione Cerratelli, qui présente l'une des plus précieuses collections de costumes du théâtre, de l'opéra et du cinéma, a permis de pénétrer dans les coulisses de la réalisation des modèles dans l'atelier de production, où le travail est là aussi une histoire de terminologie/s. Des termes du passé sont d'ailleurs souvent transformés et hautement valorisés par la mode actuelle, qui ne cesse de puiser dans les vestiaires des temps jadis (ZANOLA 2017 : 21).

²³⁴ Tous les pays n'ont pas adopté les mêmes systèmes, ou alors ils ne les ont pas adoptés en même temps, et cela ajoute à la complexité causée par la cohabitation de différents systèmes au sein d'un même pays — causant parfois des casse-têtes au moment d'établir des équivalences. Cela perdure aujourd'hui : il n'y a pas de norme internationale et universelle pour le solfège ou pour le nom des notes ; même au sein de l'anglophonie, on retrouve différents systèmes, dont les deux principales familles sont celle du *moveable do* (ou sa variante numérique fondée sur les degrés de la gamme — *scale degrees*) et celle du *fixed do* (chaque famille comptant différentes variantes).

²³⁵ Dont Bernard Floirat et al. considèrent que l'étude « fait apercevoir les difficultés qui ont pu résulter, à l'époque, d'une intelligence incomplète de la tonalité et de ses mécanismes » (1999 : 29).

²³⁶ On enseigne aujourd'hui la solmisation (sa théorie et sa pratique) dans les cursus de musique ancienne de plusieurs écoles et conservatoires, y compris au CNSMD de Lyon.

Un autre cas de figure concerne des concepts et des termes oubliés qui resurgissent. Nous reviendrons de manière plus approfondie en 4.2 sur ce phénomène de résurgence terminologique, qui se situe au centre de notre sujet de recherche.

4.1.4. Causes et explications de la variation diachronique : une synthèse

Il est important de souligner à nouveau ici que le rythme d'évolution ou de renouvellement de la terminologie dépend des domaines. En effet, alors que certains domaines de spécialité et leur terminologie évoluent rapidement (avec l'exemple extrême de l'informatique, de la téléphonie portable, tablettes, téléphones intelligents ou *smartphones*...), d'autres évoluent très lentement comme la philologie des langues anciennes ou l'archéologie, par exemple. D'autres domaines encore voient leur terminologie évoluer à vitesse variable dans le temps. Comme le résume Ad Hermans, « *l'évolution du vocabulaire peut être continue ou se faire par à-coups, lorsque les découvertes se multiplient dans un secteur précis. Le rythme d'évolution du vocabulaire varie d'un domaine et parfois d'un sous-domaine à l'autre* » (1992 : 329), et cet auteur donne à ce sujet les exemples contrastants du domaine de la toiture en chaume et de celui de l'intelligence artificielle. Par exemple, la terminologie de l'état civil et de la famille, qui était demeurée pratiquement inchangée depuis très longtemps, a vu, au cours des cinquante dernières années, son vocabulaire se multiplier avec l'apparition, notamment, de termes comme *déclaration de concubinage notoire* (notion apparue en France après 1968), *vie maritale*, *famille monoparentale*, *monoparentalité*, *PACS* qui a donné naissance aux dérivés *se pacser* et *pacsé(e)*, *famille recomposée*, etc²³⁷. Ceci étant dit, bien que le terme *famille recomposée* soit de fabrication récente, ce concept existait déjà depuis plusieurs siècles, sans peut-être être identifié par un terme : lorsqu'un veuf ou qu'une veuve avec des enfants se remariait et avait d'autres enfants, il s'agissait bien d'une « famille recomposée ».

Certaines variations diachroniques peuvent s'expliquer encore par une évolution des besoins de communication dans une communauté de locuteurs (communication entre spécialistes ou enseignement professionnel, par exemple) et par un besoin de communication élargie (vulgarisation). C'est le cas, notamment, lorsque de nouvelles appellations de programmes sociaux engendrent une modification du vocabulaire administratif, ou encore lorsque, comme on l'a vu plus haut, l'on choisit de redénommer un concept afin d'accroître la motivation de sa dénomination pour permettre sa compréhension et son appropriation par une communauté

²³⁷ Exemples donnés par Marcel Diki-Kidiri (2008a : 93-94).

élargie d'usagers. Comme le rappelle Lavagnino, « [l]a fonction des termes n'est plus uniquement celle de dénommer une entité dans un système conceptuel figé ; l'évolution continue de la science et des techniques demande un renouvellement constant des terminologies et leur adaptation aux nécessités des usagers et des situations communicatives » (2012 : 144).

Pour Saussure, ce n'était pas une tâche aisée que d'expliquer les causes de la variation diachronique en langue générale, et aucune des hypothèses avancées ne le satisfaisait entièrement (ČERMÁK 1996 : 33). Jakobson écrivait par ailleurs que les lois de la diachronie n'étaient pas de nature téléologique (*ibidem*). Nous avons tenté, dans l'explication de notre typologie de la variation diachronique en langue de spécialité, d'identifier certaines des causes de ces variations, mais nous n'avons pas la prétention de les avoir toutes identifiées ni de soutenir qu'il ne puisse en exister d'autres. Le tableau suivant présente de manière synthétique les différentes causes et explications des types de variation diachronique dont nous avons discuté jusqu'à présent.

Tableau 4.10 – Récapitulatif des causes de la variation diachronique en langue de spécialité

| Type de variation diachronique | | Causes ou explication | |
|--------------------------------|--|---|--|
| 1 | le terme évolue mais le concept reste stable | <ul style="list-style-type: none"> ♦ connotation négative ♦ mode ou marketing ♦ alignement sur une série paradigmatique (rétronymie) ♦ terme jugé trop long ♦ démotivation terminologique ♦ besoin de distanciation idéologique | <ul style="list-style-type: none"> ♦ évolution des besoins de communication ♦ besoin de communication élargie ♦ évolution de la pensée au sein d'un domaine |
| 2 | le terme reste stable mais le concept qu'il désigne évolue | <ul style="list-style-type: none"> ♦ reconceptualisation, réorganisation conceptuelle (suite à une évolution des connaissances ou à une évolution technologique) ♦ modification connotative ♦ évolution d'une activité professionnelle ♦ évolution technique ou technologique | |
| 3 | et le terme et le concept évoluent | <ul style="list-style-type: none"> ♦ modification connotative ♦ évolution des connaissances ♦ bouleversements politiques et climatiques ♦ modifications classificatoires (ex. : taxinomie) | |

| | | | |
|----|------------------------------|---|--|
| | | ♦ réformes de systèmes (enseignement, administration, etc.) | |
| 4. | nécrologie terminologique | ♦ termes à durée de vie limitée ♦ connotation négative ♦ disparition de l'objet désigné ♦ autorégulation de l'usage ♦ effet de mode, besoin de renouvellement ♦ évolution des écoles de pensée | |
| 5. | résurgence terminologique | ♦ recours au fonds de la langue pour la création néologique ♦ résurgence d'un concept et d'un terme ♦ réapparition d'un métier ou d'une pratique | |

Comme on peut le voir dans ce tableau, plusieurs causes sont communes à deux ou plusieurs types de variation diachronique. C'est le cas de l'évolution connotative et de l'effet de mode, mais également de l'évolution des connaissances. D'autres causes sont apparentées, comme l'évolution d'une activité professionnelle, l'évolution technique et l'évolution des écoles de pensée, ou encore une réorganisation conceptuelle et des modifications classificatoires. Nous faisons remarquer précédemment que deux ou plusieurs types de variation diachronique peuvent survenir de manière simultanée ou quasi-simultanée, ce qui empêche le cantonnement d'un cas de variation dans un type ou un autre. Ainsi, par exemple, dès lors qu'un terme est modifié ou changé, comme dans le premier ou dans le troisième type de variation, le terme ancien disparaît, et la nécrologie terminologique entre en jeu. Cela explique que ces trois types de variation diachronique se partagent certaines causes.

Il importe, cependant, de souligner que les variations diachroniques, qui peuvent être minimes, ne sont pas toujours perceptibles sur le moment (HUMBLEY 2012b : 117), et qu'un certain recul temporel est parfois nécessaire pour constater et analyser ces variations.

4.2. Regard sur la « résurgence terminologique »

Au moment d'évoquer en 4.1.3.5 le phénomène que nous avons nommé « résurgence terminologique », nous expliquions que ce phénomène peut se produire lorsque, au moment de nommer un concept nouveau, on a recours au fonds de la langue, ou encore que, après une sortie plus ou moins prolongée de l'usage, un terme, un concept ou les deux à la fois, resurgissent, que ce soit dans un autre domaine que celui dans lequel la paire concept-terme avait antérieurement existé (cela serait potentiellement le cas pour une création néologique), ou encore au sein du

même domaine (avec ou sans changement dans le concept). Il convient à présent d'expliquer plus précisément ce que nous entendons par ce concept de résurgence terminologique. Comme nous allons le voir, ce phénomène peut s'observer dans différents domaines et, *a fortiori*, dans le domaine de la musique ancienne, raison pour laquelle nous en avons fait l'axe d'approche de notre travail.

Jean-Nicolas de Surmont suggère que

L'étape ultime de changement consiste à adopter un néologisme et pourrait se nommer *riciclaggio dei segni preesistenti* suivant le concept d'Alinéi [...]. Ce « recyclage terminologique » peut être notamment le fait d'une action d'un *médiateur métaterminologique* (comme les commissions de terminologie) qui exercent, depuis les années 1970, le rôle de critique vis-à-vis des emplois en vue de suggérer des solutions néonymiques pour la description d'un champ d'activité supradisciplinaire (DE SURMONT 2011 : 209).

Cette idée de *recyclage terminologique* peut se raccrocher au phénomène de résurgence terminologique. Cependant, il importe de préciser que, à notre avis, ce phénomène n'est pas nécessairement orchestré par des organismes de normalisation terminologique, mais qu'il peut très bien être le fruit d'une volonté ou d'un besoin provenant des acteurs d'un domaine donné, ou encore tout simplement une re-création terminologique issue du milieu professionnel en question.

Avant d'aller plus loin, il nous semble opportun de préciser comment nous situons cette idée de résurgence terminologique par rapport à deux autres concepts, dont on pourrait estimer qu'ils présentent des caractères similaires, ceux d'*archaïsme* et de *paléologisme*. Au sujet de ces deux concepts, Jean-François Sablayrolles écrit :

Dans ce cas l'archaïsme constitue un sous-ensemble de la néologie, son antonyme. Curieuse figure que d'être une sous-partie de son antonyme ! Là encore, c'est qu'une distinction n'est pas effectuée systématiquement, et n'a pas reçu, à ma connaissance, de nom. F. Brunot dans l'*Histoire de la langue française*, voyait bien cette différence en signalant que certains auteurs (tel Chateaubriand) puisaient leurs néologismes moins dans le stock de mots possibles et non attestés que dans celui des mots qui avaient existé dans la langue et qui en avaient disparu. Mais ce n'est pas là ce que l'on peut appeler proprement un archaïsme. Ce dernier est un mot qui est connu par les membres de la communauté qui ont disponible dans leur mémoire un signifié pour ce mot et qui savent par ailleurs que son emploi est vieilli, daté. Les mots *poitrinaire*, *croup*, l'expression *c'est bath* ne s'emploient plus régulièrement et ont été supplantés par d'autres unités

lexicales (*tuberculeux, diphtérie, c'est géant*²³⁸, etc.). À la différence des archaïsmes proprement dits, les mots réintroduits ne présentent aucun signifié pour les auditeurs qui doivent en calculer le sens à partir de leurs éléments constitutifs et du contexte. Aucune connotation ne leur est par ailleurs attachée. Ce sont ces mots-là et non les archaïsmes qui ont le même effet que les néologismes. Aucune dénomination ne leur a été attribuée. On pourrait les nommer *paléologismes*, du grec *palaios* « ancien » attesté dans *paléologie, paléographie*, etc. (SABLAYROLLES 2006 : 87-88)

Autrement dit, pour Sablayrolles, un *paléologisme* consisterait en un emploi nouveau d'un mot ayant déjà été en usage à une autre époque. Ou encore, comme le résume Anna Arzoumanov, « dans la terminologie de Jean-François Sablayrolles, avoir recours à un *paléologisme*, c'est préférer à son équivalent moderne un signifiant ancien, définitivement disparu, autrement dit un « mot mort » » (2012 : 327). Cette auteure précise toutefois que les paléologismes « sont en général inconnus des membres d'une communauté linguistique qui n'ont pour eux aucun signifié disponible dans leur mémoire, à moins d'être spécialistes de la période en question » (*ibidem*) et que, en ce sens, ils s'apparentent à des néologismes, étant donné que « le lecteur les rencontre pour la première fois » (*ibid.*). Cependant, on trouve d'autres conceptions du *paléologisme* dans la littérature. En effet, si ce concept consiste, pour Loïc Depecker, à « faire revivre des termes anciens, qui peuvent avoir l'avantage d'avoir été intégrés dans la langue » (2013c : 53), il semble avoir, pour Roland Eluerd un tout autre sens :

Autre visage de l'évolution : le fait que le progrès scientifique rende caduc des dizaines de termes, que l'innovation fragilise des pans entiers du vocabulaire des forges. Ce phénomène très caractéristique pourrait être nommé *paléologie*, terme qui m'a été suggéré par Henri Cottet. Le paléologisme n'est pas un archaïsme. Le concept même d'archaïsme présuppose que l'emploi du terme vieilli reste possible. Le paléologisme n'est employé que par l'historien (ELUERD 1990 : 42).

Le manque d'unanimité que l'on perçoit au sujet de ces deux concepts aurait peut-être suffi à nous en éloigner, mais c'est aussi tout simplement parce qu'aucune des définitions ci-dessus ne semblait coller exactement au phénomène que nous souhaitions mettre en lumière dans ces travaux que nous avons choisi d'utiliser un autre terme, la *résurgence terminologique*. Ce que la *résurgence terminologique* a de commun avec l'archaïsme et avec le paléologisme (toutes définitions confondues), c'est qu'elle est liée, dans la plupart des cas, à une dénomination ancienne. Cependant, ce qui la particularise, c'est que cette dénomination ancienne, toujours liée à son concept d'origine, est réintroduite dans l'usage après en être sortie. Par exemple, dans

²³⁸ Expression par ailleurs déjà datée lors de la publication de cet article.

un article que nous avons déjà cité, Ad Hermans souligne que, « *en architecture, on assiste à la disparition d'une partie du vocabulaire ancien (suite aux simplifications du modernisme, notamment), alors que ces vocables restent pertinents et redeviennent même indispensables, avec le retour d'une plus grande variété du « langage » architectural* » (1992 : 319). Ce phénomène de résurgence terminologique concernerait donc tout particulièrement des pratiques ou des métiers qui, en tout ou en partie, n'existaient plus dans l'actualité, mais qui recommencent à avoir une actualité concrète.

Au prochain chapitre, nous expliquerons comment est né le mouvement de la musique ancienne, et comment la musique et les écrits musicaux ont été redécouverts au fil du temps. Il va donc sans dire que la plus grande partie du vocabulaire spécialisé de la musique ancienne a connu, après une « mort clinique » supposée, une résurgence terminologique, car il est maintenant couramment utilisé par tous les acteurs de la musique ancienne au XXI^e siècle. En effet, ce vocabulaire est redevenu vivant dans les divers milieux de la musique ancienne. La réutilisation d'instruments jadis tombés en désuétude et la réappropriation de cette musique s'accompagnent de la résurgence de la terminologie musicale ancienne, qui retrouve ainsi une nouvelle vie. C'est ce phénomène que nous pourrions mettre en lumière dans nos travaux, dans une approche qui combinerait une partie synchronique et une partie diachronique. Ceci étant dit, il peut être bon de préciser que le phénomène de résurgence terminologique peut s'appliquer à des cas précis de termes et de concepts, mais qu'elle peut également s'appliquer à une terminologie dans son ensemble, ce qui va au-delà de la résurgence d'un terme ou d'un concept en particulier. C'est par ailleurs tout à fait le cas de la terminologie dite aujourd'hui « de la musique ancienne ».

Une autre particularité de la résurgence terminologique est qu'elle peut amener à cohabiter deux terminologies parallèles et concurrentes (celle de l'« ancien » domaine, « ressurgi », et celle du domaine « nouveau »), engendrant par conséquent des cas de ce que nous appelons « plurinymie diachronique ». Autrement dit, il peut se produire une cohabitation de deux ou de plusieurs termes différents qui ne peuvent être qualifiés de synonymes, car ces termes ne sont effectivement pas substituables l'un à l'autre. Ces cas de plurinymie diachronique peuvent engendrer des besoins de médiation linguistique, sur lesquels nous reviendrons au chapitre 11.

Il existe d'autres cas de résurgences terminologiques dans bien d'autres domaines que celui de la musique. On peut ainsi citer le cas du terme *minéralurgie*, qui apparaissait dans le *Littré* en 1863 comme étant l'« *art de traiter les minéraux pour les rendre plus utiles. La minéralurgie convertit en chaux*

vive les carbonates de chaux »²³⁹. Ce terme a longtemps disparu de l'usage (il ne figurait pas dans le Trésor de la langue française), avant de réapparaître dans les années 1960 dans la documentation spécialisée (notamment dans la *Revue de l'industrie minérale* et dans le *Dictionnaire français de minéralurgie* publié par la Société de l'Industrie minière en 1972) pour désigner, sur le modèle de métallurgie, l'« ensemble des techniques de traitement de matières minérales brutes ayant pour objet d'obtenir par voie physique, chimique ou thermique, des produits directement utilisables par l'industrie ou transformables par le métallurgiste », la « méthodologie des techniques de valorisation des minerais et matériaux », ou encore l'« ensemble des techniques désignées également sous les noms de : préparation, valorisation, concentration, enrichissement, traitement des minerais », selon les trois définitions proposées dans le *Grand dictionnaire terminologique* pour ce concept²⁴⁰.

Conclusion

La plupart des travaux effectués en terminologie diachronique visent principalement à étudier le cheminement d'une terminologie donnée, depuis son état à un ou des moments *x* de son histoire, afin d'arriver à des constats sur son évolution (en d'autres mots, étudier l'évolution pour l'évolution). Nos travaux ont cependant, comme nous l'avons déjà expliqué, une visée plus ample. En effet, bien qu'ils visent en grande partie à étudier l'évolution d'une terminologie donnée (la terminologie musicale), cette étude n'est qu'un préalable à d'autres objectifs. Parmi ceux-ci, on souhaite d'abord identifier et comprendre les différences qui existent entre l'état actuel de la terminologie musicale et celui qui était le sien à la seconde moitié du XVII^e siècle. Ceci permettra, du moins l'espérons-nous, de retrouver et de se réappropriier son usage d'origine (celui du XVII^e siècle), dans la perspective d'une utilisation correcte et adéquate de cette terminologie initiale, tout en sachant aménager le discours pour l'ajuster au niveau de compétence des

²³⁹ À l'adresse <http://www.littre.org/definition/min%C3%A9ralurgie>.

²⁴⁰ Selon l'outil N-Gram Viewer, la première attestation du terme « minéralurgie » date de 1758 : il apparaît en effet dans un ouvrage d'Antoine Simon Le Page du Pratz intitulé *Histoire de la Louisiane*, publié cette année-là. Il faut attendre 1793 et 1794 pour noter de nouvelles occurrences, respectivement dans le *Dictionnaire de la Physique* d'Hôtel de Thou d'abord, puis dans le *Journal des Mines*. Par la suite, les occurrences du terme sont ensuite plus nombreuses dans la première moitié du XIX^e siècle (notamment dans le *Dictionnaire allemand-français : contenant les termes propres à l'exploitation des mines, à la minéralurgie et à la minéralogie* de Jean B. Beurard, publié en 1809), mais son usage est moins fréquent dans la seconde moitié de ce siècle (avec un pic relatif d'occurrences entre 1880 et 1889), avant de décliner tranquillement jusqu'en 1940. Le terme « minéralurgie » est ensuite complètement absent du corpus Google Books entre 1940 et le milieu des années 1960, où il commence à réapparaître dans des ouvrages à caractère historique. Ce n'est qu'en 1971 qu'on le voit retrouver un usage « contemporain », dans un ouvrage publié par le ministère de l'Éducation du Québec.

locuteurs moins au fait des différences identifiées, dans la perspective également d'assurer une juste compréhension des textes anciens. Autrement dit, il s'agit, pour nous, d'aller étudier l'état de cette terminologie à une époque *x* (la seconde moitié du XVII^e siècle), de la comprendre et de la maîtriser puis, dans un second temps, de voir comment cette terminologie a évolué avec le temps, afin de comprendre comment il est possible de procéder à une meilleure médiation linguistique entre les différents acteurs du domaine, pour optimiser le travail au sein du domaine. Il ne s'agit donc pas d'une activité strictement « muséale » ou encore d'« archéologie terminologique », mais bien de travaux utilitaires, dont l'approche vise à réactiver, à faire revivre quelque chose.

CHAPITRE 5 — PERTINENCE DES TRAVAUX DIACHRONIQUES ET HISTORIQUES EN TERMINOLOGIE

5.1. La pertinence des travaux en synchronie historique et en terminologie diachronique

La lexicologie historique est une besogne où le lexicologue se pare indûment des plumes de l'historien tout en risquant de perdre ses propres références. Est-ce une raison pour que restent en friche tant de vocabulaires spécialisés (ELUERD 1990 : 43) ?

Comme le soulignait Louis Guespin, « *l'histoire, que la théorie d'Eugen Wüster chasse par la porte, revient obstinément frapper au carreau, si fort même qu'elle ébranle la belle construction : comment expliquer sans l'histoire les constantes survivances lexicales, en terminologie comme dans le langage quotidien ?* » (1995 : 206). En effet, certaines terminologies créées entièrement *ex nihilo* mises à part²⁴¹, les vocabulaires spécialisés se sont construits au fil du temps, dans un contexte mouvant, et ils ont connu en tout ou en partie une certaine évolution, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. Par conséquent, il serait artificiel de vouloir étudier une terminologie sortie de son contexte, non seulement social et culturel, mais surtout historique, cette prise en compte du contexte historique amenant par la force des choses à se pencher sur l'évolution (ou la non-évolution) des terminologies.

Or, bien que « *Denise Daoust ou Jacques Maurais* », comme le rappelait François Gaudin (2005 : 81), « *introduisirent, dès les années 1980, la dimension diachronique et insistèrent sur l'étude du changement dans les terminologies, souvent réputées intangibles* » (*ibidem*), et bien que se soit tenu à Bruxelles, dès 1989, un colloque consacré à la terminologie diachronique, certains s'inquiètent de ce que la diachronie (ou ce que nous nommons, plus largement, terminologie historique) ne soit pas davantage étudiée par les terminologues. Ils en arrivent même parfois à considérer qu'elle a « *presque toujours fait figure de parent pauvre* » (DURY & PICTON 2009 : 31) dans ce domaine. Cette inquiétude a été soulevée en 1995 par Jean-Claude Boulanger, qui affirmait alors que « *l'un des défauts majeurs de la terminologie des trente dernières années fut certainement d'ignorer ou de délaisser l'histoire et de se croire viable dans la seule perspective synchronique du terme* » (BOULANGER 1995 : 194). Elle a été reprise par Gaudin (2005 : 83), qui soulignait que l'approche diachronique est « *trop souvent négligée en terminologie* » (*loc. cit.*), et elle est aussi partagée par de nombreux auteurs. Aurélie

²⁴¹ Maria Teresa Zanola fait en effet référence à « *l'expérience de la mise en code de la terminologie scientifique, pour laquelle la création terminologique ex nihilo a accompagné le lancement de nouvelles nomenclatures* » (2017 : 18).

Picton rappelait en effet dans sa thèse que, « *en terminologie et en langue de spécialité, la dimension diachronique est très largement ignorée, ce que regrettent de nombreux chercheurs (tels que Dury, Guespin, Humbley, Møller, Sager et Van Campenhoudt)* » (PICTON 2009 : 1) – une liste de chercheurs à laquelle elle ajoutait, dans un article co-signé la même année par Pascaline Dury, les noms de Gaudin, Humbley & Eloy (DURY & PICTON 2009 : 31). L'année suivante, David Banks renchérisait lui aussi, en déplorant que la littérature des langues de spécialité, « *maintenant très abondante, reste concentrée sur des questions d'ordre synchronique, résultat, probablement, de son lien avec des problèmes du monde actuel d'apprentissage et d'enseignement* » (2010 : 5). Cette lacune est d'autant plus étonnante, écrivait-il alors, que, « *dans l'étude de la langue générale, personne ne contesterait que la compréhension de son état actuel soit accrue par l'étude des questions d'ordre diachronique* » (*ibidem*).

Cependant, comme nous l'avons vu, plusieurs des auteurs que nous avons cités ou mentionnés ci-dessus s'entendent pour dire que l'on aurait pourtant souvent tout à gagner à intégrer un volet historique aux travaux terminologiques²⁴² car, comme l'écrit David Banks, « *maints problèmes de structure ou de fonctionnement trouvent leur explication dans la façon dont la langue a évolué* » (*ibid.*), ou encore, dans les mots de Dominique Pelletier, le fait de « *dresser un portrait historique d'une langue de spécialité permet de comprendre son évolution, son lien avec la langue générale (et par extension, la littérature) et les relations qu'entretiennent les termes entre eux au sein du domaine spécialisé* » (2014 : 12). De plus, tout comme cette auteure (*ibidem*), nous considérons que l'utilité de l'histoire des termes et des terminologies trouve son importance pour la compréhension des faits de langue en langue de spécialité (usage et variation), mais également pour celle des relations entre les concepts, ainsi que de l'origine et de l'évolution des termes.

Mais quelles sont donc les raisons de ce manque d'intérêt pour l'étude historique des terminologies ? Pour Anne Parizot, qui rappelle que « *l'analyse terminologique a [...] fortement évolué depuis E. Wüster* », « *cette terminologie classique dont l'objectif de normalisation était essentiel, excluait de fait de son champ l'approche diachronique, laissant ainsi de côté toute variation temporelle* » (2014). Ainsi donc, la conception wüstérienne de la terminologie aurait contribué à l'ombrage donné à cette étude. De leur côté, Pascaline Dury et Aurélie Picton (DURY et PICTON 2009 ; PICTON 2009) avancent différentes raisons d'ordre théorique et historique, technique, pragmatique et psychologique qui peuvent expliquer le manque d'intérêt suscité par la dimension diachronique

²⁴² « *Il est de notre avis que les études en langues de spécialité ne peuvent que profiter de cet apport* » (BANKS : *ibid.*).

dans le domaine de la terminologie. À toutes ces raisons, nous pouvons ajouter le fait que le travail terminologique vise essentiellement, dans une perspective utilitaire, à fournir une terminologie pour la communication entre experts contemporains ou entre experts et un public élargi. En fait, la raison de l'absence d'études sur la terminologie diachronique est due à l'idée que le travail terminologique vise à décrire une terminologie dans un domaine spécialisé dans une perspective contemporaine (approche pragmatique) dans le but de répondre aux besoins de communication actuels. Comme le rappelle Aurélie Picton (2009 : 1), ce n'est pas tant la perspective wüstérienne, évoquée comme nous l'avons vu par Parizot, qui a fait que la diachronie est négligée en terminologie, mais c'est plutôt l'orientation pragmatique de la terminologie qui serait en cause. Il est vrai que les règles habituelles de constitution des corpus de textes à analyser insistent notamment sur le caractère synchronique²⁴³ de la documentation constituant le corpus. Une large part du travail terminologique aménagiste se réalise elle aussi du point de vue synchronique (contemporain), sans nécessairement regarder vers le passé, que ce soit pour connaître l'évolution des dénominations ou des concepts dans un domaine donné, ou encore pour étudier l'évolution du mode de dénomination dans ce même domaine. Si, toutefois, on voulait décrire la terminologie d'un domaine à une époque ancienne, ce qui est notre cas, il s'imposerait, pour la décrire dans un langage accessible aux lecteurs actuels n'étant pas familiers avec la terminologie ancienne, de faire la comparaison avec la terminologie utilisée aujourd'hui dans le même domaine.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que la recherche universitaire en terminologie qui, comme la plupart des travaux universitaires, a pour but principal l'élargissement et l'approfondissement des connaissances et la réflexion épistémologique, est relativement récente ; auparavant, les travaux terminologiques étaient réalisés principalement à des fins de communication scientifique et technique immédiate par les spécialistes des différents domaines de spécialité, pour qui l'aspect diachronique de la terminologie présentait à l'évidence un intérêt moindre. C'est ainsi beaucoup par l'introduction d'études universitaires sur les vocabulaires de spécialité qu'ont émergé les premières études portant sur la terminologie diachronique (on pense ici notamment à l'ouvrage de Louis Guilbert (1965) *La formation du vocabulaire de l'aviation*, dans lequel il explique que ce vocabulaire s'est construit en grande partie sur le vocabulaire de la marine).

²⁴³ « Synchronique » devant être entendu, dans nombre de cas, dans le sens de « contemporain » ou d'« actuel ».

Pourtant, comme l'affirme Møller, « *un plus grand nombre d'études considérant la terminologie dans une perspective diachronique augmenteraient nos connaissances sur le potentiel évolutif des structures terminologiques* » (1998 : 12). Selon lui, cela pourrait aussi intéresser dans les faits « *les enseignants de langues de spécialités, les traducteurs, les lexicographes, les néologues, ceux qui normalisent la terminologie et, probablement, d'autres encore* » (*ibidem*). Neuf ans plus tôt, François Gaudin avait déjà souligné l'importance de la prise en compte de la dimension diachronique en terminologie (et plus particulièrement en socioterminologie) :

Une histoire de ces sciences est inséparable d'une *terminologie diachronique* – encore peu développée mais dont on peut prévoir la pertinence pour l'historien attaché aux transformations des connaissances, aux ruptures épistémologiques... Miroir d'une époque, miroir d'une stratification sociale [...], les vocabulaires tendent aussi à être miroir de l'évolution des sciences et des techniques [...]. Cette dimension historique des terminologies n'éloigne qu'en apparence de l'interrogation d'une socio-terminologie : ne peut-elle en effet permettre de répondre à la question de savoir si la terminologie aide – et jusqu'où – ou pas au changement linguistique en général, si elle concourt à l'optimisation des interactions ou si au contraire la technicisation des nomenclatures est une des formes de sélection, de sclérose, plus apte à la reproduction des communautés de pairs qu'à la diffusion des savoirs et des savoir-faire (GAUDIN 1991 : 13) ?

L'aspect diachronique en terminologie semble être heureusement de moins en moins ignoré. Si les nombreux centres et observatoires de la langue qui ont été créés – comme l'Observatori de neologia de la IULA à Barcelone, le Réseau d'observatoires de la néologie des langues romanes NEOROM et ses différentes antennes, etc. – n'étudient pas le passé mais bien l'évolution actuelle des langues (générales et de spécialité), ces organismes s'avéreront sans conteste une excellente ressource pour les travaux futurs en diachronie terminologique. John Humbley (2011a : 51) constate d'ailleurs que l'intérêt des terminologues pour la diachronie connaît un certain essor, notamment grâce aux travaux de Caroline de Schaetzen, puis à ceux de Danielle Candel et François Gaudin, sans oublier les travaux dirigés par Holger Becker sur l'évolution de la terminologie des mathématiques²⁴⁴. C'est également l'opinion de Pascaline Dury, qui affirme que,

²⁴⁴ Humbley (*ibidem*) souligne par ailleurs l'approche diachronique privilégiée dans leurs travaux par Pascaline Dury, Aurélie Picton, l'équipe de l'ERSS dirigée par Anne Condamines, mais également par Rita Temmerman ou encore Kyo Kageura.

Après avoir également longtemps déploré, dans nos recherches, ce déficit diachronique que mentionne Møller²⁴⁵, nous avons le sentiment que les choses aujourd'hui sont un peu différentes : l'intérêt d'étudier la variation d'une terminologie dans le temps n'est plus à prouver, et bien que ce champ d'investigation ne soit pas encore totalement exploré, il ne se situe plus à la marge de la discipline (DURY 2013 : 2).

Pour Alicja Kacprzak, l'évolution de la langue « concerne les langues naturelles dans leur totalité, par conséquent des modifications chronologiques apparaissent aussi bien dans les dialectes que dans les sociolectes et technolèctes » (2010 : 49). Elle ajoute que les sociolectes et les technolèctes, « parmi lesquels se trouvent aussi les langues du domaine scientifique, possèdent aussi leur histoire, d'habitude intimement liée à l'histoire du domaine qu'ils expriment » (*ibidem*). En 1989, lors du colloque de Bruxelles, Jean-Claude Baudet abondait déjà dans ce sens, en insistant sur le fait que « la terminologie des sciences doit être diachronique » (1989 : 64). En effet, selon lui, « si l'on conçoit la terminologie comme cette partie de l'épistémologie qui étudie le rapport entre pensée scientifique et langage scientifique, on admettra que la terminologie ne peut être conçue que comme diachronique » (*ibidem*), dès lors que « l'essence même de la science et de l'industrie est leur caractère temporel (le fameux progrès) » (*ibid.*). Par conséquent, écrivait-il, « on ne peut étudier les langues de la science qu'en étudiant leur développement » (*ibid.*). La terminologie des sciences et la diachronie seraient ainsi intimement liées, et c'est dans ce sens qu'abonde Isabel Desmet, qui rappelle pour sa part qu'« il n'est pas possible d'étudier les langues de la science, de la technologie et de l'industrie sans s'attacher à leur histoire et à leur développement en diachronie » (DESMET 1999 : 48). Les termes scientifiques et techniques, ajoute-t-elle, « doivent être étudiés en diachronie, car ils concentrent des connaissances accumulées par des générations de scientifiques et de professionnels d'un domaine de connaissance donné » (*ibidem*).

Au moment d'introduire son chapitre portant sur « The history of the language of economics and business », Franz Rainer, coéditeur du *Handbook of Business Communication – Linguistic Approaches* (MAUTNER et al. 2017), donne les raisons pour lesquelles il a été jugé opportun de consacrer à ce sujet tout un chapitre de cet ouvrage :

To begin a volume about applied linguistics with a chapter on language history may strike the reader as strange. Yet, before turning to more obviously relevant topics, it may be useful to put the language of economics and business briefly into historical perspective. One benefit that the scholar can reap from a historical approach is a heightened awareness of the internal complexity

²⁴⁵ MOLLER 1998.

that characterises our object of inquiry. [...] The historical perspective shows how, from very modest beginnings in the language of commerce, this special language has developed ever more capillary ramifications in modern societies with the increasing division of labour, and with the growing sophistication of business techniques and economic thinking. Another benefit of the historical approach is that it sensitizes the researcher to the fact that the overwhelming dominance of English in this domain is a relatively recent phenomenon: Italian, French, German, and to a minor degree even languages such as Arabic, Dutch and Japanese, have all helped to shape the vocabulary and genres of the international language of economics and business. Last but not least, we should not forget that all speakers have memories, and that the latest stage of history is therefore part and parcel of synchrony (MAUTNER et al. : 15).

En résumé, pour Rainer, l'étude de l'histoire de la terminologie économique pour des apprenants du domaine présente les avantages suivants :

- a) elle permet de prendre pleinement conscience de la complexité interne du sujet d'étude (l'économie) ;
- b) elle permet de voir comment la terminologie s'est développée et s'est ramifiée main dans la main avec l'économie elle-même, mais également avec la division du travail, la complexification des techniques commerciales et la pensée économique (notons au passage que ces derniers éléments correspondent à des aspects *sociaux* de l'histoire économique) ;
- c) elle permet de prendre conscience que l'hégémonie de la langue anglaise dans le domaine est un phénomène plus récent qu'on pourrait le penser, et qu'il s'agit de l'accumulation de contributions provenant de tout un ensemble de civilisations qui ont forgé la langue économique que l'on connaît aujourd'hui ;
- d) enfin, étudier l'histoire de la terminologie économique permet de rappeler quelque chose de plus universel : les locuteurs ont une mémoire, et ils se situent toujours dans une synchronie.

En effet, les bienfaits de la connaissance de l'histoire de sa langue de spécialité vont bien au-delà de la satisfaction intellectuelle d'avoir élargi sa culture générale, ou même de pouvoir expliquer comment les termes en usage dans une terminologie donnée se sont formés ou reformés. La connaissance de l'histoire d'une terminologie donnée est intimement liée avec la connaissance de son domaine de spécialité, car elle permet entre autres choses d'apporter des réponses à des questions comme « est-ce normal de ne pas comprendre un texte spécialisé ancien malgré une bonne connaissance du domaine actuel ? », « pourquoi n'appelle-t-on pas partout les choses de la

même manière ? », « pourquoi existe-t-il, au sein d'un même domaine, plusieurs dénominations pour un même concept ? », ou encore « comment tel domaine de spécialité est-il devenu ce qu'il est aujourd'hui ? ». Ces questions nous rappellent le « *nomadisme des concepts* » et la « *problématique des termes* » évoqués par Yves Gambier (1991 : 13), pour qui une histoire des sciences, qu'il s'agisse des sciences sociales, exactes ou naturelles était « *inséparable d'une terminologie diachronique* » (*ibidem*), à propos de laquelle il entrevoyait déjà la « *pertinence pour l'historien attaché aux transformations des connaissances, aux ruptures épistémologiques* » (*idem*). Pour cet auteur, les vocabulaires, « *[m]iroir d'une époque, miroir d'une stratification sociale [...] tendent aussi à être miroir de l'évolution des sciences et des techniques* » (*idem*). C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle arrive Maria Teresa Zanola, qui fait remarquer que « *l'analyse d'une tranche diachronique déterminée au sein d'un métier reflète les savoirs des connaissances techniques et scientifiques de la période considérée, met en valeur toutes les implications culturelles, historiques, idéologiques, politiques, scientifiques, économiques, littéraires du secteur, et surtout illustre la continuité et la vitalité de la terminologie* » (ZANOLA 2017 : 18), ce qui illustre bien le rôle « miroir » des terminologies.

Toutefois, comme le signale Pascaline Dury, il ne faut pas oublier que les domaines scientifiques ne sont pas fermement cloisonnés mais que, au contraire, « *[they] have fuzzy boundaries which allow terms and concepts to be seen as “mobile entities” which can be borrowed and used in different fields, thus proving that inter-domain lexical and conceptual sharing exists* » (DURY 2005 : 39). Elle poursuit en soulignant que « *it is not appropriate to consider that terms belong to one scientific discipline only and that specialized fields of knowledge are hermetically closed to each other* » (*ibidem*). Par ailleurs, selon cette même auteure, l'approche diachronique en terminologie est devenue essentielle pour les traducteurs spécialisés (*ibidem*).

Dans certains domaines, des dénominations parfois nébuleuses ou apparemment moins motivées peuvent par ailleurs être élucidées par une étude diachronique. Ainsi, par exemple, Petter Portin et Adam Wilkins (2017) expliquent, dans leur article « *The Evolving Definition of the Term “Gene”* », qu'ils ont étudié toutes les définitions ayant existé pour le terme *gène*, dans le but d'arriver à proposer une définition complète et la plus adéquate possible de ce terme : dans ce cas, l'étude diachronique leur a permis de prendre connaissance de tout ce qui a été désigné par un terme, afin d'arriver à mieux percevoir ce qu'il désigne aujourd'hui. L'étude diachronique permet par ailleurs d'élargir la connaissance que l'on a de son domaine. Pour Brenda Parry-Jones, qui signe l'article « *Historical terminology of eating disorders* », « *a long-term historical approach, as*

exemplified by the present study, has the advantage of allowing a ‘developmental’ view of disorder to be taken » (PARRY-JONES 1991 : 26). Les travaux menés par Philippe Jaussaud en histoire des sciences et de la pharmacologie vont également dans ce sens, comme on peut le constater notamment dans son article « La pharmacie dans l’Encyclopédie » (2004).

Ces derniers exemples démontrent que la terminologie diachronique est bel et bien étudiée dans les faits... mais pas nécessairement par des terminologues. En effet, il existe de nombreux articles et communications de colloques portant sur l’évolution du signifié ou du concept dans différents domaines de spécialité, écrits toutefois par des experts des différents domaines en question. Le tableau suivant en fournit quelques exemples. Il suffit d’ailleurs d’interroger le service de recherche d’articles scientifiques Google Scholar²⁴⁶ avec les mots-clés²⁴⁷ « évolution », « terme » et « concept », « terminologie historique » pour trouver toute une série d’articles consacrés à ce que nous appellerions terminologie diachronique, publiés dans des cadres extérieurs à la terminologie.

Tableau 5.1 – Quelques colloques, articles ou monographies sur la terminologie diachronique, qui sont le fruit du travail de non-terminologues

| Domaine | Exemple |
|---------------------|---|
| Urbanisme | ♦ Colloque « Les mots de la ville », tenu à Paris du 4 au 6 décembre 1997, dont les ateliers portaient sur « Nommer les nouveaux territoires urbains », « La ville : les catégories de l’urbain », « Les registres socio-linguistiques de l’urbain » et « Langue savante, langue technique ». (RIVIÈRE D’ARC, ADELL et UNESCO 2001) |
| Histoire/sociologie | ♦ L’évolution de la connotation du mot « canadien » traitée dans le chapitre « Le XVIII ^e siècle des Canadiens : discours public et identité » (HORGUELIN 2005) dans l’ouvrage <i>Mémoires de Nouvelle-France – de France en Nouvelle-France</i> . |
| Géographie physique | ♦ « Le paraglacière, évolution d’un concept » (MERCIER 2007), dans <i>Du continent au bassin versant, Théories et pratiques en géographie physique</i> . |
| Arts visuels | ♦ <i>Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes</i> (GUINEAU 2005) |

²⁴⁶ À l’adresse scholar.google.fr

²⁴⁷ Ou leurs équivalents dans d’autres langues.

| | |
|--|--|
| Musique ²⁴⁸ | <ul style="list-style-type: none"> ♦ CONMUSTERM International Conference 2018 – Terminology research in the humanities, Zagreb, dont un des sujets traités était « Synchronic and diachronic approaches to music terminology ». Ce colloque réunissait des terminologues et des musicologues ayant travaillé sur la terminologie musicale, tant en approche synchronique qu'en approche diachronique ♦ <i>Estado de la cuestión sobre el sacabuche : bases de datos y diccionarios</i> (GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2016) ♦ « La « gamme double française » et la méthode du <i>si</i> » (FLOIRAT et al. 1999), cité au chapitre précédent. |
| Histoire de la mode | <ul style="list-style-type: none"> ♦ <i>The Dictionary of Fashion History</i> (CUMMING et al. 2010) |
| Disciplines scientifiques et enseignement des sciences | <ul style="list-style-type: none"> ♦ <i>Conceptual change in science and in science education</i> (NERSESSIAN 1989) |
| Anatomie et médecine | <ul style="list-style-type: none"> ♦ « Historical evolution of anatomical terminology from ancient to modern » (SAKAI 2007) ♦ « One Hundred Years of Anatomical Terminology » (O'RAHILLY 1995) ♦ « The Evolving Definition of the Term "Gene" » (PORTIN et WILKINS 2017) ♦ « The naming of the cranial nerves : A historical review » (DAVIS et al. 2014) ♦ « The words we use : where did lumbago and sciatica come from ? » (SWEETMAN 2011) |
| Pharmacopée / Pharmacologie | <ul style="list-style-type: none"> ♦ Travaux de Philippe Jaussaud, dont « La pharmacie dans l'Encyclopédie » (2004) |
| Histoire des sciences en général | <ul style="list-style-type: none"> ♦ « Histoire des sciences : Physique et minéralogie au Muséum » (KASPAR et JAUSSAUD 2006) |
| Psychologie | <ul style="list-style-type: none"> ♦ « Historical terminology of eating disorders » (PARRY-JONES 1991) |
| Verre (et emballage) | <ul style="list-style-type: none"> ♦ « English Black Glass Bottles, 1725-1850 : Historical Terminology » (JONES 2010) |

Comme on peut le constater ci-dessus, les domaines de spécialité qui démontrent un intérêt pour l'histoire de la terminologie de ces domaines sont nombreux, particulièrement dans le domaine médical. Néanmoins, il demeure que les travaux diachroniques en terminologie en sont encore à leurs débuts et qu'aucune méthodologie formelle n'a encore fait l'unanimité ; il

²⁴⁸ En plus de tous les ouvrages et articles mentionnés au chapitre 3, et de quantité d'autres.

importe toutefois de souligner les orientations méthodologiques préconisées par John Humbley (2011a), qui privilégie notamment une coordination des approches sémasiologique et onomasiologique, combinaison dont nous évoquons la pertinence au chapitre 3 (en 3.1).

Ce qui nous ramène à la question récurrente de la collaboration entre le terminologue et l'expert²⁴⁹ dont nous discutons dans l'introduction. Dans sa thèse, Aurélie Picton insiste sur l'importance du recours à l'informateur humain dans la recherche en terminologie diachronique et souligne que « *l'interaction qui en résulte est d'autant plus riche qu'elle repose sur les connaissances d'informateurs qui bénéficient d'une expérience et d'une pratique courante de la langue et/ou du domaine étudié(e), alors que le linguiste ne possède en général aucune compétence dans la langue de spécialité observée* » (PICTON 2009 : 77-78). Les experts des différents domaines, comme ceux cités ci-dessus, pourraient, eux aussi, avoir eu recours à des terminologues pour les aider dans leurs recherches. Cependant, bien qu'étant tout à fait conscients d'étudier les termes propres à leur domaine, il n'est pas certain que ces experts avaient conscience d'effectuer un travail de nature terminologique au sens où nous l'entendons entre terminologues.

5.2. Le mouvement de la musique ancienne : une résurgence musicale et terminologique

Grâce à la richesse du patrimoine des sciences et des techniques, aux expériences et aux pratiques dans le temps, il est possible de s'approcher des savoirs d'un très vaste patrimoine historique et culturel et, par conséquent, terminologique. Des acquis anciens sont ainsi mis à l'honneur : l'examen de leurs terminologies permet d'approfondir l'histoire de la langue technique et scientifique, aussi bien que les dynamiques de la communication spécialisée en dimension nationale et internationale (ZANOLA 2017 : 17).

Le tableau 5.1 ci-dessus présente quelques exemples d'études effectuées par des experts de plusieurs domaines, « profanes » en terminologie. Bien que cette liste soit loin d'être exhaustive, on y relève des activités de publication dans des domaines aussi variés que la géographie, la médecine, la mode, ou même l'emballage. Le besoin de savoir comment les choses et les techniques se nommaient autrefois a peut-être toujours existé, mais il est devenu plus vif avec la réémergence de métiers traditionnels anciens. Même lorsqu'il y a continuité dans l'activité artisanale, les métiers dits traditionnels ont connu une évolution de leurs techniques, et il y a

²⁴⁹ Question traitée déjà en 1980 lors d'un colloque portant sur le rôle du spécialiste en terminologie organisé par l'Office de la langue française du Québec, en collaboration avec la Société des traducteurs du Québec (OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE, SOCIÉTÉ DES TRADUCTEURS DU QUÉBEC 1982).

souvent un monde entre la façon dont ces métiers se pratiquaient il y a trois siècles ou plus et les manières de faire aujourd'hui, de même qu'entre la terminologie d'autrefois et la terminologie actuelle. C'est pourquoi redonner vie à des métiers anciens implique qu'on redécouvre non seulement les façons de faire, mais également les terminologies anciennes pour une plus grande authenticité. Par exemple, le grand mouvement de restauration de monuments anciens lancé par Viollet-le-Duc a fait redécouvrir le savoir-faire ancien de plusieurs métiers liés à l'architecture et a entraîné la redécouverte des concepts propres à l'architecture ancienne. Ce n'est pas le seul domaine où on a pu voir resurgir des pratiques anciennes, même si la chose se révèle parfois anecdotique, par exemple, lorsque des férus d'histoire des armes cherchent à refaire à l'identique catapultes et autres engins des guerres médiévales.

En revanche, la réapparition de pratiques anciennes peut être d'un intérêt plus général. C'est le cas notamment de la redécouverte de la musique ancienne. Même si, au point de départ, le phénomène intéressait relativement peu de personnes, le mouvement a pris de l'ampleur au fur et à mesure que le public redécouvrait et prenait goût à ces anciennes musiques et, surtout, à les entendre jouées et chantées de la manière dont elles l'avaient été lors de leur création, et sur les instruments pour lesquels elles avaient été écrites.

Harry Haskell (1996) souligne qu'il est difficile de situer dans le temps de manière précise le début du mouvement dit « de la musique ancienne », ou de rattacher son émergence à un événement en particulier. Comme c'est d'ailleurs le cas pour de nombreux courants dans l'histoire, qui ont souvent été précédés d'épiphénomènes ponctuels²⁵⁰, son développement ne s'est pas fait de manière uniforme dans tous les pays, ni même au sein d'un même pays – voire, au sein d'une même ville. Il ne s'est pas fait non plus de manière uniforme dans le temps, mais plutôt par vagues successives, jusqu'au dernier quart du XX^e siècle²⁵¹. C'est la raison pour laquelle Haskell explique que, bien que d'autres moments précurseurs eussent pu être considérés comme le point de départ du mouvement, il a arbitrairement choisi de le situer avec la reprise berlinoise de la *Matthäus-*

²⁵⁰ Comme le fait lui-même observer Haskell, « *as a matter of fact, the early nineteenth century's rapturous rediscovery of Bach and other early composers was neither sudden nor entirely unprecedented* » (*op. cit.* : 14).

²⁵¹ On a souvent, à tort, l'impression que la musique ancienne a été redécouverte au milieu du XX^e siècle. Cela est vrai, d'une certaine façon, dans la mesure où le phénomène de la musique ancienne a alors rejoint tous les publics. Toutefois, cela est aussi faux. Comme le soulignait Bernard Gagnepain en 1980, « *le succès que remporte actuellement la musique ancienne tend à laisser croire que la découverte est une réalité d'aujourd'hui et à jeter un voile pudique (et bien commode) sur ce qui s'est fait dans ce domaine depuis tantôt un demi-siècle* » (1980 : 204). En réalité, les premières tentatives pour se réapproprier cette musique remontent bien avant dans le XIX^e siècle, et même plus tôt.

*Passion*²⁵² de Johann Sebastian Bach par Felix Mendelssohn en 1829, en plein siècle d'« archéologie musicale »²⁵³. Haskell aurait pu, en effet, choisir comme point de départ la création de l'*Academy of Ancient Music* en 1726²⁵⁴, qui faisait revivre la polyphonie de la Renaissance et certaines œuvres (*theatre music*) de Purcell, celle de la *Madrigal Society* en 1741²⁵⁵, toujours en activité aujourd'hui, ou encore celle du *Glee Club* en 1788²⁵⁶, etc. Notons qu'il serait d'ailleurs possible de faire remonter l'intérêt pour la musique du passé à la guerre civile anglaise²⁵⁷ et la Restauration (*ibidem* : 302-303), alors que l'on cherchait à préserver ou à retrouver un patrimoine de musique vocale sacrée, musique interdite pendant le Commonwealth²⁵⁸... Le point de départ du mouvement aurait aussi pu coïncider avec l'instauration des *Concerts of Ancient music*, institués en 1776, « *a shop window in London's professional concert life* » offerte au « *largely amateur and antiquarian movement* » (*ibid.* : 304), ou bien avec la publication à Londres de la toute première *opera omnia* de George Frederic Händel²⁵⁹, à la toute fin du XVIII^e siècle.

Quel que soit l'événement que l'on choisisse comme point de départ à ce mouvement, il importe de souligner que, dans ses débuts, les reprises de répertoire musical ancien s'intéressaient à toutes fins pratiques uniquement à redécouvrir le texte musical, sans se soucier nécessairement de respecter l'écrin dans lequel celui-ci avait éclos (ou, dit de manière plus prosaïque, d'accompagner la redécouverte du texte musical d'une redécouverte de la pratique musicale correspondant au lieu et à la période d'éclosion de chaque œuvre) : pour la reprise mendelssohnienne de l'œuvre de Bach, par exemple, « *no consideration was given to re-creating the performance practice of Bach's*

²⁵² Connue en français sous le nom de « Passion selon Saint-Matthieu » (BWV 244).

²⁵³ « *The nineteenth century was an age of musical archeology, and the St Matthew Passion was its first major find* » (*ibidem* : 13). Jusque-là, on se contentait souvent de jouer de la musique contemporaine (« *until the eighteenth century music was essentially a fashionable novelty that hardly outlived the composers who brought it into existence* » (HOLMAN 2013 : 302)), les seuls compositeurs ayant continué à être joués après leur mort étant, selon Peter Holman, Palestrina (considéré comme un modèle dans l'art du contrepoint), Lully (dont les opéras, souvent sous une forme altérée, ont fait partie du répertoire de l'Opéra de Paris jusqu'à tard au XIX^e siècle) et Corelli (lui aussi considéré comme un modèle de composition) (*ibidem* : 302).

²⁵⁴ Mentionnée par Peter Holman (2013 : 303) et par Harry Haskell (*op. cit.* : 9, 14).

²⁵⁵ Mentionnée par Holman (*op. cit.* : 303) et par Haskell (*op. cit.* : 14).

²⁵⁶ Mentionnée par Holman (*op. cit.* : 303), mais pas par Haskell.

²⁵⁷ « *The early music movement may have started as a pragmatic response to the upheavals of the Civil War* » (HOLMAN *op. cit.* : 304).

²⁵⁸ Comme nous l'avons vu en 1.3.1.2.

²⁵⁹ Il s'agit des *Works of Handel* édités par Samuel Arnold, publiés entre 1787 et 1797.

day » (HASKELL 1996 : 15), et cette interprétation était certainement diamétralement éloignée de celles auxquelles le public actuel est habitué (*ibidem* : 16).

Cependant, le retour au texte musical a rapidement dû s'accompagner d'une recherche plus approfondie. « *Scholarship and performance being two sides of the same coin, the course of the early music revival in the nineteenth century closely paralleled the rise of historical musicology. Performers could afford to ignore the historians and theorists as long as the concert repertoire was limited to music of recent vintage, but once they began to delve into the more distant past, they needed expert guidance* » (*ibid.* : 22). Et c'est ainsi qu'est née la musicologie²⁶⁰. Dans les premiers temps, les musicologues ont produit des éditions *Urtext*²⁶¹, qui ont permis une grande diffusion du répertoire ancien auprès des compositeurs et des interprètes, ce qui eut une certaine influence sur une partie de la composition au XIX^e siècle ; mais ces musicologues ont également produit des ouvrages consacrés à l'histoire de la musique et des œuvres musicales. Avec les années, on a vu surgir un intérêt pour les instruments sur lesquels la musique ancienne avait été jouée, et des collections d'instruments anciens commencèrent à être assemblées (*ibid.* : 24-25).

Il faut tout de même signaler un événement marquant, qualifié par Peter Holman de « *first British revival that involved a decisive break with tradition* » (2013 : 312). Il s'agit d'un « *Concert of Ancient Music* » donné à Londres le 17 avril 1845 dans les *Hannover Square Rooms*, dont le programme comprenait trois pièces supposément écrites à la Renaissance, dont deux ont été jouées par « *a group of 'ancient instruments'* » (*ibidem*). C'est le prince Albert qui avait alors fait le choix de ce programme, et on peut donc penser, comme l'écrit Holman, que c'est ce « *very modern prince who had the revolutionary idea of bringing Fétis' ideas to London and into the fusty world of the Concerts of Ancient Music* » (*ibid.* : 312).

Cette référence au Belge François-Joseph Fétis nous donne l'occasion de rappeler que le retour à la musique ancienne n'a pas concerné que l'Angleterre, mais qu'il s'est également produit à la même époque dans d'autres pays, dont l'Allemagne, la Belgique, la France et même les États-Unis. Si Harry Haskell rappelle lui-même dans son livre différentes initiatives musicales ayant surgi avant le XIX^e siècle dans différents pays, il souligne toutefois que bien que, « *by the early nineteenth century, a taste for 'ancient' – that is, late Renaissance and Baroque – music had become*

²⁶⁰ Née ou, à tout le moins, « baptisée » avec les travaux de Friedrich Chrysander, qui inventa le terme allemand *Musikwissenschaft* (HASKELL, *op. cit.* : 22).

²⁶¹ Éditions respectant le plus possible le texte musical original.

fashionable among an élite circle of aristocratic amateurs and cognoscenti », « *to the average concert-goer, [...] the early music revival amounted as yet to little more than an esoteric fringe movement* » (HASKELL, *op. cit.* : 15).

Sans aller jusqu'à énumérer toutes les actions qui ont pu être menées pour permettre à la musique ancienne de revenir sur le devant de la scène²⁶², on ne peut cependant pas passer sous silence les faits suivants. Ainsi, avant le XX^e siècle, il faut souligner, pour la Belgique²⁶³, le travail accompli par François-Joseph Fétis²⁶⁴, François Gevaert et Victor-Charles Mahillon. En Allemagne, le succès populaire de la reprise déjà évoquée de la *Matthäus-Passion* par Mendelssohn a amplifié l'engouement autour de Johann Sebastian Bach qui avait vu le jour au début du siècle. La *Bach Gesellschaft*, fondée en 1850, lance la publication de la première *opera omnia* de Bach. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, des éditions musicologiques de nombreux compositeurs anciens²⁶⁵ ont fait connaître cette musique, notamment aux compositeurs contemporains. Le XIX^e siècle allemand a également été marqué par les travaux de trois grands musicologues : Friedrich Chrysander, Philipp Spitta et Otto Jahn.

En France, il importe de signaler les contributions d'Alexandre Choron (concerts de musique ancienne) et de Louis Niedermeyer (Suisse, éditeur à Paris de musique ancienne), mais également celles de Louis Diémer, Claude Taffarel et Jules Delsart, trois interprètes renommés et professeurs au Conservatoire qui formèrent ensemble la Société des instruments anciens²⁶⁶. Il faut également mentionner la Société des Instruments anciens Casadesus, fondée et dirigée par Henri Casadesus, qui donna des concerts partout en Europe, en Amérique du nord, en Russie, et même au Moyen

²⁶² À la toute fin du chapitre, le tableau 5.2 présentera plusieurs des événements ou des points saillants que nous n'avons pas inclus en corps de texte.

²⁶³ Bruxelles peut en effet s'enorgueillir d'un exceptionnel Musée des instruments de musique créé en 1877 (et nommé, à l'origine, Musée instrumental) pour mettre en valeur la collection d'instruments anciens rassemblés par François-Joseph Fétis, de même qu'une collection d'instruments indiens offerte au roi Léopold II par le Rajah Sourindro Mohun Tagore. (Source : <http://www.mim.be/fr/historique> ; page consultée le 15 juillet 2019)

²⁶⁴ En plus d'avoir organisé à Paris de nombreux Concerts historiques, Fétis, compositeur et collectionneur d'instruments anciens, fut aussi, entre autres, professeur et bibliothécaire au Conservatoire de Paris, ainsi que directeur du Conservatoire de Bruxelles et maître de chapelle de Léopold I. Il nous a laissé de nombreux ouvrages, parmi lesquels il faut mentionner ses *Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de La musique mise à la portée de tout le monde* (1830), sa *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835), ainsi que son *Histoire générale de la musique* (1869).

²⁶⁵ Händel, Rameau, Palestrina, Buxtehude, Corelli, Schütz, Purcell, Sweelinck, etc. (HASKELL, *op. cit.* : 22).

²⁶⁶ Bien que ces instruments « anciens » qu'ils utilisaient aient eu peu à voir, comme le rapporte Haskell (*op. cit.* : 45), avec les instruments anciens authentiques.

Orient (HASKELL, *op. cit.* : 50). À l'époque où, en Angleterre, Richard Terry faisait revivre la musique ancienne vocale, Paris, puis toute la France, puis plusieurs capitales européennes, redécouvraient cette même musique grâce à Charles Bordes et à ses Chanteurs de Saint-Gervais. Avec Vincent d'Indy et Alexandre Guilmant, Bordes fonda en 1894 la Schola Cantorum de Paris, qui reçut ses premiers étudiants en 1896.

De l'autre côté de l'Atlantique, il faut souligner que, dès 1815, des Bostoniens ont fondé la Handel and Haydn Society, qui allait permettre aux grands oratorios d'être partagés avec le public américain. Dans la seconde moitié de ce siècle, d'autres institutions présentant de la musique ancienne firent leur apparition, dont l'Oratorio Society à New York, fondée dans les années 1870, ou encore la Bethlehem Choral Union (connue plus tard sous le nom de Bach Choir of Bethlehem) dirigée par John Frederic Wolle²⁶⁷.

Ce qu'il convient surtout de souligner, c'est qu'il a fallu un certain temps pour que convergent dans un mouvement commun les interprètes, les collectionneurs d'instruments anciens et les éditeurs de musique ancienne, et pour que naisse l'interprétation de la musique ancienne « historiquement informée » sur instruments anciens, ce que parviendra à faire en Angleterre le Franco-Suisse Arnold Dolmetsch. Ce dernier s'était installé dans ce pays en 1883 après un passage par Bruxelles pour ses études (où il découvrit les instruments anciens et où il fut initié par ses professeurs à une recherche dans l'interprétation de la musique ancienne). À l'arrivée de Dolmetsch en Angleterre, le bouillonnement autour de la redécouverte des œuvres musicales anciennes, qui s'accompagnait de l'émergence de clubs et de *societies*, n'empêchait pas que la musique ancienne continue à être considérée principalement comme une curiosité et, si on concevait que cette musique présentait un intérêt historique, beaucoup la percevaient comme étant peu intéressante sur le plan musical (HASKELL, *op. cit.* : 26-27)²⁶⁸. Ces perceptions allaient cependant changer quelque peu, et Dolmetsch y contribua, d'une part par son activité pédagogique et, d'autre part, par son activité organologique, qui le mena à restaurer des instruments anciens, puis à en fabriquer des copies. C'est aussi par son organisation de nombreux

²⁶⁷ Qui donna la première représentation américaine de la *Johannes-Passion* (BWV 245) de Bach dans la ville de Bethlehem (Pennsylvanie) dès 1887 (LEAVER 1989 : 34).

²⁶⁸ En toute justice, il faut reconnaître que les instruments anciens qui étaient alors utilisés n'étaient souvent pas en très bon état, ce qui pouvait aisément compromettre le résultat sonore et le rendu musical. De plus, les recherches sur l'interprétation historique et l'appropriation des techniques de jeu adéquates par les interprètes étaient encore balbutiantes.

concerts de musique ancienne qu'Arnold Dolmetsch fit connaître non seulement le répertoire ancien, mais également la recherche de l'interprétation authentique²⁶⁹ des œuvres. Sa démarche allait, d'une certaine manière, dans le sens du mouvement *Arts and Crafts*, dont il côtoya d'ailleurs l'un des piliers, William Morris.

Comme nous l'avons vu plus haut, Dolmetsch n'a pas été le premier à s'intéresser à la musique ancienne. Dans son ouvrage déjà cité, Haskell fait en effet remarquer que « *scholars had covered much of the ground before [Dolmetsch] ; inquisitive musicians had dusted off the old scores and performed them from time to time; instrument-makers had reproduced the decaying relics in museums with varying degrees of fidelity* » (*op. cit.* : 43)²⁷⁰. Cependant, Dolmetsch a été véritablement un précurseur du mouvement de la musique ancienne, en ce sens que, comme l'écrit Haskell, « *no one before Dolmetsch had put all the pieces together and grasped the all-important link between the theoretical and practical aspects of reviving a lost performing tradition* » (*ibidem*). En effet, c'est chez Dolmetsch qu'ont été réunis pour la première fois tous les ingrédients devant permettre au mouvement de prendre son essor, comme l'explique Peter Holman,

Dolmetsch [...] combined in a single person the various activities necessary for the development of the early music movement. He played a range of old instruments; he organised groups, devised programmes, put on concerts, collected and restored old instruments, made new instruments based on old models, and eventually established his own instrument-making workshop. Most important, he did his own research, collecting old music, editing it, and exploring historical performance practice (HOLMAN 2013 : 336).

Avant Dolmetsch, on avait donc, d'une part, des musicologues, qui faisaient entre autres choses des recherches sur les partitions et sur les écrits musicaux anciens, d'autre part des interprètes qui jouaient parfois des pièces anciennes sans se soucier de les interpréter avec une quelconque fidélité à l'esprit dans lequel elles avaient été composées et, enfin, des collectionneurs d'instruments anciens, qui pratiquaient surtout une activité muséale. On peut trouver curieux

²⁶⁹ Ou, du moins, l'intention d'une interprétation authentique.

²⁷⁰ On pourrait également dire que, d'une certaine manière, la table avait été mise pour Dolmetsch. Au sujet du fameux concert londonien d'avril 1845 que nous avons déjà évoqué, et dont le programme incluait un « *Concerto passeggiato* », Peter Holman écrit que, contrairement à ce que laissait supposer le programme, ce « *'Concerto Passeggiato' was not written in the sixteenth century and may not have been performed with any genuine Renaissance instruments* » (HOLMAN, *op. cit.* : 317). Cependant, continue-t-il, « *the intention was there : the programme proudly claimed that it would be 'performed on the same description of ancient instruments as those for which it was composed'. More than fifty years before Arnold Dolmetsch started his London concerts, the ideology that propelled and sustained the early music movement throughout the twentieth century was already in place* » (*ibidem*).

que la personne qui a réussi à démontrer qu'il était possible et souhaitable de combiner ces trois dimensions (recherches musicologiques, interprétation et jeu sur instruments d'époque) ait été formée sur le continent où, comme le rappelle Peter Holman, « *the worlds of the conservatoire and the university musicology department remained largely separate until recently* » (*op. cit.* : 336).

Les concerts historiques se firent plus fréquents dans les grandes capitales européennes²⁷¹ et ailleurs dans le monde²⁷², où peu à peu émergeaient des clubs ou des sociétés dédiées à la musique ancienne. En 1900, la pianiste polonaise Wanda Landowska arrivait à Paris. Entrée dans le cercle de Charles Bordes, elle a découvert puis s'est mise au clavecin. Avec elle, le public parisien, puis celui de l'Europe, et enfin celui du monde entier découvrait véritablement cet instrument, qu'elle contribua à perfectionner avec la maison Pleyel. Elle enseigna un certain temps à la Schola Cantorum de Paris²⁷³ jusqu'en 1913 et, à son retour d'internement après la Première guerre mondiale, elle multiplia concerts et enregistrements, avant de s'installer à St-Leu-la-Forêt où elle se dévoua à l'enseignement dans son École de musique ancienne. Elle se réfugia aux États-Unis en 1941. On peut considérer que cette artiste fut la première grande star de la musique ancienne (HASKELL, *op. cit.* : 54).

De son côté, Safford Cape, un jeune compositeur Américain originaire de Denver installé à Bruxelles en 1924, très prometteur et déjà auréolé de succès, est pris, au début des années 1930 « *d'un coup de passion exclusive, va se jeter à corps perdu dans la musique d'un autre âge, s'imprégner de sa pensée, de sa philosophie, de son sens du sacré jusqu'à accepter de perdre le contact avec son propre temps* » (GAGNEPAIN 1980 : 208). Vers 1933, il fonde le groupe Pro Musica Antiqua, qui connaît un succès immédiat, et avec lequel il parcourt la Belgique, le Luxembourg, les Pays-Bas et la France, avant de se produire à travers toute l'Europe et en Amérique.

Dans les années 1930, grâce notamment aux travaux de Dolmetsch, la musique ancienne était déjà en train de devenir un domaine spécialisé. Il y avait un besoin urgent d'une école pour préparer les étudiants à aborder le répertoire pré-classique du point de vue pratique, historique

²⁷¹ Bien que, comme l'écrit Haskell, « *outside Germany, France and England, the early music movement followed a more erratic pattern in the first four decades of the [twentieth] century* » (*op. cit.* : 59).

²⁷² Y compris à Saint Pétersbourg et à Johannesburg.

²⁷³ Bien que cette école existe encore aujourd'hui, elle n'enseigne plus la musique ancienne. Cependant, elle conserve un élément important de sa mission initiale, telle que souhaitée par ses trois fondateurs : la Schola Cantorum de Paris se considère toujours comme un « *conservatoire libre* » (source : site de la Schola Cantorum de Paris, à l'adresse <https://www.schola-cantorum.com/>, consulté le 17 juillet 2019).

et théorique (HASKELL, *op. cit.* : 62). C'est la raison pour laquelle fut fondée à Bâle en 1933 la Schola Cantorum Basiliensis, dans une ville qui avait déjà une substantielle tradition de musique ancienne – de nombreux concerts de musique ancienne y avaient été donnés dès la fin du XIX^e siècle. L'existence de cette école, qui s'était donné pour mission de créer une interaction vivante entre musicologie et interprétation dans le but de préparer à une pratique professionnelle, n'a été connue en Europe qu'en 1934. Probablement à cause du statut de neutralité de la Suisse, les activités de la Schola Cantorum Basiliensis se sont poursuivies quasi normalement pendant la Seconde Guerre mondiale.

Cela n'a pas été le cas ailleurs dans le monde. En 1.3.1, nous avons mentionné que plusieurs événements extramusicaux, comme les guerres, étaient susceptibles d'arrêter ou de bouleverser la vie musicale. L'arrivée de la Seconde Guerre mondiale a donc marqué une césure, freinant brutalement l'essor du mouvement de la musique ancienne : le ralentissement s'est fait sentir dans toute l'Europe, et principalement en France et en Allemagne²⁷⁴. En réalité, dès la fin des années 1930, on pouvait déjà percevoir un changement de garde dans le mouvement de la musique ancienne (HASKELL, *op. cit.* : 64). Cela s'est accentué après la guerre, comme le résume Harry Haskell :

The Second World War can be seen as the great watershed in the early music movement. The emergence of Amsterdam, The Hague, London, Vienna and New York as major centres of activity in the 1950s marked the beginning of a new era. The ravages of the preceding decades had taken a heavy toll on musical life in Germany and France. No longer did they dominate the revival, artistically and intellectually [...]. An infusion of fresh talent and ideas, emanating increasingly from the Schola Cantorum Basiliensis and the United States, revitalized early music performance in the fifties and sixties. It is hardly surprising that this process should have been fuelled by a reaction against Dolmetsch, Landowska, Wenzinger, Cape and other leading figures of the old guard (HASKELL, *op. cit.* : 161).

Au fur et à mesure qu'on faisait des recherches dans des écrits théoriques pour resituer la musique dans son contexte de création et pour retrouver le plus possible ce que les compositeurs avaient eu en tête (le « son » original), sont apparus des termes qu'on ne connaissait pas (ou avec lesquels on n'était plus familier), ou encore des termes qui semblaient connus mais dont le contexte ne semblait pas avoir de sens (ce qui posait de fortes questions sur les liens entre termes et

²⁷⁴ « By the time Europe picked itself up again five years later, France and Germany had taken a back seat to the new early music centres emerging on both sides of the Atlantic » (HASKELL, *op. cit.* : 64).

concepts²⁷⁵). Cela a amené musicologues et musiciens à entreprendre un travail de nature terminologique, même si ces experts n'étaient probablement pas conscients d'accomplir une tâche de cette nature : pour eux, il s'agissait simplement d'un (nouvel) aspect de la recherche musicologique. Parallèlement, ces experts ont reçu le concours d'autres chercheurs qui se sont penchés sur l'organologie : luthiers et facteurs d'instruments ont ainsi rejoint le mouvement en se documentant et en se réappropriant des techniques anciennes de facture instrumentale.

Il s'est ainsi créé dans le domaine musical une mouvance de professionnels qui se sont mis à se spécialiser dans la musique ancienne, mouvance qui s'est accompagnée, au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, de la création d'écoles spécialisées (ou encore de départements spécialisés dans les conservatoires), et c'est ainsi que la musique ancienne est petit à petit devenue un domaine à part entière : sont alors apparus des festivals spécialisés, des maisons de disques spécialisées, des maisons d'éditions de partitions, des boutiques de musique ancienne, des luthiers et des facteurs d'instruments qui ne font que produire, restaurer ou entretenir des instruments anciens ou des copies d'instruments anciens. De nombreux interprètes et de nombreux ensembles et orchestres se consacrent aujourd'hui entièrement à la musique ancienne. Le mouvement de la musique ancienne a pris naissance en Europe et en Amérique. Il s'est par la suite étendu à d'autres continents, et a amené d'autres pays dans le monde à s'intéresser à leur propre musique ancienne.

5.3. L'intérêt et la pertinence de l'étude historique de cette terminologie

Bien que, comme nous l'avons vu ci-dessus, le mouvement de la musique ancienne ait pris son essor au XIX^e siècle, période plus rapprochée dans le temps des XVII^e et XVIII^e siècles, un hiatus s'était produit. Le regard vers le passé musical a été jeté depuis l'autre rive de ce hiatus, au cours duquel la musique avait continué son évolution naturelle. Évolution des instruments de musique, modifications des techniques de jeu, modification de l'écriture musicale (et de la musique elle-même), qu'est-ce qui est venu en premier ? En réalité, cela n'a pas tellement d'importance. Ce qui importe en revanche, c'est de réaliser que toutes ces modifications et toutes ces évolutions se sont traduites par une évolution des idées musicales (nouvelles idées, qu'il a fallu nommer, anciennes idées, qui sont parfois tombées dans l'oubli), par une évolution de l'esthétique musicale, par l'apparition de nouvelles techniques de jeu (qu'il a fallu nommer également, les

²⁷⁵ Non formulés ainsi par les musicologues, bien évidemment.

anciennes tombant souvent dans l'oubli), de nouvelles particularités techniques des instruments, de la disparition de certains instruments – tout ceci entraînant un bouleversement ou, à tout le moins, des modifications substantielles sur le plan de la terminologie musicale : vocabulaire des idées et de l'esthétique musicales, vocabulaire des techniques de jeu, vocabulaire de l'organologie, etc. La langue et la terminologie utilisées aujourd'hui dans le domaine musical hors spécialité de la musique ancienne sont ainsi le résultat accumulé de quatre siècles d'évolution – tandis que le domaine de la musique ancienne s'en tient à la langue et à la terminologie musicale d'une ou de plusieurs époques plus anciennes. Cela explique (du point de vue terminologique) le grand décalage entre le domaine musical d'aujourd'hui et le domaine de la musique ancienne, et c'est l'existence même de ce grand décalage qui justifie l'intérêt de procéder à des travaux en terminologie historique dans ce domaine.

Comme c'est le cas de tous les domaines, le domaine de la musique ancienne n'évolue pas en vase clos et, comme nous l'avons montré au chapitre 3, les spécialistes de la musique ancienne sont constamment appelés à interagir avec des musiciens non spécialistes de la musique ancienne, des acteurs provenant de domaines plus ou moins connexes, ainsi qu'avec le public en général. Si aucun travail en terminologie diachronique n'était effectué sur terminologie musicale, on peut penser qu'il s'ensuivrait très vraisemblablement de grands problèmes d'intercompréhension entre tous ces acteurs. C'est la raison pour laquelle nous suggérons qu'il existe un lien très fort dans ce domaine – mais éventuellement dans d'autres domaines – entre des recherches en terminologie historique (synchronie historique et diachronie) et la médiation langagière, qu'elle soit terminologique ou métaterminologique, comme nous le verrons en cinquième partie de cette thèse. Dans une communication que nous avons citée précédemment, Jean-Claude Baudet rappelle que l'enseignement de la terminologie « *a besoin du fondement théorique de l'épistémologie et de l'histoire des vocabulaires de spécialité, sinon on ne fait, tout au plus, que de la terminographie* » (1988 : 61). Mais il reconnaît également que « *l'histoire du vocabulaire de spécialité est un outil de travail fondamental pour l'historien de la science, de la technologie et de l'industrie* » (*ibidem*). Cela inclut selon nous l'histoire de la musique ou la musicologie.

Dans son compte-rendu « *Symposium on Seventeenth-Century Music Theory : France* », Albert Cohen (1972) explique le long cheminement vers une clarification des concepts (et donc une certaine normalisation de la terminologie) tout au long du XVII^e siècle. Cet auteur y explique notamment que, parmi les principales préoccupations des théoriciens musicaux français tout au

long du XVII^e siècle, on retrouve « *the developing [of] systems for classification of ornaments in music* » (un éclaircissement conceptuel, donc), de même que « *the growing call for clear definition of terminology in theory, leading to an important movement of musical lexicography, of which Brossard is probably the leading exponent in France* » (COHEN 1972 : 24). Si nous avons insisté en 5.2 sur le personnage d'Arnold Dolmetsch, c'est bien sûr, à cause du rôle indéniable qu'il a joué dans la renaissance de la musique ancienne, un rôle bien mis en évidence par Harry Haskell et Peter Holman, mais c'est également parce qu'il nous semble être un précurseur dans la terminologie diachronique de notre domaine. En effet, dans son ouvrage *The interpretation of the music of the XVII & XVIII centuries*, Dolmetsch consacre non moins de deux cent cinquante pages à tenter de clarifier l'ornementation et les différents ornements ou agréments de musique de ces deux siècles, sur la base du texte des différents traités de l'époque.

Bien que le travail d'Albert Cohen cité ci-dessus aborde la théorie musicale française au XVII^e siècle du point de vue purement musicologique, et non pas lexicographique ou terminologique, on peut également, tout comme on peut le faire de la majeure partie du travail effectué par les spécialistes du domaine musical dans une optique non terminologique²⁷⁶, dégager de ses propos, comme de ceux de ses collègues musicologues, un portrait de l'état des connaissances en musique et de l'organisation des concepts musicaux à une époque donnée. Ceci vient appuyer notre idée selon laquelle, bien que peu d'ouvrages ou de travaux portant spécifiquement sur la terminologie diachronique de domaines donnés aient été publiés, il se fait bel et bien – quoique de manière souvent inconsciente ou involontaire – un travail en ce sens par les spécialistes mêmes du domaine de spécialité.

Il nous apparaît opportun de conclure ce chapitre par un extrait du *Discours musical* de Nikolaus Harnoncourt²⁷⁷, un véritable « monument » du mouvement de la musique ancienne et l'un de ceux qui ont le plus contribué à faire connaître la musique ancienne dans la seconde moitié du XX^e siècle. Non seulement cet extrait nous semble-t-il illustrer parfaitement la démarche du

²⁷⁶ Et nous renvoyons ici, entre autres, aux nombreux ouvrages, thèses et articles mentionnés dans l'introduction du chapitre 3.

²⁷⁷ Violoncelliste et violiste, il réalisa avec son ensemble *Concentus Musicus Wien* plusieurs centaines d'enregistrements. Par ses nombreux écrits, il a également permis à de très nombreux musiciens de musique ancienne de se rapprocher encore davantage de l'interprétation fidèle à l'esprit de l'époque et du contexte de création des œuvres musicales. Régulièrement invité à diriger des orchestres non spécialisés en musique ancienne, il a également permis de familiariser des non spécialistes avec la musique ancienne, ce qui constitue un véritable acte de médiation.

musicien qui aborde la musique ancienne (et ses textes), mais il permet également de saisir toute la pertinence de procéder à des travaux en terminologie historique tels que ceux que nous avons entrepris.

Les informations que nous possédons proviennent de toute une série de traités des XVII^e et XVIII^e siècles. À lire une seule de ces sources, par exemple la méthode de flûte de Quantz²⁷⁸, on s'imagine savoir déjà une foule de choses. On en lit alors une autre et on trouve tout autre chose, souvent même le contraire. Dès qu'on lit plusieurs auteurs, on relève, sur des sujets analogues, de très nombreuses contradictions, et ce n'est que lorsqu'on compare entre elles un grand nombre de sources que l'on commence à comprendre que ces contradictions ne sont qu'apparentes. C'est alors seulement qu'on peut en avoir une image un tant soit peu pondérée. [...] La musique et la pratique musicale n'étaient en effet nullement unifiées autrefois. Tel auteur s'arrêtera à ce que son père a dit ou écrit sur la question, et son optique sera plutôt tournée vers le passé. Tel autre décrit les usages musicaux en un endroit précis – ou est enthousiasmé par un quelconque courant moderne. Tout cela, on le voit assez bien en comparant les sources. En principe, on s'aperçoit que les données implicites les plus courantes ne figurent pas dans de tels textes. Une pratique est plutôt codifiée au moment où elle menace de tomber dans l'oubli ; ou encore lorsqu'un partisan d'une pratique déjà démodée cherche à la sauvegarder un peu, ainsi qu'on le voit très joliment par exemple dans la *Défense de la basse de viole* de Le Blanc²⁷⁹. Bien entendu, il est aussi des auteurs qui veulent introduire une nouveauté et qui pour cela se battent, comme par exemple Muffat²⁸⁰, lequel vers la fin du XVII^e siècle voulait faire connaître et adopter le style moderne français en dehors de son pays d'origine. Il s'efforça donc de rassembler les particularités essentielles de ce style afin de le faire comprendre aux musiciens à qui elles n'étaient

²⁷⁸ Johann Joachim Quantz (1697-1773) fut un flûtiste de renom employé notamment par Frédéric II de Prusse. Il est également l'auteur du traité *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (publié à Berlin en 1752), qui fut traduit et publié la même année en français sous le titre *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flute traversiere*. Cet ouvrage, qui couvre bien plus que la seule « flute traversiere » constitue aujourd'hui une source incontournable pour tout étudiant de musique ancienne, et fait partie de la bibliographie standard de la plupart des conservatoires et écoles de musique proposant un cursus de musique ancienne.

²⁷⁹ Il s'agit de Hubert Le Blanc, « docteur en droit, homme très cultivé » (JOUVE-GANVERT, Sophie, dans BENOIT et al. 1992 : 389), qui publia, en 1740 une *Défense de la basse de viole contre les prétentions du violoncelle*.

²⁸⁰ Il s'agit de Georg Muffat (1653-1704), « compositeur et organiste autrichien d'origine savoyarde » (SABATIER, François, dans BENOIT et al. 1992 : 486-487). Ayant passé une partie de sa jeunesse en Alsace et à Paris, il fut élève de Lully (entre autres), avant d'occuper différents postes (notamment organiste de l'archevêque de Salzbourg et directeur de la chapelle du Prince évêque de Passau). Il « figure parmi les premiers musiciens européens à entreprendre une synthèse des styles italien, français et allemand, opération que sa formation cosmopolite ne pouvait que favoriser » (*ibidem*). Mais, surtout, il « met en pratique » dans ses deux *Florilegii* « la leçon parisienne dans la composition des différentes danses et les indications précises qu'il donne sur l'exécution des lullystes, notamment à propos des coups d'archet » (*ibid.*).

pas du tout familières. [...] Il faut voir toutes ces données dans leur contexte et chaque fois les évaluer et les estimer à neuf (HARNONCOURT 2007 : 40-41).

Figure 4.2 – Jalons de la résurgence de la musique ancienne

| Étape | Année ou période | Événement | Pays |
|--|------------------|---|------------|
| On redécouvre les anciens compositeurs | 1726 | Création de l'Academy of Ancient Music | Angleterre |
| | 1741 | Création de la Madrigal Society | Angleterre |
| | 1776 | Inauguration des Concerts of Ancient music | Angleterre |
| | 1778 | Création du Glee Club | Angleterre |
| | 1787-1797 | Publication à Londres de la première <i>opera omnia</i> de Händel | Angleterre |
| | 1802 | Publication d'une biographie élogieuse de Bach par Forkel, qui transforme ce compositeur en un « héros national », en « père de la musique allemande » | Allemagne |
| | 1815 | Fondation de la Handel and Haydn Society (Boston) | États-Unis |
| | 1850 | Publication de la première <i>opera omnia</i> de J. S. Bach par la Bach Gesellschaft | Allemagne |
| On rejoue la musique ancienne | 1818 | Premier Messiah de Händel donné à Boston | États-Unis |
| | années 1820 | L'Institution Royale de Musique Classique et Religieuse fondée par Alexandre Choron donne aux deux semaines des concerts de musique chorale Renaissance et baroque | France |
| | 1829 | Reprise berlinoise publique de la <i>Matthäus-Passion</i> de Bach par Mendelssohn (première reprise depuis la mort de Bach en 1750) : grand succès de foule | Allemagne |
| | années 1830 | Premier concert historique de Fétis au Conservatoire de Paris | France |
| | 1845 | 17 avril : <i>Concert of Ancient Music</i> donné au Hannover Square Rooms | Angleterre |
| | 1885 | La Bach Choir donne la <i>h-Moll-Messe</i> de Bach au Albert Hall de Londres. | Angleterre |
| | 1887 | Première américaine de la <i>Johannes-Passion</i> de Bach à Bethlehem (Pa) par la Bethlehem Choral Union dirigée par John Frederic Wolle | États-Unis |
| | 1891 | 27 avril : Dolmetsch donne un « <i>concert of Ancient Music of the 16th and 17th centuries</i> », premier d'une série de concerts privés (Prince's Hall, Piccadilly). | Angleterre |
| | 1891 | Charles Bordes et le Chœur de Saint-Gervais donnent le <i>Stabat Mater</i> de Palestrina et le <i>Miserere</i> d'Allegrì. | France |
| | 1908 | Production à Montpellier du <i>Castor et Pollux</i> de Rameau | France |

| | | | |
|---|-------------------------------|---|------------|
| | 1918-1940 | Concerts hebdomadaires de motets de Bach par le chœur de la Thomaskirche (Leipzig) | Allemagne |
| On cherche à mieux connaître la musique ancienne et les textes musicaux anciens | début XIX ^e siècle | Naissance (en Allemagne) de la musicologie | Allemagne |
| | | Premières éditions <i>Urtext</i> | Allemagne |
| | 1830 | Publication des <i>Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de La musique mise à la portée de tout le monde</i> de Fétis | France |
| | 1835 | Publication de la <i>Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique</i> de Fétis | Belgique |
| | années 1840 | Dom Prosper Guéranger entreprend des recherches sur le chant grégorien (Solesmes). | France |
| | 1850-1900 | La Bach Gesellschaft entreprend une édition critique de l'œuvre de Bach. | Allemagne |
| | 1869 | Publication de l' <i>Histoire générale de la musique</i> de Fétis | |
| | 1892 | Publication de l' <i>Anthologie des maîtres religieux primitifs</i> de Bordes | France |
| | 1896 | Richard Terry, l'équivalent de Dolmetsch pour la musique vocale, se joint à l'équipe professorale de Downabbey, où il entreprend des recherches sur la polyphonie Renaissance et le plain-chant, notamment au British Museum et à Oxford. | Angleterre |
| | années 1930 | Création du <i>Blockflötenspiegel</i> | Allemagne |
| Il se crée des sociétés de musique ancienne et d'ensembles spécialisés dans la musique ancienne | 1849 | Les Britanniques fondent leur première société Bach. | Angleterre |
| | 1870 | Vers la fondation de l'Oratorio Society à New York | États-Unis |
| | 1888 | Fondation de la Plainsong and Medieval Music Society | Angleterre |
| | 1893 | Création par Bordes des Chanteurs de Saint-Gervais | France |
| | c. 1895 | Fondation de la Société des Instruments Anciens (quatuor) par Jules Delsart, Louis Diémer, Laurent Gillet et Louis van Warfelghem. | France |
| | années 1900 | Début du XX ^e siècle : création de nombreux ensembles spécialisés dans la musique ancienne comme l'American Society of Ancient Instruments (Philadelphie), la Society of Ancient Instruments, la Schola Cantorum (New York), la Student Choir d'Archibald T. Davison (Harvard), le Palestrina Chorus de Nicola Montani, l'Academia dei Dilettanti di Musica de Henry S. Drinker (PA), les Dessoff Choirs, etc. | États-Unis |
| | 1901 | Fondation de la Société des Instruments Anciens par Henri Casadesus | France |
| | 1926 | Fondation par Geneviève Thibault de la Société de Musique d'Autrefois : ensemble féminin qui donne chaque année un concert de musique sacrée et un concert de musique profane, en utilisant le plus souvent les | France |

| | | | |
|---|-------------|--|------------|
| | | instruments de la collection personnelle de Geneviève Thibault. | |
| | années 1930 | Le Quatuor Belge des Instruments Anciens, dirigé par Aimée van de Wiele, élève de Landowska, commence à donner des concerts sur instruments anciens. | Belgique |
| On redécouvre les instruments anciens, on les collectionne, on les restaure, on les copie et on apprend à s'en servir | 1877 | Création à Bruxelles du Musée instrumental (devenu depuis le Musée des Instruments de musique) | Belgique |
| | années 1880 | Étudiant au Conservatoire de Bruxelles, Dolmetsch découvre les instruments anciens et acquiert la conviction qu'il faut en jouer avec la même rigueur que des instruments modernes. Rapidement, il en acquiert et entreprend de les restaurer. | Belgique |
| | 1885 | International Inventions Exhibition. On y présente des instruments anciens, des manuscrits, des livres, des illustrations et divers « artefacts musicaux », ainsi que des concerts « historiques ». | Angleterre |
| | 1889 | Exposition universelle à Paris : une section de musique ancienne (à côté de celle consacrée à la musique exotique), instruments et concerts | France |
| | 1900 | Wanda Landowska arrive à Paris et découvre le clavecin. | France |
| | 1905 | Dolmetsch s'installe à Cambridge (MA) ; il prend en charge le département « clavecins » du facteur de pianos Chickering & Sons de Boston. | États-Unis |
| | années 1920 | Création des maisons d'édition Bärenreiter (par Karl Vötterle) et Moeck, qui publient de la musique ancienne et des méthodes, en plus de produire et de distribuer des flûtes. Moeck finit par se spécialiser dans les flûtes et la musique pour flûte. Bärenreiter opte plutôt pour la musique chorale. | Allemagne |
| | 1926 | Le Museum of Fine Arts rachète à Galpin sa collection d'instruments anciens (Boston). Le Boston Symphony Orchestra rachète celle de Casadesus. | États-Unis |
| | 1927 | Peter Harlan (Allemagne) entreprend la production d'anciens instruments (violes, clavecins et clavicordes). | Allemagne |
| | 1932 | Harlan rentre du Haslemere Festival avec un stock de flûtes de Dolmetsch, les copie et développe le doigté allemand. La flûte à bec devient un best-seller en Allemagne. | Allemagne |
| | 1935 | Geneviève Thibault devient responsable du département d'instruments anciens du Conservatoire de Paris. | France |
| On crée des écoles pour enseigner à pratiquer la | années 1820 | Fondation de l'Institution Royale de Musique Classique et Religieuse par Choron. | France |
| | 1853 | Fondation de l'École Niedermeyer par Louis Niedermeyer (Paris) (école de chant grégorien) | France |

| | | | |
|--|-------------|---|--------------------|
| musique ancienne | 1894 | Fondation à Paris de la Schola Cantorum par Vincent d'Indy, Alexandre Guilmant et Charles Bordes (Paris). | France |
| | 1933 | Fondation de la Schola Cantorum Basiliensis (Bâle). | Suisse |
| Des musiciens se consacrent à la musique ancienne | 1883 | Dolmetsch s'installe à Londres et consacre sa vie à faire connaître la musique ancienne et les instruments anciens. | Angleterre |
| | 1900 | Wanda Landowska arrive à Paris et découvre le clavecin. | France, États-Unis |
| | 1935 | Le Pro Musica Antiqua dirigé par Cape ouvre l'exposition universelle de Bruxelles avec un concert de musique flamande du XV ^e siècle – les musiciens jouent sur des reproductions de violes de gambe, de luths, de flûtes et autres instruments anciens. | Belgique |
| Il se crée des festivals de musique ancienne | 1923 | Great Byrd Festival | Angleterre |
| | 1925 | Premier Haslemere Festival ou International Dolmetsch Early Music Festival | Angleterre |
| La seconde guerre mondiale marque un tournant dans le mouvement de la musique ancienne | années 1940 | Exil aux États-Unis de plusieurs musicologues européens | États-Unis |
| | 1940 | Création du Yale Collegium Musicum par Hindemith : sa renommée s'étend rapidement et finit par déborder les cadres de l'université. | États-Unis |
| | 1941 | Wanda Landowska se réfugie aux États-Unis. | États-Unis |
| | 1953 | Succès de l'enregistrement des Primavera Singers de musique antérieure à 1700. L'ensemble, dirigé par Noah Greenberg, est rebaptisé Pro Musica Antiqua, puis New York Pro Musica. | États-Unis |
| | 1953 | Le chef d'orchestre Jean-François Paillard (1928-1913) fonde l'Ensemble Jean-Marie Leclair, qui devint en 1959 l'Orchestre de chambre Jean-François Paillard. | France |
| | 1953 | Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) fonde le Concentus Musicus Wien. Cet orchestre est toujours en activité. | Autriche |
| | 1955 | Fondation du Leonhardt Baroque Ensemble (Leonhardt Consort) | Pays-Bas |
| | 1959 | Création, par John Churchill et Neville Marriner (1924-2016), de l'orchestre de chambre The Academy of Saint-Martin-in-the-Field (le nom de l'orchestre est modifié en 1988 pour devenir The Academy of Saint Martin in the Field) | Angleterre |
| | 1961 | Fondation du Waverly Consort par Michael Jaffee (1938-2019) et Kay Jaffee (1937-) | États-Unis |
| | 1964 | John Eliot Gardiner (1943-) fonde le Monteverdi Choir. | Angleterre |
| | 1966 | Jean-Claude Malgloire (1940-2018), hautboïste et musicologue, fonde l'ensemble La Grande Écurie et la Chambre du Roy, ensemble instrumental consacré à la musique baroque. | France |

| | | |
|------|---|-----------------------------------|
| 1970 | Philippe Herreweghe fonde le Collegium Musicum de Gand. | Belgique |
| 1971 | Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt entreprennent l'enregistrement de l'intégrale des cantates de Bach chez Telefunken. | Allemagne |
| 1972 | Premier enregistrement de La petite bande, ensemble de musique baroque crée par le violoniste Sigiswald Kujken (1944-), dirigé à cette occasion par le claveciniste Gustav Leonardt (1928-2012). L'ensemble musical est toujours en activité. | Hollande |
| 1973 | Le claveciniste Christopher Hogwood (1941-2014) crée l'ensemble Academy of Ancient Music. Depuis 2006, l'ensemble est dirigé par Richard Egarr. | Angleterre |
| 1974 | Étudiant à la Schola Cantorum Basiliensis, Jordi Savall (1941-) fonde avec Montserrat Figueras l'ensemble Hespèrion XX (qui deviendra plus tard Hespèrion XXI). | Suisse/ Catalogne (Espagne) |
| 1977 | Création par Philippe Herreweghe de la Chapelle Royale, à l'initiative de Philippe Beaussant, Vincent Berthier de Lioncourt et Philippe Suzanne | France |
| 1978 | John Eliot Gardiner fonde The English Baroque Soloists. | Angleterre |
| 1979 | William Christie fonde Les Arts Florissants. | France |
| 1981 | Franz Brüggen fonde l'Orkest van de Achttiende Eeuw. | Pays-Bas |
| 1982 | Jordi Savall fonde la Capella Reial de Catalunya. | Catalogne (Espagne) |
| 1986 | Franz Brüggen dirige le premier concert de l'Orchestra of the Age of Enlightenment, dont il deviendra le co-directeur en 1992 avec Simon Rattle. | Angleterre |
| 1987 | Le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) est créé à l'instigation de Vincent Berthier de Lioncourt et de Philippe Beaussant, à l'initiative du ministère de la Culture, afin de retrouver et diffuser le patrimoine musical français des xvii ^e et xviii ^e siècles. De 1991 à 2008, le « pôle recherche » du Centre a été dirigé par Jean Duron. | France |
| 1989 | Jordi Savall fonde l'ensemble Le Concert des Nations. | Catalogne (Espagne) |
| 1989 | John Eliot Gardiner fonde l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique. | Angleterre |

III^e PARTIE — CADRE MÉTHODOLOGIQUE

L'élaboration, un tant soit peu rigoureuse, de tout projet terminologique doit nécessairement comprendre un certain nombre d'éléments préparatoires. Tout d'abord, il convient de déterminer si nous voulons réaliser un travail d'aménagement (ou d'harmonisation) ou plutôt un travail descriptif ? Il faut ensuite circonscrire le domaine – voire le sous-domaine – sur lequel porteront les travaux, avant de déterminer avec précision qui est le public cible de nos travaux²⁸¹ : à qui le travail est-il destiné et qui sont les destinataires d'un éventuel produit terminologique ? On peut finalement rassembler les autres étapes de l'élaboration d'un projet terminologique sous l'idée générale d'une définition de l'approche méthodologique. Il s'agit, à notre avis, de l'étape la plus importante, car du choix de la méthodologie découle la réussite du projet, la réponse aux objectifs déterminés, l'adéquation du produit terminologique aux besoins des usagers, en somme, la valeur scientifique du produit et des travaux en entier. C'est ce qui explique notre choix de consacrer tout un chapitre à cette question, d'autant plus que, comme nous l'avons amplement démontré jusqu'ici, le domaine de nos recherches ne correspond pas à la typologie des travaux terminologiques le plus souvent réalisés.

Comme nous l'avons déjà expliqué, en introduction et dans les précédents chapitres, nos recherches portent sur une époque « lointaine », soit la seconde moitié du XVII^e siècle, et sur la terminologie musicale alors en usage en France et en Angleterre. On ne peut toutefois pas considérer pour autant cette terminologie comme une terminologie tout à fait « ancienne » puisqu'elle est à nouveau utilisée depuis un peu plus d'une cinquantaine d'années, avec ce qu'on a appelé le mouvement de la « musique ancienne ». Il s'agit, comme nous l'avons vu, d'une renaissance qui a touché tout autant l'interprétation de cette musique que la recherche musicologique qui y est associée, et même en partie les préférences esthétiques musicales du public. Ainsi, notre recherche consiste en un travail terminologie en synchronie historique et en diachronie, sur deux langues. Le travail comporte des étapes distinctes :

- a) un « état de fait » de cette terminologie et de son usage au XVII^e siècle « dans chacune des langues et établissement d'équivalences entre elles (synchronie historique),

²⁸¹ Nous avons décrit, au chapitre 3, les différentes catégories d'acteurs utilisateurs de la terminologie de la musique ancienne. Ces catégories sont toutes susceptibles, bien qu'à des degrés différents, comme nous l'avons expliqué, d'être des utilisateurs du fruit de nos travaux.

- b) une étude de l'évolution de cette terminologie à travers le temps (diachronie), et, enfin,
- c) une discussion et des conclusions sur ce que devrait être son usage dans le monde actuel.

En ce qui concerne les deux premières étapes du travail (a) et (b), il s'agit d'établir une méthodologie rigoureuse, susceptible de pouvoir évoluer au fur et à mesure des recherches, la matière traitée comportant beaucoup d'aspects inédits. En effet, comme nous l'avons expliqué dans les premiers chapitres de cette thèse, la terminologie musicale de la seconde moitié du XVII^e siècle n'est pas fixée (ou du moins, pas uniforme), pas plus que ne l'est l'organisation du contenu des traités ou des autres sources dépouillées. Par ailleurs, étant donné la nature de nos travaux, leur objectif et, surtout, leur public cible, cette méthodologie doit être le mieux adaptée possible à notre travail, dans une visée d'efficacité et, dans la mesure du possible, d'exhaustivité. Le questionnement à l'origine de la recherche d'une méthodologie adaptée à nos travaux peut se résumer avec ces mots de Gemma Sanz Espinar :

Si l'on se donne pour but de créer un outil de formation et de consultation tel qu'une base de données terminologiques plurilingue en Sciences Humaines et Sociales, plusieurs questions sont à soulever : qu'est-ce qu'un terme dans ces domaines, comment les repérer dans les textes, comment les définir, quel type de base de données construire (orientée vers le concept ou vers le terme), quels champs inclure, de sorte que la base de données puisse être une ressource pour ceux qui ne sont pas spécialistes, mais qui doivent comprendre des textes spécialisées[sic] où l'arrière-plan du texte compte parfois plus que ce qui y est explicite. Du point de vue terminographique, il nous semble nécessaire de proposer une base de données terminologique fournissant une représentation de la connaissance dans chaque domaine (donc une base de données « orientée vers le concept », *concept-oriented*, une base de connaissances). En même temps, le poids de l'arrière-plan, de la « vie des mots » dans les textes, des discours sous-jacents, des oppositions, des interrelations entre les termes, demandent aussi une approche pragmatique large, incluant la dimension diachronique, pour une visibilité de l'évolution du sens des mots : une approche, pourrait-on dire « philologique » (SANZ ESPINAR 2012 : 19-20).

La première des étapes mentionnées ci-dessus (synchronie historique) étant fondée sur l'analyse de corpus textuels, nous avons donc choisi d'adopter une méthodologie inspirée des pratiques terminographiques courantes et généralement utilisée dans la description des langues de spécialité actuelles, tout en intégrant plusieurs éléments des diverses approches dont nous avons discuté au chapitre 3 (approche culturelle, socioterminologique, ethnoterminologique, sociohistorique, etc.). Compte tenu de l'époque couverte par nos travaux et de la nature de la terminologie à l'étude, nous avons toutefois dû apporter certaines adaptations à ces orientations

méthodologiques. Dominique Pelletier était elle aussi arrivée à cette conclusion, au moment d'entreprendre ses travaux sur la terminologie de l'attelage de chevaux : « *il n'existe aucune méthodologie de recherche en terminologie qui soit adaptée aux besoins d'une étude sociohistorique sur l'attelage visant à préserver le lien entre terme, contexte et usage. Nous avons donc dû élaborer une approche sociohistorique en terminologie pour cette étude et prouver la pertinence de notre approche pour la terminologie diachronique à l'aide de notre exemplier terminologique sur l'attelage* » (PELLETIER, D. 2014 : 1). Il convient toutefois d'apporter une nuance importante. En effet, dans le domaine étudié par Dominique Pelletier, la transmission des connaissances « *s'est faite de manière tacite, de génération en génération, [et] très peu de documentation spécialisée ancienne est accessible sur le sujet : la plupart des ouvrages consultables, lorsqu'ils ne sont pas des livres rares et hors de portée, sont des manuels de formation récents, destinés aux meneurs de loisir et de compétition* » (*ibidem* : 3). Le domaine musical, au contraire, domaine sur lequel se concentrent nos travaux s'est quant à lui accompagné, tout au long de son évolution, d'une vaste documentation écrite. Cependant, bien que nos domaines de spécialité aient connu des évolutions différentes, nos problématiques de départ partagent certains points, notamment en ce qui a trait à l'absence de normalisation et au caractère historique de la terminologie étudiée. Il nous a donc semblé que nous pouvions intégrer à notre propre démarche certains aspects de la démarche sociohistorique de Dominique Pelletier. La démarche terminologique que nous avons adoptée pour nos travaux repose d'abord et avant tout sur la constitution, le dépouillement et l'analyse d'un premier corpus constitué de textes du XVII^e siècle – un corpus pour chacune des langues étudiées. La deuxième étape (étude diachronique) consiste en l'étude de l'évolution d'une partie de la terminologie relevée en synchronie historique, notamment par une mise en relation avec un corpus de référence regroupant un ensemble de textes (ouvrages lexicographiques ou terminologiques, ou encore de certaines méthodes ou traités musicaux) provenant de différentes époques. À cette fin, il est nécessaire, là encore, de constituer un corpus de référence, puis de confronter le contenu des fiches terminologiques issues de notre travail de dépouillement.

Ainsi, dans cette troisième partie de thèse, nous aborderons successivement les trois principaux aspects méthodologiques de nos travaux, soit l'élaboration de notre base de données dans une optique de terminologie de corpus (chapitre 6), les aspects méthodologiques de notre étude synchronique historique (chapitre 7) et, enfin, les aspects méthodologiques de notre étude diachronique (chapitre 8).

CHAPITRE 6 — CHOIX DES DONNÉES TERMINOLOGIQUES ET ÉLABORATION D'UNE BASE DE DONNÉES — QUESTIONS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

Dans le présent chapitre, nous rappellerons d'abord le rôle du corpus dans le travail terminographique, en insistant notamment sur la nécessité d'un travail basé sur la linguistique de corpus de textes. Dans un deuxième temps, nous présenterons notre base de données, outil essentiel pour l'extraction et la consignation de nos données. Nous brosserons un portrait détaillé du prototype de base de données que nous avons conçu avant d'entreprendre nos travaux, en précisant les principaux champs qui, selon nous, devaient être présents sur chaque fiche terminologique. Ensuite, nous présenterons l'outil de base de données que nous avons finalement retenu, en décrivant les modifications que nous avons dû lui apporter pour qu'il convienne le mieux possible à notre travail, puis en expliquant de quelle manière nous avons mis en œuvre notre base de données.

6.1. La terminologie de corpus et la base de données terminologiques

6.1.1. Le rôle du corpus en terminologie

Déjà en 1979, Alain Rey présentait ce qu'il nommait « analyse linguistique sur corpus » de la manière suivante : « *il s'agit [...] de repérer dans un ensemble de textes (ou d'énoncés oraux) l'ensemble des unités linguistiques, mots et syntagmes, utilisés comme termes et d'inférer de l'analyse sémantique du discours la valeur de ces termes. Les définitions et descriptions ainsi construites tendent à restituer les notions sous-jacentes dont l'ensemble correspond au domaine* » (REY 1979 : 92-93). Le repérage d'une terminologie en discours permettait donc, selon lui, non seulement de colliger les termes la composant, mais également de dégager une organisation conceptuelle entre ceux-ci. De son côté, Anne Condamines juge pertinente l'analyse de corpus pour comprendre la langue de spécialité :

L'analyse de corpus représentatifs du domaine (textes écrits ou retranscription d'entretiens, d'exposés...) permet de rendre compte de données conformes à l'usage réel qui est fait par les locuteurs du domaine voire d'une entreprise du domaine. En réalité, il s'agit de mettre en évidence les caractéristiques non seulement de la langue spécialisée utilisée mais aussi des discours spécialisés, c'est-à-dire, de rendre compte des compétences du locuteur manifestées à travers

l'actualisation de la langue spécialisée dans les discours, « car c'est bien dans le texte que la signification s'inscrit dans la réalité de la communication »²⁸² (CONDAMINES 1995 : 37).

Dans la plupart des approches actuelles de la terminologie, l'analyse du corpus (écrit ou oral) est fondamentale et constitue la pierre angulaire de tout travail de description d'une terminologie dans son usage réel. C'est la manière dont le corpus est utilisé dans le travail terminologique qui peut varier en fonction de l'approche adoptée. Il convient en effet de rappeler ici, comme l'a fait de son côté Jennifer Pearson (1998 : 48-49), les trois différentes approches distinguées par Elena Tognini-Bonelli dans le travail linguistique fondé sur les corpus, c'est-à-dire les approches « *corpus-based* », « *corpus-driven* » et « *data-based* ». Si l'approche « *corpus-based* » est principalement utilisée pour repérer des exemples venant valider certaines théories avancées et l'approche « *data-based* » pour optimiser l'apprentissage des langues en permettant, par exemple, aux étudiants d'arriver à déduire une règle ou à découvrir des collocations à partir de constatations issues de l'étude d'un corpus, l'approche dite « *corpus-driven* » est celle dans laquelle le corpus sera utilisé pour enrichir, voire contredire, certaines théories linguistiques prédéfinies ; il s'agit donc, dans ce dernier cas, d'une approche « *increasingly adopted by researchers as a basis for refining linguistic theories* » (PEARSON 1998 : 49). Cette distinction entre trois approches utilisées en linguistique de corpus peut, à notre avis, tout à fait être transposée à la « terminologie de corpus ». L'approche dite « *corpus-driven* » correspondrait ainsi aux propos d'Alain Rey et d'Anne Condamines cités plus haut. En effet, cette approche, du fait qu'elle se fonde sur des textes autant écrits qu'oraux, permet de relever de nombreux éléments, parmi lesquels on retrouve :

- a) la terminologie propre au domaine de spécialité concerné : le repérage de termes en contexte (repérage des termes simples et complexes, délimitation des termes complexes) peut se faire de manière automatisée, à l'aide d'outils spécialisés comme les extracteurs de termes, ou encore manuellement, en se basant sur un ensemble de critères (critères formels ou morphosyntaxiques, critères sémantiques, critère quantitatif, critère taxinomique, critère d'appartenance à une série paradigmatique, etc.), ainsi que sur la présence de marqueurs ;
- b) les éléments phraséologiques particuliers du domaine de spécialité : l'étude de ces éléments va bien au-delà de la simple collocation, car elle permet notamment la découverte de phrasèmes (unités terminologiques complexes) ;

²⁸² Anne Condamines cite ici Descamps, J. L., Mochet, M., Lewin, T., Lamizet, B. et Costes, D., 1992. *Sémantique et concordances*, Paris, Klincksieck, (Publication de l'INALF, Collection « St-Cloud »), p. 334.

- c) l'intégration en discours de la terminologie, notamment les commentaires métalinguistiques ou l'utilisation de certains marqueurs permettant de comprendre la position d'un auteur par rapport à un terme ou à un concept ;
- d) et, pour chaque concept, un ensemble de contextes riches sur le plan conceptuel (qu'il s'agisse de contextes révélant une arborescence conceptuelle ou d'une microstructure de concepts) et sur le plan définitoire (dans le cas de contextes informant sur les caractères intrinsèques et extrinsèques du concept) ;
- e) enfin, le travail terminologique basé sur le dépouillement d'un corpus permet très souvent de mettre en lumière les variantes sociotechnolectales ou les différents niveaux de discours utilisés par les différents acteurs d'un domaine de spécialité en fonction de différentes situations communicationnelles.

On voit donc toute la pertinence du travail terminologique fondé sur l'analyse de corpus. Ce travail, pour être rigoureux, doit cependant reposer sur une méthodologie clairement définie.

6.1.2. Méthodologie utilisée/choix d'une méthodologie/élaboration d'une méthodologie

Comme nous l'avons dit plus haut, la première partie de notre travail consistait à recenser, par l'analyse de textes, la terminologie musicale en usage au XVII^e siècle en français comme en anglais, et à établir des équivalences entre ces deux langues. Il s'agit d'un travail en synchronie historique. Pour réaliser cette première partie de notre travail, nous avons choisi de nous fonder, pour les présentes recherches, sur la méthodologie désormais classique en terminologie, telle que préconisée par Teresa Cabré (1992), sur la base des travaux de Pierre Auger et de Louis-Jean Rousseau (1978). Il s'agit là d'un point de départ. Dans les pages qui suivent, nous présenterons comment nous avons adapté cette méthodologie à notre matière première, une terminologie « ancienne » présente dans des sources elles aussi anciennes.

La méthodologie dont nous parlons ici se fonde en premier lieu sur l'élaboration d'un corpus de textes spécialisés dans chacune des langues visées puis, en deuxième lieu, sur l'extraction des données terminologiques pertinentes et leur consignation dans une base de données. Telle que définie par Louis-Jean Rousseau, cette approche textuelle de la terminologie « *se fonde sur l'analyse des textes scientifiques et techniques, oraux ou écrits, car c'est dans le discours scientifique et technique que les concepts s'approfondissent, se définissent et trouvent leur dénomination. Dans cette méthode, on procède à l'analyse de corpus de textes du ou des domaines visés, élaborés selon des règles plus ou moins rigoureuses*

de représentativité, d'homogénéité et d'exhaustivité. L'objectif est d'extraire des corpus tous les éléments conceptuels et terminologiques susceptibles de permettre la description d'une terminologie » (ROUSSEAU, L.-J. 2013 : 52). Cette orientation méthodologique de l'extraction de données provenant des textes n'est pas nouvelle : elle a été depuis longtemps à la base du travail en lexicographie. Ainsi, comme le rappelle Simon Winchester, Samuel Johnson en a fait son outil principal dans l'élaboration de son célèbre dictionnaire de 1755 :

[Johnson] had decided [...] that the best way – indeed the only way – to compile a full dictionary was to read: to go through all literature and list the words that appeared on hundreds of thousands of pages. It is an axiom that you have three overlapping choices in making a word list. You may record words that are heard. You may copy the words from other existing dictionaries. Or you may read, after which, in the most painstaking way, you record all the words you have read, sort them, and make them into a list. Johnson dismissed the first idea as far too cumbersome to be useful; he naturally agreed to the second – all lexicographers use earlier dictionaries as a starting point, to make sure they miss nothing; and, most significantly, he decided on the primary importance of the third choice, reading (WINCHESTER 2005 : 94).

Il s'agissait là, en fait, de linguistique de corpus avant la lettre. Largement reprise depuis en lexicographie et en terminologie, cette méthode a été systématisée avec l'introduction des outils terminotiques apparus dès les années 1980 mais surtout depuis les années 1990²⁸³, et dont l'implantation s'est poursuivie et se poursuit encore aujourd'hui. Teresa Cabré décrit de la manière suivante l'importance de cette démarche d'extraction terminologique :

Els especialistes, doncs, es comuniquen entre si i parlen de la seva matèria a través d'unes denominacions que són més o menys adequades al sistema de la llengua, més o menys genuïnes i més o menys acoblades a les línies de política terminològica de cada llengua [...]; però, en definitiva, usen uns termes per comunicar-se sobre els aspectes de la disciplina tècnica, científica o professional respectiva. Amb aquesta perspectiva, si la tasca del terminòleg consisteix a « recollir » els termes propis d'una matèria d'especialitat, aquest haurà de buscar quines són les unitats terminològiques que els especialistes ja utilitzen efectivament per comunicar-se, i després, en una segona fase, si escau, proposar-ne el recanvi. Les comunicacions tecnicocientífiques orals i escrites són la font bàsica d'extracció dels termes (CABRÉ 1992 : 259)²⁸⁴.

²⁸³ Nous prenons ici à témoin plusieurs articles parus dans les numéros 14 et 15 de *Terminologies nouvelles*, publiés respectivement en 1995 et en 1996, ainsi que le numéro de *Meta* (vol. 56 n° 2) consacré à l'utilité en terminologie et en traductologie du travail basé sur les corpus (« Les corpus et la recherche en terminologie et en traductologie »).

²⁸⁴ « Ainsi, les spécialistes communiquent entre eux et discutent de leur domaine en usant de dénominations qui sont plus ou moins adéquates au système de la langue, plus ou moins artificielles et plus ou moins

Plus récemment, dans leur plaidoyer en faveur de nouvelles pratiques pour la terminologie, Didier Bourigault et Monique Slodzian réaffirment l'importance des textes en terminologie, en soulignant que « *c'est dans les textes produits ou utilisés par une communauté d'experts que sont exprimées, et donc accessibles, une bonne partie des connaissances partagées de cette communauté, c'est donc par là qu'il faut commencer l'analyse* » (BOURIGAULT et SLODZIAN 1999 : 30-31). D'où leur proposition d'un renouvellement théorique de la terminologie : « *objet empirique d'une linguistique textuelle, le texte est le point de départ de la description lexicale à construire. On va du texte vers le terme. Les bases théoriques de la terminologie doivent être ancrées dans une linguistique textuelle* » (ibidem : 31).

Enfin, dans un article portant sur le concept émergent d'ethnoterminologie, Loïc Depecker remarque le retour de la terminologie vers les textes :

La terminologie est considérée comme la discipline traitant des vocabulaires techniques ou scientifiques, mais son champ de réflexion s'étend aujourd'hui plus largement à l'analyse des discours techniques et scientifiques, les uns et les autres étant imbriqués et souvent peu séparables. En effet, dans la terminologie sont en jeu non seulement des vocabulaires, mais aussi des expressions, des manières de dire, des tournures, des styles, bref, des discours propres aux disciplines et aux métiers (DEPECKER 2013 : 14).

Nous le rappelions précédemment, ce recours à l'approche textuelle en terminologie doit cependant s'accompagner d'une grande rigueur méthodologique. Comme le faisait remarquer Anne Condamines,

[L]analyse de corpus est actuellement faite de façon souvent intuitive. Il convient de définir des méthodes adaptées aux besoins spécifiques de la terminologie, aussi bien en ce qui concerne la façon d'utiliser les outils et, plus particulièrement d'utiliser les résultats fournis par un outil en entrée d'un autre outil, que sur l'interprétation que l'on peut faire des résultats obtenus (CONDAMINES 1995 : 41).

Cette rigueur, qui permet de garantir l'assise scientifique du travail, doit s'observer à chaque étape du travail terminologique, que ce soit dans la constitution du ou des corpus, dans l'établissement du protocole de dépouillement, dans la consignation des données recueillies ou, enfin, dans leur

conformes aux exigences des politiques d'aménagement terminologique de chaque langue [...] ; mais, en définitive, ils utilisent des termes pour communiquer sur les aspects de leur discipline technique, scientifique ou professionnelle. De ce point de vue, si la tâche du terminologue consiste à « recueillir » les termes propres à un domaine de spécialité, il devra chercher quelles sont les unités terminologiques qui sont déjà véritablement en usage dans la communication entre spécialistes et, dans un deuxième temps, proposer un remplacement le cas échéant. Les communications technicoscientifiques orales et écrites sont la source première d'extraction des termes. » (notre traduction)

interprétation et leur analyse. Nous nous pencherons sur ces différents éléments au chapitre 7 au moment d'expliquer la constitution des différents corpus utilisés dans nos travaux.

6.2. Un outil : la base de données terminologiques

6.2.1 Constitution de la fiche-type

Dès lors qu'un travail terminologique envisagé promet de fournir une récolte riche en données, il faut, au moment même de l'élaboration de la méthodologie la plus appropriée, déterminer quel sera l'outil de récolte de ces données terminologiques. Avant d'opter pour un outil de base de données, il nous a semblé toutefois qu'il convenait dans un premier temps de réfléchir à la base de données elle-même. Tout d'abord, il s'agissait de déterminer quelles sont les données que nous devions recueillir, ce qui supposait d'avoir au préalable bien identifié non seulement les différentes catégories de données susceptibles d'être rencontrées dans nos corpus, mais surtout celles qui seraient le plus pertinentes pour l'objet de notre travail. L'étape suivante consistait en la constitution d'un modèle de fiche-type nous permettant de consigner tout ce qui serait relevé dans nos corpus.

Toutefois, étant donné que notre travail portait sur deux langues, il fallait, avant même de préciser les catégories de données idoines, déterminer s'il était préférable de colliger les données dans deux bases de données parallèles ou bien dans une seule. Dans ce dernier cas, fallait-il, pour un même concept, créer une seule fiche (sur laquelle apparaissent les désignations française(s) et anglaise(s)), ou encore créer deux fiches distinctes (une pour chaque langue) ? Rapidement, nous avons jugé préférable de ne constituer qu'une seule base de données, en remettant à une étape ultérieure de notre travail l'établissement des équivalences langue à langue. Nous avons donc décidé de créer, pour un même concept, une fiche distincte pour chaque langue.

Il convenait ensuite de déterminer les champs qui devaient apparaître sur les fiches de notre base de données, ce qui revenait en somme à préciser les catégories de données terminologiques à colliger en fonction des objectifs que nous poursuivions, l'idée étant de créer un outil de travail qui permette la réalisation de ces mêmes objectifs, c'est-à-dire ici la description de la terminologie en usage en synchronie historique, la description des concepts dans une perspective systémique, ainsi que l'établissement de relations d'équivalence entre les termes des deux langues considérées. Au point de départ de notre recherche, nous avons retenu pour notre fiche terminologique type les champs qui figurent dans le tableau ci-dessous.

Tableau 6.1 – Champs retenus pour la fiche terminologique type

| |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Terme + catégorie grammaticale + genre & nombre + langue + source(s) • Équivalent(s) dans d'autres langues, essentiellement en français et en anglais (FR ↔EN) • Domaine et sous-domaine • Variante(s) + source(s) • Synonyme(s) + source(s) • Quasi-synonyme(s) + source(s) • Symbole + source(s) • Illustration(s) + source(s) • Contextes + source(s) • Définition + source(s) • Concept(s) superordonné(s) • Concept(s) coordonné(s) • Concept(s) subordonné(s) • Note conceptuelle (ou schéma conceptuel) + source(s) • Note linguistique (usage, insertion en discours, collocations, étymologie, etc.) |
|---|

6.2.1.1. Terme + catégorie grammaticale + genre + langue + source(s)

Sur chaque fiche doit apparaître ainsi en tout premier lieu le terme, accompagné des informations de base qui incluent la langue ainsi que la catégorie grammaticale et le genre, telles que relevées au cours du dépouillement. À ce sujet, il convient de souligner l'importance de prendre en considération toutes les catégories grammaticales (et non pas uniquement les substantifs) au cours du travail terminographique et du dépouillement de corpus. En effet, comme le rappelait Alain Rey, « *les termes, qui sont des noms logiques, sont très souvent aussi des noms substantifs, plus rarement des adjectifs, quelquefois des verbes, exceptionnellement des adverbes et des « relateurs ». La prédominance des noms substantifs (au sens linguistique) est si grande que l'on est tenté de négliger – à tort – les autres fonctions syntactiques* » (REY 1979 : 79-80). Plus récemment, Marie-Claude L'Homme (1998) a elle aussi souligné l'importance de prendre en compte les différentes parties du discours. À son tour, Loïc Depecker rappelait quelques années plus tard que « *les terminologies ne sont cependant pas constituées que de noms. Dans les langues indo-européennes, verbes, adjectifs et adverbes peuvent être fréquents selon les domaines* » (DEPECKER 2002 : 138).

Chienwen Tsai souligne que les études terminologiques portant sur les domaines informatique, médical²⁸⁵ et juridique²⁸⁶ sont surtout consacrées aux termes de nature nominale (TSAI 2017 : 117) et que, de manière plus générale, la plupart des dictionnaires spécialisés font la part belle aux noms (*ibidem* : 118). Elle rappelle par ailleurs que « *la perspective conceptuelle a amené la terminologie à se focaliser sur les termes de nature nominale et à faire l'impasse sur le fonctionnement des autres (notamment ceux de nature verbale)* » (*ibid.*), et qu'il arrive ainsi que « *les dictionnaires spécialisés ne répertorient que des termes de nature nominale en suivant cette perspective* » (*ibid.*). De plus, elle fait remarquer que, si certains dictionnaires spécialisés relèvent bel et bien des verbes et des adjectifs, « *leur nombre est toujours inférieur à celui des noms* » (*ibid.*), ou alors que « *verbes et adjectifs sont souvent étudiés dans une perspective combinatoire avec un nom déjà admis comme unité terminologique* » (*ibid.*). Il y aurait donc lieu de se demander dans quelle mesure les statistiques actuelles sur la représentativité des catégories grammaticales au sein des différentes terminologies est juste : si, comme Chienwen Tsai semble le suggérer, une bonne partie des verbes, des adjectifs et des adverbes (sans parler des phrasèmes) sont souvent écartés lors du dépouillement terminologique, il conviendrait alors peut-être de relativiser l'idée d'une nette prépondérance nominale dans les terminologies. Heureusement, selon elle, la vision théorique²⁸⁷ qui a mené à cet état de fait « *est contestée aujourd'hui car elle présente des modèles qui ne sont pas toujours compatibles avec ce qu'on peut observer dans les textes spécialisés* » (*ibid.*). Elle affirme ainsi que « *[l]es termes de nature nominale n'y sont pas forcément plus fréquents ou plus importants que ceux de nature verbale* » (*ibid.*), et qu'« *il faut inclure les verbes dans les ressources terminologiques à l'aide des modèles descriptifs actuels* » (*ibid.*).

Si plusieurs auteurs confirment que le terminologue doit aussi tourner son regard vers d'autres catégories grammaticales que la classe nominale, il est intéressant de démontrer, par quelques exemples, la variété qui existe effectivement dans les proportions occupées dans différents domaines par les différentes parties du discours. Par ailleurs, il est également intéressant de

²⁸⁵ Bien que certains chercheurs se soient abondamment penchés sur les termes non-substantifs dans le domaine médical, parmi lesquels François Maniez (2001, 2009a, 2009b, entre autres) qui a notamment consacré un nombre important d'articles et de communications aux adjectifs dans la terminologie médicale. Si Isabelle Carrière, qui reconnaît elle aussi l'importance des adjectifs dans le domaine médical ainsi que dans d'autres sciences descriptives, précisant par ailleurs qu'ils sont « *essentiels à la compréhension du texte* » (2008 : 176), elle souligne, à l'instar de Chienwen Tsai, que « *peu d'adjectifs sont répertoriés dans les dictionnaires médicaux et, lorsqu'ils le sont, la définition qui en est donnée est généralement très vague* » (*ibidem*).

²⁸⁶ Bien que certains auteurs, comme Janine Pimentel (2015), reconnaissent l'importance du corpus verbal dans la terminologie juridique.

²⁸⁷ L'auteure fait ici référence à la théorie classique de la terminologie et à la perspective conceptuelle.

comparer ces proportions entre différentes langues, comme le français et l'anglais. Dans le *Handbook of Business Communication : linguistic approaches*, on peut lire ce qui suit :

All languages for specific purposes are heavily biased towards nouns, but the proportion of technical terms that are verbs varies widely. [...] This figure ranges from an insignificant 0,2 % in chemistry to 7,1 % in economics and 8,8 % in business.

The reason for this startling difference has to be sought in the subject matter of the disciplines. Economists try to explain human behaviour in the economic sphere. Such behaviour manifests itself in a great variety of actions which, in the most straightforward form, are expressed as verbs in English (and other languages). [...] In complete contrast, chemistry has to name a myriad of substances and compounds, while the actions, processes and relations that lend themselves to expression as verbs seem to be few in number [...]. In comparison with the bustling marketplace, life at the molecular level and in the laboratory seems to be rather monotonous. The number of verbs is also relatively low in linguistics and medicine, with physics being located somewhere in the middle (MAUTNER et al. 2017 : 410-411).

Cet ouvrage présente également le tableau suivant :

Tableau 6.2 – Parts of speech in chosen disciplines (English) (MAUTNER et al, *ibidem*)

| | Economics | Business | Medicine | Linguistics | Chemistry | Physics |
|------------------|------------------|-----------------|-----------------|--------------------|------------------|----------------|
| Noun | 85.6% | 86.0% | 90.8% | 88.2% | 95.9% | 90.8% |
| Adjective | 7.1% | 4.8% | 6.4% | 10.5% | 4.0% | 3.7% |
| Verb | 7.1% | 8.8% | 1.2% | 0.4% | 0.2% | 5.0% |
| Adverb | 0.2% | 0.4% | 0.6% | 0.8% | 0.0% | 0.5% |
| Symbol | 0.0% | 0.0% | 1.0% | 0.0% | 0.0% | 0.0% |

En effet, la distribution des termes par catégorie grammaticale au sein de la terminologie d'un domaine donné traduit ou reflète la réalité du domaine en question. Par exemple, dans le domaine culinaire, Chienwen Tsai souligne que « *le nombre des verbes culinaires est considérable à cause de l'importance accordée [dans ce domaine] aux gestes et aux modes de cuisson* » (2017 : 117). Dans d'autres domaines, comme tous ceux dans lesquels la dégustation ou l'olfaction occupe une place importante, on trouvera une proportion conséquente d'adjectifs, comme dans le domaine de l'œnologie (COUTIER 1994), ou encore dans celui de la parfumerie, par exemple. C'est d'ailleurs ce que l'on constate notamment à la lecture des nombreux articles contenus dans l'ouvrage *Les mots de la santé (2) Affaire(s) de goût(s)* (CRTT, BELTRAN-VIDAL et. al. 2009). Il serait donc imaginable qu'on puisse, par une connaissance approfondie d'un domaine, formuler des hypothèses (non chiffrées) sur les ratios possibles ou envisageables des différentes catégories

grammaticales au sein d'une terminologie ; une telle estimation, bien qu'hypothétique, s'avérerait utile dans la mesure où elle pourrait servir de contrôle ou de vérification *a posteriori*, de la même manière que l'estimation préalable en mathématiques permet de donner un ordre de grandeur du résultat d'une opération arithmétique. Ainsi, pour ce qui est du domaine musical, du fait de la coexistence des composantes théorique et pratique, on pourrait formuler l'hypothèse suivante :

Tableau 6.3 – Hypothèses sur la répartition quantitative des catégories grammaticales dans le domaine musical

| éléments | catégorie grammaticale correspondante | part attendue |
|--|---------------------------------------|-------------------------|
| actions (gestes techniques), règles de composition, règles de jeu ou d'exécution ²⁸⁸ | verbes | non négligeable |
| importance relative des objets concrets sur les objets abstraits | noms | très importante |
| appréciation sonore et précisions qualitatives de certaines actions, de certains résultats ou de certains concepts | adjectifs | relativement importante |
| précisions dans la manière de poser les gestes | adverbes | relativement importante |

Ainsi, si au terme d'un dépouillement terminologique, on s'apercevait que la ventilation par catégorie grammaticale des termes s'éloignait de manière sensible des estimations préalables, cela pourrait indiquer d'éventuelles lacunes dans la constitution du corpus ou dans son exploitation (extraction des termes).

Le souci relatif à la prise en compte des catégories grammaticales en terminologie, manifesté par les auteurs cités ci-dessus et par un bon nombre de chercheurs, ne semble cependant pas toujours s'exprimer de manière concrète dans les travaux terminologiques. Dans les faits, il est difficile de se faire une idée exacte des ratios des noms, verbes, adjectifs, adverbes et symboles dans la terminologie des différents domaines. En effet, non seulement la majorité des grandes bases de données terminologiques généralistes (GDT, Termium, FranceTerme, IATE, Cercaterm, UNTERM, etc.) ne permettent-elles pas l'interrogation sur la base du domaine seul mais, de plus, il n'est pas

²⁸⁸ Au sujet des gestes musicaux, il est intéressant de lire l'article de Luc Charles-Dominique intitulé « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical » (2001), dans lequel il approfondit les liens qui existaient au XVII^e siècle entre les principaux gestes musicaux et leurs différentes désignations, en se penchant notamment sur l'usage de ces verbes qui varie en fonction des instruments, des circonstances, entre autres choses, ainsi que sur l'origine et sur l'évolution de cet usage dans le temps.

possible de l'interroger sur la base de la partie du discours – l'élargissement à de telles possibilités d'interrogation des bases de données terminologiques alourdirait-il de façon si conséquente l'interface d'interrogation ? À défaut d'interroger les bases de données, on pourrait envisager de se tourner vers les vocabulaires, lexiques, dictionnaires et glossaires spécialisés. Toutefois, nous avons constaté que la prise en compte de l'intérêt des parties du discours des termes n'était pas systématique : ainsi, une grande partie des ouvrages que nous avons consultés ne donnent pas la partie du discours des termes recensés ou définis, et seule la connaissance de la langue ou, dans certains cas, la lecture de la définition permet de distinguer les noms des verbes, des adjectifs et des adverbes. Par ailleurs, certains des ouvrages multilingues qui présentent les parties du discours des termes ne les présentent pas dans toutes les langues de l'ouvrage. On ne peut que déplorer cet état de fait, car cette prise en compte des catégories grammaticales s'avérerait hautement utile pour les chercheurs et pour la connaissance des domaines et des langues de spécialité.

Pour notre part, nous avons choisi dès le début de notre dépouillement de relever les termes pertinents appartenant aux catégories grammaticales suivantes : nom, adjectif, verbe et adverbe ; en notant systématiquement (nous basant en cela sur le contexte) la catégorie à laquelle ils appartiennent. Plusieurs raisons expliquent ce choix : d'une part, l'intérêt présenté par les différences de ratios entre les parties du discours au sein d'une terminologie, de même que par la comparaison de ces ratios entre différentes langues et, d'autre part, l'existence prévisible au sein de la terminologie étudiée de nombreux termes homographes appartenant à des parties du discours différentes au sein de la terminologie étudiée. Bien que notre dépouillement terminologique ait fait apparaître une majorité de noms (substantifs), le tableau 6.4 permet de constater que notre colligation de termes a également produit des verbes, des adjectifs, des adverbes et même des phrasèmes²⁸⁹.

Ainsi, en plus des catégories grammaticales susmentionnées, nous avons choisi, dès le début de nos travaux, d'inclure également les phrasèmes dans notre base de données ; nous avons donc ajouté cette catégorie à la liste. En effet, non seulement nous apparaît-il essentiel d'élargir notre dépouillement terminologique à toutes les catégories grammaticales, mais nous insistons aussi sur la nécessité de colliger les phrasèmes au même titre que les termes. Comme le souligne Saadia Ait Taleb, « *si l'identification d'un terme passe par l'identification des notions et des réalités propres à ce domaine au niveau notionnel, l'identification de ce terme est insuffisante au niveau fonctionnel. Or, les*

²⁸⁹ La ventilation complète des termes de notre base de données figure au chapitre 9.

expressions et les tournures particulières à la langue de spécialité d'un domaine donné sont importantes. La phraséologie, de ce fait, devient une composante essentielle du discours spécialisé » (AIT TALEB 1993 : 13). Le terme « phrasème » – que nous préférons à ses équivalents « phraséologisme », « unité terminologique complexe » ou « unité phraséologique » – a été utilisé par plusieurs terminologues, dont Gertrud Gréciano (1993). Pour ce terme, nous empruntons à Xavier Lelubre sa définition de « phraséologisme » (« *tout syntagme non terminologisé, comprenant au moins un terme, d'étendue supérieure au terme et inférieure à la phrase, et par ailleurs de « fréquence non négligeable » dans les textes de spécialité* » (LELUBRE 1998 : 167-168)), que nous complétons en ajoutant qu'il doit y avoir multiplicité d'occurrences de la même forme pour qu'un syntagme (nominal, adjectival ou verbal) puisse être considéré comme « phrasème ». Pour Gertrud Gréciano, « *il n'y a pas de différence entre les termes phrasème et phraséologisme, mais le terme phrasème s'est imposé aujourd'hui par économie et parce qu'il a été normalisé par le dictionnaire. Il n'y a pas de confusion sur la terminologie à utiliser entre les phraséologues* »²⁹⁰. Comme le souligne cette auteure, « *un phrasème n'est pas une construction impropre. Un phrasème est phrasème parce qu'il a été institutionnalisé, lexicalisé au niveau du système. Il y a une stabilité phraséologique qui contribue à la stabilité notionnelle* » (GRÉCIANO 1993 : 65). En ce sens, un phrasème répond donc à plusieurs des critères de repérage des termes : fréquence, stabilité de la forme et stabilité sémantique.

²⁹⁰ En réponse à une question posée par Loïc Depecker après la communication de Gréciano lors du Séminaire international du Réseau international de néologie et de terminologie (RINT) tenu en mai 1993 à Hull (Québec) (*Terminologies nouvelles* n° 10 : 58).

Tableau 6.4 – Exemples de termes relevés n'étant ni nom ni syntagme nominal

| | verbes | | adjectifs | adverbes ou locutions adverbiales | phrasèmes |
|----------|---|---|--|--|--|
| français | <i>accompagner</i> <i>accorder</i> <i>battre</i> <i>chanter</i> <i>chiffrer</i> <i>composer</i> <i>deconter</i> <i>deslier</i> <i>détacher</i> <i>detonner</i> <i>entonner</i> <i>executer</i> <i>frapper</i> <i>jouer</i> | <i>lever</i> <i>lier</i> <i>lourer</i> <i>noter</i> <i>piquer</i> <i>pousser</i> <i>solfier</i> <i>sonner</i> <i>supposer</i> <i>syncooper</i> <i>tirer</i> <i>toucher</i> <i>transposer</i> <i>trembler</i> | <i>aigu</i> <i>chiffré</i> <i>coupé</i> <i>cromatique</i> <i>diatonique</i> <i>enharmonique</i> <i>grave</i> <i>majeur</i> <i>mineur</i> <i>moïen</i> <i>non-syncopee</i> <i>syncope</i> | <i>gravement</i> <i>en montant</i> <i>en descendant</i> <i>vite</i> <i>légèrement</i> <i>lentement</i> <i>gayement</i> <i>fort</i> <i>faux</i> <i>fort vite</i> <i>d'oreille</i> <i>à vide</i> <i>à l'ouvert</i> | <i>à livre ouvert</i> <i>battre la mesure</i> <i>faire la fugue</i> <i>jouer d'oreille</i> <i>marquer les temps</i> <i>note contre note</i> <i>notte pour notte</i> <i>porter la main</i> <i>pousser l'archet</i> <i>prendre la fugue</i> <i>reduire au naturel</i> <i>reduire la musique transposée à une clef naturelle</i> <i>reduire le transposé au naturel</i> <i>sortir du mode</i> <i>tirer l'archet</i> <i>toucher à vuide</i> |
| anglais | <i>to play</i> <i>to tune</i> <i>to ascend</i> <i>to concord</i> <i>to fall</i> <i>to fret</i> <i>to perform</i> <i>to practice</i> | <i>to prick</i> <i>to rise</i> <i>to sing</i> <i>to sound</i> <i>to stop</i> <i>to string</i> <i>to tune</i> <i>to vibrate</i> | <i>chromatick</i> <i>diatonick</i> <i>enharmonick</i> <i>grave</i> <i>instrumental</i> <i>sharp</i> <i>syncopated</i> <i>vocal</i> <i>acute</i> <i>false</i> <i>harmonical</i> <i>in tune</i> <i>out of tune</i> | <i>harmonically</i> <i>by one's ear</i> [une bonne partie des adjectifs anglais recensés sont souvent employés avec valeur d'adverbe] | <i>to break a note</i> <i>to break a ground</i> <i>to drive a note</i> <i>to draw a sound</i> <i>to put on a string</i> <i>to stop a string</i> <i>to stike a string</i> |
| italien | | | | <i>adagio</i> <i>forte</i> <i>piano</i> <i>allegro</i> <i>grave</i> <i>largo</i> <i>poco largo</i> <i>presto largo</i> | |

Par ailleurs, la graphie des termes musicaux étant variable dans les textes anciens, nous avons choisi de noter les variantes orthographiques dans le champ approprié (« variante »). Les informations de base mentionnées ci-dessus (catégorie grammaticale, genre et langue) sont

particulièrement pertinentes pour nos recherches. En effet, à l'époque qui nous occupe, les genres ne sont pas encore fixés en français et certains termes peuvent avoir été en usage dans une catégorie grammaticale différente de celle que nous leur connaissons aujourd'hui.

6.2.1.2. Équivalent(s) FR ↔ EN

À moins que, à propos d'un terme ou d'un concept, un auteur ne signale lui-même un terme équivalent dans une autre langue, il est nécessaire d'attendre la fin du dépouillement et du travail d'analyse pour remplir de façon définitive le champ français ↔ anglais (relations d'équivalence) – et c'est la raison pour laquelle nous avons préféré, sauf exceptions, ne pas inscrire les équivalents rencontrés pour un même concept sur une fiche unique, mais bien créer deux ensembles distincts de fiches françaises et anglaises avant de procéder à l'établissement d'équivalences langue à langue. Malgré toutes les certitudes que l'on peut avoir par ailleurs, cette manière de procéder permet selon nous de parer à une éventualité certaine : *quid* des termes colligés dont on n'est pas certain, avant analyse des données recueillies, de l'équivalence ?

Comment, cependant, convient-il d'établir ces relations d'équivalence ? Comme le rappelle notamment Loïc Depecker, non seulement les langues découpent-elles le réel de façon différente (DEPECKER 2002 : 122), mais elles « *ne recouvrent pas toujours un même concept de la même façon* » (*ibidem*), et c'est ce qui est à l'origine d'une large part des problèmes d'établissement d'équivalences langue à langue. C'est d'ailleurs ce que constatait John Feltham Danneley dans le domaine musical, alors qu'il écrivait, dans la préface de son *Encyclopædia, or Dictionary of Music* de 1825, que « *there are many ideas in music conveyed by French, German, and Italian words, for which we have not found corresponding English terms* » (DANNELEY 1825 : « Preface ». De cela, il découle que, dans plusieurs cas, il sera impossible de viser une équivalence parfaite entre deux termes. Ainsi, tout comme peuvent surgir des cas d'équivalence partielle, où l'on parvient difficilement à trouver un terme parfaitement équivalent dans l'autre langue, il peut arriver qu'un terme dans une langue trouve plusieurs équivalents dans l'autre ou, à l'inverse, que plusieurs termes dans l'une des langues ne correspondent qu'à un seul terme dans l'autre langue. Tout dépend de la manière d'appréhender les objets, de leur conceptualisation, du découpage notionnel et de l'organisation conceptuelle d'un ensemble ou d'un sous-ensemble par les locuteurs de chacune des langues considérées. Van Campenhoudt (2001 : 194), mais aussi Marcel Diki-Kidiri ont très bien expliqué ce phénomène :

On appelle « quasi-équivalents » des termes qui renvoient à des concepts partiellement équivalents hors contexte. Cette définition recouvre plusieurs cas de figure : a) Un même terme dans la langue source recouvre exactement plusieurs concepts dans la langue cible. [...] b) Plusieurs termes dans la langue source sont désignés par un même terme dans la langue cible. [...] c) Un terme de la langue source est partiellement rendu par deux termes de la langue cible qui comportent chacun d'autres sèmes (DIKI-KIDIRI 2007 : 16-17).

Dans certains cas, il s'avère tout simplement impossible d'établir une relation d'équivalence terme à terme. L'une des raisons pouvant expliquer l'absence d'équivalence entre deux langues pour un concept découle du fait que le concept en question n'existe tout simplement pas dans l'autre langue, parce qu'il correspond à une réalité culturelle propre à l'une des deux cultures n'ayant pas été « exportée » dans l'autre. C'est notamment le cas, dans le domaine musical, de certains noms de danses qui, contrairement à d'autres qui ont traversé les frontières, comme la *chaconne*, l'*allemande*, la *courante*, etc., sont demeurées des danses « nationales » (comme le *hornpipe* anglais, par exemple). De la même manière, une des particularités de la musique française du XVII^e siècle est qu'elle était composée à cinq voix (tandis que la musique italienne l'était plutôt à quatre), ce qui a amené une terminologie des parties vocales et instrumentales différente. Dans notre base de données, on retrouve, pour ce qui est du français, des fiches relatives aux parties instrumentales désignées par les termes de *dessus*, de *haute-contre*, de *taille*, de *quinte* et de *basse*, et aux parties vocales désignées par les termes de *dessus*, de *bas-dessus*, de *haute-contre*, de *taille*, de *basse-taille* et de *basse*, termes qui n'ont pas de équivalents exacts en anglais.

Nous ne pouvons nous empêcher de voir se dessiner une similitude entre les cas de figure décrits ci-dessus et le phénomène de terminologie d'école décrit au chapitre 2 de cette thèse. Ces deux phénomènes, la différence de découpage conceptuel ou d'organisation des concepts entre deux cultures linguistiques d'une part, et le phénomène de terminologie d'école, qui découle soit d'une différence de perception entre deux « agents dénominateurs » ou d'une volonté de se démarquer au moyen de l'acte de dénomination d'autre part, nous ramènent tous deux à l'approche culturelle, approche adaptée, dans un cas, à deux cultures et, dans l'autre, à différentes « cultures individuelles ». Cette prise en compte de l'approche culturelle dans l'établissement de relations d'équivalence langue à langue peut alors amener à utiliser des méthodes également utilisées pour l'établissement de relations synonymiques ou quasi-synonymiques – et c'est d'ailleurs ce que

propose Marc Van Campenhoudt (2001)²⁹¹. Ainsi, comme l'explique Loïc Depecker, « *afin d'établir des équivalences entre elles, il est nécessaire de passer par un élément pivot qui serve d'unité de référence* » (*ibidem*), et c'est selon lui le concept qui joue ou qui doit jouer ce rôle de pivot entre les langues (*ibid.*). Il nous apparaît en effet que c'est bien en établissant une correspondance entre contenu conceptuel français et contenu conceptuel anglais (ou l'inverse) que l'on est en mesure d'établir une relation d'équivalence entre deux termes. Autant que faire se peut, la recherche d'équivalences doit donc s'effectuer sur la base de la comparaison des définitions ou des éléments définitoires (ou des caractères) dans chacune des langues, et non pas par la simple consultation d'un dictionnaire bilingue ou multilingue, qu'il soit d'époque ou d'aujourd'hui : de tels dictionnaires constitueraient en effet des sources de seconde main, tandis que le travail d'analyse conceptuelle que nous privilégions permet de valider les équivalences proposées par ces dictionnaires.

Cependant, il existe également une autre manière d'établir ou de vérifier les équivalences, et qui passe par le recours aux informations non textuelles (dont nous discuterons en 6.2.1.6), et cela est particulièrement le cas dans le domaine musical. En effet, outre le langage métamusical (les écrits sur la musique), ce domaine possède, comme nous en avons discuté en 1.1, une notation qui lui est propre et, d'une certaine manière, cette notation peut être considérée comme une espèce de langue universelle²⁹². C'est pourquoi, tout comme il est possible de recourir à ces informations non textuelles pour établir, confirmer ou infirmer une relation de synonymie ou de quasi-synonymie, il est possible dans plusieurs cas d'établir ou de confirmer une équivalence langue à langue, dès lors que l'on constate une correspondance entre des symboles utilisés²⁹³ ou, mieux encore, entre des exemples en musique proposés par des auteurs de langues différentes. Il s'agit donc là d'un avantage conséquent pour l'établissement des équivalences. En effet, même s'il existe certaines variantes dans la notation musicale entre la France et l'Angleterre, et parfois même entre les compositeurs ou les auteurs d'un même pays, ces variantes sont minimales et on constate très souvent que deux termes équivalents sont illustrés, ou expliqués en musique, de la

²⁹¹ « Il n'est pas abusif de présenter l'équivalent comme un synonyme appartenant à une autre langue » (VAN CAMPENHOUDT 2001 : 190).

²⁹² Du moins dans le monde occidental.

²⁹³ Encore qu'une identité de symboles ne signifie pas nécessairement une identité de concepts et que, à l'inverse, une identité de concepts ne se traduit pas toujours par une identité de symboles.

même manière. La notation musicale permet ainsi d'établir ou, à tout le moins, de confirmer une équivalence entre ces deux termes.

Cette manière de procéder, par ce que l'on pourrait appeler « correspondance conceptuelle » et par correspondance « symbole à symbole » ou « illustration à illustration » plutôt que par simple correspondance « terme à terme », permet selon nous de valider, au moyen de définitions ou de descriptions produites dans chacune des langues dans les sources originales, les relations d'équivalence proposées dans des dictionnaires bi- ou multilingues (sources de seconde main). De plus, ce qui est particulièrement important dans un travail de nature diachronique étant donné le grand potentiel de variation sémantique et de variation dans les désignations que cela sous-tend, cela permet également d'éviter que les *a priori* d'un expert, convaincu au départ en toute bonne foi d'une équivalence, ne viennent fausser en amont le fruit d'une analyse conceptuelle basée sur le dépouillement du corpus de travail. Par ailleurs, cette pratique méthodologique permet de mettre en relief les cas de non-équivalence ou d'équivalence partielle entre termes et de remonter au niveau des différences de nature conceptuelle.

6.2.1.3. Domaine et sous-domaine

Comme le rappelle la norme ISO 22274,

classifying things is a common technique humans use to cope with the complexity of the world around us. The role of classification systems in our daily life can hardly be overestimated. Classification systems organize content in a systematic way. They are highly influenced by their respective domain-specific terminologies and can, in turn, have an effect on those domain-specific terminologies²⁹⁴.

Le besoin de classer les connaissances et les objets qui les entourent participe d'un réflexe quotidien pour l'homme. C'est probablement une des raisons pour lesquelles la délimitation d'un domaine figure parmi les toutes premières étapes de l'élaboration d'un projet terminologique. C'est aussi la raison pour laquelle, bien que nous ayons défini notre domaine de recherches et que nous en ayons précisé les limites, il était essentiel d'en établir l'arborescence, ne serait-ce que pour s'assurer du classement adéquat des concepts recueillis au cours de notre dépouillement terminologique. Il s'agissait pour cela de déterminer l'ensemble de sous-domaines les plus pertinents. Alain Rey affirmait que « *la typologie des domaines et sous-domaines peut porter sur*

²⁹⁴ ISO. ISO 22274:2013(E) : *Systems to manage terminology, knowledge and content – Concept-related aspects for developing and internationalizing classification systems*. p. v.

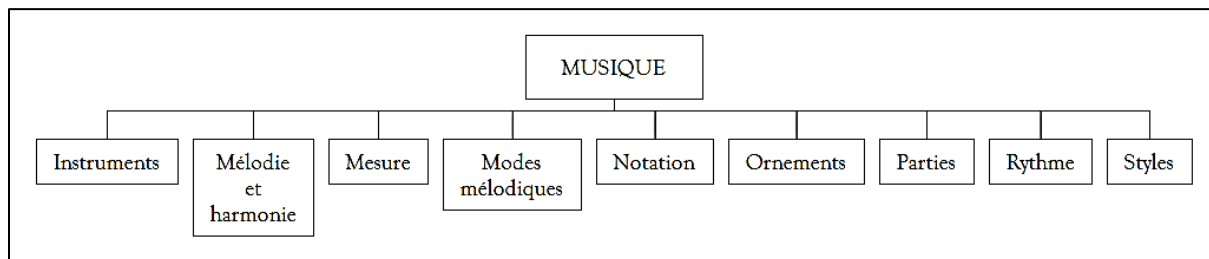
des structures conceptuelles dynamiques (théoriques, générales, scientifiques), sur des taxinomies correspondant à des nomenclatures, enfin sur le reflet notionnel de pratiques (domaines techniques) » (REY 1979 : 88). Dans ces trois cas, ajoutait-il, « elle est essentielle à la description » (*ibidem*). La mention du domaine et du sous-domaine relève ainsi de l'analyse des concepts et de leur classement. L'appartenance d'un concept à un domaine ou à un sous-domaine peut être déterminée au moyen d'éléments présents dans les contextes qui entourent les termes associés, mais également par l'organisation et la structuration de la matière au sein d'un ouvrage. Cependant, comme le souligne encore Alain Rey, « la détermination d'un domaine terminologique est en fait purement empirique » (*ibid.* : 83). À cela, nous ajoutons que si toute élaboration d'un système de sous-domaines au sein d'un domaine donné est elle aussi empirique, elle comprend également, à notre avis, une large part d'arbitraire : d'une part, la détermination d'un tel système pourra nécessairement varier selon le point de vue et les connaissances de l'auteur du travail ; d'autre part, il serait illusoire de penser réussir à faire entrer tous les concepts dans des cases prédéfinies. Il s'agit d'un constat auquel semble être également arrivé Alain Rey, pour qui la typologie des domaines et des sous-domaines constitue « un problème majeur en documentation mal résolu par les classifications linéaires ou arborescentes – au demeurant indispensables – qui éliminent la dimension génétique et structurale, la dimension dialectique et sociohistorique, indispensable à la compréhension des « ensembles notionnels » théoriques et pratiques, objet revendiqué par la terminologie » (*ibid.* : 88-89). Il n'en demeure pas moins qu'il est cependant nécessaire d'effectuer un travail d'uniformisation de la structure du domaine, puisque les perceptions et la conceptualisation peuvent varier d'un auteur à l'autre. Étant nous-même spécialiste du domaine à l'étude, nous avons été en mesure d'effectuer ce travail d'une manière appropriée.

Nous présentons donc ci-après (figure 6.1) l'arbre du domaine général que nous avons élaboré *a priori*, c'est-à-dire avant d'entreprendre l'opération de dépouillement terminologique – étant pleinement consciente que la poursuite du dépouillement et l'analyse des résultats pourraient nous amener à y apporter certaines modifications ou certains ajustements²⁹⁵. Le domaine principal indiqué dans cet arbre de domaine est « musique » et non pas « musique ancienne » : en effet, bien que nos travaux soient effectués depuis la perspective du domaine actuel de la musique ancienne, le dépouillement en synchronie historique porte sur ce qui était à l'époque visée le domaine « musique » – ce n'est qu'une fois mis en parallèle avec le domaine musical

²⁹⁵ L'arbre de domaine revisité suite à nos travaux sera présenté en 9.1.1.

d'aujourd'hui que la musique de l'époque sur laquelle porte notre travail devient de la « musique ancienne »²⁹⁶.

Figure 6.1 – Arbre initial du domaine général



Nous avons déterminé, dans l'arbre de domaine ci-dessus (figure 6.1), les sous-domaines qui nous semblaient permettre de classer la quasi-totalité des concepts qui seraient relevés au cours de notre dépouillement. Comme il est à prévoir, le choix d'attribution du sous-domaine peut se révéler plus ardu dans certains cas. En attendant de pouvoir le faire, ou de le faire avec une certitude suffisante, nous avons classé dans le domaine général, soit dans la catégorie « Musique », de manière provisoire, tous les concepts pour lesquels que nous n'étions pas en mesure de classer dans l'un ou l'autre des sous-domaines, ainsi que ceux pour lesquels nous n'avions pas encore déterminé le sous-domaine d'appartenance. Par ailleurs, les concepts présentant plus d'une facette ont pour leur part été analysés en fonction de critères de division différents. Nous avons alors considéré que, bien que ces concepts possèdent plusieurs caractères en commun, il était nécessaire qu'ils fassent l'objet de deux (ou plusieurs) fiches dans autant de sous-domaines, puisqu'ils découlent d'organisations conceptuelles distinctes. C'est le cas notamment des figures de note qui, comme nous l'avons vu en 1.1.2, se retrouvent ainsi nécessairement rattachées à la fois au sous-domaine « notation » et au sous-domaine « rythme », parce qu'elles existent à la fois en tant que concepts rythmiques et en tant que symboles. À cette fin, deux fiches différentes doivent être créées dans la base de données terminologiques i-Term car cet outil, contrairement à la base de données Microsoft Access que nous utilisons au début de nos travaux, ne permet pas l'attribution de domaines multiples pour un même concept²⁹⁷.

²⁹⁶ Il faut cependant noter que l'arbre de domaine proposé ici est conçu pour la musique de l'époque étudiée et reflète la manière de concevoir la musique à cette époque ; il est donc différent d'un arbre de domaine qui serait conçu pour étudier la musique dite « classique » d'aujourd'hui, et même d'un arbre de domaine conçu pour la description historique de la musique de la fin du XVIII^e siècle.

²⁹⁷ Nous développons cet aspect en 6.2.2.

6.2.1.4. Variante(s) + source(s)

Le dépouillement rend également possible le repérage des variantes. Il s'agit le plus souvent, comme nous l'avons mentionné en 6.2.1.1, de variantes orthographiques comme on peut s'y attendre dans des textes écrits bien avant les grandes entreprises de normalisation orthographique et typographique. Il n'est d'ailleurs pas rare de rencontrer ces variantes orthographiques au sein d'un même ouvrage²⁹⁸. Toutefois, ce ne sont pas les seules variantes qui apparaissent dans ce champ. D'autres variantes, morphologiques ou syntaxiques, sont également apparues au cours de notre dépouillement – de même que certaines variantes diachroniques (identifiables par des marqueurs diachroniques tels que ceux que nous présentons en 7.2.2.2.1 et en 7.2.2.2.2). Le tableau ci-dessous regroupe quelques exemples de variantes orthographiques (principal type de variante repéré au cours de notre dépouillement).

Figure 6.2 – Exemple de variantes orthographiques²⁹⁹

| | |
|---|--|
| } | « Il y a sept nottes qu'on nomme Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si. » (LOULIÉ 1696 : 7) |
| | « La musique à trois parties, sçavoir la connoissance des notes , leur intonation, et la mesure. » (ROUSSEAU, J. 1700 : 7) |
| } | « Le dieze se marque ainsi X et hausse la notte d'un demy-ton . » (LOULIÉ 1696 : 11) |
| | « Il faut remarquer que le diesis et [bé]quarre éleuent d'un demiton ³⁰⁰ les notes au deuant desquelles ils sont posez, et que le [bé]quarre a le mesme effet que le diesis , [...]. » (LA VOYE MIGNOT 1666 : 11) |
| } | « This swifter Measure is appropriated or used in light Lessons, as Corants, Sarabands, jigs , and the like. » (PLAYFORD 1674 : I-33) |
| | « I need not enlarge my discourse to things so common in each ones Ears, as Corants, Sarabands, Jiggs , Country-Dances, &c. of which sorts. » (SIMPSON 1667 : 144) |
| } | « [...] its Mood is thus marked One undefined symbol, and is usual in Anthems, Fantasies, Pavans, Almans , and the like ; whose Measure is set down in this following Example. » (PLAYFORD 1674 : I-34) |
| | « An Almane [...] is alwayes set in Common Time like a Pavan [...]. » (SIMPSON 1667 : 144) |
| | « Le Contrepoint simple obseruant esgale quantité de notes, et la mesme qualité de consonances en toutes les parties, ne se sert jamais que des consonances parfaites, et imparfaites ordonnées ensembles : et cette façon de composer s'appelle faire notte contre notte, ou bien notte pour notte. » (LA VOYE MIGNOT 1666 : 23) |

²⁹⁸ Variantes dont il est impossible de savoir si elles sont attribuables à l'auteur de l'ouvrage, ou encore si elles sont le fait du typographe ou bien d'une multiplicité de typographes.

²⁹⁹ Signalées en caractère gras dans le texte.

³⁰⁰ Concept pour lequel notre dépouillement a identifié pas moins de dix termes et variantes !

« La Seconde Partie traite des principes de la Composition, du Contrepoint simple, des fausses Relations, de la façon de coucher les **Consonances** les unes avec les autres, et le tout dans la rigueur des Regles, comme veulent ceux qui nous les ont prescrites. » (LA VOYE MIGNOT 1666 : f.a2v)

« Je commence par ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut, lequel est mon principe ; sur les notes je represente tout ce qu'on peut faire tant en montant qu'en descendant ; toutes les **consonances** et dissonances tant parfaites qu'imparfaites par b.mol et par b.quarre. » (GRÉNERIN 1682 : 1)

6.2.1.5. Synonyme(s) + source(s) et quasi-synonyme(s) + source(s)

Deux autres champs de notre fiche terminologique sont consacrés aux synonymes et aux quasi-synonymes. Nous avons déjà traité de la quasi-synonymie et des terminologies d'école au chapitre 2, au moment d'aborder le sujet de la synonymie en terminologie. Nous nous contenterons donc ici de donner la règle qui a permis de départager les synonymes des quasi-synonymes lors de notre dépouillement. Par « synonyme », nous entendons ici, à l'instar de l'ISO, des « termes qui sont interchangeables dans tous les contextes » (ISO 1087.1 : 3.4.19). Par « quasi-synonyme », nous suivons également la recommandation de l'ISO, qui précise que, lorsque des termes « sont interchangeables uniquement dans certains contextes, ils sont appelés quasi-synonymes » (*ibidem*). C'est donc dans la plupart des cas après comparaison des éléments conceptuels propres à chacun des termes que nous avons procédé à l'attribution des mentions « synonyme » ou « quasi-synonyme ». Dans certains cas, cependant, cette attribution s'est faite sur la base des éléments métaterminologiques provenant des auteurs des ouvrages dépouillés (notamment des marqueurs de synonymie ou de quasi-synonymie) ; lorsque nous avons rencontré des énoncés contradictoires ou divergents entre différents auteurs à ce sujet, nous l'avons précisé dans le champ « note conceptuelle ».

6.2.1.6. Symbole(s) + source(s), illustration(s) + source(s) : Rôle et importance des informations non textuelles en musique

Ces deux champs sont en lien direct avec ce que nous avons expliqué au chapitre 1, lorsque nous avons présenté les trois couches de langage dans le domaine musical, soit la pensée, la notation et la « métalangue », chacune de ces couches étant d'égale importance pour l'étude de la langue musicale. Si la notation musicale fait appel à des symboles, la « métalangue » de la musique peut contenir, outre des termes et une phraséologie, des explications « métamusicales » sous la forme d'illustrations. C'est pourquoi il s'imposait d'inclure ces deux champs dans notre modèle de fiche terminologique. La possibilité d'inclure ce genre d'informations a évidemment pesé lourdement dans le choix de l'outil de traitement des données terminologiques à utiliser pour nos travaux.

À ce sujet, il convient ici de s'arrêter sur le rôle et l'importance des informations non textuelles, à la fois en musique et dans le travail terminographique en général. En effet, le lecteur-terminologue qui aborde les méthodes et traités musicaux de l'époque qui nous intéresse ici est très rapidement frappé par le très fréquent recours aux informations non textuelles pour la transmission des connaissances, tant théoriques que pratiques, du domaine. Ce recours aux informations non textuelles n'étonnera toutefois pas le lecteur-musicien, spécialiste du domaine. C'est la raison pour laquelle il nous est apparu essentiel de nous interroger sur la place qu'il convient d'accorder au non-textuel en terminologie. En effet, la plupart des lectures effectuées pour la rédaction de la présente thèse nous ont amenée à constater un certain silence, voire un silence certain, sur les éléments non textuels dans la démarche terminographique en général. Dans la plupart des cas, cette question n'occupe qu'une portion congrue des manuels de terminologie et des documents méthodologiques qui, dans le meilleur des cas, n'y consacrent que quelques lignes. Dans son ouvrage *Terms in Context*, Jennifer Pearson (1998) fait bel et bien état de différentes propositions de méthodes définitives, tant au niveau de la formulation des définitions que de leur contenu ; cependant, malgré le large éventail présenté, elle ne fait aucune mention du rôle des informations non textuelles en terminologie : elle n'en mentionne même pas l'existence³⁰¹. De même, Selja Seppälä écarte du revers de la main les éléments non textuels de son étude, dans laquelle elle reconnaît pourtant l'importance des moyens non langagiers dans la définition terminologique, et elle fait de nombreuses références à la norme ISO 704 qui, comme nous l'avons vu, exprime l'importance des éléments non textuels dans la définition terminologique. Ainsi, dans son article par ailleurs très étoffé³⁰², elle affirme :

Les moyens de représentation extralinguistiques ne sont généralement pas considérés comme des définitions, même s'ils peuvent parfois remplir la même fonction. Dans le contexte dictionnaire, et donc terminologique, ils sont plutôt considérés comme des compléments de la définition ; nous les écartons donc de notre analyse (SEPPÄLÄ 2007 : 29).

Certains auteurs, toutefois, relèvent l'importance du non-textuel et son utilité pratique. Citons par exemple Dardo de Vecchi qui, dans une communication à TOTH en 2010, affirme que « [l]e

³⁰¹ Toutefois, il est vrai que, bien qu'il s'agisse d'un ouvrage de terminologie, Jennifer Pearson semble expliquer davantage le processus définitoire en lexicologie qu'en terminologie.

³⁰² Il s'agit, en effet d'une synthèse très complète de ce qui a été dit et écrit sur la définition terminologique et qui passe en revue les idées et théories des Élisabeth Blanchon, Juan C. Sager, Uriel Weinreich, Alain Rey, Depecker, Josette Rey-Debove, Robert Martin, Bruno de Bessé, Gerhard Rahmstorf, André Clas, ainsi que les normes ISO 704 et ISO 2000, en les résumant et en les organisant dans une présentation rationnelle.

rapport entre l'image et les connaissances mérite l'attention du terminologue et des ontologues » (2010 : 6).

Plus loin dans cette même communication, il ajoute :

La communication et le partage de connaissances font appel à l'utilisation de signes très différents de nature. Si lors de l'utilisation de la langue – orale ou écrite –, le mode texte reste un procédé privilégié voire un réflexe, il n'est pas le seul : le recours au mode image est souvent de rigueur. La cartographie et la réalisation de schémas, de diagrammes ou de plans l'attestent. La transmission et le partage de cette connaissance en dépendent au point que, pour certaines disciplines comme l'architecture, les plans sont indispensables. L'utilisation de [la] langue et de l'image est souvent concomitante voire complémentaire (DE VECCHI, *ibidem* : 8).

Bien que cette communication traite de la gestion des connaissances en terminologie et des ontologies, il nous apparaît que ces propos sur l'image peuvent tout à fait s'appliquer à la terminographie en général. L'auteur met en relief le caractère complémentaire du texte et du non-texte afin d'optimiser l'efficacité de la communication et de la transmission des connaissances. D'ailleurs, dès 1992, Teresa Cabré reconnaissait l'importance des images en terminologie, en affirmant que « [*l]es imatges són per a alguns tipus de conceptes (els objectes sobretot) els representants més adequats dels conceptes terminològics, per la facilitat de comprensió que permeten i per la possibilitat que ofereixen d'accedir a la informació a partir del concepte global, quan no es coneixen altres característiques del terme en qüestió* »³⁰³ (CABRÉ 1992 : 347), ce qui milite fortement en faveur de l'importance des images dans le travail terminologique et, par conséquent dans les ouvrages de terminographie que constituent les banques de données et les définitions terminologiques.

6.2.1.6.1. Informations non textuelles en terminologie

On constate de plus un intérêt croissant pour l'inclusion d'éléments non textuels dans des banques de données terminologiques. En effet, depuis peu, on a vu apparaître des illustrations dans le *Grand dictionnaire terminologique*, faisant suite à la publication au cours du XX^e siècle de plusieurs dictionnaires visuels. Nous pouvons aussi citer le projet de banque de terminologie

³⁰³ « Les images sont, pour certains types de concepts (surtout pour les objets), les représentants les plus adéquats des concepts terminologiques, de par la facilité de compréhension qu'elles permettent et de par la possibilité qu'elles offrent de donner accès à l'information à partir du concept global, lorsqu'on ne connaît pas les autres caractéristiques du terme en question. » (notre traduction)

Mariterm : dans leur présentation de cette banque de données, Sandra Tominac Coslovich et Mirjana Borucinsky mentionnent le champ « *visual representation* » :

Once the term was defined, it had to be entered into the appropriate terminology record. A record is usually made up of several fields. Each field contains one particular type of data (or data element). A field may contain several elements: an entry term or main entry, abbreviation of the main entry, usage parameters [...], grammatical features, subordinate and superordinate terms, antonyms, primary subject field and subfields, context (usage sample), *visual representation*³⁰⁴, etc. Thus, the first thing that is entered is the main entry, which is basically the preferred term, expression or official title (TOMINAC COSLOVICH et BORUCINSKY 2012 : 205).

Pour leur part, Rita Marinelli, Giovanni Spadoni et Sebastiana Cucurullo illustrent ainsi le rôle de l'image dans une banque de terminologie : « [...] *the possibility of giving visual information showing an image of each term. In such a way the meaning of a term can be clarified and more exhaustively represented* » (SPADONI et CUCURULLO 2010 : [s. p.]). Parmi les nombreux outils terminologiques permettant de travailler à partir des « *nuages de termes* » décrits par Cristina Varga dans un article portant sur la virtualisation de la recherche terminologique, seul TermWiki semble en mesure de traiter de l'information terminologique non textuelle : « *TermWiki offre aussi la possibilité de créer des glossaires multimédia, vu qu'il permet d'ajouter aux informations terminologiques textuelles des informations en format image et des sons (par exemple, la prononciation des termes)* » (VARGA 2012 : 211).

Malgré ces quelques exemples de mention des images ou des illustrations en terminologie, la prise en compte de cette dimension occupe une part relativement modeste des écrits théoriques en terminologie, et le nombre de bases de données terminologiques intégrant des éléments visuels ou non textuels semble encore très limité. Pourtant, comme l'affirment Susanne Lervad, Marie Louise Nosch et Pascaline Dury, « *[n]on-verbal elements may actually represent one of the fundamental characteristics of the specialised field of textile terminology. The verbal and non-verbal representations of concepts, and the way the two forms of representations are combined as illustrated here, may offer a new and original path to terminologies and ontologies* » (LERVAD, NOSCH et DURY 2012 : 216). Il est par ailleurs étonnant que la terminologie n'ait pas incorporé cette importance des éléments non textuels dès ses débuts car, comme le souligne Maria Teresa Zanola, « *[i]l ne faut pas oublier que la nécessité de représentation non-verbale de la fabrication des tissus était présente aussi dans [les ouvrages de nature terminologique datant du XVIII^e siècle]* » (2017 : 20). En effet, ajoute-t-elle, « *[d]ans l'Encyclopédie*

³⁰⁴ Nous avons ajouté l'italique.

de Diderot et d'Alembert, il suffit de lire les pages concernant le métier textile et de voir les planches relatives aux sections des machines-outils, des armures, pour comprendre l'importance de l'image dans la diffusion des nouveaux savoirs techniques de la production des tissus » (*ibidem*). Comme le constatent par ailleurs Mercedes García de Quesada et Arianne Reimerink, « *much remains to be done to fully exploit visual representations in Terminography* » (2010 : 105). D'après ces deux auteures, l'apport et la portée de l'intégration d'éléments visuels dans le travail terminographique pourraient être considérables :

Indeed, browsing a terminological database is a way of acquiring knowledge, a way of learning; we could, therefore, draw a parallel between a terminological database user and a learner in the science classroom. Along the same line, if visual representations, with a proper instructional design, have shown their effectiveness, we could conclude that terminological databases which take advantage of both visual and verbal media (in the form of text or audio) are also more beneficial than those which rely on either visual or verbal information alone (GARCÍA DE QUESADA & REIMERINK : *loc. cit.*).

García de Quesada et Reimerink croient ainsi qu'il serait très utile, pour cette intégration d'éléments visuels, de s'appuyer sur des travaux effectués dans d'autres domaines, comme la psychologie de l'éducation. Elles rappellent également que cette intégration de représentations visuelles ne suffit pas toujours à une meilleure compréhension et qu'il faut, pour cela, tenir compte de plusieurs variables. Force est de constater que ce besoin d'intégrer des éléments sonores ou visuels dans des banques de données est bien davantage exprimé par des personnes, par des groupes chargés de la mise sur pied d'une banque de données précise, ou encore par des praticiens de la terminologie dans un contexte de diffusion, que par des terminologues s'exprimant sur la méthode terminographique elle-même. Le besoin d'une étude approfondie de cette question du point de vue théorique se fait donc toujours sentir, comme le souligne Louis-Jean Rousseau ([2018]) dans un article intitulé « L'illustration en terminologie, substitut ou complément incontournable de la définition ? ».

Au sujet de leurs travaux sur la terminologie des textiles, qui combinent l'approche verbale et l'approche non verbale, Lervad, Nosch et Dury expliquent :

This work of terminology is both traditional, using primarily verbal definitions, and innovative in its aim to unify the definition and the designation. The innovative nature of this work is that it shows that representing a concept using an illustration can unify the designation and description of this concept. To put it another way, what is traditionally identified as a designation (most commonly a term), and the concept descriptions (definition) disappear in some of the examples studied. Representing textile concepts in a « multimodal » manner therefore seems to

be a constructive and useful approach. Discrepancies between definition and designation vanish when conceptually united (LERVAD, NOSCH et DURY, *ibidem* : 205).

Toutes ces considérations sur l'importance des éléments non textuels peuvent également s'appliquer à l'ensemble du domaine musical, et en particulier au domaine de la musique ancienne. En effet, comme nous l'avons vu au chapitre 1, il existe en musique de très nombreux symboles, qui s'articulent dans la notation musicale.

6.2.1.6.2. Importance des informations non textuelles dans les traités musicaux

Du fait de la nature même du domaine, les éléments non textuels sont intrinsèques au discours musical et il serait éminemment difficile, voire impossible, de tenter de définir et d'organiser les concepts de la langue musicale sans y avoir recours. Certains des exemples que nous présenterons au chapitre 10 démontreront d'ailleurs à quel point les éléments non textuels sont très souvent indissociables des concepts auxquels ils se rapportent et à quel point la simple explication textuelle s'avère trop souvent impuissante au moment de définir ou d'expliquer ces concepts musicaux. Au chapitre 1, nous avons exposé la particularité commune aux mathématiques et à la musique, soit la dotation de trois différentes couches de langage (pensée, notation, métalangue). Parmi ces couches de langue, la notation, qu'elle soit musicale ou mathématique, appartient à l'ensemble des langues artificielles ou construites. Au sujet de la représentation des concepts, l'ISO rappelle, dans la norme ISO 704 intitulée « Travail terminologique – Principes et méthodes », que :

[d]ans les langues naturelles, les concepts peuvent être représentés par des termes, des appellations, des définitions ou d'autres formes linguistiques ; ils peuvent également être représentés par des symboles ; dans les langues artificielles, ils peuvent être représentés par des codes ou des formules, ou dans le domaine du multimédia, être exprimés sous la forme d'icônes, d'images, de schémas, de graphiques, de bandes audio ou vidéo ou de tout autre type de représentation multimédia (ISO 2000 : section 5.1).

Par ailleurs, cette même norme précise que :

[d]ans les documents scientifiques, mathématiques ou techniques, la *définition* peut être complétée par une illustration graphique. [...] Une *définition* seule peut être insuffisante. Les ressources terminologiques pour des non-spécialistes doivent souvent être complétées soit par l'ajout de *notes*, de descriptions de *concepts*, d'explications, de *contextes* ou d'informations encyclopédiques, soit par l'introduction d'une représentation par d'autres moyens (par exemple graphique, bande sonore) (*ibidem* : section 6.1).

Toutefois, il ne faut pas oublier que l'ensemble des éléments non textuels vont au-delà des éléments visuels et des éléments sonores, et qu'ils font participer tous les sens. Dans un monde idéal, et les progrès technologiques pourront sans aucun doute aider à nous en rapprocher, des travaux sur la terminologie des textiles, tels ceux réalisés par Susanne Lervad et al. (*ibidem*), devraient comporter des éléments faisant appel au sens du toucher, en fournissant, outre des illustrations³⁰⁵, des échantillons de fibres et de tissus ; une banque de terminologie de la cuisine ou de la pâtisserie devrait aussi contenir une banque d'odeurs, de parfums ou de textures associés à certains des concepts présentés. Ainsi, dans l'optique plus large d'une banque de données terminologiques de la musique du XVII^e siècle, voire d'une période plus étendue de la musique ancienne, il ne serait pas impensable qu'on puisse un jour intégrer des éléments sonores en guise d'illustration à certaines fiches, en ayant recours à des enregistrements réalisés par des musiciens spécialisés d'aujourd'hui. Ces capsules sonores complèteraient alors grandement le contenu conceptuel des fiches. Rappelons-nous qu'une telle banque de données terminologiques ne s'adresserait alors pas aux seuls terminologues, mais éventuellement à tous les acteurs du domaine que nous avons présentés en 3.2.

Les moyens technologiques ont pendant longtemps limité les possibilités d'illustration, et ce n'est que relativement récemment qu'il est devenu possible d'intégrer à des méthodes, des traités ou des manuels, des exemples ou des illustrations sonores. Toutefois, dans le cas du travail que nous avons effectué en synchronie historique, avec ou sans limite « technologique », cet état de fait ne présentait aucune importance puisqu'il n'existe aucun document sonore datant de cette époque : nous ne pouvions nous baser que sur le dépouillement de documents écrits au XVII^e siècle. Ce qui ne signifie pas pour autant que les apprenants de l'époque ne bénéficiaient pas des exemples sonores nécessaires à l'apprentissage. D'une part, ils pouvaient entendre les exemples donnés par leur(s) maître(s) de musique. D'autre part, la musique entendue au quotidien servait également d'exemple ou d'illustration car, il convient de le rappeler, la musique que l'on apprenait à l'époque était en tous points semblable à celle que l'on jouait et que l'on entendait tous les jours, de la musique contemporaine en somme. En effet, à l'époque où ils ont été écrits, les traités et méthodes tels que ceux que nous avons dépouillés n'étaient conçus, dans la plupart des cas, que

³⁰⁵ Une base de données « *in the form of a searchable database innovatively illustrated* » sur la terminologie des vêtements et des textiles médiévaux dans les îles britanniques, basée sur les travaux dirigés par le Professeur Gale Owen-Crocker était d'ailleurs en préparation en 2010 (CUMMING et al 2010 : xi).

comme un complément à une étude de la musique auprès d'un « maître »³⁰⁶. Devant ces considérations, il nous est apparu d'emblée que notre base de données n'aurait à prendre en compte que les illustrations et les symboles graphiques. Aussi avons-nous convenu, dès le début de nos travaux, de prévoir sur chacune des fiches de notre base de données deux champs distincts dédiés à ce type d'information : un champ « symbole(s) » et un champ « illustration(s) », accompagnés bien sûr d'un champ pour noter la ou les sources correspondant à chaque symbole et à chaque illustration.

De fait, comme nous l'avons expliqué en 1.1.1.2 et en 1.1.2³⁰⁷, les informations non textuelles jouent un grand rôle en musique et elles se révèlent d'une importance fondamentale pour le travail terminographique. Nous avons d'ailleurs mentionné en 6.2.1.2 l'utilité que revêt, dans de nombreux cas, une information non textuelle dans l'établissement ou dans la confirmation d'une équivalence de langue à langue. Afin de départager ce qu'il convient de classer en tant que « symbole » ou « illustration », nous avons choisi, tout en nous inspirant de la définition de *symbole* inspirée du *Vocabulaire systématique de la terminologie*³⁰⁸, d'utiliser le critère de substitution : nous avons ainsi considéré comme symbole tout élément graphique pouvant se substituer au terme dans le discours écrit. Cela correspond à la première catégorie de données non textuelles décrites dans la norme ISO 704, qui précise que « *lorsque la technologie permet leur intégration dans les registres terminologiques, [les symboles] peuvent être ajoutés en tant que synonymes d'un terme ou d'une appellation* » (ISO 2000 : section 7.5), et que « *les caractères qui remplacent des mots ou des parties de mots, comme les symboles mathématiques ou les symboles de devises, doivent être considérés comme des symboles* » (*ibidem*). Lorsque l'élément graphique ne peut pas se substituer au terme, mais qu'il permet plutôt de compléter la définition et qu'il constitue une explication supplémentaire du concept, nous l'avons étiqueté comme une illustration. Nous avons regroupé, dans les figures 6.3 et 6.4, quelques exemples de symboles et d'illustrations recueillis au cours de notre dépouillement.

³⁰⁶ Cela explique par ailleurs pourquoi plusieurs concepts musicaux ne sont pas définis avec précision par les auteurs des traités : ces concepts faisaient souvent partie de l'environnement sonore des apprenants de musique, qui n'avaient souvent besoin que d'acquérir une technique leur permettant de les maîtriser de façon pratique.

³⁰⁷ La musique et ses trois couches de langages.

³⁰⁸ « *Représentation littérale, numérale, pictographique ou autre d'une notion* » (BOUTIN-QUESNEL et al. 1985 : 25).

Figure 6.3 – Exemples de symboles recueillis dans nos corpus de dépouillement

The figure displays several examples of musical notation and symbols:

- DU COUSU (1658) – Valeurs de note:** Two staves showing note values. The first staff includes *Maxime.*, *Longue.*, *Brefue.*, and *Semibrefue.* with durations like 8, 4, 4, 8, 4, 4, 4, 4, 4, 2, 2, 1, 1. The second staff includes *Minime.*, *Semiminime.*, *Fuze.*, and *Semifuze.* with durations like 2 pour 1 mesure, 4 pour 1 mesure, 8 pour 1 mesf., and 16 pour 1 mesure.
- PLAYFORD (1655) – Crotchet:** A single note on a staff.
- NEWTON (1693) – Direct:** A stylized symbol on a staff.
- LA VOYE MIGNOT (1666) – Clé de fa:** A clef symbol with the text "ou bien" and another symbol.
- SAINT-LAMBERT (1702) – Noms et démonstration des pauses:** A staff showing various rest symbols with the title *Noms & démonstration des Pauses.* and labels: *Pause*, *demy Pause*, *Soûpir*, *demy Soûpir*, *quart de Soûpir*.

Figure 6.4 – Quelques illustrations explicatives recueillies dans nos corpus de dépouillement

| | |
|--|---|
|  <p>La Voye Mignot (1666) – Cadence attendante</p> |  <p>Loulié (1696) – Mesure à neuf temps</p> |
|  <p>Simpson (1659 : 10) – Shaked graces</p> | |
|  <p>Rousseau, Jean (1687 : 119-120) – Double cadence</p> | |

Nous démontrerons au chapitre 10 comment il est possible d'utiliser dans le travail d'analyse conceptuelle et terminologique ces informations non textuelles rencontrées dans nos corpus de dépouillement. En effet, une comparaison des explications en musique et des symboles utilisés par différents auteurs peut permettre, dans plusieurs cas, d'établir une relation de synonymie ou de quasi-synonymie entre deux termes, ou encore une relation d'équivalence entre des termes de langues différentes. Nous verrons notamment comment ces cas démontrent l'importance des informations non textuelles pour la bonne appréhension des concepts et des termes.

Au moment de rédiger des fiches terminologiques sur les différents ornements ou agréments de musique, le terminologue doit donc se référer aux illustrations et aux symboles qui font partie intégrante du corpus. Tout d'abord, parce que la plupart des agréments, comme les valeurs de note et les signes de mesure, possèdent une notation susceptible de varier d'un auteur à l'autre.

Cependant, le recours à l'illustration s'avère également nécessaire pour la même raison qui a amené la plus grande partie des auteurs et des compositeurs de l'époque à y recourir, soit qu'elle apporte une information essentielle que l'explication textuelle se révèle incapable de transmettre. Certains auteurs et compositeurs ont même jugé suffisant de ne retenir que l'illustration. Les uns et les autres ont créé des tables d'agrément, dans lesquelles ils font accompagner le symbole des différents agréments (ou un exemple de leur utilisation) d'exemples en notation musicale de leur réalisation. Pour le terminologue d'aujourd'hui, donc, il serait essentiel d'inclure dans ses travaux ces éléments non textuels, sans lesquels une complète compréhension des concepts qui sous-tendent les différents termes sera impossible.

6.2.1.7. Contexte(s) + source(s)

À moins de travailler uniquement sur la base de l'approche conceptuelle, ce qui est somme toute relativement rare, ou encore uniquement sur les termes en tant qu'unités lexicales, le contexte joue un rôle fondamental³⁰⁹ – et pluridimensionnel – dans tout travail terminologique. Tout d'abord, c'est en très grande partie grâce au contexte qu'il est possible de repérer les candidats-termes, simples ou complexes³¹⁰. Le contexte peut également, bien sûr, fournir des attestations de l'emploi d'un terme. Cependant, le rôle du contexte va bien au-delà et, notamment par le truchement de différents marqueurs³¹¹, le contexte peut entre autres choses :

- a) fournir des éléments de nature définitoire, qui permettront de bien circonscrire un concept donné ;
- b) situer un concept au sein d'une microstructure de concepts, en précisant, par exemple, dans le cas des relations genre-espèces, le(s) concept(s) subordonné(s) de ce concept et celui qui

³⁰⁹ Ou de plus en plus fondamental car, comme le soulignait Rute Costa en 2006, « l'unité terminologique ne bénéficie plus d'une attention exclusive. Le terminologue se concentre de plus en plus sur l'établissement du rapport, du lien ou encore de la relation entre deux ou plusieurs concepts au sein d'un même système conceptuel » (COSTA 2006 : 85).

³¹⁰ Et particulièrement dans des domaines où la seule morphologie des termes ne suffit pas à les repérer, contrairement à d'autres domaines, dont une bonne partie de la terminologie est construite sur la base de formants savants.

³¹¹ Dont nous traiterons en 7.2.2.2.

lui est superordonné, mais également en délimitant la spécificité d'un concept par rapport à son ou à ses concept(s) coordonné(s) ; ou encore en précisant les différentes parties d'un concept, ou en identifiant un concept donné comme constituant une partie d'un autre concept, dans le cas de relations partitives ;

- c) informer sur l'insertion et sur le comportement en discours d'un terme donné ;
- d) révéler l'existence d'un phrasème ;
- e) informer sur les collocations rattachées à un terme ;
- f) énumérer et détailler les caractères spécifiques (intrinsèques et extrinsèques) à un concept ;
- g) offrir des informations sur les relations synonymiques ou quasi-synonymiques existant entre différents termes ;
- h) donner des informations sur des relations associatives existant entre différents concepts ;
- i) contenir des commentaires métaterminologiques (qui peuvent attester, par exemple, de l'existence de terminologies d'école) ;
- j) mettre en lumière une variation diachronique, sociolectale ou géoculturelle.

En résumé, le contexte dans lequel on retrouve un terme fournit de l'information non seulement sur le plan définitoire, mais plus encore sur celui de l'organisation conceptuelle entourant le concept défini : le contexte constitue un élément fondamental dans l'élaboration de schémas conceptuels. C'est la raison pour laquelle il convient d'apporter une attention particulière au choix des contextes à relever au cours du dépouillement. Nous distinguons trois catégories de contextes : premièrement, les contextes purement attestatoires³¹² de l'existence ou de l'usage d'un terme ; deuxièmement, les contextes à caractère conceptuel ou définitoire (autrement dit, les contextes qui informent sur le concept) et, enfin, les contextes à caractère linguistique (c'est-à-dire ceux qui informent sur le terme). Dans la mesure du possible, il faut pouvoir recueillir plusieurs contextes appartenant à chacune de ces catégories. Ainsi, les éléments suivants devront guider la sélection, mais aussi la délimitation des contextes relevés.

- a) Point n'est besoin de rappeler que, dans tous les cas, il est essentiel que le contexte relevé présente une attestation exacte de l'unité terminologique étudiée. Cela signifie que le terme doit y apparaître en entier et dans sa séquence intégrale, et qu'il doit appartenir à la même

³¹² Parfois nommé « contexte d'attestation ». Pour notre part, nous proposons le terme « contexte attestatoire », par alignement sur la série paradigmatique (« contexte » + adjectif) de « contexte définitoire ».

catégorie lexicale (nom ou syntagme nominal, adjectif ou syntagme adjectival, verbe ou syntagme verbal) que l'entrée de la fiche – le genre et le nombre pouvant cependant varier, à moins qu'il s'agisse d'un pluriel lexicalisé. Un texte illustrant un verbe ou un adjectif ne saurait ainsi servir d'attestation pour un substantif.

- b) On choisira également les contextes où le terme fonctionne normalement sur le plan linguistique de façon à connaître la valeur d'emploi du terme. Une simple citation ou une énumération ne sauraient à elles seules constituer un contexte entièrement satisfaisant puisqu'il s'agirait alors d'une simple attestation n'apportant aucun renseignement sur le concept. Ainsi convient-il de relever des contextes où le terme est entouré des éléments lexicaux qui font habituellement partie de son environnement, comme des collocats.
- c) Les contextes retenus doivent mettre en évidence les caractères du concept. On choisira donc de préférence les contextes définitoires ou descriptifs. Toutefois, comme un contexte isolé, même définitoire, ne saurait à lui seul restituer le sens complet d'un concept, il est important de relever plusieurs contextes pour un même terme, de façon à pouvoir retracer l'ensemble des caractères du concept. Par prévoyance, il peut être nécessaire de relever une partie plus ou moins longue du texte qui précède ou qui suit immédiatement la phrase si celle-ci n'est pas suffisamment explicite. En revanche, il ne faut pas hésiter à tronquer le contexte s'il comporte un développement trop étendu qui devient superflu par rapport aux besoins identifiés lors de l'élaboration du projet terminologique.

Dans la pratique, il n'est pas toujours possible de rencontrer des contextes qui satisfassent entièrement les conditions énumérées ci-dessus. À la fin du travail terminologique, il s'agit donc d'effectuer un tri parmi les contextes relevés afin de ne conserver que les plus pertinents ou les plus utiles. Si seuls des contextes d'attestations ou d'énumérations ont été relevés, il faut se tourner vers une autre source (un corpus de référence ou encore un expert) afin d'être en mesure de rédiger une définition terminologique adéquate.

Dans notre base de données, nous avons choisi d'opter de préférence pour des contextes longs, tenant souvent sur plusieurs phrases et riches en informations définitoires. Le nombre de contextes définitoires consignés dans une même fiche pourra être très élevé car nous souhaitons *a priori* colliger dans ce champ tout élément contextuel susceptible de contribuer à la compréhension ou à l'utilisation d'un concept ou d'un terme. À titre d'exemple, nous présentons

ici quelques contextes définitoires recueillis (les concepts auxquels ont été rattachés les contextes cités y apparaissent en gras) :

Tableau 6.5 – Exemples de contextes définitoires

| |
|--|
| <p>Entonner, c'est passer d'une Note à une autre en chantant (LOULIÉ 1696 : 9).</p> <p>Chromatick Musick is that which ascends and descends gradually by half Notes (SALMON 1688 : 15).</p> <p>Le Tremblement est un battement ou agitation de la voix sur certains Sons qui naturellement veulent estre tremlés pour l'agrément du Chant ; particulièrement aux Cadences dont le Tremblement est presque inséparable ; et comme il ne s'y fait point d'une autre manière que dans la suite du Chant, on appelle ordinairement les Tremblemens, Cadences (ROUSSEAU, J. 1683 : 56).</p> <p>Le Monochorde est un Instrument fait comme une Epinette quarrée un peu longue. Aux deux bouts sont attachez deux Chevallets immobiles de la hauteur de huit à neuf lignes, et coupez en dedans à Angles droits. On tend une ou plusieurs chordes sur ces Chevallets, lesquelles on bande tant et si peu que l'on veut, par le moyen des chevilles qui sont à un des bouts du Monochorde. On trace une ligne sur la Table du Monochorde, et le long de la chorde ; On marque les Divisions dont on a besoin sur cette ligne, et l'on arreste le Son de la chorde à l'endroit des sections, avec un autre Chevallet mobile ; C'est sur cet Instrument que se font toutes les Demonstrations de Musique, par le moyen de ces Divisions, qui donnent generalmente toutes les proportions des Sons (LOULIÉ 1696 : 44).</p> <p>La Contre-fugue (ou fugue renuersée) est une contr'imitation de chant, qui se fait lorsque les Parties s'entrefuyent par mouvement contraire (NIVERS 1667 : 49).</p> <p>AN Intervall in Musick is that Distance or Difference which is betwixt any two Sounds, where the One is more Grave, the other more Acute (SIMPSON 1667 : 37).</p> |
|--|

6.2.1.8. Définition(s) + source(s)

Nous l'avons déjà expliqué, à quelques exceptions près, les traités musicaux et autres ouvrages à la base de nos travaux ne sont pas des ouvrages lexicographiques ou terminographiques. Graham Strahle résume bien le type de contenu que l'on trouve dans les traités musicaux :

[T]reatises rarely set out to define terms in the way that dictionaries do. The subject of terminology evokes different responses from different authors since terminological matters impinge on a writer's subject in a multitude of possible ways. Terms may be compared or contrasted, the meanings of terms may receive thorough or passing comment, and descriptions given of various techniques, genres and so forth may in many cases resemble but not truly constitute actual definition. It must be emphasized that in compiling extracts from musical writings a chief difficulty was a lack of a clear boundary between what in the strictest sense is a definition and what instead may be a description or explanation (STRAHLE 1995 : xxi).

Néanmoins, il peut arriver que l'on trouve dans les textes du corpus des définitions formelles ou des contextes définitoires susceptibles d'être à la source de définitions répondant tout à fait aux règles de l'art de la définition terminologique. Ces définitions, lorsqu'elles sont repérées au cours du dépouillement, sont notées de façon provisoire dans le champ « contexte ». En effet, une définition formulée par un auteur ne sera pas nécessairement représentative de toutes les idées exprimées sur un même concept par l'ensemble des auteurs. Par ailleurs, il faut savoir que les systèmes de base de données ne permettent pas toujours de multiplier les définitions au sein d'une même fiche ; c'est par exemple le cas avec le système de gestion de base de données que nous avons utilisé (i-Term). Dans nos travaux, les définitions multiples tirées de sources diverses ont donc été contenues dans les champs réservés aux contextes³¹³, de manière qu'elles puissent être utilisées pour la rédaction des définitions définitives. Une fois achevée l'extraction des données, si l'on constate qu'une définition extraite du corpus est tout aussi complète que celle que l'on serait nous-même parvenue à élaborer, au vu de toutes les informations conceptuelles recueillies, elle est transcrite telle quelle dans le champ « définition », avec mention de la source d'où elle est extraite.

Toutefois, si le dépouillement n'a pas permis d'extraire directement une définition complète du corpus, il incombera au terminologue d'élaborer une définition consensuelle (en ce sens qu'elle regroupe les différents caractères des concepts reflétés par l'ensemble des textes dépouillés) pour un concept, en respectant tous les critères d'élaboration d'une définition terminologique. Bien que la définition ainsi élaborée se veuille autant que possible consensuelle, elle doit malgré tout refléter les nuances, voire les divergences, observées au cours de la comparaison de tous les contextes recueillis. Cependant, la conciliation de ces divergences et de ces nuances peut parfois se révéler très difficile (voire, dans certains cas, impossible) car, comme le soulignait Alain Rey dans « L'impossible définition »,

la réduction des discours individuels à un dénominateur commun socio-linguistique, l'impossibilité de faire coïncider la hiérarchie des catégories sémantiques lexicales avec une hiérarchie catégorielle formellement représentable, le caractère fuyant des relations entre le concept et le signe [...], les interférences de sens et de valeurs en cas de polysémie [...], tout cela

³¹³ Ce champ correspond dans i-Term au champ « *exemple* », comme nous le verrons plus loin.

correspond à une situation trop complexe pour être entièrement subsumée par la formule brève [...] que devrait être la définition³¹⁴.

Dans tous les cas, la source (ou les sources) de la définition est renseignée. Dans notre travail de définition, nous nous sommes efforcée de mettre en application les principes préconisés par la norme ISO 704 tout en les adaptant à l'objet et au contexte de notre travail.

6.2.1.9. Concept superordonné, concept(s) coordonné(s) et concept(s) subordonné(s)

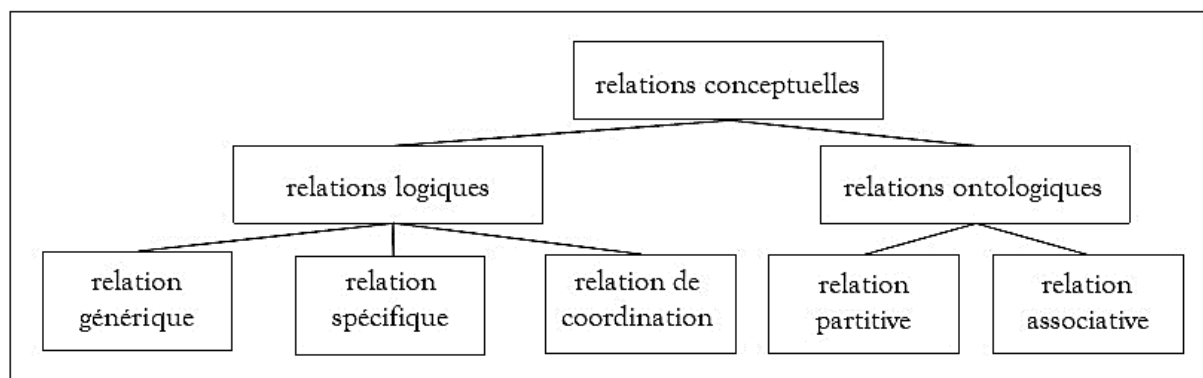
Comme le font remarquer Susanne Lervad, Marie Louise Nosch et Pascaline Dury,

[c]oncepts are not independent phenomena. They are always related to other concepts in one way or another, and form concept systems which can vary from fairly simple to extremely complex. In work concerning terminology, an analysis of the relations between concepts and an arrangement of the concepts into concept systems, are prerequisites for the successful drafting of definitions (LERVAD et al. 2012 : 202-203).

C'est la raison pour laquelle il nous a semblé essentiel de retracer, dans les documents dépouillés, les relations formulées entre les différents concepts. Il nous semblait donc que l'étude des contextes recueillis dans notre base de données terminologiques devait permettre de déterminer les relations logiques et ontologiques existant entre les différents concepts, en identifiant autant que faire se peut, pour chacun des concepts, non seulement les concepts superordonnés, coordonnés et subordonnés, mais également les concepts partitifs et les intégrants. Ces champs étaient bien évidemment susceptibles d'être complétés, ou revus, tout au long du travail de dépouillement ou au cours du travail d'analyse du dépouillement, en fonction des nouvelles informations recueillies. Nous reprenons ici, en la simplifiant, la typologie des relations conceptuelles proposée par Loïc Depecker (2002 : 149 et suivantes).

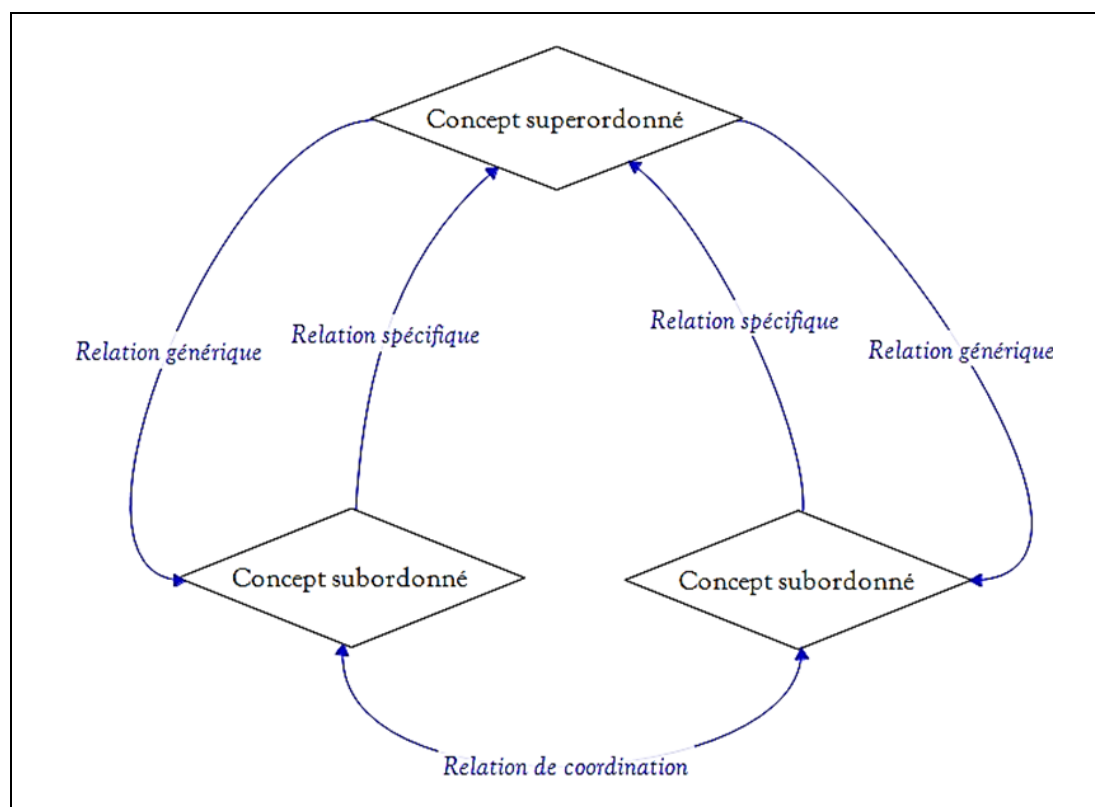
³¹⁴ In *Le lexique images et modèles : du dictionnaire à la lexicologie*, Armand Colin, Paris, 1977, pp. 112-113 ; cité par Selja Seppälä (2004 : 39).

Figure 6.5 – Types de relations conceptuelles



La figure ci-dessous (figure 6.6) illustre les trois types de relations logiques énoncés ci-dessus.

Figure 6.6 – Relations logiques



Dans le corpus analysé, nous avons rencontré des relations ontologiques, mais principalement des relations logiques. En effet, la plupart des contextes définitoires recueillis illustrent des relations de type générique/spécifique, mais nous avons également relevé des contextes illustrant des relations partitives. Les figures 6.7, 6.8 et 6.9 regroupent quelques exemples de relations conceptuelles que nous avons relevées :

Figure 6.7 – Exemples de relations génériques

Il y a cinq **figures de Nottes**, La **Ronde** vaut quatre Noires ou 4 Temps. La **Blanche** vaut deux Noires ou 2 Temps. La Noire vaut 1 Temps. La **Croche** vaut la moitié d'une Noire. La **Double Croche** vaut la moitié d'une **Croche** (LOULIÉ 1696 : 13).

La Mesure est un nombre de Battements égaux qui servent à régler la durée des Sons. **Battement** est un petit mouvement du pied ou de la main, qui se fait de bas en haut. Le Battement qui se fait en bas s'appelle **Frapper**. Le Battement qui se fait en haut s'appelle **Lever** (LOULIÉ 1696 : 30).

LE **Contrepoint** est vne composition de plusieurs sons differents, qui peuuent faire consonance, ou harmonie. On reconnoist deux sortes de **Contrepoint**, l'vn **simple**, et l'autre **figuré** (LA VOYE MIGNOT 1666 : 23).

Dans la figure 6.7, on retrouve dans chacun des contextes un concept générique (*figure de note*, *battement*, *contrepoint*), et les concepts spécifiques correspondants. Ces contextes illustrent également des relations de coordination entre les concepts spécifiques. Ainsi, dans le premier exemple, les cinq figures de note énumérées représentent des concepts coordonnés parce qu'ils se situent au même niveau de subordination. Il en va de même dans le deuxième exemple, où « frapper » et « lever » constituent des concepts coordonnés. Par ailleurs, certains contextes présentent des séries de concepts qui semblent constituer des concepts coordonnés, mais sans mentionner leur concept superordonné. En voici un exemple :

Figure 6.8 – Exemple d'un contexte sans mention d'un concept superordonné

Les choses graues conuiennent particulièrement à la mesure binaire comme les **Motets**, les **Paroles serieuses**, des **Airs**, les **Pauanes**, **Allemandes**, **Fantaisies**, **Branles simples**, et cetera. La mesme mesure binaire batuë legerement sert encore pour les **Gigues**, **Bourées**, **Gaillardes**, **Gauotes**, **Branles de Montirandé**, **Vaudeuilles**, **Airs de Balets**, et cetera (LA VOYE MIGNOT 1666 : IV-21).

Dans cette figure, on retrouve deux séries (soulignées en gras) de termes désignant des concepts qui semblent coordonnés, même s'ils apparaissent dans un énoncé au caractère flou en ce qui concerne les structures conceptuelles. Dans ce cas, la structure textuelle ne saurait à elle seule garantir la relation de coordination, qui doit être validée par d'autres moyens, comme la consultation d'un corpus de référence ou encore la consultation d'un autre expert du domaine. Aucun expert ne saurait en effet prétendre maîtriser à lui seul la totalité de toutes les facettes de son domaine et, par conséquent, rien n'interdit à un spécialiste d'un domaine d'en consulter un autre afin de vérifier ou de valider certaines analyses ou certaines données.

Enfin, la figure 6.9 offre un exemple de contexte dans lequel les relations partitives sont très explicites. Ce contexte est la description, ou plutôt l'explication, du *chronomètre*³¹⁵, faite par l'inventeur lui-même, Étienne Loulié.

Figure 6.9 – Exemple de relations partitives

LE Chronometre est un Instrument par le moyen duquel les Compositeurs de Musique pourront desormais marquer le veritable mouvement de leur Composition, et leurs Airs marquez par rapport à cet Instrument se pourront executer en leur absence comme s'ils en battoient eux-mêmes la Mesure. Cet Instrument n'est composé que de deux parties.

La premiere est une Regle de bois AA. haute de six pieds ou 72. pouces, large environ de deux pouces, et epaisse à-peu-prés d'un pouce ; sur un côté plat de la Regle est tiré un trait ou ligne BC de bas en haut, qui partage également la largeur en deux ; Sur ce trait sont marquez avec exactitude des Divisions de pouce en pouce, et à chaque point de section il y a un trou de deux lignes de diamette environ, et de huit lignes de profondeur, et ces trous sont cotez par chiffres, et commencent par le plus bas depuis un jusqu'à soixante et douze. Je me suis servi du Pied universel parce qu'il est connu dans toutes sortes de pays.

Le Pied universel contient douze pouces trois lignes moins un sixième de ligne, de pied de Roy (LOULIÉ 1696 : 81).

À propos d'organisation conceptuelle, il est important de souligner que plusieurs hypothèses d'organisation sont possibles, non seulement entre l'anglais et le français, mais aussi au sein d'une même langue, étant donné les différences qui existent entre les différentes sources. La complétion du travail de dépouillement terminologique devrait normalement permettre de proposer l'organisation conceptuelle la plus adéquate possible.

6.2.1.10. Note ou schéma conceptuel + source

Ces notes conceptuelles, qui correspondent à ce que Loïc Depecker appelle pour sa part « note technique » (2002 : 21), sont destinées à compléter les définitions en apportant des détails techniques qui ne peuvent être inclus dans la définition, mais qui sont jugés essentiels pour la compréhension du concept ou d'un ensemble de concepts dont fait partie le concept traité. Ainsi, ce champ sera utilisé pour préciser les relations hiérarchiques ou les relations non hiérarchiques, ou encore pour apporter certaines précisions qui permettent de mieux appréhender le concept décrit, notamment en précisant comment il se distingue d'autres concepts semblables ou désignés par un terme semblable.

³¹⁵ On trouvera en 10.5 plus de détails sur cette invention.

Figure 6.10 – Exemples de notes conceptuelles

| Concept (terme(s)) | Note conceptuelle | Auteur |
|--|---|---------------------------|
| mesure à neuf temps | Les Mesures à neuf Temps et à douze Temps sont communes dans les Ouvrages de Musique des Etrangers, mais elles ne sont guere d'usage en France ; Elles sont pourtant fort commodes, en ce qu'elles fatiguent bien moins le bras, parce qu'on n'est obligé de le lever que de trois en trois, ou de quatre en quatre Mesures (LOULIÉ 1696 : 62). | Étienne Loulié |
| consonnance/consonance/ bon accord/harmonie | S'oppose à « dissonnance ». On distingue les « consonances parfaites » et les « consonances imparfaites ». | Delphine-Anne Rousseau |

Les différentes hypothèses d'organisation conceptuelle évoquées au point précédent peuvent elles aussi être notées dans une note conceptuelle, ou encore être illustrées à l'aide de différents schémas conceptuels permettant de mieux les expliquer.

6.2.1.11. Note linguistique + source(s)

Le champ « note linguistique » permet pour sa part d'inscrire toute information relative à l'usage, l'insertion en discours ou l'étymologie d'un terme, ainsi que toute collocation ou tout élément de phraséologie lui étant associé. Ce champ peut également permettre de signaler, par exemple, un pluriel lexicalisé, ou encore l'ambivalence que nous avons évoquée plus haut au sujet du genre d'un terme : bien que le champ « genre » permette de choisir « m. ou f. », il peut être intéressant d'indiquer qu'il peut y avoir ambivalence chez un même auteur. C'est également ici que l'on inscrira un commentaire à caractère métalinguistique relevé dans notre corpus (réflexion sur l'étymologie, ou sur l'usage d'un terme). Toute « curiosité » linguistique (ou grammaticale, s'agissant de documents anciens) entourant le comportement d'un terme en discours peut également figurer dans ce champ, comme on peut le constater par les extraits de notes linguistiques regroupés à la figure suivante (figure 6.11).

Figure 6.11 – Exemple de notes linguistiques

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Dans la <i>Méthode [...] pour apprendre à chanter</i> (1700 : 15) de Jean Rousseau, on comprend que le terme « intonation » est issu du verbe « entonner ». On a donc inscrit à la fiche « entonner » la note linguistique suivante : <ul style="list-style-type: none"> • « Substantif issu de ce verbe : Intonation (Rousseau 1700 : 15) ». • À la fiche « pointé », nous avons inscrit dans ce champ : <ul style="list-style-type: none"> • « S'utilise surtout au féminin car il qualifie principalement une figure de note ». |
|---|

- À la fiche « gamme », on retrouve deux notes dans ce champ, soit
 - « Il est intéressant de noter la référence à une « eschelle » faite par LVM : cela nous conforte dans le choix de l'équivalent anglais « scale » (DAR) »
 - « La Gamme est ainsi nommée du nom de la lettre Grecque GAMMA, parce qu'anciennement la Table des Sons commençoit par cette lettre. (Loulié 1696 : 22) ».

Les ouvrages de nos corpus de dépouillement sont très variés, comme nous l'avons dit à plusieurs reprises. Il arrive que l'on recueille des informations, sinon contradictoires, à tout le moins divergentes au sein même de certains de ces ouvrages. Il est évident que le fait de noter la source d'où provient chacune des informations consignées dans la base de données, ce qui est déjà fondamental dans tout travail terminologique, revêt ici une importance primordiale.


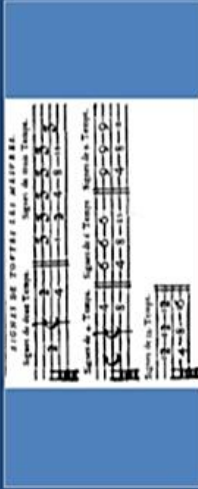
6.2.2. Mise en œuvre de la base de données

Une fois qu'ont été prises toutes ces décisions à caractère méthodologique, il restait à voir comment les mettre en œuvre sur le plan pratique. La base de données que nous avons élaborée s'est construite en deux temps, sur deux interfaces distinctes.

6.2.2.1. Une première base de données dans Microsoft Access

Pour les travaux effectués au cours du Master, nous avons constitué une base de données dans le logiciel Microsoft Access, un logiciel de gestion de bases de données auquel nous avons accès et qui semblait *a priori* pouvoir répondre à nos besoins. Toutes les données terminologiques pertinentes rencontrées dans les textes du corpus de dépouillement avaient ainsi été consignées dans cette première base de données, qui contenait plusieurs tables : « Table générale » (qui colligeait toutes les informations), « Catégorie grammaticale », « Genre », « Langues », « Sources », « Sous-domaines » et « Termes ». La consignation des données terminologiques recueillies se faisait quant à elle par l'intermédiaire de formulaires : « Termes » (formulaire destiné à l'enregistrement de nouveaux termes) et « Fiches » (formulaire qui consignait toutes les informations à reporter dans la « Table générale ». Voici un exemple de fiche tirée de cette première base de données. Il s'agit de la fiche correspondant au concept « signe de mesure » :

Figure 6.12 – Exemple de fiche terminologique dans notre base de données Access

| | | | | | | | |
|---------------------|--|--------------------|---|--------------|------------------|--------|----------|
| ID | 51 | | | | | | |
| Terme | Signe de Mesure | Cat. gramm. | n. | Genre | m. | Langue | Français |
| Équiv. fr↔en | | Domaine | musique ancienne | Sous-domaine | mesure; notation | | |
| Définition | | | | | | | |
| Contextes | <p>Il faut observer que quand le nom de la lettre C est joint avec l'un de ces mots, Barré, Simple, comme C Barré, C Simple, il faut entendre un Signe de Mesure: (Loulié:22) Toutes ces six différentes Mesures se marquent chacune par différents Caractères qu'on appelle Signes de Mesures, qui se mettent après la Clef.(Loulié:31) De tous les Caractères ou Signes de Mesures, les uns sont connus seulement dans la Musique et les autres sont des</p> | | | | | | |
| Syn. | | C. superordonné(s) | | | | | |
| Var. | | C. coordonné(s) | | | | | |
| Quasi-syn. | | C. subordonné(s) | 2 (Mesure); 2/4 (Mesure); C Barré; C simple; Dénominateur; Neuf huit (Mesure); Neuf quatre (Mesure); Neuf seize (Mesure); | | | | |
| Note ling. | | | | | | | |
| Note (schéma) conc. | <p>Dans les signes composez de deux chiffres, le chiffre d'en haut est proprement le signe de la Mesure, et marque en combien de Temps il la faut battre, et le chiffre d'en bas marque la valeur du Temps. Exemple. Dans le signe 3/4 le chiffre d'en haut qui est 3 marque que la Mesure se doit battre à trois Temps, et le chiffre d'en bas qui est 4 marque que chaque Temps vaut un quart, c'est à dire une Noire. Car La Ronde est une entiere et se marque par le chiffre 1 La Blanche est un demi et se marque par le chiffre 2 La Noire est un quart et se marque par le chiffre 4 La Croche est</p> | | | | | | |
| | | Symbole(s) |  | | | | |
| | | Illustration(s) |  | | | | |
| | | Source - terme | Loulié, Étienne; Rousseau, Jean - chant | | | | |
| | | Source - déf. | | | | | |
| | | Source - cont. | Loulié, Étienne; Rousseau, Jean - chant | | | | |
| | | Source - syn. | | | | | |
| | | Source - var. | | | | | |
| | | Source - ill. | Loulié, Étienne; Rousseau, Jean - chant | | | | |
| | | Source - symb. | La Voye Mignot, Loulié, Étienne | | | | |

Comme on peut le constater dans cet exemple, chacune des fiches comporte deux grandes sections. À gauche sont regroupées les données textuelles ainsi que les notes linguistiques et conceptuelles. La section de droite est consacrée aux diverses sources, ainsi qu'aux champs « symbole » et « illustration », dans lesquels peuvent être stockés un ou plusieurs fichiers image, que l'on peut faire défiler à l'aide de boutons situés à même le champ.

Plusieurs listes déroulantes ont été intégrées afin de faciliter l'inscription des informations dans une grande partie des champs de la fiche. La longueur de ces listes est variable, allant de cinq éléments (liste pour les catégories grammaticales) jusqu'à quelques dizaines d'éléments pour les champs « terme », « équivalent fr , en », « concept(s) superordonné(s) », « concept(s) coordonné(s) » et « concept(s) subordonné(s) », puisqu'on y retrouve tous les termes relevés au cours du dépouillement. Dans certains champs, on ne peut choisir qu'un élément (c'est le cas notamment des champs « terme » et « équivalent fr , en ». Dans d'autres champs à listes déroulantes, il est en revanche possible de sélectionner un ou plusieurs éléments. En ce cas, les éléments sélectionnés apparaissent tous dans le champ sur la fiche, séparés par un point-virgule.

Cette base de données nous a convenu tant qu'elle ne comptait que quelques dizaines de fiches. Toutefois, plus le dépouillement se poursuivait plus il nous est apparu que cette base de données se révélait limitée. De fait, la navigation est devenue de plus en plus ardue à partir du moment où la base de données a compté plus d'une centaine de fiches. En tout premier lieu, les concepts n'étant pas indexés, il fallait, pour consulter une fiche, ou bien utiliser la fonction « recherche », ou bien, depuis le mode « formulaire », faire défiler une à une les fiches jusqu'à ce que l'on obtienne celle qu'on cherchait. Une autre limite de cette base de données venait de l'absence d'hyperliens sur nos fiches, ce qui faisait en sorte qu'il était impossible de basculer vers la fiche de l'équivalent dans l'autre langue ; là encore, il fallait utiliser la même méthode fastidieuse. De plus, les variantes, les synonymes et les quasi-synonymes n'étaient pas non plus indexés et il fallait connaître la vedette principale d'une fiche pour arriver à consulter la bonne fiche, ou encore faire une recherche du synonyme, du quasi-synonyme ou de la variante dans la « Table générale » pour retrouver la fiche sur laquelle figuraient ces appellations.

Enfin, notre base de données présentait une autre limite, non négligeable : le manque de convivialité de son interface de consultation. À vrai dire, il n'y avait aucune véritable interface de consultation, même s'il restait toujours possible de consulter la base de données en circulant de fiche en fiche en mode « formulaire ». L'utilisateur aurait donc dû consulter une à une les fiches dans

une interface où les données pouvaient être modifiées, voire effacées, par mégarde. Autre problème, ces fiches n'étaient pas facilement lisibles du fait qu'elles contenaient tous les champs possibles, qu'ils soient ou non remplis, et que le format figé des champs obligeait à faire appel aux barres de déroulement pour visualiser tout le contenu de certains champs. Autrement dit, il s'avérait impossible de faire s'afficher en même temps toutes les informations contenues dans la fiche. La figure 6.13, où est reproduite la fiche « coulade », illustre bien qu'il est impossible de faire s'afficher tous les contextes recueillis, ou encore tous les concepts coordonnés sans devoir cliquer dans le champ et utiliser la barre déroulante.

Figure 6.13 – Exemple de problème d'affichage avec la base de données Microsoft Access

The screenshot shows a data entry form for the term 'coulade'. The form is organized into several sections:

- ID:** 579
- Terme:** coulade
- Cat. gramm.:** n.
- Genre:** f.
- Langue:** Français
- Équiv. fr↔en:** (empty)
- Domaine:** musique ancienne
- Sous-domaine:** ornements
- Définition:** (empty)
- Contextes:** Il y a neuf Agréments du Chant, sçavoir. Le Coulé, La Chute, Le Port de Voix, L'Accent, Le Tremblement, Le Martellement, Le Balancement, Le Tour de Gozier, et le Flatté. Il y a encore La Coulade, tant en montant qu'en descendant, Les Passages, et La Diminution, lesquels n'ont point de Caracteres particuliers, mais ils se marquent simplement avec de petites Nottes. (Loulie:67)
La Coulade sont deux ou plusieurs petits Sons ou petites Nottes par degrez conioints, c'est à dire qui se suivent.
- Syn.:** (empty)
- C. superordonné(s):** Agrément (du chant)
- Var.:** (empty)
- C. coordonné(s):** accent (agrément); aspiration; balancement; battement (agrément); cheute; coulé; demy tremblement; diminution (agrément); double cadence; expression (agrément); flatté; lagueur.
- Quasi-syn.:** (empty)
- C. subordonné(s):** (empty)

À cette limite s'ajoute le fait que la taille du cadre contenant les différents contextes ne permet pas de voir tous les contextes du premier coup d'œil. Pour avoir accès à tous les contextes, il est nécessaire de cliquer dans le champ, puis de circuler vers le bas à l'aide des flèches du clavier ou d'utiliser la barre de déroulement pour parcourir celui-ci. Le même problème surgit pour la consultation du champ « concepts coordonnés » (« C. coordonné(s) »).

Au moment d'entreprendre les recherches beaucoup plus étendues envisagées pour le doctorat, il était évident que cette base de données Microsoft Access, qui avait donné toute satisfaction lors du Master, ne pouvait plus convenir pour consigner nos données terminologiques. Si notre but avait été la conception d'un système de gestion de base de données (SGBD), nous aurions pu, en collaboration avec un ou plusieurs informaticiens, entreprendre un long travail pour adapter

notre base de données Microsoft Access, afin d'en pallier les différentes limites, mais une telle entreprise ne cadrerait pas avec nos recherches et nos travaux, qui consistaient avant tout en une réflexion basée sur l'analyse des données terminologiques recueillies. Nous avons donc compris que nous devions nous tourner vers un outil déjà existant, un outil prévu pour la gestion de base de données terminologiques (SGBDT).

6.2.2.2. Le choix d'i-Term, outil produit par DanTerm

Une recherche rapide nous a permis de repérer un certain nombre d'outils possibles, parmi lesquels Gesterm, Terminus, LogiTerm et i-Term. Nous les avons explorés pour découvrir rapidement qu'il n'y en avait aucun qui nous convenait tout à fait; toutefois, l'outil i-Term, produit par DanTerm, se rapprochait le plus de ce que nous cherchions. C'est donc cet outil que nous avons retenu. Outre la convivialité générale du système, cet outil offrait notamment la possibilité de pouvoir intégrer des éléments multimédias aux fiches terminologiques, un critère déterminant car, grâce à cette caractéristique, il nous serait possible d'intégrer à nos fiches les informations non textuelles. Toutefois, bien que cet outil ait présenté plusieurs avantages et des fonctionnalités qui nous semblaient correspondre à nos besoins, la correspondance n'était ni entière ni immédiate, il exigeait une certaine adaptation pour répondre adéquatement à nos besoins. Il faudrait aussi nous accommoder du fait que l'interface de cette base de données n'existe pas en français³¹⁶.

6.2.2.3. L'adaptation d'i-Term à nos besoins

Nous l'avons rappelé à de nombreuses reprises, nos recherches ne suivent pas le courant habituel de la majorité des recherches terminologiques pour lesquelles i-Term et les autres systèmes de gestion de bases de données terminologiques ont été conçus, ce qui justifiait au départ une première adaptation. Par ailleurs, comme nous souhaitions pouvoir utiliser les données de notre base de données Microsoft Access, il fallait assurer une correspondance avec les champs de cette dernière base. À première vue, en effet, certains des champs existant dans notre base de données Microsoft Access et que nous souhaitions inclure dans nos fiches n'apparaissaient pas dans la fiche de base dans i-Term. Par ailleurs, i-Term offrait en revanche des champs que nous n'avions pas utilisés dans notre ancienne base de données :

³¹⁶ L'interface d'i-Term existe en danois, en suédois et en anglais, mais pas en français. Les intitulés des champs et des fonctionnalités apparaissent en anglais. Seuls les champs personnalisés que nous avons créés portent des intitulés en français.

Tableau 6.6 – Présentation des champs pour l'adaptation d'i-Term

| Champs ne semblant pas inclus <i>a priori</i> dans les fiches i-Term | |
|--|----------------------------------|
| • « note linguistique » | • « concept(s) superordonné(s) » |
| • « note conceptuelle » | • « concept(s) coordonné(s) » |
| • « contextes » | • « concept(s) subordonné(s) » |
| • « synonyme(s) » | • « symbole(s) » |
| • « variante (s) » | • « illustration(s) » |
| • « quasi-synonyme(s) » | |
| « Nouveaux » champs offerts dans i-Term | |
| • « article status » | • « term status » |
| • « term status » | • « prononciation » |
| • « general definition » et « technical definition » | • « term type » |
| • « comment » | • « note » |
| • « comment (equivalence) » | • « multimedia file » |
| • « comment (editor) » | • « diagram » |

Il a donc fallu nous familiariser avec l'organisation sous-jacente au système de bases de données i-Term, et explorer toutes les possibilités d'adaptation. Il nous a heureusement été possible de créer des champs personnalisés, comme « note linguistique » pour chaque terme, ou encore « note conceptuelle » pour chaque concept. De même, nous avons pu créer notre propre liste de catégories grammaticales (nom, adjectif, verbe, adverbe, phrasème), ainsi qu'une banque des sources dépouillées et des étiquettes personnalisées pour les champs « *term type* » et « *article status* » (ce qui nous a notamment permis d'étiqueter les fiches qui nécessitaient des vérifications). Les champs « *example* » (qui sont amplement multipliables sur chaque fiche) nous ont permis d'intégrer tous les contextes d'occurrence des termes (chaque contexte apparaissant désormais dans un champ « *example* » distinct, un net avantage par rapport à la base Microsoft Access, dans laquelle tous les contextes étaient auparavant rassemblés dans le même champ « contextes »). Nous avons également pu intégrer à une ou des (selon le cas) arborescences chacun des concepts auxquels nous avons précédemment attribué un ou des concepts superordonné(s), coordonné(s) ou subordonné(s), ce qui facilite la visualisation des différentes relations pouvant exister entre les différents concepts (relations génériques, relations partitives, relations associatives). Nous avons

également pu ajouter à nos fiches des références croisées qui s'affichent sous forme d'hyperliens dans l'interface de consultation.

Tableau 6.7 – Correspondance entre les champs de la base de données Microsoft Access et ceux de la base de données i-Term

| Base de données Access | Base de données i-Term |
|------------------------|------------------------------|
| ID | ID |
| Terme | Term |
| Cat. gramm. | Wordclass |
| Genre | Inflection |
| Langue | Language |
| Équiv. fr↔en | New language (fiche séparée) |
| Domaine | Subject |
| Sous-domaine | |
| Définition | Definition |
| Contextes | Example |
| Syn. | Term type : synonyme |
| Var. | Term type : variante |
| Quasi-syn. | Term type: quasi-synonyme |
| C. superordonné(s) | « Has supertype : » |
| C. coordonné(s) | _ ³¹⁷ |
| C. subordonné(s) | « Has subtype: » |
| Note ling. | Note linguistique |
| Note conc. | Note conceptuelle |
| Symbole(s) | Multimedia file |
| Illustration(s) | |
| Sources | Reference |

³¹⁷ Bien qu'aucune information relative au(x) concept(s) coordonné(s) d'un concept donné n'apparaisse sur la fiche de ce concept, il est possible de prendre connaissance des relations de coordination entre les concepts sur le ou sur les diagrammes où apparaît le concept en question.

L'adaptation de notre interface personnalisée dans i-Term s'est complétée au fil de la consignation des données, parfois en collaboration avec les responsables de i-Term. C'est ainsi que nous avons notamment affiné au fur et à mesure :

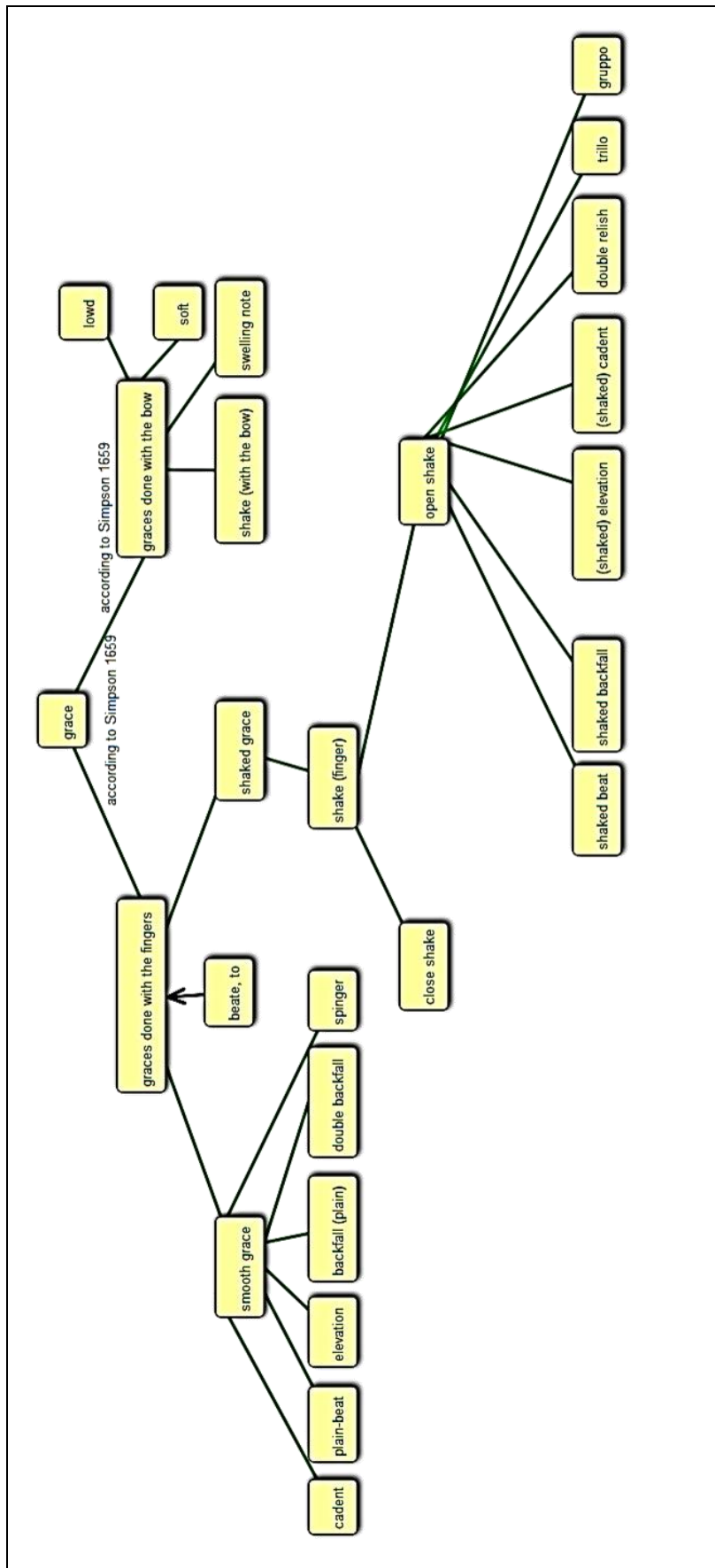
- a) notre liste de parties du discours (*wordclass*) : elle comprenait en fin de travail les catégories « nom ou syntagme nominal », « adverbe ou locution adverbiale », « adjectif », « verbe », « phrasème » ;
- b) notre liste de « term types » : elle comprenait en fin de travail les éléments « abréviation ou forme abrégée », « quasi-synonyme », « quasi-synonyme ? », « synonyme ? », « variante ? » et « variante diachronique » ;
- c) notre liste d'« inflections » : elle comprenait en fin de travail les éléments « m », « f », « m ou f » et « pluriel lexicalisé » ;
- d) notre liste de « article status » : elle comprenait en fin de travail les éléments « à compléter avec d'autres références », « à vérifier – organisation conceptuelle + synonyme/variante », « à vérifier – organisation conceptuelle », « candidat-terme à valider », « sous-domaine à préciser », « en cours », « équivalence à vérifier » et « synonyme/variante + organisation conceptuelle + équivalence à vérifier ».

Nous présentons dans les deux figures ci-dessous deux saisies d'écran, l'une représentant la fiche en mode consultation correspondant au concept dénommé en français « guidon » et, en anglais, « direct » ou « directer », et l'autre, un arbre conceptuel créé à l'aide de l'outil i-Model inclus dans i-Term, qui expose les différentes « *graces* » (équivalent anglais de « agréments de musique ») selon Christopher Simpson (1659).

Figure 6.14 – Exemple de fiche dans i-Term en mode consultation

| | |
|----------------------------|---|
| Subject: | Notation |
| Concept ID | 14711879777173 |
| French: | guidon nom ou syntagme nominal m |
| Reference for term: | Loulié - ÉL. : Éléments ou principes de musique - Loulié, Étienne - 39 |
| Reference for term: | Brossard-1708 : Dictionnaire de musique - Brossard, Sébastien de - 69 |
| Reference for term: | LVM : Traité de musique, revu et augmenté de nouveau d'une quatrième partie [...] - La Voye Mignot - 21 |
| Reference for term: | Perrine : Livre de musique pour le Lut contenant une metode nouvelle et facile - Sieur Perrine - 49 |
| Reference for term: | Rousseau - Chant : Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique - Rousseau, Jean - 48, |
| Reference for term: | Saint-Lambert : Principes du clavecin Contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier - Saint-Lambert, Mr - 78, 78-79, 79, |
| Reference for term: | L'Affilard : Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique - Michel L'Affilard - 26, |
| Example: | Le Guidon se fait ainsi [voir symb.]. Il se met à la fin des lignes de Musique, et marque le degré où doit estre scituée la premiere notte de la ligne suivante. |
| Reference for ex.: | Loulié - ÉL. : Éléments ou principes de musique - Loulié, Étienne - 39 |
| Example: | Les guidons se mettent à la fin des cinq lignes, assavoir sur quelq'vnes desdites cinq lignes, ou dans quelq'vnes des espaces, afin de donner à connoistre le lieu, où doivent recommencer les notes des autres lignes suivantes, et se font ainsi [voir symb.]. |
| Reference for ex.: | LVM : Traité de musique, revu et augmenté de nouveau d'une quatrième partie [...] - La Voye Mignot - 21 |
| Example: | GUIDON. C'est une petite marque, qu'on figure ainsi [signum] et qu'on met au bout de chaque ligne de Notes, pour marquer sur quel degré la premiere Note de la ligne suivante sera située. Si cette premiere Note est accompagnée d'un [x], d'un [rob], ou d'un [sqb], il est bon d'en accompagner aussi le Guidon, comme aussi des chiffres de la Basse-Continue, Si la Note marquée par le Guidon en est accompagnée. Surtout quand la Basse Continue change de clef devant la premiere notte que le guidon designe, il faut poser cette clef auparavant le guidon. |
| Reference for ex.: | Brossard-1708 : Dictionnaire de musique - Brossard, Sébastien de - 69 |
| Example: | Des Guidons, Points de Repetition, Reprises où refrains, et Points d'Orgues. Les Guidons se mettent à la fin sur où Entre quelques unes des cinq lignes paralleles po[ur] marquer la situation des notes des autres cinq lignes suivantes, et se font de cette maniere. |
| Reference for ex.: | Perrine : Livre de musique pour le Lut contenant une metode nouvelle et facile - Sieur Perrine - 49 |
| Example: | LE Guidon que l'on met à la fin de chaque ligne, marque le degré où doit estre située la Note suivante. A La marque de separation que l'on met au milieu d'un Air, marque la fin de la premiere partie de l'Air pour la recommencer une seconde fois. B. La marque de Repetition ou reprise montre qu'il faut reprendre à la Note qui en est marquée dessus ou dessous. C. Le Point d'Orgue marqué dessus ou dessous le derniere Note, la fait valoir autant que l'on veut. D [Rousseau, Methode claire, 47,2; text: A, B, C, t] [ROUMET 28GF] [-48-] [Rousseau, Methode claire, 48,1; text: D] [ROUMET 28GF] La Sincopé n'a aucune marque: mais elle se connoit, lors qu'une Note commençant sur la derniere partie d'un temps elle tombe sur la premiere partie d'un autre. EXEMPLE. [Rousseau, Methode claire, 48,2; text: t] [ROUMET 29GF] |
| Reference for ex.: | Rousseau - Chant : Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique - Rousseau, Jean - 48 |
| Example: | Le Guidon est une figure faite ainsi [fig], qui se met dans la Tablature au bout d'une portée, pour indiquer par sa position par quelle Note commence la portée suivante. Car si ce Guidon est placé sur le degré de LUT au bout de la première portée, il signifie que la première Note de la seconde portée est un Ut, &c. |
| Reference for ex.: | Saint-Lambert : Principes du clavecin Contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier - Saint-Lambert, Mr - 78 |
| Example: | C'est la tête du Guidon qui marque & non la queue, qui se tire en haut à l'aventure: mais souvenez-vous, que dans la Tablature du Clavecin, la seconde portée n'est pas la suite de la première, & que celle-cy répond à la troi-sième: Ainsi les Guidons qui sont au bout la première portée, n'indiquent pas les premières Notes de la seconde, mais celles de la troisième; & par la même raison, les Guidons de la seconde portée indiquent les premières Notes de la quatrième. |
| Reference for ex.: | Saint-Lambert : Principes du clavecin Contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier - Saint-Lambert, Mr - 78-79 |
| Example: | Le Guidon se met quelquefois avec le Renvoy, pour marquer plus précisément à quelle Note il faut reprendre, quand il y a quelque chose à recommencer dans une Pièce, hors le cas des répétitions ordinaires. |
| Reference for ex.: | Saint-Lambert : Principes du clavecin Contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier - Saint-Lambert, Mr - 79 |
| Example: | Pour apprendre à faire les b mols, les # carres, & les diezis. [ill.] Signe de Repetition. Renvoy ou Reprise. Signe final ou Point d'Orgue. Guidons. [ill.] |
| Reference for ex.: | L'Affilard : Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique - Michel L'Affilard - 26 |
| General definition: | Caractère, marqué [voir symbole], qui, posé sur un degré déterminé à la fin d'une ligne ou d'une portée, indique le degré sur lequel continue la mélodie sur la ligne ou portée suivante. |
| Note conceptuelle: | Fait partie des différents « caractères » énoncés par Loulié (1696:39). |
| Diagram: | FR - caractère; HAS SUPERTYPE: caractère |
| Multimedia file: | LVM - guidons.png |
| | Created by:Delphine-Anne Rousseau (rdelphineanne); |
| Concept ID | 14721146211105 |
| English: | direct nom ou syntagme nominal |
| Reference for term: | Playford - An introduction : An introduction to the skill of musick in two books - Playford, John - I-35 |
| English: | directer nom ou syntagme nominal |
| Reference for term: | Simpson - Compendium : A Compendium of Practical Musick in Five Parts [...] - Simpson, Christopher - 22 |
| General definition: | Caractère, marqué [voir symbole], qui, posé sur un degré déterminé à la fin d'une ligne ou d'une portée, indique le degré sur lequel continue la mélodie sur la ligne ou portée suivante. |
| Multimedia file: | Simpson - Direct.png |
| | Created by:Delphine-Anne Rousseau (rdelphineanne); |

Figure 6.15 – Exemple d’arbre conceptuel dans i-Term : (EN – *grace*)



6.2.2.4. Le transfert des données entre les deux bases de données

Une fois la plate-forme i-Term adaptée à nos besoins, il a fallu procéder au transfert de notre base de données Access et à l'intégration de ses données terminologiques vers la base de données i-Term. Le SGBDT i-Term offre une plate-forme d'exportation et d'importation de bases de données terminologiques qui, en théorie, aurait dû nous permettre de transférer dans cette base le contenu de notre base de données Access. Malheureusement, après de nombreux essais (conversions successives de notre base de données en différents formats pour tenter d'arriver à un format XML ou TBX-XML compatible avec i-Term), nous avons abandonné cette option pour les raisons suivantes. Tout d'abord, notre base de données Access contenait de trop nombreux champs ou des champs qui, par ailleurs, ne correspondaient pas toujours aux champs prévus dans les différents formats : le transfert de données « automatique » aurait donc dû être complété manuellement pour y intégrer toutes les données qui n'auraient pas été transférées automatiquement. De plus, d'autres obstacles venaient nuire au transfert « facile » (c'est-à-dire systématique ou automatisé) d'un système à l'autre, comme le fait que la conversion de la base de données dans d'autres formats supposait qu'il n'y avait aucun champ vide, ou encore que l'intitulé des champs aurait dû être modifié temporairement pour permettre le transfert.

Nous n'avons eu d'autre choix que celui de procéder au transfert manuel des quelque 650 fiches contenues dans notre ancienne base de données. Il s'agissait là d'une tâche considérable, mais elle nous a toutefois permis de compléter ou de clarifier les différentes arborescences conceptuelles, de créer des relations croisées entre équivalents, de rassembler sur une même fiche toutes les dénominations propres à un même concept (alors qu'il arrivait auparavant qu'un terme et ses variantes ou synonymes soient consignés sur des fiches distinctes), etc.

6.2.2.4.1. Équivalents langue à langue

Le principal obstacle qui s'est posé sur la route du transfert de nos données s'est trouvé dans les relations d'équivalences entre les deux langues. En effet, à l'issue du dépouillement effectué pour le Master, nous n'avions pas établi toutes les relations d'équivalences puisque nous considérions que nous avions dépouillé trop peu de traités pour être en mesure de confirmer plusieurs équivalences. Comme nous l'avons expliqué en 6.2.1.2, notre méthodologie propose d'attendre d'avoir consigné tout le matériel conceptuel avant d'établir (ou de confirmer) les relations d'équivalences. Dans les faits, et c'est ainsi que nous avons procédé avec la base de données Microsoft Access, nous avons créé des fiches, en français ou en anglais, au fur et à mesure de la

progression de notre dépouillement. Au moment de changer de système, la plus grande partie des fiches créées dans Access n'étaient pas encore « associées » à leur équivalent dans l'autre langue. Or le SGBDT i-Term ne permet pas d'établir des relations d'équivalence langue à langue entre deux fiches déjà créées. Ce que ce système prévoit, c'est qu'on crée une première fiche dans une langue A, puis que, à partir de cette fiche, on crée la fiche de l'équivalent dans la langue B. Il nous fallait malgré tout trouver une manière d'établir une équivalence entre deux fiches existantes. La solution que nous avons trouvée à ce problème est la suivante. Supposons, par exemple, que nous voulions établir une relation d'équivalence entre la fiche française du terme « croche » et la fiche de son équivalent anglais « quaver ». En partant de la fiche « croche », nous créons (« *new language* ») une fiche « quaver* » (l'ajout d'un signe distinctif provisoire est impérative), que nous laissons vide. Dans une deuxième étape, nous ouvrons la fiche existante « quaver » en mode éditeur et nous copions toutes les données de cette fiche en utilisant la commande « *copy all* », puis nous collons ces données dans la nouvelle fiche « quaver* » et nous sauvegardons celle-ci. Il reste alors à supprimer la fiche « quaver » initiale, ce qui nous permet enfin de renommer « quaver » la fiche créée pour le terme « quaver * ». On le voit bien, cette voie de contournement est plutôt laborieuse, mais il a néanmoins fallu nous en accommoder.

6.2.2.4.2. Homographie terminologique ou cas d'appartenance d'un concept à deux ou plusieurs domaines

Pour Pierre Lerat, « *ce n'est pas la synonymie spécialisée qui menace la cohérence des bases de données terminologiques orientées vers les concepts, mais la polysémie spécialisée* » (2009 : s. p.). Autrement dit, le fait que coexistent plusieurs dénominations pour un même concept ne devrait pas gêner les terminologues – et nous avons en effet discuté de la synonymie et de la quasi-synonymie existant en terminologie au chapitre 2. Cependant, et nous en avons rencontré plusieurs cas au cours de notre dépouillement, on trouve parfois au sein d'un même domaine des signifiants identiques pour des concepts distincts : un même « mot graphique » existera en tant que signifiant pour des concepts distincts. C'est ce que Lerat appelle « polysémie spécialisée » ; nous préférons de notre côté parler d'« homographie terminologique », considérant que ce n'est pas le terme qui est porteur de plusieurs sens, mais qu'il s'agit en réalité de dénominations homographes distinctes qui renvoient à des concepts eux aussi distincts. Ces cas compliquent effectivement leur intégration dans une base de données terminologique.

Il nous a donc fallu trouver une solution à ce problème pour la consignation de ces homographes terminologiques (le problème se présentait déjà avec notre première base de données dans Access). Le SGBDT i-Term refuse systématiquement la création d'une nouvelle fiche dont le terme est identique à celui d'une fiche préexistante — et ce même dans un sous-domaine différent — à moins que les deux termes n'appartiennent à des catégories grammaticales distinctes (auquel cas le système permet la création de deux fiches homographiques distinctes, même au sein d'un même sous-domaine). Ainsi, nous avons pu sans problème créer par exemple la fiche *frapper* (verbe) et la fiche *frapper* (nom) même si ces deux termes appartiennent au même sous-domaine « mesure », de même pour les fiches *lever* (verbe) et *lever* (nom). Tous les autres cas de figure se sont toutefois révélés problématiques. Attribuer un numéro aux termes homographes aurait pu faire partie des possibilités, mais cela nous a semblé peu pratique : en effet, dans une base de données comptant plus de 2 000 termes, comment se souvenir, depuis un index et sans consulter les fiches, à quels concepts correspondent « haute-contre (1) » et « haute-contre (2) » ? La solution que nous avons adoptée, faute de mieux³¹⁸, a consisté à faire suivre le terme d'un élément mis entre parenthèses (le nom du sous-domaine auquel il appartient ou toute autre information permettant de le distinguer de son homographe) — une solution toutefois difficilement applicable pour deux homographes cohabitant au sein d'un même sous-domaine. Ainsi notre base de données compte-t-elle par exemple une fiche « haute-contre (instr.) » et une autre « haute-contre (voix) », une fiche « basse (instr.) » et une autre « basse (voix) », une fiche « clavier (table générale) » dans le domaine « mélodie et harmonie » et une autre « clavier » dans le domaine « instruments », une fiche « dessus (instr.) » et une autre « dessus (voix) », une fiche « quinte » dans le domaine « mélodie et harmonie » (pour la *quinte* intervalle) et une autre « quinte (instr.) » dans le domaine « instruments », une fiche « mood (melodic) » et une autre « mood (rhythm) », une fiche « note » et une autre « note (value/duration) », et ainsi de suite.

Dans les travaux effectués avant d'utiliser i-Term, nous avons identifié certains concepts qui nous semblent appartenir à deux domaines et nous avons donné un exemple de ce cas de figure en 6.2.1.3 : celui des différentes figures de note ou des silences, auxquels nous avons attribué à la fois le domaine « notation » et le domaine « rythme » — ces deux domaines correspondant à deux couches de langue distinctes, comme nous l'expliquions en 1.1. Nous avons procédé de la

³¹⁸ Nous avons d'ailleurs informé l'équipe de DanTerm de ce problème, en espérant qu'une solution puisse être proposée.

même façon pour les différents silences, qui existent à la fois en tant que symboles et en tant que réalités rythmiques. Malheureusement, nous n'avons pas réussi à traduire cette double appartenance dans i-Term, et avons dû procéder comme nous l'avons fait pour les différents cas d'homographie terminologique.

6.2.2.4.3. ♭ mol et ♯ quarre et autres cas de graphie alphasymbolique

Une grande majorité des traités que nous avons dépouillés font appel à une graphie que nous qualifierions d'« alphasymbolique » (voir, en exemple, le sous-titre ci-dessus) pour certains termes, notamment pour les termes aujourd'hui normalement orthographiés « bémol » et « bécarre ». Cette graphie, qui de toute évidence a causé problème aux personnes ayant retranscrit manuellement au format numérique certains des traités³¹⁹ – et plus encore aux machines utilisées pour la reconnaissance optique de caractères (ROC)³²⁰ ! – nous a évidemment été également problématique pour la consignation des données dans nos deux bases de données. Le *Center for the History of Music Theory and Literature* a opté pour les notations « [rob] mol » et « [sqb] quarre ». Nous avons, pour notre part, choisi d'avoir recours à une retranscription des mots tels qu'ils sont normalement orthographiés sous leur forme alphabétique : « [bé]mol » et « [bé]quarre ». Sur le site *Early English Books Online*, la retranscription au format texte des ouvrages étudiés contient notamment de petites notes de musique rouge pour signifier la présence dans le facsimilé d'un exemple musical, mais parfois aussi d'un symbole musical utilisé en plein texte. D'autres cas de graphie alphasymbolique ont également été rencontrés, comme, par exemple « Clefs de ♯ ré sol » chez Perrine (1679). Les différents contextes textuels colligés comprennent parfois, dans les ouvrages, des symboles, notamment pour expliquer la notation de certains concepts sur les partitions musicales. Dans ces cas, nous n'avons eu d'autre choix que de substituer à ces symboles la mention « [symb.] », ou, dans certains cas, d'apporter une explication entre crochets dudit symbole. L'utilisateur de notre base de données i-Term devra donc, s'il souhaite véritablement connaître le contenu exact (ou *verbatim*) de ces contextes, retourner aux sources primaires.

Ce type de graphie est, par ailleurs, un des éléments qui ont rendu nécessaire, lorsque nous disposons d'une version au format « texte brut » d'un traité, la consultation en parallèle de la version en reproduction photographique (au format pdf) tout au long du dépouillement de

³¹⁹ Nous faisons ici référence aux différents traités transcrits par l'équipe du *Center for the History of Music Theory and Literature* de l'Université de l'Indiana.

³²⁰ Nous traiterons de la reconnaissance optique de caractères au chapitre suivant (en 7.2.2).

l'ouvrage – il s'agit là d'un élément à ajouter à la liste de raisons énoncées en 7.2.2 pour lesquelles nous n'avons pas pu faire reposer notre dépouillement terminologique sur des outils automatiques.

6.2.2.4.4. Symboles et illustrations

Nous l'avons dit plus haut, un des facteurs qui a motivé d'emblée notre choix de i-Term comme SGBDT était la possibilité qu'offrait ce système d'inclure des fichiers multimédias dans les fiches terminologiques. En pratique, cependant, i-Term ne permettait en réalité d'inclure qu'un seul et unique fichier multimédia par fiche³²¹. Cela a présenté un problème à la fois pour le transfert de données d'une base à l'autre ainsi que pour la création de nouvelles fiches et la poursuite du dépouillement terminologique. En effet, comme nous l'avons expliqué en 6.2.1.6, les fiches de notre base de données Microsoft Access comprenaient deux champs multimédias distincts, « symbole(s) » et « illustration(s) », chacun d'entre eux permettant de joindre autant de fichiers multimédias que nous avions colligé d'informations non textuelles pour le concept traité.

Après avoir pris en considération plusieurs pistes de solution, nous avons réussi à pallier ce problème d'un fichier multimédia unique par fiche de la manière suivante : créer un fichier multimédia de diaporama comprenant toutes les images colligées au cours du dépouillement, ces fichiers de diaporamas présentant tout d'abord les symboles puis les illustrations, chaque image étant étiquetée avec sa source. Cette solution suppose toutefois que le fichier multimédia intégré dans une fiche doit être modifié à chaque nouvelle information non textuelle recueillie lors du dépouillement d'une source. Afin d'alléger le travail de création de fichiers de diaporamas, nous avons donc décidé d'attendre la complétion ou, du moins, un avancement substantiel du dépouillement pour créer ces fichiers, réservant temporairement les informations non textuelles contenues dans notre ancienne base de données et celles qui se sont ajoutées par la suite.

³²¹ Problème que nous avons également signalé à DanTerm.

CHAPITRE 7 — ÉTUDE SYNCHRONIQUE HISTORIQUE

Dans ce chapitre, nous présenterons la méthodologie que nous avons mise au point pour le travail en synchronie historique. Ce travail étant fondé sur l'analyse d'un corpus de dépouillement terminologique, nous expliquerons de quelle manière nous avons procédé à la constitution de ce corpus, nous décrirons les critères qui ont guidé le choix des ouvrages à y inclure, puis nous présenterons le protocole de dépouillement terminologique que nous avons établi pour notre travail.

On a, depuis plusieurs années, considéré que, si l'on souhaite effectuer une étude de fond sur la terminologie d'un domaine donné, il est tout aussi important d'étudier la manière dont les experts d'un domaine donné écrivent sur leur domaine que de savoir comment ces experts « parlent » métier. Autrement dit, il est important de connaître non seulement la terminologie (le vocabulaire) d'un domaine, mais également la métalangue et l'environnement langagier des termes (phrasèmes, locutions, éléments stylistiques, etc.) de ce même domaine. Au sujet de ce « parler métier », il semble tout à propos de rapporter ici les propos de Loïc Depecker, qui rappelle que la terminologie « a tendance à renvoyer à des termes fixés par des organismes professionnels ou des instituts de normalisation. « Parler métier », expression employée depuis quelques années, renvoie davantage à la langue telle qu'elle se parle tous les jours dans les métiers, avec ses variations et ses originalités. Le « parler métier » est en quelque sorte le parler ordinaire des gens de métier, loin, souvent, des normalisations en tout genre » (DEPECKER 2013b : 297). Pour lui, cette expression met en valeur la variété, la diversité et l'inventivité de ces « gens de métier ». Cette recherche sur le terrain sur le « parler métier » s'apparente dans les faits aux recherches effectuées entre autres en anthropologie, en ethnologie et, incidemment, en ethnomusicologie) et elle va au-delà des simples recherches fondées sur des textes écrits.

La linguistique de corpus basée sur l'étude des textes de la littérature spécialisée – ou le travail terminologique fondé sur l'analyse d'un corpus textuel – peut se concevoir comme un complément à l'étude terminologique menée sur le terrain, d'autant plus que, de nos jours, « corpus textuel » en linguistique et en terminologie fait tout aussi bien référence à des textes écrits qu'à des textes oraux – d'où l'émergence de corpus et d'outils comme plusieurs de ceux proposés, par exemple, sur le site [English-corpora.org](https://www.english-corpora.org)³²², qui comportent une large part de

³²² À l'adresse <https://www.english-corpora.org/>.

transcription de textes oraux, en plus d'offrir une interface multifonctionnelle pour l'exploitation.

Plusieurs auteurs³²³, dont les tenants de la socioterminologie, ont traité de l'importance du travail d'enquête terminologique « sur le terrain » auprès des usagers d'une langue de spécialité : les experts d'un domaine donné. Toutefois, pour ce qui est de travaux en terminologie historique, le travail de terrain doit nécessairement se faire... dans les textes !³²⁴

Dès lors que la terminologie ancienne que nous souhaitons étudier est utilisée par les professionnels actuels du domaine de la musique ancienne, nous aurions pu, bien entendu, être tentée de procéder, comme l'a fait Dominique Pelletier (2014) pour la terminologie de l'attelage des chevaux, à une étude de terrain fondée sur des entretiens dirigés ou semi-dirigés auprès des spécialistes actuels du domaine de la musique ancienne, puisqu'ils sont les usagers actuels de la terminologie que nous souhaitons étudier. Cependant, contrairement au domaine étudié par Dominique Pelletier, qui, lui, a connu une tradition ininterrompue, le mouvement de la musique ancienne a, comme nous l'avons déjà expliqué, vu le jour après un long hiatus au cours duquel une partie de la terminologie musicale utilisée sur le terrain (ici, dans un passé lointain) est sortie de l'usage. Par conséquent, les témoignages que l'on pourrait recueillir auprès de ceux qui pratiquent la musique ancienne ne seraient pas nécessairement significatifs.

Par ailleurs, il s'avère qu'une bonne partie des professionnels du domaine de la musique ancienne usent d'une terminologie qui émane d'un certain consensus entre les différentes terminologies musicales à travers l'histoire, usant indistinctement de termes tantôt en usage au XVII^e siècle et tantôt au XVIII^e siècle, tantôt en France et tantôt en Italie ou en Angleterre, et ceci sans compter qu'une grande partie de ces spécialistes ont été formés dans une autre langue que celle dans laquelle ils exercent leur métier, d'où s'ensuit parfois ce que l'on pourrait appeler une certaine « babélisation » de la langue de spécialité : comme nous venons de le dire, chaque interprète (ou tout autre acteur) agissant dans le domaine de la musique ancienne arrive avec un bagage musical et personnel qui lui est propre. La culture dont il est issu, celle à travers laquelle (ou celles à travers lesquelles) il a acquis son savoir-faire musical et celle ou celles au sein de laquelle ou

³²³ Citons, entre autres, Pierre Auger et Louis-Jean Rousseau (1978), Jean-Claude Boulanger, Myriam Bouveret et Valérie Delavigne (1998), Teresa Cabré (1992 : section 3.1), Loïc Depecker (2013), Christiane Loubier et Louis-Jean Rousseau (1994), Yves Gambier (1991 ; 1994/1995 : 2001), François Gaudin (2005), Alain Rey (1979 : 90) et Louis-Jean Rousseau (1988 ; 2005).

³²⁴ Sauf depuis l'apparition, au XX^e siècle, d'enregistrements parlés.

desquelles il exerce son métier, ont conditionné le bagage terminologique qu'il utilise mentalement pour dénommer les concepts musicaux. En milieu de travail, il doit échanger avec d'autres musiciens qui n'ont pas forcément le même bagage que lui et qui n'ont donc pas nécessairement le même usage de la terminologie musicale. Rapidement, toutefois, on observe l'apparition d'un consensus terminologique, pas nécessairement toujours à mi-chemin entre les deux bagages, consensus qui s'adaptera en fonction du milieu de travail. Il s'agit en somme d'un phénomène de médiation terminologique, même si dans ce cas cette médiation terminologique n'est pas toujours heureuse. Il s'agit là d'un phénomène naturel compte tenu de l'absence de toute normalisation : en effet, à notre connaissance, aucune exploration systématique n'a été faite dans la terminologie de la musique ancienne, et c'est précisément afin de tenter de combler, du moins en partie, cette lacune que nous effectuons nos recherches.

Ce cas de figure n'est pas propre au domaine de la musique ancienne. Comme le rappelle Van Campenhoudt, « [l]'analyse de corpus écrits ou oraux – en dehors de situations didactiques – montre que les spécialistes ne maîtrisent pas toujours parfaitement la terminologie de leur domaine et communiquent en utilisant des termes trop génériques, flous ou inadéquats. Fût-ce au prix d'échecs de la communication, voire d'accidents » (VAN CAMPENHOUDT 2001 : 185-186).

7.1. Constitution du corpus de dépouillement terminologique (sources)

Comme nous l'avons précisé plus tôt, notre travail fait appel à un corpus de dépouillement ainsi qu'à un corpus de référence. Il a fallu constituer l'un et l'autre.

Les textes anciens susceptibles d'être mis à contribution pour le dépouillement terminologique sont nombreux et appartiennent à des catégories bien différentes. Nous l'avons vu au chapitre 1, outre la relation maître-élève, les méthodes et traités constituaient au XVII^e siècle un médium de choix pour la diffusion écrite du savoir et du savoir-faire. Comme nous l'avons évoqué ci-dessus, c'est donc dans les méthodes et les traités musicaux que nous étions davantage susceptible de relever la terminologie musicale la plus abondante. En effet, compte tenu de leur vocation didactique, ces textes présentent les concepts de base, les nomment et les définissent plus ou moins formellement. De plus, on y retrouve souvent l'esquisse de micro-systèmes de concepts permettant de les classer et de les hiérarchiser. Nous pouvions également envisager d'inclure au corpus de dépouillement les préfaces de certaines œuvres musicales. En effet, à l'époque qui nous occupe, il était chose courante que des œuvres soient précédées par une préface signée par le

compositeur lui-même. De telles préfaces donnaient tantôt des instructions précises sur la manière d'interpréter les œuvres contenues dans le recueil, tantôt des explications sur certaines notations qui y étaient utilisées, notamment pour les ornements.

Nous aurions pu aussi inclure dans notre corpus de dépouillement certains ouvrages de nature lexicographique, comme le dictionnaire d'Antoine Furetière, le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard, ou encore le *Dictionnaire françois* de Richelet³²⁵. Ce dernier ouvrage devait toutefois être écarté d'emblée car, comme le soulignent Michel Glatigny et Danielle Bouverot, il ne contient que trois termes relevant du domaine musical (1990 : 49). Les deux autres ouvrages mentionnés ci-dessus (Furetière et Brossard), mais également leurs équivalents anglais, se situent à mi-chemin entre ouvrage spécialisé et ouvrage de langue générale ; toutefois, comme tous les ouvrages lexicographiques, ils constituent ce que l'on pourrait appeler des ouvrages de seconde main, car ils sont constitués essentiellement d'un discours métalinguistique. C'est la raison pour laquelle, plutôt que d'en faire le dépouillement intégral, il nous est apparu plus judicieux d'utiliser ces deux dictionnaires comme ouvrages de référence pour compléter les fiches ou encore pour rédiger certaines des définitions de notre base de données. Ce choix découle notamment du fait que les ouvrages lexicographiques sont quelque peu « artificiels », en ce sens qu'ils peuvent ne contenir que des définitions pures ou « épurées de tout élément contextuel », hors de leur milieu naturel, et qu'ils ne correspondent pas à l'usage naturel de la terminologie (ou à son usage en contexte professionnel). Il existe en effet un risque que les lexicographes, compte tenu de leur connaissance imparfaite de la langue de spécialité, dénaturent un tant soit peu cette dernière.

Il existe cependant deux « dictionnaires » récents que nous avons utilisés comme ouvrages de référence, et à propos desquels nous avons jugé bon d'apporter certaines précisions.

Le premier de ces ouvrages est le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, publié en 1992 sous la direction de Marcelle Benoit. Ce dictionnaire n'est en fait ni un ouvrage lexicographique, ni un ouvrage terminologique, mais plutôt une encyclopédie de la musique à laquelle ont participé plusieurs experts du domaine. L'ouvrage, qui compte quelques 2 500 entrées, dont des notices sur 500 compositeurs, 150 facteurs d'instruments, 50 danseurs et

³²⁵ Nous n'avons pas envisagé d'inclure le *Dictionnaire* de l'Académie française (1694) dans notre corpus de dépouillement, ni dans notre corpus de référence, ce dictionnaire étant réputé ne pas contenir de termes des « parler métier », comme le rappelle Jean Pruvost : « contrairement à l'un des vœux royaux, qui était de rendre la langue « capable de traiter des Arts et des Sciences », l'Académie décida d'exclure les vocabulaires de spécialité, justifiant cette exclusion par la volonté de s'intéresser d'abord à l'usage général » (PRUVOST 2006 : 37).

150 amateurs de musique, ainsi que sur 150 œuvres musicales majeures et 250 ouvrages musicaux de nature technique. Il contient par ailleurs un certain nombre d'articles de nature terminologique sur les instruments, ainsi que sur les formes musicales, les genres, l'écriture, l'interprétation, l'esthétique. Dans ces articles, les concepts, qui sont définis selon les règles de l'art, sont par ailleurs souvent accompagnés de développements encyclopédiques plus ou moins étendus et inégalement documentés. Nous ne savons toutefois rien de la méthode suivie pour ce travail terminologique, qu'il s'agisse du choix des concepts, des termes en usage ou des sources dépouillées. Par ailleurs, il ne semble pas y avoir eu systémicité dans le traitement des données, à propos desquelles il n'est pas toujours possible de savoir si elles datent bien de l'époque visée par le dictionnaire, ou si elles sont contemporaines. Il s'avère donc nécessaire de reprendre, sur des bases scientifiques et méthodologiques éprouvées, l'étude de la terminologie de la musique de cette période. Malgré tout, nous avons inclus cet ouvrage parmi notre corpus de référence ne serait-ce qu'en raison de son abondante bibliographie.

Le deuxième « dictionnaire » que nous avons utilisé comme ouvrage de référence est cette fois un ouvrage lexicographique récent en langue anglaise, sur lequel il convient de s'arrêter. Il s'agit de *An early music dictionary : musical terms from British sources, 1500-1740*, publié en 1995. L'auteur de cet ouvrage, Graham Strahle, musicologue et chercheur à l'université d'Adelaide, a recensé toutes les définitions de termes musicaux qu'il a pu trouver dans des ouvrages publiés en Grande-Bretagne au cours de la période sur laquelle portaient ses travaux. Son corpus de dépouillement (de quelque 250 éléments) comprenait deux catégories d'ouvrages, soit « *first lexicographic works, mainly general language dictionaries of the time ; and secondly musical treatises, composition and performance tutors and other writings on music, both printed and manuscript* » (STRAHLE 1995 : xiii). La démarche de Strahle diffère donc de la nôtre en ce qu'il a été, comme nous venons de le dire, à la recherche de **définitions de termes musicaux** (il n'a donc tenu compte que des termes pour lesquels il a trouvé des définitions de forme « canonique »), tandis que notre démarche consistait plutôt à repérer des **occurrences de termes et des contextes, définitoires ou non**, afin de mieux cerner et définir les différents concepts musicaux. Plutôt que de simplement recopier les définitions colligées par Strahle dans notre base de données, nous avons préféré aller directement aux sources afin de nous assurer d'un travail de dépouillement plus exhaustif, de façon à retenir non seulement les définitions formelles extraites des ouvrages didactiques, mais aussi toute autre donnée de nature conceptuelle et linguistique. Nous avons cependant utilisé l'ouvrage de Strahle de deux manières : non seulement nous sommes-nous référée aux définitions contenues dans son

ouvrage pour confirmer ou infirmer nos résultats (et, une fois nos recherches terminées, pour enrichir nos fiches terminologiques), mais nous l'avons également utilisé pour repérer des sources dont nous ne connaissions pas l'existence.

Dans l'introduction de son ouvrage, Strahle explique sa démarche, les problématiques soulevées, ainsi que ce que sa recherche met en lumière, tant en ce qui concerne la recherche en terminologie historique qu'en ce qui concerne l'évolution de la terminologie musicale à travers le temps. Le texte de Strahle s'est révélé très éclairant pour nos recherches, car il nous a permis d'entreprendre notre travail de dépouillement et, par la suite, notre travail d'analyse des résultats, en étant davantage sensibilisée à certaines problématiques, notamment pour ce qui est des points suivants.

Premièrement, si l'ampleur du corpus dépouillé par Graham Strahle³²⁶ pourrait laisser pressentir que son dictionnaire révélait la terminologie musicale de l'époque dans toute son exhaustivité, une remarque qu'il fait en introduction a cependant éveillé notre attention :

[...] some terms that the modern reader may associate with the period are notably absent: examples include *drumslade*, *hurdy-gurdy*, *orpharion* and *suspension*. Their absence means that none of the sources consulted in this work define these terms. It does not mean that these words were not in use at the time, and a variety of explanations can be put forward including sheer oversight by writers, their over-familiarity at the time, their rarity or adjudged lack of importance, or that they went by different names (*ibidem* : xiii)³²⁷.

Autrement dit, il importe de réfléchir sur la signification de la présence ou de l'absence de certains termes ou concepts dans les résultats d'un dépouillement : on ne peut pas se contenter de conclusions trop évidentes telles que « si un terme *x* est absent des résultats, c'est qu'il n'était pas en usage à l'époque étudiée ». Au vu des différences évoquées plus haut entre la démarche de Strahle et la nôtre il convient d'apporter une nuance : un terme n'apparaissant pas dans le dictionnaire de Strahle signifie qu'il n'a pas trouvé dans son corpus de définition pour ce concept,

³²⁶ « Coverage is extended to all aspects of music. An 'open window' approach has been adopted so as to include all terminological information relating to music. This yields at times unexpected results for the modern reader but allows the full range of musical vocabulary of this period to be studied. Most information falls within the main fields of theory, composition, genres, instruments and performance; however, much also relates to music's connections with poetry, dance, science, mathematics, religion and mythology. Assembled all together, the size and scope of musical vocabulary of this period is very much larger than one might initially imagine. » (STRAHLE 1995 : xiii).

³²⁷ Il est important de mentionner que Strahle ne prétend aucunement que son dictionnaire soit exhaustif : « the present work cannot claim to have located every definition of every term, but the 250 sources used here represent the core literature of the period under consideration » (*ibidem* : xv).

tandis qu'un terme, même s'il n'est jamais défini dans notre corpus, apparaîtra bel et bien dans nos résultats. Dans cette optique, la non-occurrence d'un terme dans notre base de données serait plus parlante : elle laisserait entendre que le concept s'y rattachant était inexistant dans le domaine musical de l'époque. Étant donné la taille substantielle du corpus que nous avons étudié, on pourrait croire en effet que nos travaux nous auraient donné une image exhaustive de la terminologie musicale de l'époque. Il faut toutefois faire preuve de prudence avant de tirer une telle conclusion : tout comme aujourd'hui, certains termes désignant des concepts pourtant omniprésents dans la réalité quotidienne étaient rarement utilisés à l'époque, compte tenu de la banalité (pour le spécialiste) des objets qu'ils représentaient. On ne peut toutefois déduire de l'absence de l'occurrence d'un terme que le concept qu'il dénomme était inexistant dans la terminologie musicale à l'époque étudiée.

Par ailleurs, Strahle souligne que, du moins en Angleterre, les ouvrages à caractère lexicographique publiés avant le XVIII^e siècle n'étaient pas forcément le reflet de la langue dans son usage réel :

Chronological presentation of extracts reveals how many terms underwent significant changes of meaning during the time frame covered [1500-1740]. [...] Sometimes the dates of the earliest and latest entries may reflect the introduction and disappearance of a term from general currency. However, considerable caution needs to be exercised when making chronological interpretations, especially in the case of lexicographical sources, because it cannot be assumed that a writer is necessarily attempting to record contemporary word use (*ibidem* : xxii).

L'auteur continue en expliquant qu'une grande partie du travail qui sous-tend les ouvrages lexicographiques publiés en Angleterre avant le siècle des Lumières consistait à recueillir des termes rares, et même obsolètes, en plus de ceux toujours en usage :

Until the early eighteenth century dictionaries in England were mostly limited to collecting 'hard words' that were rarely used or obsolete. [...] Early dictionary writers were more than anything else word collectors with an eye for the unusual and obscure. The first to make a determined effort to include ordinary, widely used words was John Kersey in his small, more popularly conceived *A New English Dictionary* of 1702. [...] If dictionaries were slow to build up a vocabulary of well-known musical terms, they also had a tendency to retain terms long after they had disappeared from use. [...] Musical treatises offer a better guide on the declining use of terms (*ibidem* : xxii).

Ceci n'était toutefois pas forcément le cas sur le continent, et certains dictionnaires bilingues utilisés par Strahle (dictionnaires d'une langue « continentale » comme le français, l'italien ou l'espagnol vers l'anglais) comportaient également des mots « ordinaires ».

Foreign language dictionaries are set apart from other dictionaries in the chronological information they offer. Throughout the seventeenth century, French and Italian dictionaries produced in England contained a much greater proportion of common vocabulary than did English dictionaries. The absence of a filtering mechanism in their case in turn becomes a virtue for the historian (*ibidem* : xiii).

Ce que Strahle explique ici au sujet des ouvrages lexicographiques s'applique également selon nous aux traités. En effet, l'auteur d'un traité peut décrire un état de fait de pratiques et de notions établies (toujours ou non d'actualité). Il peut également, sans l'expliciter dans l'ouvrage ou dans sa préface, s'inscrire en faux contre une pratique établie et proposer dans son traité « sa » vision de la musique. Il peut enfin faire état d'une « proposition », potentiellement consensuelle dans un milieu musical donné, portant sur ce que la musique et la pratique musicale devraient être désormais. Dans chacun de ces cas de figure, l'opinion ou le parti-pris de l'auteur peut biaiser sa définition de certains concepts musicaux. L'auteur d'un traité peut avoir utilisé des termes déjà sortis de l'usage général (premier cas) ou des termes avec une définition ou une conception qui lui sont propres (deuxième cas), ou encore, avoir présenté une définition avant-gardiste comme si elle était déjà implantée depuis longtemps (troisième cas). Il convient donc de faire preuve de prudence au moment d'analyser les résultats et de rédiger les définitions afin de ne pas être influencée par des explications ou des définitions qui ne seraient pas forcément représentatives.

D'autres sources, nombreuses et très variées, auraient pu s'avérer pertinentes en tant qu'éléments de notre corpus de dépouillement car, bien qu'il ne s'agisse pas d'ouvrages musicaux proprement dits, ces sources sont susceptibles de contenir non seulement des termes musicaux, mais aussi des contextes présentant plusieurs éléments définitoires. À quelques exceptions près, nous avons dû les écarter afin de restreindre le champ déjà très large du corpus de dépouillement retenu. Parmi les sources écartées, on peut citer des livres de comptes (où peuvent notamment être consignées des mentions d'engagement d'effectifs musicaux ou d'acquisition de matériel), des recueils de correspondance, des mémoires, ou encore des récits de voyage (dans lesquels peuvent être rapportés des événements musicaux ou périmusicaux au pays comme à l'étranger, comme les

ouvrages de Charles Burney³²⁸ pour le XVIII^e siècle). Nous aurions même pu envisager d'inclure dans notre corpus le *Mercure Galant* (revue publiée dès 1672, qui succédait au *Mercure françois* et qui devint par la suite le *Mercure de France*), dont le but était d'informer les lecteurs de « tout ce qui s'[était] passé » depuis la dernière publication³²⁹. L'ampleur de cette ressource est cependant telle que son dépouillement terminologique constituerait à lui seul l'objet d'un long travail de recherche³³⁰ (et il s'agirait alors d'un travail sur la langue de vulgarisation plutôt que d'un travail de nature purement terminologique).

Une fois prise la décision de constituer un corpus, il fallait établir une liste des ouvrages didactiques musicaux publiés d'un côté ou de l'autre de la Manche que nous pouvions y inclure, puis nous en procurer une copie. Cette opération, qui pourrait paraître simple à première vue, pose en réalité quelques problèmes. Certes, nous avons mentionné l'apport de l'ouvrage de Strahle dans la constitution d'une liste d'ouvrages à inclure dans notre corpus anglais. Ceci constitue en effet une première piste. Cependant, bien que certains ouvrages proposent des listes d'une bonne quantité de traités et de méthodes, aucune liste, à notre connaissance, n'est exhaustive. La connaissance de l'existence de tels ouvrages se construit petit à petit au fil des ans dans ce domaine. Elle s'acquiert auprès de professeurs au cours de la formation musicale, par la visite de bibliothèques musicales dont les rayons sont plus ou moins fournis d'exemplaires papier de traités et de méthodes, par la consultation de catalogues d'autres bibliothèques ou de certaines maisons d'édition, qui ont, depuis le milieu du XX^e siècle, contribué grandement à la diffusion des ouvrages didactiques musicaux anciens³³¹, ou encore par la lecture d'ouvrages ou d'articles musicologiques, par des échanges avec des collègues (on croise toujours quelqu'un qui a lu un ouvrage que l'on ne connaissait pas encore).

³²⁸ Nous songeons ici notamment à des ouvrages comme le *Journal of Burney's travels in France and Italy* ou comme *The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music*.

³²⁹ À titre d'exemple, nous donnons l'intitulé complet du numéro de 1672 : « *Le Mercure galant. Contenant plusieurs histoires véritables, Et tout ce qui s'est passé depuis le premier Janvier 1672 jusques au Départ du Roy* » (BARBIN, GIRARD, LOYSON, DONNEAU DE VISÉ : 1672).

³³⁰ De fait, un tel travail est actuellement en cours. En effet, l'Institut de recherche en musicologie du CNRS chapeaute le programme *Mercure Galant* d'où sont issues deux bases de données, la première étant consacrée aux airs et la seconde (toujours en cours de préparation) à la musique, aux spectacles et à la critique littéraire. On trouvera des détails au sujet de ce programme à l'adresse <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/base-de-donnees/mercure-galant>.

³³¹ Comme Minkoff, Fuzeau, mais aussi Broude Brothers & Performers' Facsimiles, les éditions Arnaldo Forni, Studio per Edizioni Scelte, et encore quelques autres.

Une autre façon de se procurer des méthodes et traités musicaux du XVII^e siècle passe désormais par Internet. En effet, depuis plusieurs années, nombre de ces ouvrages sont disponibles en ligne sous divers formats électroniques, grâce notamment à des projets comme le *Center for the History of Music Theory and Literature*³³², de l'Université de l'Indiana et dirigé par Giuliano di Bacco, ou le site *Bassus Generalis*³³³, par exemple, projets qui ont transcrit plusieurs ouvrages au format texte en respectant la graphie d'origine, et ont également traduit un certain nombre d'entre eux. L'on peut également trouver des méthodes et des traités sous forme de reproduction photographique numérique sur les sites Gallica³³⁴ et *Early English Books Online*³³⁵ (EEBO), pour la France et pour l'Angleterre, mais également sur d'autres sites institutionnels comme l'*Internet culturale*³³⁶ italien, commerciaux, comme Google Books³³⁷, ou encore à but non lucratif, comme l'*International Music Score Library Project*³³⁸ (IMSLP – Bibliothèque musicale Petrucci) ou le site archive.org, sur lequel plusieurs bibliothèques ont mis en ligne de nombreux ouvrages numérisés. Il faut encore, dans certains cas, se reposer sur des individus passionnés qui mettent en ligne certains ouvrages. Grâce au site *Early Music Sources*³³⁹, il est possible de repérer et de localiser rapidement des ouvrages théoriques et pratiques anciens (au moyen d'hyperliens qui renvoient aux sites où l'on peut télécharger ou consulter ces ouvrages). Certains des sites mentionnés ci-dessus (comme le *Center for the History of Music Theory and Literature*, *Bassus Generalis* ou *Early Music Sources*) présentent d'emblée un bouquet d'ouvrages. Trop souvent, cependant, il faut connaître préalablement l'existence d'un ouvrage pour le trouver sur la toile, ou encore faire des recherches par mot-clé (« méthode », « traité », « musique », « *treatise* », « *method* », « *music* », « *musick* », etc.) pour découvrir

³³² À l'adresse <http://www.chmtl.indiana.edu>. Malheureusement, par suite d'une cyber-attaque survenue en décembre 2015, les ressources de ce site sont demeurées inaccessibles pendant plus d'un an, ce qui a ralenti notre travail.

³³³ À l'adresse <http://www.bassus-generalis.org>. Opérationnel pendant de nombreuses années, il semble cependant que ce site ait disparu de la toile au moment de déposer cette thèse.

³³⁴ À l'adresse <http://gallica.bnf.fr>.

³³⁵ À l'adresse <http://eebo.chadwyck.com>.

³³⁶ À l'adresse <http://www.internetculturale.it>.

³³⁷ À l'adresse <http://books.google.com>.

³³⁸ À l'adresse <http://imslp.org>.

³³⁹ À l'adresse <http://www.earlymusicsources.com>. En plus de ses bases de données (*sources database* et *iconography database*), les auteurs de ce site ont mis en ligne plusieurs vidéos pédagogiques sur différents éléments théoriques propre à la musique ancienne. Ils ont également créé une police de caractères qui permet d'insérer de la notation musicale ancienne dans un texte (compatible avec plusieurs logiciels de traitement de texte).

leur existence. En somme, la collecte d'ouvrages sur la musique datant de la période qui nous intéresse exige un investissement de temps substantiel.

Cette difficulté de mettre la main sur certains ouvrages anciens n'est pas nouvelle, comme en témoignent les difficultés rencontrées par Antoine-Ernest Roquet – *alias* Ernest Thoinan (1866) – pour retracer le traité rarissime d'Antoine du Cousu, pourtant fort doué et jouissant d'une renommée certaine comme théoricien, au point où Marin Mersenne disait de ce « *jeune homme, maître de la musique de Saint-Quentin, qui a fait un traité fort ample des signes & diverses valeurs des mesures* » qu'il était « *peut-être le plus habile homme de France entre les praticiens pour la musique théorique* » (THOINAN : 6)³⁴⁰. Comme le souligne par ailleurs Anne Condamines, « *il n'est pas toujours facile de constituer le corpus rêvé (« idéal » pour reprendre un terme lourdement chargé en linguistique) : les textes peuvent ne pas être disponibles en grande quantité (cas des textes de langues anciennes ou de textes d'entreprises), ils peuvent ne pas être disponibles sous le format électronique adapté (cas des textes tapés à la machine ou seulement sous la forme d'une image numérisée), ils peuvent être frappés de droit d'auteurs ou de confidentialité* » (CONDAMINES 2005b : 18).

Cette difficulté de retracer des écrits sur la musique et, par la suite, de fonder un travail de nature terminologique comme le nôtre sur ces ouvrages, rend d'autant plus remarquable le travail entrepris par les différentes équipes qui œuvrent au sein du Center for the History of Music Theory and Literature de l'Indiana University (Jacobs School of Music) mentionné ci-dessus, et notamment celui des équipes en charge des deux projets (*Traité français sur la musique* et *Texts on Music in English*). Ces chercheurs repèrent les ouvrages, les retranscrivent manuellement au format texte (et non pas au moyen d'une reconnaissance optique des caractères) ; la transcription des ouvrages est vérifiée et contrevérifiée, et les illustrations contenues dans les ouvrages sont accessibles en ligne au format jpeg³⁴¹. Il s'agit là d'un travail considérable, qui est accompli dans le but de rendre accessible à tous dans un format interrogeable en plein-texte tous ces ouvrages.

7.1.1. Critères d'acceptation ou de non-acceptation d'une source

La constitution de corpus en vue de tout travail linguistique ou de tout travail terminologique doit nécessairement, par souci de rigueur, être guidée par un ensemble de critères. Plusieurs auteurs proposent à cet effet des listes de tels critères, mais la nature particulière de nos travaux

³⁴⁰ Marin Mersenne, cité par Thoinan.

³⁴¹ Le texte contenu sur les illustrations des traités sera indexé prochainement, nous informe-t-on, afin de permettre une recherche en plein-texte des images.

imposait que nous élaborions notre propre liste. Nous avons choisi de construire cette liste de critères en tenant compte de ceux proposés notamment par Jennifer Pearson (1998 : 58 et suivantes), ainsi que des contraintes de constitution des corpus spécifiques au travail terminologique diachronique signalées par Aurélie Picton (2009 : 82-83)³⁴². Les critères que nous avons ainsi retenus sont présentés dans le tableau suivant :

Tableau 7.1 – Critères d'acceptation ou de non-acceptation d'une source comme élément constitutif du corpus de dépouillement

| Critère | Commentaires |
|---|---|
| Représentativité ³⁴³ des idées et des conceptions, ainsi que des pratiques de l'époque | Ce critère rejoint notamment celui de « <i>variété des rédacteurs</i> » proposé par Aurélie Picton. En autant que nos travaux visent à refléter les différentes terminologies d'école de l'époque, il fallait que nos corpus reflètent la variété des idées, des conceptions et des pratiques musicales de l'époque. |
| Homogénéité du niveau de technicité ou de spécialisation | Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de s'assurer que les ouvrages retenus s'adressent au même public, c'est-à-dire aux personnes cultivées de l'époque – gentilshommes comme bourgeois – qui souhaitaient apprendre la musique ou qui en avaient déjà une certaine pratique. Ce critère d'homogénéité s'étend au genre de textes, et il est ici respecté, en ce sens que la très grande majorité des éléments constitutifs de nos corpus sont des traités musicaux ou des méthodes, ou encore de brefs écrits de nature didactique. |
| Fiabilité scientifique et technique | Ce critère vise à ce que les éléments d'un corpus spécialisé aient été produits par des sources fiables du point de vue scientifique et technique. Au moment de constituer nos corpus, nous avons vérifié que les auteurs des ouvrages que nous souhaitions y inclure présentaient une telle fiabilité. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous donnerons, au moment de présenter le contenu de nos corpus, une « brève description » de chacun des éléments inclus, qui consiste |

³⁴² Soit des contraintes à respecter pour assurer la représentativité et la pertinence du corpus soulignées par Condamines et al. en 2004.

³⁴³ Le critère de la représentativité est un critère fondamental, « *totallement lié à la généralisation des résultats* » parce que « *élément garant de la possibilité de généraliser les résultats obtenus pour un corpus particulier à l'ensemble des textes qui auront les mêmes caractéristiques que ceux [du] corpus* » (CONDAMINES 2005b :19). Pour cette auteure, ce critère n'est toutefois pertinent que pour les travaux ayant une « *ambition de généralisation* » (*ibidem* : 20) – ce qui est le cas de nos travaux.

| | |
|------------------------------|--|
| | soit en une explication sur leur pertinence, en une référence à leur auteur, ou en la combinaison des deux. |
| Fiabilité linguistique | Ce critère qui pèse en général assez lourd dans la constitution d'un corpus spécialisé n'a pas véritablement eu à être pris en compte dans la compilation de nos corpus : en effet, les ouvrages publiés à l'époque – dans la quasi-totalité des domaines – sont dans leur très grande majorité rédigés dans un niveau de langue élevé. |
| Taille – exhaustivité | Le corpus lui-même doit être, bien entendu, d'une taille substantielle. Cependant, cela ne veut pas dire que des textes courts, voire très courts, comme la préface d'une œuvre musicale, n'ont pas leur place au sein d'un corpus. |
| Actualité – période couverte | Jennifer Pearson rappelle que la définition de la ou des périodes couvertes par le corpus « <i>may be determined by the purpose for which the corpus is intended. For a general reference corpus which may also be used for etymological and historical studies, the corpus will need to contain material covering many hundreds of years [...] while a corpus which is being used for terminological studies (e.g. in the field of computer science) may require that the material be less than ten years old</i> » (1998: 51). La période couverte par nos travaux va de 1650 à 1700. Cependant, nous nous sommes autorisée certaines exceptions à cette règle afin de ne pas exclure certains ouvrages qui nous semblaient particulièrement pertinents et riches sur le plan terminologique ; la date de parution de certains ouvrages de notre corpus excédera donc d'environ cinq ans la fenêtre préalablement fixée. Ce critère rejoint le critère de « <i>diachronicité</i> » proposé par Picton. |
| Accessibilité des textes | Ce critère est susceptible de conditionner l'exhaustivité de la recherche, comme nous l'expliquons ci-dessous. |

Bien que nous eussions souhaité être en mesure de prétendre avoir eu accès à tout ce qui a été publié comme traité à l'époque, il demeure que la disponibilité des sources a été le critère premier dans la composition du corpus. C'est le problème auquel a été confronté David Banks dans la constitution de son propre corpus³⁴⁴ : « *in an ideal world* », écrit-il, « *one would choose to analyse the*

³⁴⁴ Corpus constitué pour les travaux à la base de son ouvrage *The Birth of the Academic Article – Le Journal des Sçavans and the Philosophical Transactions 1665-1700* (BANKS 2017).

total production of the two journals for the whole of this period. However, such an undertaking implies the availability of the texts in a format suitable for computerized analysis » (2017 : 45).

Ainsi, dans le domaine musical, ne trouve-t-on plus trace aujourd'hui de plusieurs méthodes et traités dont on connaît par ailleurs l'existence par une citation dans une lettre, une référence dans un ouvrage contemporain, etc. Malcolm Boyd et John Rayson évoquent cette situation en rappelant notamment, dans un article, le fait que David Boyden qui a publié en 1965 *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* avait découvert l'existence de deux méthodes de violon publiées au XVII^e siècle dans des revues et journaux de l'époque, sans toutefois parvenir à en découvrir un seul exemplaire encore existant (BOYD et RAYSON : 329). En plus du fait que certains ouvrages n'ont pas traversé les siècles, il faut aussi rappeler que l'accès aux ouvrages qui sont parvenus jusqu'à nous s'avère parfois difficile, étant donné la dispersion et la rareté des collections. Heureusement, comme nous l'avons vu plus haut, une quantité intéressante de traités peuvent être consultés parce qu'ils se retrouvent dans des bibliothèques que nous avons pu visiter, parce que nous avons pu nous faire expédier une copie desdits traités, ou encore parce qu'ils sont disponibles sous diverses formes sur Internet. Chaque fois que cela était possible, nous avons cherché à obtenir le plus grand nombre possible d'ouvrages en format électronique, toujours dans l'optique de faciliter le travail de dépouillement et la saisie des données recueillies.

On peut raisonnablement penser que les traités et méthodes qui ont survécu sont ceux qui ont connu un certain succès au moment de leur publication, ce que confirme par ailleurs le fait que bon nombre de ces méthodes et traités ont été publiés à plusieurs reprises. Toutefois, comme le rappelle Thoinan (1866 : 3-4) :

Les musiciens des siècles passés, qui, par leurs œuvres et à un titre quelconque, appartiennent à l'histoire de la musique ne nous sont pas tous parfaitement connus. Il en est dans le nombre que des circonstances diverses, ou la nature même de leurs travaux, ont privé de toute célébrité et qui sont restés à peu près oubliés. Cependant l'historien ne doit point se borner à étudier les seuls maîtres qui ont joui d'une grande réputation : en dehors de ceux-ci il se trouve encore des musiciens qui, quoique placés au second plan n'en sont pas moins dignes d'attention, et c'est souvent en consultant les œuvres musicales ou les écrits de ces artistes modestes, que le chercheur rencontrera des documents précieux, des preuves authentiques, qui lui permettront d'établir avec certitude un fait important pour l'histoire de l'art.

Ainsi, voici quelques-uns des ouvrages que nous avons dû écarter de notre corpus de dépouillement :

Tableau 7.2 – Exemples d’ouvrages non retenus comme éléments constitutifs du corpus de dépouillement

| Auteur | Ouvrage | Lieu | Date | Raison pour laquelle l’ouvrage n’a pas été retenu |
|------------------|--|-------|--------|---|
| BRUNET | <i>Methode tres facie & tres methodique Pour apprendre le plain Chant en peu de temps</i> | | 1676 | Cette méthode est disponible au format pdf, mais il s’agit d’un manuscrit, ce qui aurait supposé un exercice paléographique préalable au dépouillement. |
| LOULIÉ, Étienne | <i>Méthode pour apprendre à jouer de la viole</i> | | c 1690 | Cette méthode est disponible au format pdf, mais il s’agit d’un manuscrit, ce qui aurait supposé un exercice paléographique préalable au dépouillement. |
| LANCELOT, Claude | <i>L’Art de Chanter ou Methode Facile pour apprendre en fort peu de temps les vrais principes du Plein-Chant & de la Musique, & pour les mettre surement en pratique</i> | Paris | 1685 | <p>Dans les premières pages de son ouvrage, Lancelot explique en détail à qui s’adresse son ouvrage, et nous avons reproduit certaines citations de celui-ci en 1.3.2, au moment de situer les traités musicaux dans leur contexte. Cependant, si le traité de Claude Lancelot s’est révélé éclairant au moment de définir le public cible des traités musicaux du XVII^e siècle, le reste de son ouvrage n’a pas pu être inclus dans son ensemble dans notre corpus. En effet, après son « Avis au Lecteur », bien que Lancelot commence par présenter quelques notions qui sont semblables à ce que l’on retrouve dans une bonne partie des ouvrages de ses collègues, il se lance très rapidement dans la présentation d’une nouvelle méthode de solfège, qui se distingue considérablement de toutes celles présentées jusque-là – et qui n’a pas réellement connu de suite dans l’histoire de la musique.</p> <p>Cette partie de son ouvrage n’étant représentative ni du domaine musical dans son ensemble, ni de la terminologie musicale de l’époque, nous avons dû l’écarter de notre corpus de dépouillement.</p> |

| | | | | |
|---------------------------|--|----------|------|---|
| | <i>'The Talbot Manuscript'</i> | | 1694 | Cette méthode est disponible au format pdf, mais il s'agit d'un manuscrit, ce qui aurait supposé un exercice paléographique préalable au dépouillement. |
| [FORBES, John, imprimeur] | <i>Cantus, Songs and Fancies. To Thre, Foure, or Five Partes, both apt for Voices and Viols. With a briefe Introduction of Musick, As is taught in the Musick-Schole of ABERDENE by T. D. Mr. of Musick.</i> | Aberdeen | 1662 | Ayant restreint notre étude à la France et à l'Angleterre, nous avons dû écarter cet ouvrage, publié certes en langue anglaise, mais en Écosse. |

Nous souhaitons toutefois que le corpus, constitué pour l'opération de dépouillement terminologique qui est à la base de cette thèse, soit considéré comme un corpus ouvert plutôt que fermé. Le nombre de ressources disponibles sur Internet croît à une vitesse impressionnante, et l'on ne peut pas exclure que davantage d'ouvrages soient disponibles au moment où nous aurons terminé le dépouillement. Ainsi, non seulement sommes-nous sensible à l'éventualité de la découverte de nouvelles sources³⁴⁵, mais nous sommes également d'avis que les présentes recherches pourraient (et ne demanderaient qu'à) s'élargir, tant en ce qui a trait à la période couverte qu'à l'étendue du corpus. Nous nous proposons de continuer le dépouillement entrepris au fur et à mesure que de nouvelles sources se présenteront à nous et ce, bien au-delà du présent travail. En effet, il nous apparaît crucial que les recherches que nous avons entreprises soient complétées sur une base régulière, toujours dans le but de parfaire la connaissance de la terminologie de la musique ancienne par les intervenants du milieu et de fournir un outil de consultation et de diffusion de cette terminologie.

Le musicien de musique ancienne d'aujourd'hui se frotte à la musique d'une large période et de différents pays. C'est pourquoi nous formulons de plus le souhait que ce corpus puisse un jour s'étendre à d'autres langues, comme l'allemand, l'italien ou l'espagnol, sans oublier le latin, langue dans laquelle plusieurs ouvrages théoriques ont été écrits dans différents pays aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Nous n'excluons d'ailleurs pas d'élargir la fenêtre temporelle de ces recherches, en intégrant au corpus de dépouillement les ouvrages publiés avant et après la période approximative que nous nous sommes fixée (1650-1700) afin de couvrir la terminologie de toute

³⁴⁵ Il faudrait d'ailleurs songer à procéder à une veille documentaire pour les traités musicaux ou pour les écrits sur la musique.

la période dite « baroque » en musique, soit allant de 1600 à 1750 environ. En effet, comme nous le rappelions au début de la première partie de cette thèse, le domaine de la musique ancienne ne se cantonne pas à la musique française, pas plus qu'il ne se limite à la seconde moitié du XVII^e siècle. Cependant, un tel élargissement de la fenêtre temporelle aurait nécessité bien évidemment l'inclusion d'informations à caractère temporel dans les fiches, de même qu'un éventuel établissement de relations d'équivalence diachronique entre différents termes.

7.1.2. Ouvrages retenus pour nos corpus de dépouillement

Voici donc les ouvrages que nous avons sélectionnés pour nos deux corpus de dépouillement français et anglais. Nous avons choisi de présenter chacun d'eux dans le cadre d'un tableau. Dans ces tableaux, on retrouvera pour chaque ouvrage l'auteur, le titre, l'année de publication, une brève description du contenu de l'ouvrage, ainsi que le ou les formats dont nous avons pu disposer pour notre travail.

7.1.2.1. Corpus de dépouillement français

Tableau 7.3 – Éléments constitutifs du corpus de dépouillement français

| Auteur | Titre | Lieu | Date | Brève description ou section(s) de l'ouvrage étudiée(s) | Formats disponibles |
|--------------------------|--|-------|------------------|---|---------------------|
| ANGLEBERT, Jean-Henri d' | <i>Pièces de Clavecin avec la maniere de les Jouer – Livre Premier</i> | Paris | 1689 | « Préface » et « Marques des Agréments et leur Signification » | pdf |
| BACILLY, Bertrand de | <i>L'Art de bien chanter augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité</i> | Paris | 1668, 1671, 1679 | Ouvrage très substantiel, qui traite de différents sujets relatifs au chant (dont une importante section au sujet de la bonne prononciation du français ³⁴⁶ – que nous n'incluons pas dans notre corpus), et une autre sur les agréments du chant. | pdf |

³⁴⁶ Largement étudiée par Olivier Bettens dans son imposant ouvrage (en ligne) *Chantez-vous français ? Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen Âge à la période baroque Avec quelques considérations sur le latin chanté des Français* (ouvrage mis à jour sur une base continue).

| | | | | | |
|---|--|-------|------------|---|-----|
| BARTOMOLI BOLOGNESE, Angelo Michele | <i>Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse- continuë</i> | Paris | 1669 | Traité d'une soixantaine de pages, grandement illustré en tablature. | pdf |
| BERTHET, Pierre | <i>Leçons de Musique, Ou exposition des traits les plus nécessaires pour apprendre à chanter sa Partie à Livre ouvert [Seconde Édition]</i> | Paris | 1695 | Traité d'une cinquante de pages. | pdf |
| BORJON | <i>Traité de la Musette, avec une nouvelle methode, Pour apprendre de soy- mesme à jouer de cét Instrument facilement, & en peu de temps</i> | Lyon | 1672 | Méthode riche en terminologie des instruments à vent. | pdf |
| CARRÉ, Antoine | <i>Livre de guitare contenant plusieurs pieces. Avec la maniere de touscher sur la partie ou basse continüe</i> | Paris | 1671 | Dédicace, « Avis aux lecteurs » et titres de pièces | pdf |
| CHAMBONNIÈRES, Jacques Champion de | <i>Les Pièces de Clavessin... Livre Premier</i> | Paris | 1670 | Préface, titres de pièces et indications musicales dans les partitions | pdf |
| CHARPENTIER, Marc Antoine | <i>Règles de composition</i> | | ca 1692 | Document relativement court, mais très riche sur le plan terminologique. | txt |
| CORBETTA, Francesco | <i>La guitare royalle dedie au Roy de la Grande Bretagne</i> | Paris | 1671 | « Advis au lecteur », explication des agrèments, titres de pièces et indications musicales dans les partitions | pdf |
| DANOVILLE | <i>L'art de toucher le dessus et basse de viole</i> | Paris | 1687 | Traité de viole de gambe d'une petite cinquante de pages. | pdf |

| | | | | | |
|--------------------------------------|---|-------|------|---|---------------------------|
| DENIS, Jean | <i>Traité de l'accord de l'épinette</i> | Paris | 1650 | Traité sur l'accord et sur le jeu de l'épinette. | txt et pdf |
| DEMACHY (ou DE MACHY), | <i>Pieces de Violle en Musique et en Tablature</i> | Paris | 1685 | « Avertissement » | pdf |
| DESCARTES, René (traducteur inconnu) | <i>Abrégé de la musique</i> | Paris | 1657 | Ouvrage traitant de la musique d'un point de vue fortement mathématique (proportions harmoniques, etc.). Il vient cependant compléter des aspects traités d'un autre point de vue par les autres auteurs. | txt |
| DU COUSU, Antoine | <i>La Musique universelle</i> | Paris | 1658 | Ouvrage d'environ 75 pages, auquel nous n'avons eu accès qu'au format texte brut (retranscription), mais avec les illustrations d'origine. | txt |
| FLEURY, Nicolas | <i>Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continue</i> | Paris | 1659 | « Avertissement » et traité | pdf |
| GRENERIN, Henry | <i>Livre de Théorbe Contenant plusieurs pieces sur différens tons, avec une nouvelle methode tres facile pour apprendre a jouer sur la partie les basses Continues et toutes sortes d'airs a livre ouvert</i> | | 1682 | Ouvrage assez bref, mais riche sur le plan terminologique. | pdf d'une retranscription |
| L'AFFILARD, Michel | <i>Principes très-faciles pour bien apprendre la musique...</i> | Paris | 1697 | Méthode étayée d'exemples musicaux. Elle a été rééditée par la suite au moins à cinq reprises. | |

| | | | | | |
|--|---|-------|------|---|----------|
| LA VOYE MIGNOT | <i>Traité de musique</i> | Paris | 1666 | Traité très exhaustif en quatre parties sur la musique. | pdf, txt |
| LEBÈGUE, Nicolas | <i>Les Pièces de Clavessin</i> | Paris | 1677 | Explication des agréments | pdf |
| LE GALLOIS | <i>Lettre de M Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique</i> | Paris | 1680 | « Lettre » d'une centaine de pages, qui consiste en un long commentaire sur la musique, accompagné de recommandations sur l'apprentissage de la musique et sur la pratique musicale. Cet ouvrage n'est pas le plus riche sur le plan terminologique, mais il contient certains termes moins présents dans d'autres ouvrages. | pdf |
| LOULIÉ, Étienne | <i>Éléments ou principes de musique</i> | Paris | 1696 | Traité très exhaustif sur la musique. | pdf, txt |
| MARAIS, Marin | <i>PIECES à une et à deux VIOLES</i> | Paris | 1686 | « Avertissement » + titres de pièces et indications musicales dans les partitions. | pdf |
| MARAIS, Marin | <i>Pièces de viole (Livre second)</i> | Paris | 1701 | « Avertissement » + titres de pièces et indications musicales dans les partitions. | pdf |
| NIVERS, Guillaume Gabriel | <i>Livre d'Orgue Contenant Cent Pièces de tous les Tons de l'Eglise</i> | Paris | 1665 | Les premières pages de ce livre contiennent des instructions sur le jeu de l'orgue, ainsi que sur l'exécution de certains agréments de musique, entre autres. | pdf |
| NIVERS, Guillaume Gabriel (auteur supposé) | <i>Méthode facile pour apprendre à chanter la musique, par un maître célèbre de Paris</i> | Paris | 1666 | Méthode qui comprend la proposition d'un nouveau système de gamme (la méthode du si), mais également toutes les notions musicales de base. | pdf |
| NIVERS, Guillaume Gabriel | <i>Traité de la composition en musique</i> | Paris | 1667 | Par sa nature même, plus complexe qu'une méthode instrumentale. | pdf, txt |

| | | | | | |
|------------------------------|---|---------------------|------------------------------|--|---|
| NIVERS, Guillaume Gabriel | <i>2. Livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Eglise</i> | Paris | 1667 | Les premières pages de ce livre contiennent des instructions sur le jeu de l'orgue, ainsi que sur l'exécution de certains agréments de musique, entre autres. | pdf |
| NIVERS, Guillaume Gabriel | <i>3^e livre d'orgue des huit tons de l'église...</i> | Paris | 1675 | Titre des pièces et indications musicales sur les partitions. | pdf |
| OZANAM, Jacques | <i>Dictionnaire mathématique</i> | Paris/ Amsterdam | 1691 | Ce dictionnaire comprend, outre une terminologie des mathématiques, « <i>plusieurs termes des Arts & des autres Sciences</i> », et notamment un dictionnaire musical, qu'Albert Cohen décrit comme étant : « <i>a fairly sizeable dictionary of then-current musical terms (perhaps the first of consequence in France before that of Brossard), the definitions being arranged, however, by subject matter rather than alphabetically</i> » (1972 : 20). Cette caractéristique, qui semble ici présentée comme un inconvénient, peut se révéler un atout quant à la classification des concepts par sous-domaine. | facsimilé au format pdf et format texte brut (par l'intermédiaire de Google Books). |
| PERRINE | <i>Livre de musique pour le Lut contenant une methode nouvelle et facile</i> | Paris | 1679 | Ouvrage gravé, d'une soixantaine de pages. | pdf |
| ROUSSEAU, JEAN | <i>Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique</i> | | 1683 (et vers 1700) | Traité qui se veut un supplément d'information à des traités existants et qui s'intéresse notamment aux agréments et aux nouveautés de la musique (édition de 1700). | manuscrit pdf txt |

| | | | | | |
|----------------------------|------------------------------|-----------|------|--|-----|
| ROUSSEAU, Jean | <i>Traité de la viole</i> | Paris | 1687 | <p>Traité de viole de gambe très complet, beaucoup plus détaillé que celui de Danoville paru la même année.</p> <p>Selon Robert A. Green³⁴⁷, cet ouvrage est « <i>important both for its information on performance practice and as one of the most complete sources of information on viol playing written in any century</i> » (1977 : 5).</p> | pdf |
| SAINT-LAMBERT, Monsieur de | <i>Principes du clavecin</i> | Amsterdam | 1702 | <p>Publié en 1702, ce traité est certes postérieur à la date charnière que nous nous sommes fixée de 1700. Cependant, cet ouvrage très substantiel se démarque par son soin du détail, par la limpidité de ses explications, et il inclut également une certaine synthèse d'auteurs dont nous avons inclus les ouvrages dans notre corpus.</p> <p>De plus, Saint-Lambert est en quelque sorte le témoin de la transformation de la musique à son époque.</p> | pdf |

7.1.2.2. Corpus de dépouillement anglais

Tableau 7.4 – Éléments constitutifs du corpus de dépouillement anglais

| Auteur | Titre | Lieu | Date | Brève description ou section(s) de l'ouvrage étudiée(s) | Formats disponibles |
|------------------|---|--------|------|--|---------------------|
| A. B. Philo-Mus. | <i>Synopsis of Vocal Musick : containing The Rudiments of Singing Rightly any Harmonical Song, Delivered In a Method so Solid, Short and Plain, that this ART</i> | London | 1680 | Qualifié par Rebecca Herissone d'« anomalie » par rapport aux ouvrages anglais contemporains sur la musique, ce traité inconnu jusqu'à tout récemment, intègre des éléments de la pratique | pdf |

³⁴⁷ Auteur d'une thèse intitulée *Annotated translation and commentary of the works of Jean Rousseau: a study of late seventeenth-century musical thought and performance practice*, soutenue en 1979 à l'Indiana University.

| | | | | | |
|--|---|--------|------|--|-----|
| | <i>may now be Learned more Exactly, Speedily and Easily, than ever heretofore</i> | | | musicale continentale, et « represents an important link between British and Continental theoretical traditions in the late seventeenth century » (HERISSONE 2017 : xi). | |
| CAMPION, Thomas | <i>The Art of Setting or Composing of Musick in Parts By a most familiar and easie Rule : In Three severall Treatises.</i> | London | 1655 | Publié trente ans après la mort de l'auteur par John Playford, ce traité est à la base de plusieurs autres traités publiés en Angleterre à la seconde moitié du XVII ^e siècle, qui s'en sont (pour certains) très fortement inspirés. | pdf |
| CAMPION, Thomas | <i>The Art of Descant : or, Composing of Musick in Parts</i> | | 1674 | Intégré dans l' <i>Introduction to the Skill of Musick</i> de Playford. | |
| DES-CARTES, Renatus (traducteur inconnu) | <i>Excellent compendium of musick with necessary and judicious animadversions thereupon by a person of honour</i> | | 1653 | Traduction « by a person of honour » de cet ouvrage très mathématique de Descartes. | txt |
| LOCKE, Matthew | <i>The Present Practice of Musick vindicated Against the Exceptions and New Way of Attaining MUSICK Lately Publish'd by Thomas Salmon, M. A. &c.</i> | London | 1673 | Pamphlet de Matthew Locke en réaction à l'ouvrage de Thomas Salmon qui figure également dans notre corpus. | pdf |
| LOCKE, Matthew | <i>Melothesia : Or, Certain General RULES for Playing upon a Continued-Bass. With a choice Collection of Lessons for the Harpsichord and Organ of all Sorts</i> | London | 1673 | Instructions d'une dizaine de pages sur la réalisation de la basse continue, qui contient également d'autres notions musicales. | pdf |
| LOCKE, Matthew | <i>The English opera, or, The vocal musick in Psyche with the instrumental therein intermix'd: to which is adjoyned the instrumental musick in The tempest</i> | London | 1675 | Musique composée par Matthew Locke pour <i>Psyche</i> et pour <i>The Tempest</i> , précédée d'une « Preface ». | pdf |
| MACE, Thomas | <i>Musick's Monument ; Or, A Remembrancer of the Best Practical</i> | London | 1676 | Ouvrage substantiel de 270 pages dans lequel l'auteur enseigne, outre les rudiments | pdf |

| | | | | | |
|----------------------------------|--|--------|------|--|----------|
| | <i>Musick, Both DIVINE, and CIVIL, that has ever been known, to have been in the World. Divided into Three Parts [...]</i> | | | musicaux, le jeu du luth et de la viole, mais en traitant également de la musique dans les offices religieux. | |
| NEWTON, John | <i>The English academy : Or, A brief Introduction to the seven liberal arts</i> | London | 1693 | « Of Musick » | pdf, txt |
| PLAYFORD, John et LAWES, William | <i>An introduction to the skill of musick, in three books : The first contains the grounds and rules of musick, according to the gam-ut, and other principles thereof. The second, instructions and lessons both for the bass-viol and treble-violin. The third, the art of descant, or composing musick in parts: in a more plain and easie method than any heretofore published.</i> | London | 1651 | Ouvrage publié dix-neuf fois en moins d'un siècle qui donne les principaux rudiments de musique. | pdf |
| PLAYFORD, John | <i>A brief Introduction to the skill of Musick</i> | London | 1674 | | |
| PLAYFORD, John | <i>Musick's delight on the Cithern restored and refined to a more easie and pleasant manner of playing than formerly</i> | London | 1666 | Recueil de leçons en tablature, précédé d'instructions de base pour jouer de cet instrument et d'une préface. | pdf |
| PURCELL, Henry | <i>A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet Composed by ye late Mr. Henry Purcell [1st. ed.]</i> | London | 1696 | Publication posthume, qui comprend quelques rudiments théoriques en forme de préface. Titres des pièces. | pdf |
| PURCELL, Henry | <i>A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet Composed by ye late Mr. Henry Purcell [3rd. ed.]</i> | London | 1699 | | pdf |
| [ROGERS] | <i>A New and Easie Method to Learn to Sing by Book</i> | London | 1686 | Ouvrage d'une centaine de pages. | pdf |
| SALMON, Thomas | <i>An Essay to the advancement of Musick by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all</i> | London | 1672 | Ouvrage d'une centaine de pages, dans lequel l'auteur propose notamment un nouveau système de notation musicale, qui a suscité une forte | txt |

| | | | | | |
|----------------------|--|--------|------|---|-----|
| | <i>sorts of musick, lute, viol, violin, organ, harpsechord, voice, &c. in one universal character</i> | | | controverse à l'époque de sa publication (TILMOUTH et WARDHAUGHT 2001). | |
| SALMON, Thomas | <i>A Proposal to Perform Musick in Perfect and Mathematical Proportions</i> | London | 1688 | Ouvrage dans lequel Salmon s'intéresse aux systèmes d'accord (tempérament) de différents instruments (TILMOUTH et WARDHAUGHT 2001). | pdf |
| SIMPSON, Christopher | <i>A Compendium of Practical Musick</i> | London | 1667 | Traité qui présente les notions musicales de base, et dont plusieurs musiciens de l'époque (dont Locke et Purcell) ont fait l'éloge (FIELD 2001). | pdf |
| SIMPSON, Christopher | <i>The Division-Violist, or, AN INTRODUCTION to the PLAYING upon a GROUND: Divided into Two PARTS : the First, Directing the HAND, with Other Preparative Instructions. The Second, Laying open the Manner and Method of Playing Ex-tempore, or Composing Division to a GROUND. To which, are Added some Divisions made upon Grounds for the Practice of Learners.</i> | London | 1659 | Ouvrage très complet sur la viole de gambe. Quelques rudiments de musique et de technique. Méthode sur la division. Ouvrage très réputé à l'époque et reconnu par plusieurs comme un des meilleurs ouvrages de ce type (FIELD 2001). | pdf |
| SIMPSON, Christopher | <i>The Principles of practical musick delivered in a compendious, easie and new method: For the Instruction of Beginners, either In Singing or Playing upon Instruments.</i> | London | 1665 | Publié avant le <i>Compendium</i> , cet ouvrage constitue en quelque sorte une première version du traité ultérieur. | pdf |
| WALLIS, John | <i>Remarks on the Proposal to perform Musick, in Perfect and Mathematical Proportions</i> | London | 1688 | Remarques insérées à la fin de l'ouvrage de Thomas Salmon (<i>a proposal to perform Musick...</i>). L'auteur était mathématicien, philosophe expérimental et théoricien de la musique (GOUK 2001). | |

7.2. Dépouillement terminologique

Notre démarche d'extraction des candidats-termes s'est faite en deux étapes. La première de ces deux étapes a consisté à dépouiller le corpus de textes retenus afin de broser le portrait des terminologies musicales française et anglaise en usage, à l'aide des données terminologiques relevées. Cela nous a permis de procéder à la description des concepts, à l'établissement de micro-systèmes de concepts, au choix des termes leur correspondant, au constat (et éventuellement à la confirmation de l'existence) de relations synonymiques ou quasi-synonymiques, etc. Lors d'une deuxième étape, nous avons précisé les relations d'équivalence entre les termes des langues traitées par la comparaison du contenu conceptuel des fiches rédigées et à l'aide d'outils de référence, notamment les dictionnaires bi- ou multilingues, dont les informations avaient été validées par le travail terminologique effectué dans chacune des langues.

7.2.1. Nécessité de l'élaboration d'un protocole de dépouillement terminologique

Bien qu'ayant récolté, comme nous le disions plus haut, le plus de formats numériques possible pour chacun des ouvrages retenus dans l'un ou l'autre de nos corpus de dépouillement, nous avons veillé à ce que soit recueillie au moins une version fidèle à l'original de chaque ouvrage, étant donné les objectifs de notre travail. En effet, comme le souligne Clarinda Maia,

Sob o ponto de vista qualitativo, a autenticidade é uma exigência decisiva: se se pretende utilizar os materiais para o estudo de história da língua, as edições devem satisfazer as necessidades de uma linguística histórica empírica e, por esse motivo, devem reflectir fielmente as características linguísticas dos manuscritos, uma vez que nelas se reflectem as marcas da variação da língua da época. As edições elaboradas com outro tipo de motivações e destinadas a outro tipo de público levaram frequentemente os editores a regularizar e a “corrigir” os textos que transcrevem, ferindo a sua autenticidade e inviabilizando a reconstrução de fenómenos de mudança linguística nos diferentes níveis de análise (2012 : 538)^{348, 349}.

³⁴⁸ « Du point de vue qualitatif, l'exigence d'authenticité est décisive : si l'on prétend utiliser des matériaux pour l'étude de l'histoire de la langue, les éditions doivent satisfaire les besoins d'une linguistique historique empirique et, par conséquent, doivent refléter de manière fidèle les caractéristiques linguistiques des manuscrits, dès lors que les marques de variation de la langue de l'époque s'y reflètent. Les éditions élaborées sous d'autres motivations et destinées à d'autres lectorats mènent souvent les éditeurs à régulariser et à « corriger » les textes qu'ils transcrivent, écorchant leur authenticité et rendant impossible la reconstruction de phénomènes de variation linguistique dans les différents niveaux d'analyse. » (notre traduction)

³⁴⁹ Si les propos de cette auteure réfèrent aux travaux en linguistique historique, ils peuvent tout à fait s'appliquer aux travaux en terminologie historique.

Autrement dit, lorsque nous avons retenu des transcriptions des éléments de nos corpus de dépouillement, nous nous sommes assurée que celles-ci respectaient le texte original.

Nous l'avons évoqué plus haut, la charge de travail que constitue le dépouillement manuel des traités composant nos deux corpus est considérable ; elle impose un dépouillement le plus systématique possible. Aussi nous a-t-il fallu établir très tôt un protocole de dépouillement. Il nous semblait en effet que, plus un tel protocole de dépouillement serait détaillé et plus le travail de dépouillement en serait exhaustif et efficient. Dans le meilleur des cas, nous n'aurions en fait besoin de ne parcourir qu'une seule fois chacun des ouvrages pour effectuer le dépouillement. Le protocole de dépouillement que nous avons adopté est adapté aux différents formats disponibles.

7.2.2. Impossibilité d'utiliser les outils informatiques d'extraction terminologique

L'extraction de données terminologiques de textes anciens pose inévitablement des problèmes particuliers. Il s'agit en effet d'une opération très complexe, car il est impossible dans la quasi-totalité des cas de faire du repérage de termes au moyen des outils informatiques habituellement utilisés pour le dépouillement terminologique.

7.2.2.1. Problèmes découlant du format des documents disponibles

Nous avons déjà évoqué plus haut que le critère de disponibilité des sources s'est imposé lors de la constitution des corpus, qu'il s'agisse de nos corpus de dépouillement ou du corpus constitué par David Banks pour ses travaux portant sur la naissance de l'article scientifique. Nous avons vu que ce dernier auteur ne s'arrêtait pas au critère de la simple disponibilité des textes, mais qu'il complétait ce critère en y spécifiant la disponibilité des sources dans un format compatible avec des outils informatiques. S'agissant des documents rassemblés pour son corpus, il explique que « *this is not the case. Although the texts can be found on various Internet sites, they are available only in image form, which renders them unsuitable for computerized linguistic analysis* » (2017 : 45). Or, comme nous l'avons déjà expliqué à quelques reprises, nous avons nous aussi été confrontée à une situation similaire : une bonne partie des ouvrages publiés au XVII^e siècle, avec lesquels nous avons travaillé, ne sont le plus souvent disponibles que sur support papier ou sous la forme de reproduction photographique (fac-similés, au format numérique) de leur édition d'époque, donc dans une typographie que, en pratique, les logiciels ne peuvent pas reconnaître, ou alors de manière trop aléatoire.

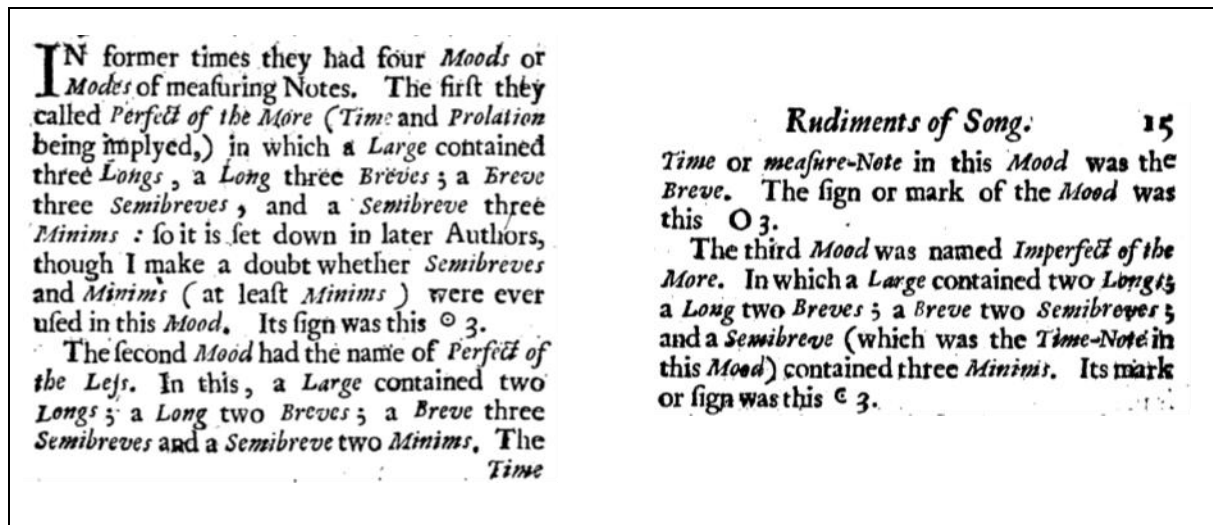
Certes, certains de ces ouvrages ont été retranscrits au format texte brut, comme nous l'avons vu. Toutefois, les anciennes typographies et l'absence de constance de l'orthographe dans les textes d'origine ont pu occasionner des erreurs dans les transcriptions, erreurs suffisamment fréquentes pour rendre impossible le recours à des outils de traitement semi-automatique des textes. De plus, certains des ouvrages que nous avons dépouillés avaient été convertis au format texte, vraisemblablement par reconnaissance optique de caractères (ROC) mais, s'agissant d'impressions anciennes, cette conversion ne produit pas toujours les meilleurs résultats, comme en témoigne l'exemple suivant :

Figure 7.1 – Exemple de résultat de ROC d'un ouvrage ancien³⁵⁰

IN former times they had four Moods or Modes of measuring Notes. The first they called Perfect of the More (Tim: and Prolation being mplycd.) in which â Large contained three iftfigs , a Long three Breves 5 a Breve three Semibreves, and a Sen/ibreve three Minims :so it is set down in later Authors, though I make a doubt whether Semibreves and Minims (at least Minims) were ever used in this Mood,, Its sign was this O 3. The second Mood had the name of PerfeSf of the Leji. In this, a Large contained two L<ugs 5 a Long two Breves 5 a Breve three Semibreves and a Semibreve two Minims, The Time Time or meaInreNete in this Mood was the Breve. The sign or mark of the Mood was this O 3. The third Mood was named Imperfeff of 'the More. In which a Large contained two Lopg\$\$ a Long two Breves , a tfrez/e two Semi breve s 5 and a Semibre,ve (which was the Time^Notéih this Moed) contained three Minims. Its mark or sign was this G 3. ... ;

Ce passage est tiré des pages 14 et 15 du *Compendium of Practical Musick* de Christopher Simpson (1667), dans sa transcription en texte brut par Google Books. Comme on peut le constater, la conversion par ROC a laissé plusieurs incongruités, que nous avons soulignées dans l'extrait présenté ci-dessus. Le même passage dans le facsimilé du *Compendium* ressemblait en fait à ceci :

³⁵⁰ Transcription par ROC du *Compendium of Practical Musick* (1667) de Christopher Simpson effectuée par Google Books, disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?printsec=frontcover&dq=simpson+compendium+practical+musick&id=UUNDAAAAaAAJ&hl=fr&output=text>.

Figure 7.2 – Reproduction de l'original de l'extrait en ROC présenté ci-dessus³⁵¹

Et encore, il s'agissait dans le cas ci-dessus d'un ouvrage qui avait été imprimé à l'époque avec des caractères mobiles, qui confèrent une certaine régularité à la typographie. Toutefois, plusieurs des ouvrages que nous avons dépouillés ont été imprimés à partir de plaques gravées plutôt que composés à partir de caractères mobiles et, dans ce cas, pour belle et élégante que soit la graphie employée, il s'agit néanmoins d'une graphie manuscrite, difficile à interpréter pour un logiciel de reconnaissance optique des caractères. Par ailleurs, certains ouvrages contiennent des notes en marges qu'il convient de ne pas négliger dans le dépouillement terminologique. Or, de par l'irrégularité de mise en forme que ces notes constituent pour un logiciel de reconnaissance optique de caractères, le résultat d'une telle transcription peut rapidement se révéler une cacophonie textuelle. Enfin, comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent (en 6.2.2.3.3), il arrive que des symboles musicaux figurent en plein texte, comme c'est d'ailleurs le cas dans l'exemple présenté aux figures 7.1 et 7.2, où l'on retrouve en plein texte deux symboles représentant des modes rythmiques. Comme on le constate, si l'outil de ROC a reproduit quelque chose de compréhensible pour le premier de ces symboles (« O 3 »), ce n'est pas du tout le cas pour le second. Pour toutes les raisons que nous venons d'évoquer, on comprend donc que, pour être en mesure d'exploiter au mieux les sources dont nous disposons à l'aide d'outils informatiques, il aurait d'abord fallu procéder à une vérification chronophage, ainsi qu'à une correction minutieuse de chaque texte converti au format texte, ce qui aurait encore ajouté au

³⁵¹ Facsimile du *Compendium of Practical Musick* (1667) de Christopher Simpson disponible sur Google Books à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=UUNDAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=simpson+compendium+practical+musick&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewip9IHg-5zgAhUQEBQKHbe9CKYQ6AEIKjAA#v=onepage&q&f=false>.

temps nécessaire aux étapes précédant le dépouillement terminologique lui-même, venant ainsi annuler le gain de temps tout d'abord espéré.

7.2.2.2. Marqueurs

Par ailleurs, même à supposer que tous les éléments de notre corpus de dépouillement aient été disponibles en format texte et exempts d'erreurs de transcription, un autre problème se serait posé pour l'analyse de notre corpus. Parmi les outils fondamentaux du travail terminologique fondé sur l'analyse de contextes, les marqueurs³⁵² occupent une place considérable. En effet, au-delà du sentiment terminologique, ce sont bel et bien les marqueurs qui, en tant qu'indices textuels, permettent de repérer les termes, d'identifier les concepts auxquels ceux-ci renvoient, de déceler les caractères propres aux concepts identifiés, de comprendre comment un concept s'inscrit dans un micro-système de concepts et les types de relations conceptuelles qui existent entre des concepts donnés, de détecter d'éventuels synonymes ou quasi-synonymes, etc. Du fait que les marqueurs sont la plupart du temps constitués de mots de la langue générale³⁵³, on ne prend pas toujours conscience du rôle qu'ils jouent dans l'analyse de contextes ; ainsi, il est fort probable que de nombreux terminologues ne sont pas conscients que c'est véritablement par les marqueurs qu'ils parviennent à procéder aux différentes opérations énumérées ci-dessus. Cependant, nul doute qu'en analysant le processus cognitif sous-jacent à l'activité terminographique (ou même à l'analyse de texte, pour les non-terminologues), on prendrait conscience de l'ampleur du rôle joué par les marqueurs.

Les marqueurs font partie des éléments de métalangue utilisés dans la conception des outils terminotiques et des différents outils informatiques utilisés en linguistique de corpus, mais plus largement aussi dans le domaine du traitement automatique des langues et en ingénierie des connaissances. Ainsi, les spécialistes de ces domaines ont bien pris conscience de l'importance des marqueurs. Cependant, cette prise de conscience ne semble pas encore s'être pleinement produite dans le domaine de la terminologie – en témoignent l'absence ou le traitement

³⁵² Et pas uniquement les marqueurs de relation.

³⁵³ En effet, les marqueurs peuvent être constitués d'un, de deux ou de plusieurs mots (fragments de phrase). De plus, les éléments constitutifs des marqueurs ne « fonctionnent » pas toujours en tant que marqueurs, comme l'ont notamment fait observer Anne Condamines et Marie-Paule Jacques : « *un marqueur est la plupart du temps constitué d'un élément pivot qui ne peut fonctionner comme marqueur que dans des contextes syntaxiques donnés* » (2006 : s. p.). Cela peut contribuer à les rendre « imperceptibles » pour celui qui procède à l'analyse conceptuelle d'un texte.

relativement superficiel de la question des marqueurs dans les manuels ou dans le matériel pédagogique des cours de terminologie, ainsi que le fait que relativement peu de terminologies en font mention dans la présentation de leurs travaux.

Un grand avantage de l'utilisation des marqueurs dans le travail terminologique est qu'ils « *peuvent être utilisés de manière assez systématique par des outils automatiques* »³⁵⁴ (AUSSENAC-GILLES et CONDAMINES 2007 : s. p.). Or, comme le rappelle Aurélie Picton, « *la sélection a priori de marqueurs n'est pas une étape aisée et repose sur une série de choix justifiés par les besoins de l'analyse* » (2010 : 4). Il n'est donc déjà pas « *aisé* », de manière générale, d'établir une liste de marqueurs cadrant parfaitement avec l'objet de travaux terminologiques et qui permette notamment le recours aux outils terminotiques. Or, dans le cas de nos travaux, cette sélection *a priori* se serait avérée encore plus ardue. D'une part, les outils terminotiques d'aujourd'hui basent le dépouillement terminologique sur des grilles de marqueurs bien définies (marqueurs définitionnels, marqueurs de désignation, marqueurs de relations conceptuelles, marqueurs de synonymie et de quasi-synonymie, marqueurs diachroniques, marqueurs d'usage, etc.), comme le sont notamment celles proposées par Alain Auger (1997), ainsi que sur des indices linguistiques correspondant au langage couramment utilisé pour formuler des commentaires métalinguistiques. Ces outils n'auraient donc pas été adaptés à l'extraction de données terminologiques des corpus textuels de notre étude, les textes dépouillés étant écrits en français classique et en *early modern English*, langues qui se caractérisent par un style, un vocabulaire et un langage métalinguistique différents de ceux que l'on utilise aujourd'hui en français et en anglais – sans compter, comme nous le verrons plus loin, de nombreuses variantes orthotypographiques et des abréviations, jamais systématiques. Par ailleurs, Laurent Bray rappelle que :

Au XVII^e siècle, la pratique du marquage [dans les dictionnaires] est loin d'être généralisée : on se souvient qu'Antoine Oudin dans ses *Curiositez françoises* (1640) se plaint amèrement des dictionnaires de son temps, qui « *sont si mal ordonnés que l'on n'a pas seulement eu le soin de marquer le bon d'avec le mauvais* ». Or la mise en garde du « *Secrétaire Interprete de Sa Majesté* », qui est aussi professeur de langues, s'adresse explicitement « *Avx Estrangers* ». Dans cette optique, il est révélateur de noter que Richelet, lui aussi, perçoit la nécessité du marquage lexicographique. Dans le domaine du français moderne, Richelet est l'un des premiers lexicographes à marquer l'usage, à signaler les restrictions d'emploi des lexèmes qu'il enregistre (BRAY 1990 : 44).

³⁵⁴ Ces deux auteures précisent cependant que « *les contextes dans lesquels apparaissent ces marqueurs doivent être contrôlés pour limiter les phénomènes de polysémie* » (*ibidem*).

Il s'agit de tenir compte à la fois, donc, du fait que le style rédactionnel était très différent à l'époque et du fait que, même dans les ouvrages lexicographiques, le recours aux marqueurs n'était pas systématique. En effet, comme le précise Michel Glatigny, « *ce n'est qu'au XIX^e siècle que certaines marques seront l'objet d'une codification, au demeurant pas toujours claire ni cohérente* » (1990 : 7). Il en découle que des listes de marqueurs tels que ceux, nombreux, proposés par Alain Auger (1997) ou par Aurélie Picton (2010 : 4-8) pour le repérage de la diachronie dans les textes spécialisés devraient être, sinon grandement modifiées, à tout le moins enrichies en fonction de la langue de l'époque³⁵⁵, tout en prenant en considération le caractère non systématique (et, par conséquent, non prévisible) de la rédaction technique de l'époque.

Laurent Bray a identifié plusieurs marqueurs textuels explicites chez Richelet, qu'il classe en différentes catégories que nous reproduisons dans le tableau que voici, selon qu'il s'agisse de lexèmes :

Tableau 7.5 – Catégories de marquage textuel explicite identifiées dans les ouvrages lexicographiques du XVII^e siècle, par Laurent Bray (1990 : 47)

- ♦ appartenant à des pratiques données (professions, activités sociales diverses) ;
- ♦ présentant des difficultés d'ordre grammatical ;
- ♦ typiques de certaines situations (marque diphasique) ;
- ♦ empruntés à des langues étrangères ;
- ♦ archaïques ou néologiques (marque diachronique) ;
- ♦ typiques de régions données (marque diatopique) ;
- ♦ ayant une fréquence d'occurrence particulière ;
- ♦ appartenant à une couche sociale définie (marque diastratique) ;
- ♦ véhiculant certaines connotations ;
- ♦ particuliers à certains types de textes ;
- ♦ appartenant à des groupes sociaux donnés ;
- ♦ typiques d'un médium d'expression donné (soit oral, soit scriptural).

Cependant, il demeure que les catégories de marqueurs des XVII^e et XVIII^e siècles – et, par conséquent, l'interprétation de ce que sous-tend un marqueur – « *sont mal définies ; ainsi, la qualification de bas exprime-t-elle un jugement d'ordre « diaphasique », caractérisant l'énonciateur, ou « diastratique », renvoyant à un type d'énoncé* » (GLATIGNY *op. cit.* : 8) ? Par ailleurs, les catégories de marqueurs issus d'ouvrages dictionnaires comme celles présentées ci-dessus ne peuvent pas se

³⁵⁵ Rappelons en effet que les travaux d'Aurélie Picton visaient une époque récente et couvraient une fenêtre temporelle relativement courte.

transposer littéralement pour l'étude de textes issus d'un domaine de spécialité en particulier : les termes de nos travaux, par exemple, sont tous propres à une profession ou à un domaine d'activité, et donc nous n'étions pas susceptible de rencontrer dans les textes étudiés des marqueurs correspondants ; de la même manière, il était fort peu probable de rencontrer de marqueurs diatopiques, par exemple. Les deux tableaux ci-dessous (tableau 7.6 et tableau 7.7) présentent pour chaque langue étudiée une sélection de marqueurs parmi ceux que nous avons effectivement rencontrés au cours de notre dépouillement.

7.2.2.2.1. Exemples de marqueurs français

Tableau 7.6 – Marqueurs français repérés lors de notre dépouillement
(liste non exhaustive)

| marqueurs définitionnels | marqueurs de désignation | marqueurs de relation conceptuelle | marqueurs de synonymie et de quasi-synonymie | marqueurs diachroniques |
|---|--|---|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • X « est proprement » Y • X « est » Y • X « est une espèce de » • X « en général est » • X « consiste en » • X « a deux significations » • « quand les musiciens parlent d'un [X], ils entendent toujours un [Y] » • « quand [les musiciens] parlent d'un [X] simplement, il faut entendre un [Y] » • « le [X] que l'on appelle [Y] consiste à » | <ul style="list-style-type: none"> • « ce qu'on appelle » • « on l'appelle » X • X « (c'est le terme) » • « ce que j'appelle » X • « ce que les sçavans nomment » X • « elle s'appelle [X] parce que » • le X « qu'on appelle » Y • « les musiciens appellent ce [X] le Y » • « ces [X] s'appellent [Y] » | <ul style="list-style-type: none"> • « Il y a trois [X], à sçavoir » x₁, x₂ et x₃ • « les [X] sont au nombre de quatre, sçavoir, x₁, x₂, x₃ et x₄ » • « se compose de » • « se divise en » • « il y a [X] sortes de » • X « se divise en » x₁ et x₂ • « [X] est composé de deux sortes de [Y] » | <ul style="list-style-type: none"> • « que plusieurs nomment » • « ou plustot » • « [X] ou [Y] » • « X que plusieurs nomment Y » • « [X] que le vulgaire appelle [Y] »³⁵⁶ • « X que l'on nomme vulgairement Y »³⁵⁶ • « X auquel le vulgaire donne le nom de Y »³⁵⁶ • X « pour parler en termes vulgaires »³⁵⁶ • X « que l'on appelle vulgairement » Y³⁵⁶ • « X ou Y (prenant ces deux mots indifferemment) » • X « c'est à dire » Y • « par ce mot de [X], outre sa signification naturelle, on entend aussi » Y. | <ul style="list-style-type: none"> • « vieux mot qui signifiait autrefois » • « vieux mot qui s'est dit de » X • « vieux mot que l'on trouve souvent dans » • « vieux mot françois qui s'est dit de » X • « comme on disait » • « on dit maintenant » X • « on l'a appelé » X • « on a appelé aussi » • X + « est vieux et hors d'usage » • « suivant les anciens musiciens » • « que les [peuple ou groupe] appelaient » + X • « autrefois on disait » X |

³⁵⁶ Ce marqueur contient la marque « vulgaire » (marque de niveau, d'usage, de registre social et culturel) relevée dans les premiers dictionnaires français par Terence Russon Woolridge (2010) et par Alain Rey (1990 : 20), qui donnent parmi d'autres exemples celui de « fleur que le vulgaire nomme ».

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • « le [X] que l'on appelle [Y] consiste à » | | <ul style="list-style-type: none"> • « pour me servir des termes populaires » • X « comme on les appelle ordinairement » • X « que l'on nomme d'ordinaire du nom barbare de » Y • « les uns appellent [X]... les autres appellent [Y]... » • X ou Y, « comme il vous plaira » • « que quelques-uns appellent/nomment » X • « que plusieurs confondent avec ce que j'appelle » X • X et Y « que l'on peut appeler synonymes, & qui ne signifient que la mesme chose » • X « est la même chose que [Y] • « quelques uns appellent les [X] en général les [Y] » | <ul style="list-style-type: none"> • « [groupe/peuple] appelaient de ce nom » • « se sont servi de » + X • « jadis » • « naguère » • « les Anciens » • « maintenant on dit [X] au lieu de [Y] » • « autrefois on s'est servi d'un [sic] autre sorte de [X] » • X « parmi les Modernes » • X « étoit parmi les Anciens » |
|--|--|--|--|--|

7.2.2.2.2. Exemples de marqueurs anglais

Tableau 7.7 – Marqueurs anglais repérés lors de notre dépouillement
(liste non exhaustive)

| marqueurs définitionnels | marqueurs de désignation | marqueurs de relation conceptuelle | marqueurs de synonymie et de quasi-synonymie | marqueurs diachroniques |
|---|--|---|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • « that this is the first of all » Xs • X « consists of » • X « is » Y | <ul style="list-style-type: none"> • X, « as we term it » • X, « as we call it » • « this is called » X • X « is but called » Y • X « we call » Y | <ul style="list-style-type: none"> • « there are » x sorts • « there arise two kinds of » X • X « comprehends » • X « doth consist of » • X « consisteth of » • X « ariseth from » Y • X « proceeds from » Y • « Of these there are three kinds » | <ul style="list-style-type: none"> • X, « or » Y • « others do call it » X • « which practicall Musicians call » X • X or Y « (call them which you please) » | <ul style="list-style-type: none"> • « in former times » • « of former times » • « of this present age » • « of those times » • « in the Old Time » • « of the Old Time » • « of Our Time » • X « which we formerly called » Y • X, « much out of use » |

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| | | | | <ul style="list-style-type: none"> • X and Y are « <i>laid aside [...] by our Modern Teachers</i> » • « <i>the Antients had</i> » x Y • « <i>in later Authors</i> » • X and Y « <i>being worn out of use</i> » • X and Y « <i>are now of little use</i> » • X and Y « <i>are still in frequent use</i> » |
|--|--|--|--|--|

Ces deux tableaux n'ont, bien évidemment, pu être créés qu'une fois notre dépouillement terminologique substantiellement avancé. Notons que tous les marqueurs qui y sont énumérés, combinés à ceux identifiés chez Richelet par Laurent Bray (dont « *n'est pas si en usage qu'il étoit autrefois* », « *quelques Dames commencent à dire ce mot, mais il n'est pas établi* », « *assez nouveau* », « *se dit au figuré dans un sens assez nouveau* » ou « *entre [...] dans plusieurs façons de parler nouvelles* » (1990 : 50) ne sont que quelques exemples), ou d'autres encore, comme « *commence [...] à devenir vieux, quoyqu'il y ayt encore de fort bons Auteurs qui s'en servent* » (Vaugelas, cité dans GLATIGNY 1990 : 13), pourraient dorénavant se constituer en liste – après, le cas échéant, de nécessaires adaptations – afin de permettre un dépouillement automatisé de corpus semblables à ceux que nous avons dépouillés, à la condition toutefois que les corpus à dépouiller existent au format « *texte brut* » et qu'une vérification et toutes les corrections nécessaires de la ROC ait été faite, voire également une normalisation orthographique et typographique. Pourraient bien évidemment être intégrés à cette liste de marqueurs quelques-uns des marqueurs diachroniques proposés par Aurélie Picton (*op. cit.*), comme ceux de datation « *depuis quelques années* », « *à ce jour* », « *aujourd'hui* », « *autrefois* » ou ceux de nouveauté « *nouveau* » ou « *récent* ».

Cette adaptation des grilles existantes de marqueurs nécessiterait donc une prélecture attentive des textes choisis pour la recherche des marqueurs. D'autre part, si l'on s'attarde sur le sujet des marqueurs d'usage, il convient de bien distinguer les marques diachroniques et temporelles se rapportant aux termes mêmes des marques qui se rapportent plutôt à des concepts ou des objets anciens (qui n'existeraient plus) mais dont l'appellation aurait subsisté. Un exemple de ce dernier cas de figure est la *volte*, que Furetière définit de la manière suivante :

VOLTE, est aussi le nom d'une ancienne danse venuë d'Italie, comme son nom le témoigne, en laquelle l'homme fait tourner plusieurs fois la Dame, et puis luy aide à faire un saut ou une

cabriole en l'air. C'est une espece de Gaillarde familiere aux Provençaux, qui se dansoit comme le Tordion par une mesure ternaire, et en tournant le corps. Voyez en les pas et la tablature chez Thoinot Arbeau dans son Orchesographie³⁵⁷ (FURETIÈRE 1690).

Une manière de faire cette distinction consiste à étudier l'utilisation des temps verbaux utilisés par l'auteur. Dans l'exemple ci-dessus, on voit que le terme *volte* est toujours en usage (« *Volte est aussi le nom* » – indicatif présent), mais qu'il désigne une danse qui ne se pratique plus (« *une ancienne danse venuë d'Italie [...] qui se dansoit comme le Tordion* » – imparfait de l'indicatif). Ce terme de *volte* serait en quelque sorte un exemple de paléologisme³⁵⁸ de l'époque. Il s'ensuit donc que tout travail automatisé d'extraction terminologique devrait nécessiter une vérification approfondie pour confirmer les marques attribuées aux termes extraits.

Comme nous l'avons expliqué, pour pouvoir être en mesure d'utiliser des outils informatiques d'extraction terminologique, il nous aurait également fallu parcourir préalablement tout notre corpus de dépouillement pour noter les différents marqueurs de repérage terminologique. Non seulement la création ou l'adaptation d'outils terminologiques réutilisables nous aurait éloignée de l'objet de nos travaux, mais cela aurait constitué, en quelque sorte, un cas d'ouoboros.

7.2.2.3. Variations orthotypographiques

Enfin, il faut tenir compte de la variation orthographique (due principalement à l'absence d'une véritable norme orthographique) existant dans les textes de l'époque et, par conséquent, dans les ouvrages que nous avons eu à dépouiller. Les cas de variation orthographique rencontrés en cours de dépouillement sont très nombreux, et deux graphies distinctes pour un même mot sont parfois employées par un auteur au sein d'un même ouvrage, comme *note* et *notte*, qui sont par exemple employées indistinctement par Perrine dans son *Livre de musique pour le Lut* (1679), ou encore *consonnance* et *consonance*, ou *dissonnance* et *dissonance*, employées, par exemple, par Guillaume-Gabriel Nivers dans son *Traité de la composition de musique* (1667). Parmi d'autres exemples, on retrouve, en français *demy-ton*, *demi-ton* et *demiton*, *gamme* et *game*, *frappé* (n. m.) et *frapper* (n. m.), *levé* (n. m.) et *lever* (n. m.), *corde* et *chorde*, *clavecin* et *clavessin*, *dièze*, *diesis* et *diæse*, *sixte* et *sexte*, *septième* et *septiesme*, *neufvième* et *neufviesme*, *dixième* et *dixiesme*, *onzième* et *onziésme*, *cadence*, *cadanse*

³⁵⁷ Indice additionnel de l'ancienneté de la *volte* : l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau a été publiée à Langres en 1589.

³⁵⁸ Voir la discussion à ce sujet en 4.2.

et *cadance*, *agrément* et *agrémén*, *intervale* et *intervalle*³⁵⁹, *semiton* et *semi-ton*, *viole* et *violle*, *pouce* et *poulce*³⁶⁰, *chute* et *cheute*, *tour de gosier* et *tour de gozier* ; en anglais, nous trouvons entre autres *bass* et *basse*, *crochet* et *crotchet*, *jig* et *jigg*, *alman* et *almane*, *grupp* et *group*, *encreasing* et *increasing*, *sixt* et *sixth*, *fift* et *fifth*, *cromatick* et *chromatick*, *instrumental* et *instrumentall*, *vocal* et *vocall*, *counterpoint* et *counter-poynt*, *musicians*, *musitians* et *musicions*, *nut* et *nutt*, *consonancies* et *consonances* (pluriels de *consonance*), *unison* et *unisson*, *harpsecord* et *harpsecon*.

Et cela sans compter les variantes typographiques : *v* et *u* confondus, comme dans *ut* et *vt*, *intervalle* et *interualle*, *pavane* et *pauane*, *gauote* et *gavote* (*gavotte*) et *vaudeuille* (*vaudeville*) ; également *i* et *j*, comme dans *degrez conjoints* et *degrez conioints* ; ou l's long (*ſ*)³⁶¹, souvent confondu avec l'*f*, comme dans *neufuiefme ſuperflüe*³⁶², *poſition de main*³⁶³, *deſſus* et *baſſe*³⁶⁴, *meaſure*³⁶⁵, ou *hauſſe*³⁶⁶ ; double *s* parfois imprimé en *ß*, comme dans *pouſſé* et *poußé*. Enfin, certaines abréviations viennent encore compliquer les choses : *transp^{er}* pour « transposer »³⁶⁷, *allem^{de}*³⁶⁸ pour « allemande », *p.^{te} rep.*³⁶⁹ pour « petite reprise », *compoſitió* pour « composition », *pasacail.* ou *paſſacail.* pour « passacaille », etc.

Ces nombreuses variations orthotypographiques sont susceptibles d'engendrer un taux d'erreur fort élevé et d'entraîner des oublis importants dans le dépouillement automatique des textes. Ce problème pourrait être résolu par l'établissement d'un dictionnaire orthographique renvoyant aux graphies canoniques, mais ce travail exigerait un temps considérable et dépasserait le cadre de la présente recherche, qui – rappelons-le – ne porte pas sur l'élaboration d'outils informatiques.

Pour toutes ces raisons, le dépouillement de notre corpus devait obligatoirement se faire de façon manuelle à la suite d'une méticuleuse annotation des documents, en les épluchant page après

³⁵⁹ Perrine (*op. cit.*) utilise aussi indistinctement les graphies *intervale* et *intervalle* dans son traité.

³⁶⁰ Perrine (*op. cit.*) utilise aussi indistinctement les graphies *pouce* et *poulce* dans son traité.

³⁶¹ En effet, les deux types de « s », l's rond et l's long (*ſ*), étaient encore en usage à l'époque.

³⁶² LA VOYE MIGNOT 1666 : 47, notamment.

³⁶³ DANOVILLE 1687 : 8.

³⁶⁴ *ibidem*, p. 13.

³⁶⁵ PLAYFORD 1664 : 31.

³⁶⁶ DANOVILLE 1687 : 10 ; LOULIÉ 1696 : 11.

³⁶⁷ Comme dans Perrine (*op. cit.* : 9).

³⁶⁸ Comme dans Marais (1686).

³⁶⁹ *idem*.

page, et en effectuant un repérage terminologique manuel³⁷⁰ ainsi qu'une saisie manuelle ou, au mieux, un « copier-coller » des données terminologiques pertinentes. Cependant, cette manière de procéder nous a permis d'éliminer ou, à tout le moins de minimiser, le bruit inévitable lors de l'extraction automatisée en nous permettant instantanément de ne pas nous encombrer de données terminologiques inappropriées qu'il aurait fallu obligatoirement exclure dans un deuxième temps.

7.2.3. Protocole retenu pour le dépouillement terminologique

Nous avons d'abord élaboré un modèle de tableau de dépouillement comprenant cinq colonnes correspondant aux en-têtes « terme », « catégorie grammaticale + genre », « contexte », « page » et « remarque ». Ce modèle de tableau est utilisé pour chaque traité ou ouvrage à dépouiller. Chaque document de notre corpus de dépouillement a ensuite été dépouillé de la manière décrite dans le tableau ci-dessous.

Tableau 7.8 – Exemple de tableau de dépouillement terminologique
(Extrait du tableau de dépouillement du traité de Danoville (1687))

| Terme | Catégorie grammaticale + genre | Contexte | Page | Remarque |
|-------------|--------------------------------|--|------|---|
| note perduë | n. f. | [Voir illustration p. 42] Vous remarquez par ces Exemples qu'on l'écrit [le port de voix] par une Note perduë, afin de laisser la Note qui doit estre partagée dans son entier, les fameux Autheurs ne se servent pas d'autre Methode. | 42 | hapax ? : une seule occurrence relevée dans le traité de Danoville ³⁷¹ |

Nous consacrons une ligne à chaque occurrence d'un terme ou candidat-terme. Le terme ou candidat-terme est inscrit dans la première cellule. À noter que notre expertise dans le domaine a grandement facilité l'opération du repérage des termes et, plus particulièrement, des syntagmes. En effet, les cas où nous nous sommes interrogée sur la délimitation précise d'un terme, tant en français qu'en anglais, ont été très rares, et la détermination de l'appartenance d'une unité

³⁷⁰ En ce sens, une partie du travail à accomplir était celui du cogniticien, « *c'est-à-dire [...] la personne chargée de recueillir les connaissances (en l'occurrence à partir de corpus) qui vont lui permettre de construire un système à base de connaissance* » (CONDAMINES 1995 : 40-41).

³⁷¹ Ce terme étant également utilisé par Marin Marais, cette incertitude au sujet du statut d'hapax a par la suite été résolue.

complexe à la catégorie de phrasème plutôt qu'à une relation de collocation a elle aussi été accélérée du fait de notre connaissance du domaine.

La deuxième cellule est consacrée à la catégorie grammaticale et au genre. Cette information est primordiale car, comme nous le disions au chapitre précédent (en 6.2.1.1), le genre de plusieurs substantifs n'est pas fixé à l'époque, et ce n'est qu'une fois recensées toutes les occurrences d'un terme dans l'ensemble du corpus de dépouillement qu'il est possible d'attribuer le bon genre (« m », « f », « m ou f ») sur la fiche qui lui correspond dans la base de données. Par ailleurs, il importe également de noter à chaque occurrence la catégorie grammaticale d'un terme ou candidat-terme, afin de bien distinguer, par exemple, un verbe d'un verbe substantivé.

Le contexte entourant l'occurrence du terme ou candidat-terme est copié-collé (ou retranscrit, lorsque l'ouvrage n'est pas au format texte) dans la troisième cellule et l'on note dans la quatrième cellule la page à laquelle se retrouve le contexte retranscrit. Un contexte sera retranscrit autant de fois qu'il contient de termes ou de candidats-terme différents. Si, au sein d'un même ouvrage, un terme ou un candidat-terme apparaît soixante fois, on devrait ainsi à la fin retrouver dans le tableau de dépouillement, du moins en théorie, soixante lignes correspondant à ce terme ou candidat-terme. La dernière cellule (sous l'en-tête « remarque ») de chaque ligne sert à noter toute hypothèse ou toute remarque qui surgit au cours du dépouillement.

Plus le dépouillement avance, et plus la quantité de contextes accumulés augmente. Au bout d'un certain avancement dans le dépouillement du corpus, on est en mesure de juger si un nouveau contexte pour un terme déjà traité dans notre base de données apporte ou non de nouvelles informations conceptuelles qu'il importe d'intégrer à la fiche correspondante. Si un contexte n'est pas jugé pertinent en ce sens, l'occurrence n'est pas relevée, dans la mesure où nous n'avons pas pour objectif de faire des analyses statistiques. Ainsi, tous les contextes d'occurrence de tous les termes repérés au cours de notre dépouillement n'apparaîtront pas dans notre base de données. C'est que tous les contextes d'occurrence ne sont pas significatifs, ou alors que certains contextes d'occurrence n'apportent pas forcément, au-delà d'une attestation supplémentaire du terme, d'information conceptuelle dont nous ne disposons déjà, ou d'information linguistique d'insertion en discours. À titre d'exemple, nous avons ainsi jugé que les nombreux contextes d'occurrence des termes « touche », « sol », « la », « à l'ouvert », « traverse », « corde », « b mol », « demy ton », « unisson », « manche » et « note » inclus dans les nombreuses pages consacrées à l'accord de la viole de gambe dans le traité de Danoville (1687), en particulier dans les pages 28

à 33, étaient plus répétitifs qu'instructifs ; aussi ne les avons-nous pas tous retranscrits dans notre base de données.

Une fois terminé le dépouillement d'un ouvrage et une fois le tableau de dépouillement correspondant dûment rempli, on peut entreprendre l'analyse des données recueillies.

Tout d'abord, on effectue un tri alphabétique dans la colonne « terme », ce qui permet d'avoir une vue d'ensemble de tous les contextes relatifs à un même terme ou candidat-terme. Ensuite, on effectue un survol des termes repérés afin d'identifier ceux qui sont déjà traités dans notre base de données i-Term. Tous les contextes relevés correspondant à ces termes sont immédiatement intégrés dans les fiches correspondantes. Puis, on procède à l'étude des autres termes ou candidats-termes repérés au cours du dépouillement. Il s'agit, en effet, de vérifier si l'on a affaire à de nouveaux termes, à des variantes, des synonymes ou encore à des quasi-synonymes de termes déjà présents dans notre base de données, à des hapax³⁷² ou, enfin, à de simples locutions ou collocations (plutôt qu'à des phrasèmes) qu'il faut dans ce cas noter dans le champ « note linguistique » des fiches correspondantes de notre base de données. C'est, par exemple, ce que nous avons fait pour les locutions « être d'accord » et « mettre d'accord », qui signifient respectivement « être accordé (ensemble) » et « accorder », que nous avons inscrites dans le champ « note linguistique » de la fiche « accord (d'un instrument) ». Les termes (ou candidats-termes validés) dont on juge qu'ils justifient la création de nouvelles fiches dans i-Term sont ensuite intégrés à la base de données. Ceux qui se révèlent être des variantes, synonymes ou quasi-synonymes de termes déjà présents dans la base de données y sont inscrits en tant que tels (et leurs contextes d'apparition retranscrits). Les termes considérés provisoirement comme des hapax sont notés sur une liste d'attente, jusqu'à confirmation ultérieure de leur statut. Il est possible qu'au terme du dépouillement d'un ouvrage, on constate qu'un « mot » que l'on avait noté comme candidat-terme n'apparaît en tout et pour tout qu'une seule fois dans l'ouvrage. On pourrait être enclin à en conclure qu'il s'agit d'un hapax. Cependant, le dépouillement ultérieur d'autres ouvrages pourra faire apparaître de nouvelles occurrences de ce « mot », qui révéleront qu'il s'agit en fait d'un terme. C'est pourquoi nous préférons à ce stade parler de « termes considérés provisoirement comme des hapax » – c'est d'ailleurs l'étiquette que nous avons initialement attribuée à « note perduë » à l'issue du dépouillement du traité de Danoville, comme

³⁷² Défini dans le Robert historique comme un « *terme de linguistique, [qui] désigne un mot, une forme dont on ne peut relever qu'un exemple à une époque donnée* » (REY 1993 (tome 1) : 942).

on peut le voir dans l'exemple donné de tableau de dépouillement terminologique³⁷³. De notre point de vue, un mot ne pourra être confirmé comme hapax que si, à l'issue de l'examen de la majorité des ouvrages figurant dans le corpus de dépouillement, ce mot n'a effectivement été repéré qu'une seule fois. D'autres éléments du tableau de dépouillement pour lesquels il ne paraît pas possible de trancher dans l'immédiat sont mis de côté pour traitement ultérieur.

Normalement, le terminologue qui entreprend la collecte des données extraites d'un corpus effectue cette tâche en deux temps. Dans une première étape, il doit effectuer une extraction très large de données (candidats-termes, contextes, éléments conceptuels, etc.). Puis, dans une seconde étape, il doit consulter un corpus de référence avant de soumettre le résultat de son travail à un ou plusieurs experts du domaine, afin de valider sa première collecte de données (par exemple, « tel candidat-terme appartient-il vraiment au domaine ? »). Dans le cas où le terminologue est lui-même un expert du domaine visé, la validation est simplifiée puisque lui-même peut porter à la fois un jugement terminologique et un jugement de pertinence des données recueillies, comme nous l'avons expliqué précédemment.

³⁷³ Le dépouillement d'autres ouvrages a par la suite confirmé que « note perduë » n'était pas un hapax, mais bien un terme utilisé par d'autres auteurs, et désignant un concept bien précis.

CHAPITRE 8 – ÉTUDE DIACHRONIQUE

Dans ce chapitre, nous expliquerons la partie de notre méthodologie relative au travail d'étude en diachronie. Tout d'abord, nous présenterons brièvement les bornes temporelles que nous avons retenues pour chaque pays. Nous expliquerons les différents critères sur la base desquels nous avons procédé à ce choix, avant de détailler la composition des corpus de référence français et anglais affectés à l'analyse diachronique, en donnant leur composition. Par la suite, nous exposerons en 8.2 comment nous avons constitué l'échantillon qui servira à cette analyse. Enfin, nous exposerons la méthodologie mise en œuvre pour l'analyse diachronique de cet échantillon.

8.1. Choix des bornes temporelles et constitution des corpus de référence

La deuxième partie de notre travail (étude diachronique) consistait en l'étude de l'évolution dans le temps de la terminologie musicale étudiée au cours de notre étude en diachronie historique. Étant donné la trajectoire historique particulière de la terminologie du domaine de la musique ancienne, que nous avons exposée à quelques reprises dans cette thèse, et qui a culminé avec la résurgence qu'elle a connue avec la naissance du mouvement de la musique ancienne, il nous a semblé que la manière idéale de procéder serait de choisir, pour chacune des langues concernées, une série d'époques-clés, telles des bornes temporelles, situées entre le début du XVIII^e siècle et aujourd'hui, puis de confronter un échantillon de nos résultats avec un corpus de référence composé d'ouvrages datant de ces différentes époques, afin d'analyser son évolution dans le temps. Cependant, comment procéder au choix ou à la détermination de ces époques-clés ? Ce choix, arbitraire par la force des choses, aurait pu se faire de différentes manières :

- a) nous aurions pu décider, par exemple, de poser une borne temporelle tous les vingt-cinq ou cinquante ans, par exemple, dans chacun des pays ;
- b) nous aurions pu également, plutôt que d'établir des bornes temporelles, déterminer quels étaient les ouvrages les plus pertinents publiés au cours des trois cents dernières années, les regrouper en corpus de référence, et procéder à notre étude diachronique en fonction des périodes correspondant à la publication de ces différents ouvrages ;
- c) nous aurions pu, enfin, faire correspondre nos bornes temporelles à des moments importants ou à des moments charnières de l'histoire musicale.

La première des méthodes ci-dessus (a) pourrait sembler plus scientifique par son objectivité systématique du choix des époques-clés et par la régularité temporelle qu'elle offrait. Cependant,

comme les ouvrages à caractère musical pertinents pour notre étude n'ont pas nécessairement été publiés de manière régulière au cours des trois derniers siècles, cette manière de procéder n'aurait pas garanti de rassembler un échantillon représentatif d'ouvrages pertinents pour chacune des tranches temporelles. Par ailleurs, cela aurait pu avoir pour résultat que certains ouvrages, très pertinents, soient écartés de notre corpus de référence, parce qu'ils ne correspondaient pas aux bornes temporelles établies.

La deuxième des méthodes ci-dessus (b), quant à elle, très alléchante, aurait pu sembler idéale. En effet, une minutieuse comparaison de notre échantillon avec chacun des éléments d'un corpus de référence ainsi constitué permettrait une étude approfondie et réellement significative de l'évolution diachronique. Malheureusement, cette méthode a dû être écartée pour deux principales raisons : d'une part, elle aurait représenté une charge de travail phénoménale, incompatible avec le cadre de la présente recherche. D'autre part, un tel projet se serait heurté dans des proportions fortement accrues au problème de la disponibilité des ressources documentaires anciennes et à leur exploitabilité électronique. Cette méthode était donc, dans les circonstances, irréaliste, bien que nous n'écartions aucunement l'idée d'y revenir dans le cadre de travaux ultérieurs de plus longue haleine.

La troisième méthode (c), qui semble tout aussi intéressante que la deuxième discutée ci-dessus, présentait elle aussi certains traits d'irréalisme : en effet, plusieurs moments charnières de l'histoire du mouvement de la musique ancienne se situent dans l'histoire récente, et une bonne partie des ouvrages dictionnaires que nous aurions souhaité pouvoir intégrer à nos corpus de référence, du fait qu'ils soient toujours sous la protection du droit d'auteur, ne sont pas encore facilement accessibles sous forme dématérialisée³⁷⁴. Ainsi, tout comme pour la deuxième méthode ci-dessus, nous avons dû écarter cette troisième méthode pour les présents travaux, là encore sans écarter l'éventualité d'y recourir ultérieurement pour compléter nos recherches. Par ailleurs, il nous apparaît que, pour de tels travaux ultérieurs, une combinaison des deux méthodes ((b) et (c)) constituerait un apport particulièrement intéressant.

Ainsi, compte-tenu :

- a) de notre rejet de l'arbitraire de tranches temporelles basées sur des dates régulières ;

³⁷⁴ Les exemplaires papier d'une bonne partie des ouvrages en question ne sont pas disponibles dans un rayon de plusieurs centaines de kilomètres, à tout le moins.

- b) de la disponibilité ou de l'accessibilité limitée des sources ;
- c) et, enfin, du caractère irrégulier de la publication des ouvrages par tranche temporelle,

il nous a fallu abandonner l'idée d'essayer d'arrimer l'idéal et le réalisable, et nous avons dû procéder depuis l'autre bout de la lorgnette, en recherchant, tout d'abord, quels ouvrages dictionnaires spécialisés dans le domaine musical étaient accessibles pour nos travaux, en les documentant, en les regroupant par époque, puis en sélectionnant certains d'entre eux pour constituer nos corpus de référence français et anglais.

La manière dont nous avons finalement procédé fait en sorte qu'il n'y a pas ni ne peut y avoir un parallélisme parfait entre notre corpus français et notre corpus anglais, mais il était inévitable qu'il en fût ainsi. En effet, même si nous nous étions astreinte à choisir des bornes temporelles identiques pour le français et pour l'anglais, cela n'aurait aucunement garanti que nous trouvions, pour chacune de ces bornes temporelles, des ouvrages équivalents (du point de vue du type d'ouvrage, de la pertinence et du caractère substantiel de l'ouvrage) dans les deux langues. Si l'on ajoute à cela le poids du critère de l'accessibilité, il s'ensuit inévitablement que les bornes temporelles ne sont pas les mêmes dans nos deux corpus de référence.

8.1.1. Les types d'ouvrages à inclure dans nos corpus de référence

Nous avons mentionné ci-dessus les ouvrages dictionnaires spécialisés comme candidats-éléments de nos corpus de référence. Cela constitue en effet un point de départ. Toutefois, nous limiter à cette catégorie d'ouvrages aurait peut-être eu pour conséquence d'écarter des éléments présentant un intérêt certain pour notre étude diachronique. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé d'élargir le spectre des types d'ouvrages à inclure dans nos corpus de référence, pour en fin de compte y inclure :

- a) principalement des dictionnaires musicaux : il s'agit en effet d'ouvrages lexicographiques spécialisés, très semblables aux glossaires spécialisés constitués de nos jours, normalisation des règles de constitution mise à part ;
- b) dictionnaires de langue générale : nous n'avons pas exclu de nous tourner vers certains de ces ouvrages, en particulier pour ce qui est des dictionnaires parus avant la fin du XVIII^e siècle ; bien qu'il s'agisse de sources de seconde main (ils sont écrits par des lexicographes, et non pas par des spécialistes du domaine), certains dictionnaires contenaient à cette époque de nombreux termes de métier (comme, par exemple, le

Dictionnaire universel de Furetière), ce qui, selon nous, rend leur présence indispensable dans nos corpus de référence ;

- c) traités et méthodes : certains traités et certaines méthodes contiennent en effet des définitions ou des contextes définitoires riches, pouvant en faire des témoins de l'évolution diachronique de certains termes et de certains concepts ;
- d) enfin, en fonction de l'échantillon retenu pour l'étude diachronique, nous n'avons pas exclu d'aller consulter certains articles ou certains écrits scientifiques publiés depuis le début du XX^e siècle.

Nous avons expliqué ci-dessus que, par nécessité, c'est d'abord l'accessibilité des ouvrages qui a guidé leur sélection. Tout comme c'était le cas pour nos corpus de dépouillement, nos corpus de référence comportent des ouvrages papier, des reproductions photographiques (facsimilés) et, enfin certains ouvrages numérisés au format texte ou, à tout le moins interrogeables en plein texte, avec les mêmes contraintes déjà évoquées au chapitre 7 au sujet des éléments des corpus de dépouillement et du format des documents disponibles.

8.1.2. Corpus de référence français

Tableau 8.1 – Corpus de référence français

| Auteur | Titre | Date | Brève description ou commentaire | Formats disponibles |
|--------------------|-------------------------------|------|---|--|
| FURETIÈRE, Antoine | <i>Dictionnaire universel</i> | 1690 | Il s'agit là d'un ouvrage lexicographique fondamental pour l'étude de la terminologie musicale du XVII ^e siècle, au sujet duquel Albert Cohen rappelle qu'il constitue « <i>the first encyclopedic dictionary of the time to include comprehensive coverage of musical terms and theoretical concepts</i> » (1972 : 18). Jean-Christophe Maillard (FURETIÈRE et MAILLARD 1987) a lui aussi reconnu l'intérêt de cette source pour la terminologie musicale, en publiant en 1987 son <i>Dictionnaire de musique d'après Furetière</i> (une sélection de tous les articles du <i>Dictionnaire universel</i> traitant de musique). Maillard souligne que, dans les articles sur la musique de son <i>Dictionnaire</i> , | Consultable en ligne sur le site Classiques Garnier. Également en édition papier (FURETIÈRE et MAILLARD 1987) |

| | | | | |
|------------------------|--------------------------------|------|---|---|
| | | | <p>Furetière « <i>ne s'embarrasse pas de considérations théoriques trop complexes : l'ouvrage est destiné à un large public et non pas à un petit nombre d'érudits férus de littérature scientifique</i> » (<i>ibidem</i> : Préface).</p> <p>Il précise par ailleurs que Furetière semble avoir puisé une grande partie de ses informations dans l'<i>Harmonie universelle</i> de Marin Mersenne (datant de 1636-1637), mais qu'il a aussi puisé dans son expérience personnelle et dans d'autres lectures qu'il a faites (parmi lesquelles figurent certains des ouvrages que nous avons nous-même dépouillés). L'approfondissement des sujets musicaux traités est hétérogène et, Maillard souligne en effet que « <i>les informations de Furetière sont inégales</i> » (<i>ibid.</i>) ; il s'empresse cependant d'ajouter que « <i>c'est justement ce qui fait l'un des attraits de cet ouvrage</i> » (<i>ibid.</i>).</p> <p>Comme les définitions de termes musicaux contenues dans le <i>Dictionnaire</i> de Furetière sont à caractère encyclopédique, nous les avons également dépouillées pour un usage ultérieur, car chacune d'entre elles contient des termes musicaux (incarnés dans un discours) ne figurant pas nécessairement en entrées en tant que telles.</p> | |
| BROSSARD, Sébastien de | <i>Dictionnaire de musique</i> | 1708 | Il s'agit de la troisième édition du <i>Dictionnaire de musique</i> de Brossard, dictionnaire dont il est question à plusieurs endroits de cette thèse. | Disponible en retranscription au format texte sur le site « <i>Traité français sur la musique</i> » du Center for the History of Music Theory and Literature. |
| ROUSSEAU, Jean-Jacques | <i>Dictionnaire de musique</i> | 1768 | Comme l'écrit Claude Dauphin dans son édition critique de ce <i>Dictionnaire</i> de Rousseau, « <i>on oublie souvent qu'avant de se lancer dans la philosophie et dans la littérature Rousseau était musicien. Cette dimension de son activité professionnelle, souvent dépréciée parce que mesurée à l'aune</i> | facsimilé au format pdf, également au format texte |

| | | | | |
|-------------------------------|--|------|---|---|
| | | | <p>du compositeur mineur qu'il était, exerça une influence certaine sur l'évolution des goûts musicaux de son temps, le développement du style des compositeurs et la réception de nouveaux genres. Compositeur plus ou moins heureux d'opéras, de motets et de romances, Rousseau s'impose d'abord comme un théoricien et un historien de la musique de première importance » (ROUSSEAU, J.-J. et DAUPHIN 2008 : 24)</p> | |
| MEUDE-MONPAS, J. Jean Olivier | <i>Dictionnaire de musique</i> | 1787 | <p>Un premier dictionnaire musical de vulgarisation (ou à visée vulgarisatrice) en français. En effet, son auteur, par ailleurs grand admirateur de J.-J. Rousseau³⁷⁵, déplore que les « <i>ouvrages Classiques et Élémentaires</i> » ne sont « <i>intelligibles que pour les gens déjà savants</i> » (MEUDE-MONPAS 1787 : v) et rappelle que « <i>rien n'est plus mal vu que ces dissertations abstraites, quand il s'agit de l'expliquer clairement aux commençants, qui n'entendent rien à tous ces grands termes</i> » (<i>ibidem</i> : v-vi). Dans son <i>Dictionnaire de musique</i>, Meude-Monpas a donc tenté de se « <i>rapprocher des personnes qui n'ont aucune connoissance des langues anciennes, non plus que des Mathématiques et de la Physique</i> » (<i>ibid.</i> : vi-vii), et de ne pas employer des « <i>expressions trop abstraites et trop scientifiques</i> » (<i>ibid.</i> : xi).</p> <p>Publié vingt ans après le <i>Dictionnaire</i> de J.-J. Rousseau, le contenu de l'ouvrage de Meude-Monpas ne devrait <i>a priori</i> pas être très différent de celui de Rousseau, mais la manière de l'expliquer est susceptible de s'en distinguer.</p> | facsimilé au format pdf |
| RODOLPHE, Jean-Joseph | <i>Solfège ou nouvelle méthode de musique divisée en deux parties... Nouvelle édition.</i> | 1825 | <p>D'origine alsacienne, Jean-Joseph Rodolphe était violoniste (formé auprès de Jean-Marie Leclair), corniste et compositeur. Il fut professeur de composition à l'École Royale de Chant et de Déclamation de 1784 jusqu'à la Révolution. Il retrouva un poste de professeur de solfège au nouveau</p> | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |

³⁷⁵ Il signe, notamment, un *Éloge de J. J. Rousseau*, publié à Paris en 1790.

| | | | | |
|--|--|------|---|---|
| | | | <p>Conservatoire de Paris en 1798, où il demeura en poste pendant six ans.</p> <p>Son <i>Solfège ou Nouvelle méthode de musique</i>, publié initialement en 1784 fut utilisé durant tout le XIX^e siècle (DERRA DE MORODA et COOK 2001).</p> <p>Cet ouvrage d'influence, dont nous avons utilisé l'édition de 1825, trouve donc toute sa place dans notre corpus de référence.</p> | |
| CASTIL-BLAZE, François Henri Joseph | <i>Dictionnaire de musique moderne</i> | 1828 | <p>Formé au Conservatoire de Paris (il en fut l'un des premiers élèves), Castil-Blaze était critique musical, traducteur, arrangeur et librettiste.</p> <p>Dans sa préface de l'édition de 1828 de son <i>Dictionnaire</i>, Castil-Blaze commente les dictionnaires musicaux parus avant le sien, en critiquant fortement celui de Jean-Jacques Rousseau – dont il réutilisera pourtant plusieurs définitions, en y apportant à l'occasion quelques modifications.</p> <p>On a plus tard écrit qu'il avait publié un « <i>ouvrage recommandable, compilation faite avec soin, dans laquelle il reproduisait, pour la partie métaphysique, quelques-uns des articles de Jean-Jacques Rousseau, et adoptait, pour la partie didactique, les principes posés dans les traités d'Albrechtsberger, de Catel, de Perne, de Fenaroli, les Principes de composition des écoles d'Italie, de Choron, et les méthodes du Conservatoire, c'est-à-dire les meilleurs ouvrages ayant cours</i> » (POUGIN 1867 : 12).</p> | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| CHORON, Alexandre-Étienne ³⁷⁶ | <i>Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale : Connaissances élémentaires : notation et exécution. Première partie</i> | 1826 | <p>Écrivain sur la musique, compositeur et pédagogue, Choron a publié, outre un <i>Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants</i>, plusieurs œuvres pédagogiques, dont des traités et méthodes d'accompagnement, de composition, de plain-chant, d'harmonie et de chant. (HUTCHINGS et AUDÉON 2001)</p> | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |

³⁷⁶ Il a été question dans cette thèse d'Alexandre-Étienne Choron (en 5.2).

| | | | | |
|-------------------------------|--|-----------|--|---|
| FÉTIS, François- Joseph | <i>Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours</i> | 1869-1875 | Selon Peter Holman, bien que l'Angleterre ait été précurseur dans l'étude de la musique ancienne et dans la renaissance de la musique vocale ancienne, « <i>the idea, central to the modern early music movement, of using old instruments to play old music had its origin in Paris rather than London, with the work of François-Joseph Fétis</i> » (2013 : 308). L'auteur fait ici référence aux <i>concerts historiques</i> donnés par Fétis à partir de 1832, qui firent « <i>a great impression in France and further afield</i> » (<i>ibidem</i> : 309). Si l'activité musicale de Fétis a, donc, joué un rôle-clé dans la naissance du mouvement de la musique ancienne, les travaux de Fétis ³⁷⁷ ont également contribué à susciter un regard neuf sur la musique des temps passés. Sa compréhension des différents concepts musicaux s'avère donc fondamentale pour notre corpus de référence. | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| | <i>Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de La Musique mise à la portée de tout le monde</i> | 1830 | | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| CHEVÉ, ÉMILE | <i>Méthode élémentaire de musique vocale</i> | 1846 | Méthode française de solfège fondée sur une proposition mise de l'avant par J.-J. Rousseau en 1742 et modifiée et adaptée par Pierre Galin, Aimé Paris, sa sœur Nanine et le mari de celle-ci, Émile Chevé. C'est à ce dernier que l'on doit la large diffusion de cette méthode, qui fut beaucoup utilisée ³⁷⁸ dans la seconde moitié du XIX ^e siècle dans différents pays (RAINBOW 2001). | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| CHEVÉ, Émile et CHEVÉ, Nanine | <i>Méthode élémentaire de musique vocale</i> | 1851 | | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| SOULLIER, Charles | <i>Nouveau dictionnaire de musique illustré, élémentaire, théorique, historique, artistique, professionnel et complet...</i> | 1855 | Dans la préface de son dictionnaire, Soullier écrit ce qui suit, et qui situe bien selon nous cet ouvrage : « <i>certes, si dans un siècle comme le nôtre, où le progrès court à fond de train, l'art musical, au lieu de marcher de pair avec les autres arts libéraux, fût resté stationnaire ; si nos grandes manufactures d'instruments, inactives ou impuissantes dans leurs recherches, ne s'étaient point élevées, depuis quelques années, au plus haut degré d'amélioration et de perfectionnement ; si des systèmes nouveaux, de nombreuses et</i> | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |

³⁷⁷ Qui a signé également plusieurs ouvrages pédagogiques.

³⁷⁸ Fétis a toutefois émis de forts doutes sur cette méthode (FÉTIS 1860).

| | | | | |
|----------------------------------|---|------|---|---|
| | | | <p>importantes innovations, d'ingénieuses découvertes musicales en tout genre, n'eussent point surgi de toutes parts, nous n'aurions pas besoin aujourd'hui d'un nouveau vocabulaire spécial pour faire connaître tous les termes de musique et leurs innombrables variations ou développements. Mais, grâce au ciel, il n'en est point ainsi, et [...] il reste encore beaucoup à dire. C'est pourquoi je prends aujourd'hui la plume pour publier ce nouveau Dictionnaire, beaucoup plus complet, quoique plus résumé et plus élémentaire que tous ceux de ce genre qui l'ont précédé. » (SOULLIER 1855 : vi-vii)</p> | |
| O'DONNELLY, abbé Terrence Joseph | <p>Méthode de musique élémentaire : contenant une exposition claire de la théorie et la base de la pratique... ainsi que la rectification du système musical...</p> | 1857 | <p>Il s'agit d'une réédition de l'<i>Académie de musique élémentaire</i> contenant une exposition claire de la théorie et la base de la pratique du même auteur, ouvrage publié en France en 1844 (et en 1841 pour l'original en langue anglaise).</p> <p>Dans son introduction, l'auteur précise ses intentions : « en offrant à la jeunesse l'Académie de la musique élémentaire, notre intention [est] [...] de rendre la connaissance de la musique plus générale et plus facile qu'elle ne l'est aujourd'hui » (O'DONNELLY 1857 : 11).</p> <p>Avec cet ouvrage, l'auteur vise les débutants, mais également ceux qui ont déjà des connaissances musicales : « nous avons considéré notre lecteur comme ne possédant encore aucune notion musicale ; mais ceux qui auront déjà fait quelques études dans cet art, consulteront utilement cet ouvrage, puisqu'il est le résultat d'un travail fait pour épargner un temps précieux » (<i>ibidem</i> : 12).</p> | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| BATISTE, Édouard | <p>Petit Solfège, théorique et pratique à la portée des plus jeunes voix</p> | 1866 | <p>Professeur d'harmonie et de solfège au Conservatoire de Paris et organiste (Prix de Rome 1840). Ce <i>Petit Solfège</i> se veut une « très-utile introduction »³⁷⁹ aux « grands solfèges » publiés pour les élèves du Conservatoire. Il s'agit donc là d'un ouvrage qui présente et explique les notions musicales de base.</p> | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |

³⁷⁹ Tel que l'indique l'éditeur Heugel dans la « Préface des éditeurs » qui figurent au début de cet ouvrage.

| | | | | |
|---------------------------------------|---|------|---|---|
| DANEL, Louis Albert Joseph | <i>Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale</i> | 1867 | Méthode qui aurait été saluée par de nombreuses personnalités à l'époque (y compris par Fétis) ³⁸⁰ . | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| DANHAUSER, Adolphe Léopold | <i>Théorie de la musique</i> | 1872 | Professeur de solfège au Conservatoire de Paris. Ouvrage régulièrement republié (encore aujourd'hui), toujours utilisé dans les conservatoires. | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| ESCUDIER, Léon et Marie-Pierre-Pascal | <i>Dictionnaire de musique théorique et historique</i> | 1872 | Publié par la maison d'édition des deux frères Escudier, ce dictionnaire ³⁸¹ , qualifié par Richard Macnutt de « <i>comprehensive</i> », « <i>filled a distinct need and most usefully complemented the first edition of Fétis's Biographie universelle</i> » (MACNUTT 2001). | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| SAVARD, Augustin | <i>Principes de la musique et méthode de transposition</i> | 1878 | Élève de Massenet, compositeur, Prix de Rome 1886 et professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris. Selon le rapport de la Section de Musique de l'Académie des Beaux-Arts (qui figure au début de l'ouvrage), « <i>exposer les éléments de l'art musical dans un ordre logique, clair et précis, de manière à être également utile aux professeurs et aux élèves, tel est le programme que s'est tracé M. Savard, et qu'il nous semble avoir rempli avec succès</i> » (in SAVARD 1878 : 1). | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| JACQUOT, Albert | <i>Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes</i> | 1886 | Les premières pages de cet ouvrage nous indiquent qu'Albert Jacquot est « <i>chercheur passionné, fils et petit-fils de luthiers, nourri d'études techniques</i> » (in JACQUOT 1886 : x). Cet ouvrage est substantiel et décrit un très grand nombre d'instruments dont certains sont illustrés par des gravures. Comme on peut le lire dans les pages introductives, « <i>le simple curieux dédaignera-t-il de connaître par le dessin, appuyé d'un commentaire clair et précis, le rôle que jouait dans les orchestres du siècle</i> | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |

³⁸⁰ Au vu des nombreuses citations de critiques qui figurent dans les premières pages du livre, ainsi que de la lettre « Sur l'enseignement de la musique populaire » signée le 26 février 1860 par Fétis (1860 : 65-67) dans la *Gazette musicale de Paris*.

³⁸¹ Dont l'édition de 1872 constitue la cinquième édition – l'original datant de 1844.

| | | | | |
|------------------------|--|-----------|--|---|
| | | | <i>dernier tel instrument aujourd'hui délaissé, et que nos arrière-grand'pères ne dédaignaient pas de manier et parfois de faire chanter fort habilement ? » (ibidem).</i> | |
| AUGÉ, Claude | <i>Le livre de musique</i> | 1896 | Il s'agit d'un ouvrage initialement publié chez Larousse en 1889, et qui a connu de très nombreuses rééditions. L'édition dont nous avons disposé pour nos recherches est l'édition montréalaise de 1896 – seuls une partie des chants et des mélodies populaires figurant dans l'ouvrage ont été adaptés au lectorat québécois. Cet ouvrage constitue une méthode qui présente les notions musicales de base. | édition papier |
| BRENET, Michel | <i>Dictionnaire pratique et historique de la musique</i> | 1926 | Sous ce pseudonyme se cache (Antoinette Christine) Marie Brenet, critique musicale originaire de Lunéville, qui a consacré sa vie à la recherche. Selon Marie-Louise Pereyra, cette auteure, dont elle souligne la « <i>great erudition and competence as a music historian</i> », « <i>achieved an increasingly high reputation among French musicologists and abroad</i> » (PEREYRA 2001). | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| LAVIGNAC, Albert | <i>Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire</i> | 1913-1931 | Professeur renommé de solfège et d'harmonie au Conservatoire de Paris et musicologue. L' <i>Encyclopédie de la musique</i> , qu'il a éditée jusqu'à sa mort ³⁸² a été qualifiée de « <i>his most important historical project</i> » (LEBEAU 2001). | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| MICHELS, Ulrich et al. | <i>Guide illustré de la musique</i> | 1988 | Cet ouvrage est une traduction de l'allemand du <i>DTV – Atlas zur Musik</i> . Dans l'avant-propos, on décrit cet ouvrage comme étant novateur : « <i>radicalement neuve, la conception de l'ouvrage l'est d'abord [...] par le rôle essentiel qu'y joue l' image</i> ³⁸³ , non pas simplement « <i>illustration</i> » du texte, mais à proprement parler prolongement de celui-ci » (MICHELS 1988 : s. p.) ; l'autre aspect innovant serait, selon les auteurs, son caractère encyclopédique. | édition papier |

³⁸² Survenue en 1916. La publication de l'*Encyclopédie de la musique* a été poursuivie par Lionel de La Laurencie de 1920 jusqu'à sa mort en 1933. La section « dictionnaire » de ce projet n'a jamais vu le jour.

³⁸³ Le caractère gras est dans l'original.

| | | | | |
|-------------------------|---|------|--|----------------|
| | | | On devine que cette insistance sur l'image, comme véhicule de connaissance et d'explicitation, a largement guidé le choix que nous avons fait d'inclure cet ouvrage dans notre corpus de référence. | |
| BENOIT, Marcelle et al. | <i>Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles</i> | 1992 | Ouvrage que nous avons de très nombreuses fois cité et commenté ailleurs dans cette thèse. | édition papier |
| ARNOLD, Denis | <i>Dictionnaire encyclopédique de la musique</i> | 1995 | Il s'agit d'une traduction française (par Marie-Stella Pâris) de <i>The New Oxford Companion to Music</i> . Comme on l'explique dans la préface de la traduction française, cet ouvrage « s'adresse à un lecteur non spécialisé [...] et est conçu pour répondre aux besoins du plus vaste public » (ARNOLD 1995 : iii). La traduction française de cet ouvrage s'est doublée d'une adaptation pour le public français (effectuée par Alain Pâris). | édition papier |

S'il était relativement aisé de constituer un corpus de référence français contemporain de notre période d'étude (*Dictionnaire de musique* de Brossard, *Dictionnaire mathématique* d'Ozanam, *Dictionnaire universel* de Furetière) il était en revanche difficile de constituer un corpus parallèle anglais, comme l'explique d'ailleurs Graham Strahle :

The relatively late appearance of specialist music dictionaries in England makes for special difficulties when researching into the meaning of terms in the early eighteenth century and before. No dictionary of music was printed in England earlier than James Grassineau's *A Musical Dictionary* of 1740, that is if we exclude the brief *A Short Explication of Such Foreign Words, as are made Use of in Musick Books* of 1724 (STRAHLE : xiv).

8.1.3. Corpus de référence anglais

Tableau 8.2 – Corpus de référence anglais

| Auteur | Titre | Date | Brève description | Formats disponibles |
|--------------|--|------|--|---|
| HARRIS, John | « Musick » dans le <i>Lexicon Technicum : Or, An Universal English</i> | 1708 | Comme le souligne Graham Strahle, « as a forerunner of the encyclopedia, the <i>Lexicon Technicum</i> makes more use of specialist literature of the time than do other dictionaries of the period » (STRAHLE 1995 : | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |

| | | | | |
|--|--|------|--|---|
| | <i>Dictionary of Arts and Sciences</i> (vol. II) | | xvii). Bien que certains concepts musicaux de base n'y figurant pas (<i>ibidem</i> : xvii-xviii), cet ouvrage demeure un bon choix pour notre corpus de référence. | |
| [BROSSARD, Sébastien de], GRASSINEAU, James et PEPUSCH, John Christopher | <i>A Musical Dictionary</i> | 1740 | Des notices bibliographiques indiquent qu'il s'agirait d'une traduction enrichie du <i>Dictionnaire de musique</i> de Brossard, faite sous la supervision de Pepusch ³⁸⁴ . Cela suivrait le courant de pensée selon lequel, nous apprend Jamie C. Kassler, « <i>with the recommendation of Pepusch, Maurice Greene and J. E. Galliard</i> » (KASSLER 2001), Grassineau, qui était un lexicographe d'ascendance française, mais également formé aux langues grecque et latine, aurait élaboré ce dictionnaire, « <i>which commentators, following Charles Burney, assumed was a mere translation of the French dictionary by Sébastien de Brossard</i> » (<i>ibidem</i>). Cependant, cette perception est peut-être fautive car il semble que John Hawkins, historien de la musique au XVIII ^e siècle, ait plutôt souligné que ce la plus grande partie du contenu de ce dictionnaire proviendrait d'une autre ou d'autres sources non identifiées. La réédition de 1769 de ce dictionnaire incluait en annexe certains articles provenant du <i>Dictionnaire de musique</i> de J.-J. Rousseau. | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| BUSBY, Thomas | <i>A Complete Dictionary of Music... Second edition, with additions and improvements</i> | 1806 | Compositeur anglais, musicien et auteur d'écrits sur la musique ³⁸⁵ , Busby ressentait le besoin d'un « <i>more complete and useful Musical Dictionary than has hitherto appeared in [English]</i> » (BUSBY 1806 : iii). Ainsi a-t-il entrepris de constituer ce dictionnaire ³⁸⁶ , à propos duquel il écrit : | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| BUSBY, Thomas | <i>A Dictionary of Music : Theoretical and Practical</i> | 1823 | « <i>in forming my collection of words, I have not confined myself to the theory and practice of modern times, but have endeavoured to include</i> | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |

³⁸⁴ Compositeur allemand et théoricien de la musique installé en Angleterre en 1697.

³⁸⁵ Il a notamment signé une *General History of Music, from the Earliest Times to the Present*, publiée en 1821.

³⁸⁶ Initialement publié en 1801 et réédité cinq fois (jusqu'en 1827), chaque édition corrigeant omissions et erreurs (BUSBY 1823 : iv) contenues dans les éditions précédentes. Les deux titres figurant dans ce tableau consistent en la deuxième et en la quatrième édition de ce dictionnaire.

| | | | | |
|------------------------|---|------|---|---|
| | | | <i>whatever might be necessary to the reading of the treatises of the old masters, and even to the understanding of the system and practice of the ancient Greeks and Romans; a department of the work which, I trust, will not be ungratifying to the scientific and curious reader » (ibidem : iii-iv).</i> | |
| DANNELEY, John Feltham | <i>An Encyclopædia, or Dictionary of Music... With upwards of two hundred engraved examples, the whole compiled from the most celebrated foreign and English authorities, interspersed with observations critical and explanatory</i> | 1825 | Professeur de musique ayant également écrit une <i>Introduction to Thorough Bass</i> , parue en 1822, Danneley publie en 1825 ce dictionnaire « <i>consisting of nearly three thousand articles more than any English Musical Dictionary extant » (DANNELEY 1825)</i> , qu'il complète de deux cents exemples gravés. | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| WILSON, W. | <i>A new Dictionary of Music</i> | 1835 | W. Wilson Esq., qui signe cet ouvrage, écrit que « <i>music, though mostly Practical, is founded upon a Theory which merits attention. [...] To assist the Student in [their theoretical] researches, and promote inquiry, should be the main object of every Musical Dictionary » (WILSON 1835: ix)</i> . Il considère cependant que les dictionnaires musicaux publiés avant le sien présentent de nombreux défauts : « <i>threadbare arbitrary system of definitions wherein every established error is included without even an attempt at investigation, has hitherto prevailed to an extent, which, added to an indolent disposition in most professors, has nearly abolished even a wish to inquire into any thing beyond the common place routine of established rules » (ibidem : ix-x)</i> . Il s'agit donc d'un ouvrage qui s'adresse aux apprenants et, en ce sens, son contenu sera comparable à celui des méthodes de musique que nous avons dépouillées. | facsimilé au format pdf, interrogeable en plein texte |
| STAINER, John | <i>A Dictionary of Musical Terms</i> | 1889 | Musicologue, organiste ³⁸⁷ et compositeur anglais, Sir John Stainer fut l'un des fondateurs en 1874 de la Musical | |

³⁸⁷ Notamment à St Paul's Cathedral à Londres.

| | | | | |
|-----------------|--|-------------|--|---------------|
| | | | Association et directeur de la National Training School for Music, avant d'obtenir un poste de professeur à Oxford en 1889. Il fut également vice-président du Royal College of Organists, ainsi que président de la Musical Association, de la Plainsong and Mediaeval Music Society et de la London Gregorian Association | |
| DUNSTAN, Ralph | <i>A Cyclopaedic Dictionary of Music</i> | 1908 | Ouvrage contenant près de 14 000 termes et 6 000 notices biographiques, le tout en 495 pages. L'objectif de Dunstan était de produire sous forme compacte « <i>a reliable, comprehensive, and up-to-date compendium of musical information – a condensed musical library for the musician of limited means, and for the general reader</i> » (DUNSTAN 1908 : iii), mais il souhaitait également que son ouvrage puisse servir à compléter avantageusement des ouvrages de référence plus coûteux. Une longue liste de références bibliographiques sur lesquelles s'est fondé l'auteur figure au début de l'ouvrage, parmi lesquelles on retrouve certains des ouvrages que nous avons également inclus dans l'un ou l'autre de nos corpus. | |
| HINDEMITH, Paul | <i>Elementary training for musicians</i> | 1974 (1946) | Cet ouvrage de Hindemith vise à pallier de nombreuses lacunes dans la formation élémentaire des étudiants en musique : « <i>the music student entering a class in harmony is in general insufficiently prepared with respect to basic principles – governing Rhythm, Meter, Intervals, Scales Notation – and their correct application. [...] There is little doubt that, save in a few exceptional cases, the methods by which those basic principles are taught are deplorable</i> » (HINDEMITH 1974 : vii). Il s'agit donc d'un ouvrage qui s'adresse à des étudiants en musique, mais qui enseigne les notions musicales de base. | format papier |
| STRAHLE, Graham | <i>An early music dictionary : musical terms from British sources, 1500-1740</i> | 1995 | Ouvrage que nous avons de très nombreuses fois cité et commenté ailleurs dans cette thèse. | format papier |

| | | | |
|--|---------------------------|---|----------|
| | Oxford English Dictionary | C'est toute la couverture historique du dictionnaire qui nous intéresse ici. En effet, pour un certain nombre de termes du domaine musical, les références qui figurent dans les articles comprennent de nombreux ouvrages musicaux spécialisés, ce qui peut permettre, dans certains cas, de retracer le parcours historique d'un terme. | en ligne |
|--|---------------------------|---|----------|

8.2. Constitution de l'échantillon pour l'étude diachronique

Pour pouvoir constituer notre échantillon pour l'étude diachronique, nous avons jugé nécessaire d'avoir suffisamment avancé notre étude en synchronie historique de façon à disposer d'un bassin terminologique suffisamment riche. Même si l'objectif fixé ne se comptait pas en nombre de fiches, nous avons évalué que nous devions avoir atteint un total d'environ 1 500 fiches pour disposer de bases de comparaison diachronique solides. Une autre raison a par ailleurs motivé ce choix, soit le risque qu'une décision précoce en faveur d'un sous-domaine, par exemple, n'influence notre collecte de données en synchronie historique, dans un sens ou un autre. Par exemple, le fait de savoir que certains concepts n'« intéresseraient » pas *in fine* notre étude diachronique aurait pu nous faire passer plus rapidement sur le matériel terminologique et conceptuel d'une partie de notre corpus de dépouillement ou, au contraire, aurait pu nous amener à nous concentrer de manière disproportionnée sur le matériel terminologique ou conceptuel lié à l'échantillon. Nous avons donc attendu de disposer d'une quantité suffisante de concepts pour nous intéresser à la dimension diachronique et à la constitution d'un échantillon adéquat.

Au point de départ, nous avons envisagé la possibilité de procéder sur la base d'un sous-domaine. Nous aurions pu, ainsi, par exemple, étudier le sous-domaine des divers *agrément*s, un sous-domaine qui, du point de vue du musicien de musique ancienne, constitue le « défi terminologique » le plus grand. En effet, déjà dans les textes de l'époque, l'analyse terminologique et conceptuelle des ornements se révèle, comme nous le verrons en 10.1, d'une grande complexité : l'analyse diachronique de cette partie de la terminologie musicale promettait ainsi une belle aventure. C'est pourtant une direction que nous avons rapidement écartée par réalisme car, plus notre analyse des données recueillies avançait, et plus nous devions nous rendre à l'évidence : il serait très difficile d'établir de mettre suffisamment d'ordre dans les concepts et les termes de ce sous-domaine en synchronie historique pour constituer une base de comparaison

solide pour l'analyse diachronique. C'est pour des raisons similaires que nous avons aussi renoncé à un autre sous-domaine qui aurait tenté notre curiosité, soit celui de la division de la mesure, un sous-domaine dont nous savions, en tant que musicienne, que la conception a évolué depuis la fin du XVII^e siècle.

Notre expérience personnelle du domaine de la musique entre ici en jeu. En effet, si nous avions été uniquement terminologue, nous n'aurions eu aucune réserve à procéder de manière purement systématique à la sélection des concepts à intégrer dans l'échantillon (par exemple, un sous-domaine, un concept sur deux ou sur trois, tous les termes commençant par telle ou telle lettre, etc.). Cependant, en tant que musicienne, nous avons hésité à choisir un tel procédé, « aveugle », afin d'éviter que se retrouvent dans notre échantillon des termes ou des concepts dont nous savions que l'analyse diachronique n'aboutirait à rien de pertinent en rapport avec les objectifs poursuivis par cette analyse.

En effet, puisqu'il s'agit, comme nous l'avons écrit plus haut en 8.1, d'une première étape dans ce travail diachronique, nous avons au contraire eu le sentiment qu'il fallait choisir plutôt des cas qui nous semblaient en tous points susceptibles d'occasionner des problèmes d'incompréhension ou de mécompréhension dans la communication au sein du domaine. Par conséquent, nous avons sélectionné une série de cas d'étude en examinant chacune des fiches de notre base de données en fonction de ce critère dans chacune des langues. Par ailleurs, nous avons écarté provisoirement de notre sélection les cas qui auraient nécessité des explications musicologiques trop élaborées. Nous songeons ici par exemple au concept de « gamme », qui a très fortement évolué au cours des siècles (et même à l'intérieur de la période couverte par nos travaux) : un des systèmes de gamme étant apparu à la fin du XVII^e siècle en France, la « gamme double française » ou « méthode du si », a notamment à elle-seule nécessité une explication (destinée à des musiciens) d'une quinzaine de pages (FLOIRAT et al. : 1999).

De plus, notre choix de procédé apparaît d'autant plus justifié qu'il s'agit ici d'une thèse en terminologie, et que l'objectif ultime de notre analyse diachronique est d'illustrer que l'évolution diachronique de certains termes ou concepts peut être source de besoins de médiation linguistique.

8.3. Méthodologie de l'analyse diachronique

Nous avons expliqué ci-dessus de quelle manière nous avons constitué les corpus de référence, de même que la sélection de cas d'étude, en lien avec l'analyse diachronique. Il convient à présent d'expliquer de quelle manière nous avons souhaité procéder à cette analyse sur l'ensemble des cas retenus pour l'étude.

Au sujet de l'analyse diachronique, nous avons précisé en introduction de cette thèse que notre but n'était pas de procéder à une analyse morphologique des diachronismes, ou encore à une analyse des procédés de formation lexicale rencontrés, mais plutôt de voir l'évolution qu'a connue (ou pas) dans le temps une partie de la terminologie recensée au cours de notre dépouillement terminologique, que ce soit du point de vue conceptuel ou du point de vue dénominationnel. Autrement dit, nous souhaitons, en correspondance avec la typologie que nous avons proposée au chapitre 4 et que nous reproduisons ci-dessous de manière synthétique, identifier des cas correspondant à chacun des types de variation diachronique proposés.

Figure 8.1 – Rappel de notre typologie de la variation diachronique

| | |
|----------------------|---|
| 1 ^{er} type | évolution de la forme d'un terme sans variation conceptuelle |
| 2 ^e type | évolution conceptuelle sans changement dans la forme du terme |
| 3 ^e type | évolution du concept et du terme |
| 4 ^e type | nécrologie terminologique |
| 5 ^e type | résurgence terminologique |

Pour ce faire, une fois notre ensemble de cas d'étude constitué, nous avons tout d'abord vérifié que nous disposions effectivement d'une définition pour chacun des concepts choisis, qu'il s'agisse d'une définition tirée d'un des éléments de nos corpus de dépouillement, ou encore d'une définition que nous aurions rédigée, en cohérence avec les principes que nous avons énoncés en 6.2.1.8. Nous avons ensuite confronté cette définition avec quelques dictionnaires de l'époque, afin de tester notre définition. Puis, nous avons relevé dans chaque ouvrage de nos corpus de référence les définitions ou les contextes définitoires relatifs aux concepts contenus dans notre échantillon (en recherchant toutes les formes – synonymes et variantes – contenues dans notre base de données), en compilant systématiquement tous ces éléments sous forme tabulaire.

8.3.1. Repérer les cas de variation diachronique

Une fois ce tableau constitué, nous avons procédé à l'analyse de son contenu, afin de déterminer, pour chacun des cas d'étude retenus, si nous pouvions constater ou non une ou des variations diachroniques. Pour pouvoir affirmer que nous étions en présence d'une variation diachronique, il fallait que certains critères soient respectés (de manière non mutuellement exclusive).

8.3.1.1. Absence de la dénomination « d'origine » dans un des ouvrages du corpus de référence

Le premier de ces critères est l'absence, dans un des ouvrages du corpus de référence, d'une dénomination « d'origine » – c'est-à-dire une des dénominations présente dans notre base de données pour un des cas d'étude. Il convient toutefois de nuancer ce critère. Tout d'abord, dans le cas où plusieurs formes (synonymes et variantes) étaient présentes dans notre base de données pour le concept étudié, le fait qu'elles n'apparaissent pas toutes dans un même ouvrage du corpus de référence n'est pas en soi significatif : en effet, cet ensemble de dénominations constitue la somme des dénominations recensées lors de notre dépouillement, et, *a priori*, aucun des ouvrages de notre corpus de dépouillement ne contenait toutes ces dénominations. Ainsi, tout comme nous l'avons fait au cours de notre dépouillement, nous avons inscrit dans notre tableau d'analyse diachronique toutes les formes repérées dans chacun des ouvrages du corpus pour un même concept.

Si toutefois aucune des formes dénominationnelles d'un des concepts de notre échantillon n'est présente dans un des ouvrages du corpus de référence, cela ne signifie pas nécessairement que l'objet avait disparu au moment de la publication de l'ouvrage, mais simplement que la dénomination d'origine n'y figure plus. Il faut donc alors également envisager les cas de figure suivants :

- a) l'auteur de l'ouvrage n'a pas traité du concept en question : en fonction de la nature de l'ouvrage de référence, certains des concepts étudiés, en effet, sont ou bien trop généraux, ou bien trop spécifiques pour y figurer ; il est aussi possible que l'auteur ait oublié d'inclure le concept dans son ouvrage ;
- b) cela constitue uniquement le symptôme d'une modification dans la dénomination (terme) employée pour désigner le même concept, ou un concept semblable.

Dans tous les cas, si l'ouvrage est interrogeable en plein texte, on doit procéder à une recherche à l'aide de mots-clés (qui peuvent être des caractères du concept, le concept superordonné, un ou

des concepts coordonnés, un ou des concepts subordonnés, ou encore un concept associé) pour voir si réellement le concept étudié est véritablement absent de l'ouvrage. Puis, il convient également de contrevérifier dans d'autres ouvrages contemporains si le concept y figure ou non.

8.3.1.2. Non-correspondance de la définition

Le deuxième critère pour pouvoir affirmer qu'il y a variation diachronique, est la non-correspondance de la définition, ou d'un contexte définitoire, pour un terme figurant dans notre ensemble de cas d'étude. Il peut également s'agir d'une correspondance partielle de la définition. Une définition terminologique contient habituellement un définisseur initial (qui peut être le concept superordonné ou un concept générique, le concept intégrant, ou encore une catégorie plus large), dont toute l'intension est héritée par le concept défini, de même que des caractères distinctifs qui permettent de bien distinguer le concept défini de ses concepts coordonnés ou des autres concepts partitifs de son intégrant – et ces éléments se retrouvent normalement dans un contexte définitoire, la rigueur formelle en moins. Ainsi, la non-correspondance ou la correspondance partielle du contenu conceptuel peut se décliner de différentes manières (non exclusives)³⁸⁸ :

- a) l'ajout d'un ou de plusieurs caractères distinctifs ;
- b) le retrait ou l'absence d'un ou de plusieurs caractères distinctifs ;
- c) un définisseur initial différent ;
- d) un ou des concepts coordonnés différents ;
- e) un ou des concepts subordonnés différents ;
- f) une différence dans l'ensemble des autres concepts partitifs pour un même intégrant ;
- g) un ou des concepts associés différents.

8.3.1.3. Absence de variation diachronique

Il est important de souligner qu'une absence constatée de variation diachronique, surtout sur une période de temps aussi longue, n'est pas anodine. Aussi, plutôt que d'écarter les cas de non-variation, nous les avons également retenus car, dans une optique d'optimisation de l'efficacité de la communication entre les différents acteurs du domaine, il est important de disposer d'une

³⁸⁸ Nous reviendrons ci-dessous (en 8.3.3) sur la signification ou sur l'explication possible de ces différents cas de figure.

« liste sûre » de concepts, c'est-à-dire de concepts dont on a la certitude qu'ils ne constitueront pas une source potentielle d'incompréhension ou de mécompréhension entre des interlocuteurs.

Pour tous les cas pour lesquels nous constatons, en revanche, une variation diachronique, nous avons procédé à une analyse en deux étapes :

- a) décrire la variation : la première de ces étapes a consisté à identifier, pour chaque cas, de quel type ou de quels types de variation diachronique il s'agissait ;
- b) expliquer la variation : chaque fois que cela était possible, nous avons tenté d'expliquer ou de formuler des hypothèses pouvant expliquer la ou les variations diachroniques constatées.

8.3.2. Décrire la variation diachronique

Après avoir identifié les cas de variation diachronique au sein de notre sélection de cas, nous les avons analysés, afin de les décrire et de les rattacher à un ou à des types de variation diachronique de notre typologie. En effet, comme nous l'expliquons au chapitre 4, il ne faut pas oublier qu'il peut tout à fait arriver que surviennent simultanément deux types de variation diachronique, ou encore que deux ou plus de deux types de variation diachronique se produisent de manière successive dans le temps, et nous avons donc tenu compte de ces possibilités au cours de notre analyse.

Une fois identifiés le ou les types de variation diachronique qui sont entrés en jeu dans les cas à l'étude, nous avons procédé à une description, sur les plans terminologique ou conceptuel, ou sur les deux plans, de ces cas de variation.

8.3.3. Expliquer la variation diachronique

Jusqu'ici, l'analyse effectuée sur les cas de variation diachronique est assez systématique. La prochaine étape est cependant de nature plus spéculative ou, à tout le moins, plus hypothétique, car avancer avec certitude des explications sur une variation diachronique éloignée dans le temps relève à toutes fins pratiques de l'impossible.

Cependant, l'explication d'une variation diachronique ancienne devient possible ou envisageable dans certains cas :

- a) il peut arriver qu'on trouve, dans les textes étudiés mêmes, des éléments de nature métalinguistique ou métaterminologique donnant des raisons du changement constaté : dans ce cas, l'explication de la variation diachronique prend même un caractère purement

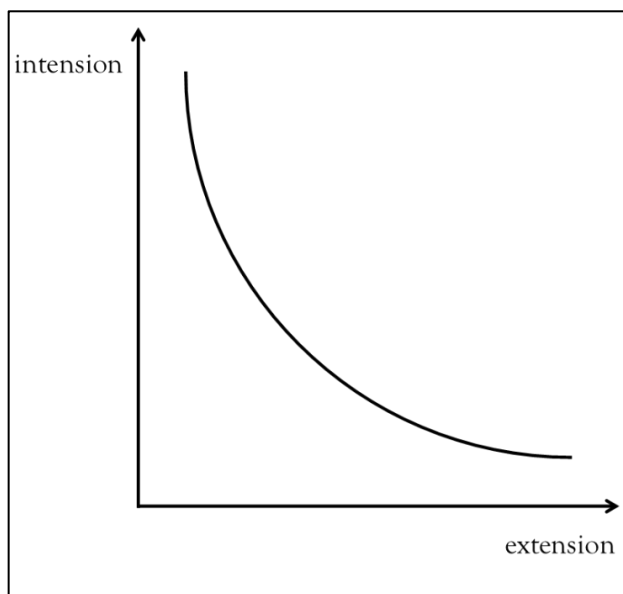
narratif, encore que des explications divergentes de la part des auteurs puissent aussi ressortir de notre analyse ;

- b) dans d'autres cas, la variation pourra s'expliquer pour des raisons musicales (ou d'« évolution » de la musique) évidentes, et nous en avons alors tenu compte.

Pour les cas de variation diachronique n'entrant dans aucune de ces deux catégories, le processus explicatif devient, comme nous l'écrivions plus haut, plus spéculatif, et les explications alors avancées consistent souvent en une série d'hypothèses plausibles et vraisemblables.

Pour ce qui est des cas de non-correspondance de la définition énoncés en 8.3.1.2, il est cependant possible d'explorer certaines pistes. Par exemple, dans les deux premiers cas (ajout ou retrait d'un ou de plusieurs caractères distinctifs), on se retrouve devant un déplacement du curseur sur la courbe de la relation inversement proportionnelle qui existe entre l'intension et l'extension d'un concept (voir figure 8.2 ci-dessous), qui peut signifier un déplacement vers le bas ou vers le haut dans la hiérarchie d'un système conceptuel logique ; toutefois, cet élargissement ou cette restriction de l'intension du concept ou, du point de vue opposé, la restriction ou l'élargissement de son extension, peut également s'expliquer par la disparition ou par l'apparition d'un concept subordonné : la disparition d'un concept subordonné peut rendre nécessaire de rendre moins large le champ conceptuel d'un concept et, à l'inverse, l'ajout d'un concept subordonné peut entraîner l'élargissement du champ conceptuel d'un concept. Dans le premier cas, cela se traduit par l'ajout de caractères distinctifs et, dans l'autre, par le retrait de caractères distinctifs. C'est donc vers une des deux pistes énoncées ci-dessus qu'il convient d'orienter nos réflexions sur les explications possibles de la variation diachronique.

Figure 8.2 – Relation entre l'intension et l'extension d'un concept



Pour ce qui est des autres cas ((c) à (g)) énoncés en 8.3.1.2 (variation(s) dans le définisseur initial ou dans les concepts coordonnés, subordonnés ou associés, ou dans les concepts co-partitifs³⁸⁹), la meilleure piste d'explication de la variation diachronique est celle d'une réorganisation conceptuelle autour d'un ensemble de concepts. Il convient alors de s'intéresser à ce qu'il est advenu des concepts connexes de celui qui fait l'objet de l'étude, afin de bien se rendre compte des modifications survenues sur tout un micro-système de concepts.

Dans tous les cas constatés et analysés de variation diachronique, l'étape suivante consiste à imaginer quelles pourraient être les conséquences de cette variation en rapport avec la médiation linguistique : en d'autres mots, quelles incidences les variations diachroniques en question peuvent-elles avoir sur l'intercompréhension et sur l'efficacité de la communication entre les différents acteurs du domaine ? Cette dernière analyse est celle qui nous permettra d'arriver à l'élaboration d'outils et de modèles de médiation tels que ceux que nous présenterons en dernière partie de cette thèse.

³⁸⁹ Bien que la norme ISO 704 précise que la relation qui existe entre les différents concepts partitifs d'un même concept intégrant est une relation de coordination et que, par conséquent, ces concepts sont des concepts coordonnés, il nous apparaît intéressant d'attribuer une désignation distincte à ces concepts, d'où ce terme de « concepts co-partitifs » que nous proposons ici.

Conclusion

Ce chapitre traitant de la méthodologie de l'analyse diachronique mise au point pour notre travail pourra sembler à certains plus concis que d'autres chapitres dans cette thèse. Il convient cependant de rappeler que l'analyse diachronique des concepts contenus dans notre base de données n'est pas une fin en soi, mais bien un outil nous permettant de parvenir à l'objectif poursuivi : comment présenter, diffuser, expliquer la terminologie de la musique ancienne dans une perspective de médiation linguistique (terminologique et métaterminologique)³⁹⁰ entre les différents acteurs du domaine ? Ainsi, les constatations auxquelles nous aura permis d'arriver l'analyse diachronique constituent-elles une des clés qui permettent d'accéder à cet objectif.

Tout comme c'était le cas des outils de travail proposés dans les deux chapitres précédents (terminologie textuelle et constitution d'une base de donnée, et constitution de corpus et dépouillement terminologique, appliqués à une terminologie ancienne), si la méthode d'analyse conceptuelle et dénominationnelle de la variation diachronique proposée ci-dessus a été mise au point pour un travail portant sur la terminologie musicale de la seconde moitié du XVII^e siècle, il nous apparaît qu'elle pourra tout à fait être utilisée dans des recherches terminologiques de nature similaire à la nôtre mais effectuées dans d'autres domaines. En ce sens, le cadre méthodologique proposé dans cette thèse (III^e partie) constitue selon nous une méthodologie exportable à d'autres travaux.

³⁹⁰ Nous présenterons ces différents types de médiation au chapitre 11.



— université
— LUMIÈRE
— LYON 2

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

École Doctorale 484 Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Centre de recherche en terminologie et traduction

Doctorat

Discipline : Lexicologie, terminologies multilingues, traduction

Delphine-Anne ROUSSEAU

Un cas de résurgence terminologique : La terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle

Volume 2

Thèse dirigée par François Maniez

soutenue le 15 novembre 2019

Devant le jury composé de :

HUMBLEY, John, Professeur émérite des universités, Université Paris-Diderot 7, Président du Jury
CONDAMINES, Anne, Directrice de Recherche CNRS, Université Toulouse Jean Jaurès, Rapportrice
GAUDIN, François, Professeur des universités, Université de Rouen, Rapporteur
DURY, Pascaline, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2, Examinatrice
MANIEZ, François, Professeur des universités, Université Lumière Lyon 2, Examinateur

IV^e PARTIE — RÉSULTATS ET ANALYSE

En présentant et en expliquant la méthodologie que nous avons mise au point pour notre travail, ainsi qu'en prévenant certains problèmes que nous étions susceptible de rencontrer au cours de celui-ci, la III^e partie de cette thèse a pavé la voie à notre dépouillement terminologique. Si le travail de dépouillement terminologique lui-même ne peut pas être rapporté dans une thèse, les résultats obtenus à l'issue de ce dépouillement peuvent et doivent, en revanche, être présentés et analysés. C'est la raison pour laquelle nous consacrons un premier chapitre de cette partie (chapitre 9) à une description détaillée des résultats que nous avons obtenus, avant d'approfondir, au chapitre 10, certains cas particuliers. Enfin, dans un troisième chapitre (chapitre 11), nous présenterons la « note d'emploi », un outil que nous proposons aux acteurs du domaine de la musique ancienne, afin de les assister dans les différentes situations de communication qu'ils sont appelés à rencontrer.

CHAPITRE 9 – RÉSULTATS

Plus tôt dans cette thèse, nous avons affirmé en 1.2.1 que la période choisie pour notre étude en synchronie historique de la terminologie musicale était « *une période en pleine effervescence qui a vu la musique se transformer et passer d'une conception musicale à une autre* » et qu'elle constituait une « *période charnière, ne serait-ce que sur le plan de la terminologie musicale* ». Nos travaux ont permis de confirmer que tel était effectivement le cas. En effet, les ouvrages dépouillés sont si riches sur le plan terminologique que le dépouillement a occupé une part de nos travaux bien plus considérable que ce que nous avons initialement prévu. Par ailleurs, une analyse poussée de nos corpus nous a amenée à redéfinir ce que nous considérions initialement comme « concept musical », ce qui a entraîné un élargissement substantiel de notre bassin terminologique, ainsi qu'une adaptation et une ramification plus étendue de notre arbre de domaine.

Au terme de tout travail de dépouillement terminologique, il est habituel de présenter les résultats obtenus et d'en proposer différentes ventilations. Bien qu'il puisse être intéressant du point de vue statistique de présenter une grande variété de ventilations, nous avons préféré, compte tenu des objectifs de notre travail, limiter ce nombre de ventilations à celles qui permettent d'offrir un nouveau regard sur la terminologie étudiée, de mieux la comprendre et de mieux comprendre le domaine auquel elle appartient. Nous avons souhaité le faire en privilégiant les points de vue qui mettent en relief ce qui nous est apparu le plus significatif dans nos résultats. Une des façons d'y parvenir est d'analyser et de présenter les données en croisant les critères. Ainsi, une fois présentées les ventilations simples, nous proposerons quelques ventilations croisées qui permettent chaque fois de prendre connaissance de nos résultats sous au moins deux angles combinés³⁹¹ : catégorie grammaticale et sous-domaine, ainsi que langue et sous-domaine, et enfin de présenter en deux tableaux (un par langue) toutes les statistiques disponibles. La ventilation croisée a fait ressortir des résultats intéressants, que nous présenterons également dans ce chapitre.

³⁹¹ Dans le même ordre d'idée, nous avons choisi de présenter par sous-domaine les termes contenus dans les lexiques français et anglais qui figurent en annexe.

9.1. Ventilation par langue

Au moment de rédiger cette thèse, notre base de données terminologiques i-Term compte 2 292 termes français et anglais, ainsi qu'une vingtaine de termes italiens. Plus précisément, cette base compte 1 516 termes en français répartis en 992 fiches et 776 termes anglais répartis en 537 fiches. Nous avons également 19 termes italiens, répartis en 18 fiches, termes qui correspondent aux xénismes que nous avons relevés dans nos deux corpus (français et anglais) et qui seront analysés au chapitre 10³⁹². Ces données sont susceptibles d'évoluer rapidement, puisque nous souhaitons poursuivre nos recherches au-delà du doctorat et que nous avons déjà entrepris la poursuite du dépouillement ; on peut dès lors entrevoir que de nombreux termes viendront s'ajouter aux termes déjà présents dans notre base de données.

Tableau 9.1 – Ventilation des termes et des fiches par langue³⁹³

| langue | termes | | fiches | |
|--------------|--------|--------|--------|--------|
| | nombre | % | nombre | % |
| français | 1516 | 65,6 % | 992 | 64,1 % |
| anglais | 776 | 33,6 % | 537 | 34,7 % |
| italien | 19 | 0,8 % | 18 | 1,2 % |
| total | 2311 | | 1547 | |

Il peut être utile de souligner ici que l'architecture de la base de données i-Term distingue le nombre de fiches et le nombre d'entrées. En principe, i-Term regroupe sur une même fiche tout ce qui a trait au même concept, toutes langues confondues. On pourrait donc en théorie établir une correspondance directe entre le nombre de fiches dans la base de données et le nombre de concepts traités. Cependant, comme nous l'avons vu en 6.2.1.2, plusieurs raisons expliquent que certaines équivalences langue à langue n'ont pas encore pu être établies à la lumière des données recueillies. Par conséquent, il n'est pas possible de déduire le nombre de concepts traités du nombre de fiches contenues dans la base de données. En outre, la différence entre le nombre d'entrées en français et en anglais peut certes tenir à la taille des corpus, différente dans les deux

³⁹² Dans les lexiques présentés en annexe, les xénismes en question ont été intégrés aux termes français ou anglais, selon le cas.

³⁹³ Si aucun tableau présentant les termes de notre base de données répartis par langue ne figure dans cette section, c'est qu'il aurait fallu pour cela reproduire intégralement les lexiques qui figurent en annexe. On pourra cependant consulter ces derniers en accompagnement de la lecture de ce chapitre.

langues. Cependant, elle peut aussi révéler qu'il y avait en français, à l'époque qui nous intéresse, un plus grand nombre de désignations pour chaque concept. Nos recherches nous ont en effet permis de constater que les dénominations variaient beaucoup plus dans cette langue, ce qui viendrait soutenir l'hypothèse d'une tendance plus affirmée en France qu'en Angleterre pour les terminologies d'école.

9.2. Ventilation par sous-domaine

Comme nous l'avons expliqué en 6.2.1.3, nous avons souligné que l'arbre de domaine que nous avons déterminé au début de nos travaux (et qui est présenté à la figure 6.1) était susceptible d'évoluer. Effectivement, comme d'autres chercheurs tels que Claudio Molina Salinas et Erik Daniel Franco Trujillo (MOLINA SALINAS & FRANCO TRUJILLO 2018) ont eu à le faire pour mieux coller aux réalités « du terrain » ou à l'organisation conceptuelle réelle d'un domaine, nous avons dû procéder, au fil de l'analyse de nos corpus et des données relevées, à des ajustements successifs qui ont mené à l'arbre de domaine actuel, que nous reproduisons à la figure 9.1. En comparant les deux figures 6.1 et 9.1, on pourra constater que les principales modifications apportées à notre arbre de domaine initial se traduisent concrètement par l'ajout de nouveaux sous-domaines et de sous-ramifications. Ces ajouts se sont révélés nécessaires pour plusieurs raisons. Tout d'abord, à mesure que nous avançons dans notre collecte de données et que nous élargissons en conséquence notre corpus d'ouvrages lus, dépouillés et analysés, nous avons constaté que de grands ensembles conceptuels se dessinaient au sein des sous-domaines initiaux. Pour classer ces termes et concepts de manière adéquate, il devenait nécessaire d'ajouter de nouvelles ramifications à l'arbre de domaine. Parallèlement, faute d'une sous-division adéquate pour les accueillir, un très, voire un trop grand nombre de termes, que nous pourrions qualifier d'« orphelins », se retrouvaient dans le domaine général de « musique »³⁹⁴, ce qui était grandement insatisfaisant. C'est aussi pour corriger ces lacunes que nous avons procédé à l'adaptation de notre arbre de domaine.

Dans certains cas, l'adaptation de l'arbre de domaine a consisté en une ramification des sous-domaines afin de mieux refléter la réalité que dessinait notre dépouillement. C'est ainsi, par exemple, que le domaine « instruments » a vu s'ajouter trois branches différentes : « technique

³⁹⁴ Nous avons en effet expliqué en 6.2.1.3 que, jusqu'au moment où il devient possible de choisir le sous-domaine approprié, les concepts sont classés par défaut sous le domaine général de « musique ».

instrumentale », « formations musicales » et « organologie », car nous avons rapidement réalisé que ce sous-domaine embrassait un champ bien plus large que celui des seuls instruments de musique. En effet, plusieurs des concepts relevés avaient trait à la technique instrumentale ou vocale, notamment pour le clavecin, la viole de gambe, le luth et le chant. Par ailleurs, certains concepts que nous avons classés dans le sous-domaine « instruments » tenaient davantage de l'organologie (différentes parties des instruments). Enfin, nous avons également relevé des concepts correspondant à des formations instrumentales ou vocales (par exemple, le *consort*), ou encore à des membres desdites formations. Laisser tous ces concepts en vrac dans le sous-domaine « instruments » devenait incommode ; c'est la raison pour laquelle nous avons ajouté à notre arbre de domaine les trois branches correspondantes, en continuant de laisser les concepts se rapportant aux instruments de musique dans le sous-domaine « instruments ».

Une situation similaire pouvait être observée au sein du sous-domaine « notation » où s'esquissaient des sous-ensembles précis de concepts ; nous avons donc ajouté les branches « notation rythmique » (qui inclut les figures de note et la notation des différents silences), « clefs » (les concepts de clefs relevés étant plus nombreux que ce à quoi nous nous étions attendue), et « signes de mesure » ; tout concept appartenant à la notation qui ne peut être rattaché à l'une ou l'autre de ces trois nouvelles branches demeurant rattaché à la branche principale « notation ». Le même genre de situation a entraîné la ramification du sous-domaine « parties » en « parties instrumentales » et « parties vocales » : en effet, nous avons jugé que les concepts et les désignations des différentes parties sont suffisamment nombreux à l'époque étudiée, et particulièrement en France, pour justifier une telle ramification. Dernier cas de figure similaire : le sous-domaine initialement baptisé « mélodie et harmonie » compte désormais deux sous-ramifications (« modes mélodiques et tons » et « intervalles »), l'abondance de concepts justifiant ici encore la création de ces deux nouvelles branches. Nous avons de plus modifié le nom du sous-domaine (« contrepoint (mélodie et harmonie) »), cette modification se justifiant par le fait que la notion de contrepoint prédominait encore à l'époque sur celles de « mélodie » et d'« harmonie » et qu'il nous est apparu que ces trois concepts devaient figurer dans la dénomination du sous-domaine.

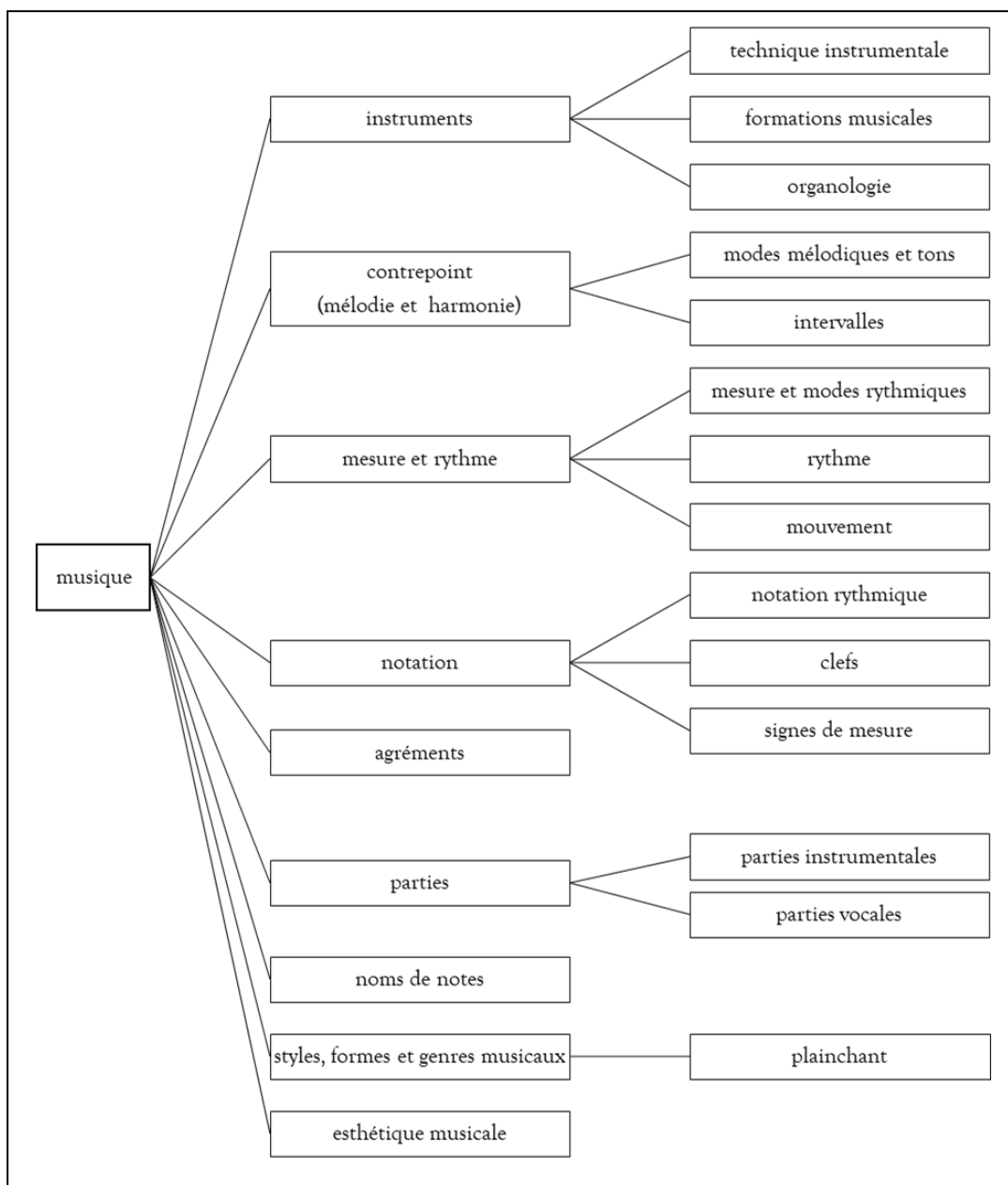
Notre arbre de domaine comportait à l'origine les deux branches distinctes « mesure » et « rythme ». Avec l'avancement de nos travaux, nous avons décidé de regrouper ces deux sous-domaines très proches en un seul « mesure et rythme », qui est désormais sous-divisé en trois

branches : « mesure et modes rythmiques », « rythme » et « mouvement ». En outre, le sous-domaine initial « ornements » a été renommé « agréments » afin de coller davantage à la réalité terminologique de l'époque. C'est pour la même raison que le sous-domaine initial « styles » s'est vu renommé « styles, formes et genres musicaux », dénomination que nous considérons plus explicite ; par ailleurs, ce sous-domaine comprend désormais une branche réservée au « plainchant³⁹⁵ ». En effet, bien que nous ayons choisi de ne pas inclure de traités de plain-chant dans notre corpus de dépouillement, nous avons prévu que cette subdivision nous serait assurément utile à l'avenir.

Enfin, deux nouveaux sous-domaines figurent à présent dans notre arbre de domaine. Tout d'abord, comme les noms de notes relevés au cours du dépouillement étaient beaucoup plus nombreux que ce que nous avons prévu, il est devenu incommode de les laisser dans le domaine général de « musique » : nous avons donc créé un sous-domaine spécifique « noms de notes ». Par ailleurs, nous avons senti le besoin de regrouper tous les termes (surtout des adjectifs et des adverbes) qui traitent de l'appréciation qualitative de certains *concepts musicaux*, comme les intervalles, les accords, les sons, et nous avons créé à cette fin un sous-domaine que nous avons nommé « esthétique musicale ». Ces termes ne trouvaient auparavant leur place dans aucun des sous-domaines initiaux. Même s'ils ne sont pas très nombreux, il nous est apparu qu'il existait entre eux une parenté suffisamment forte pour justifier la création d'une nouvelle branche dédiée. En terminologie, le domaine ou les sous-domaines constituent une première approximation de la description du concept. Par conséquent, le fait de ramifier davantage un arbre de domaine peut permettre d'aller plus loin dans cette pré-description.

L'arbre de domaine présenté ci-dessous correspond à l'état actuel de nos travaux. Il ne peut cependant être considéré comme définitif, car il peut être amené à évoluer avec la poursuite de ceux-ci.

³⁹⁵ Il s'agit d'une des nombreuses variantes orthographiques de ce terme à l'époque étudiée.

Figure 9.1 – Arbre revisité du domaine de la musique ancienne³⁹⁶

Avant de présenter la ventilation (actuelle) par sous-domaine, il convient de signaler que certains concepts n'ont pu encore être classés de manière définitive dans l'un des différents sous-domaines et qu'ils se retrouvent provisoirement dans le domaine général de « musique ». Toutefois, une bonne partie des termes et concepts présents dans ce domaine général sont voués à y demeurer rattachés, soit parce qu'ils n'appartiennent à aucun des sous-domaines déterminés, soit parce

³⁹⁶ Comme nous l'indiquions en 6.2.1.3, « le domaine principal indiqué dans cet arbre de domaine est « musique » et non pas « musique ancienne » : en effet, bien que nos travaux soient effectués depuis la perspective du domaine actuel de la musique ancienne, le dépouillement en synchronie historique porte sur ce qui était à l'époque visée le domaine « musique ». Ce point de vue est toujours valable pour l'arbre de domaine revisité.

qu'ils se rapportent à plus d'un sous-domaine, sinon à l'ensemble des sous-domaines. Tout comme c'était le cas pour la répartition par langue, nous ne présenterons pas ici le contenu terminologique des différents sous-domaines, qui peut par ailleurs être consulté en annexe.

Tableau 9.2 – Répartition des termes par sous-domaine et par langue

les pourcentages représentent la proportion de termes français ou anglais pour chaque sous-domaine

| Sous-domaine | termes français | | termes anglais | | total |
|--|-----------------|---------------|----------------|---------------|--------------|
| | nombre | % | nombre | % | |
| 1. Musique | 216 | 72,5 % | 82 | 27,5 % | 298 |
| 1.1. Instruments | 130 | 56,3 % | 101 | 43,7 % | 231 |
| 1.1.1. Technique instrumentale | 58 | 51,3 % | 55 | 48,7 % | 113 |
| 1.1.2. Formations musicales | 6 | 54,5 % | 5 | 45,5 % | 11 |
| 1.1.3. Organologie | 69 | 56,1 % | 54 | 43,9 % | 123 |
| 1.2. Contrepoint (mélodie et harmonie) | 162 | 70,7 % | 67 | 29,3 % | 229 |
| 1.2.1. Modes mélodiques et tons | 34 | 77,3 % | 10 | 22,7 % | 44 |
| 1.2.2. Intervalles | 123 | 70,3 % | 52 | 29,7 % | 175 |
| 1.3. Mesure et rythme | 1 | 100 % | 0 | 0 % | 1 |
| 1.3.1. Mesure et modes rythmiques | 105 | 85,4 % | 18 | 14,6 % | 123 |
| 1.3.2. Rythme | 84 | 60,4 % | 55 | 39,6 % | 139 |
| 1.3.3. Mouvement | 11 | 64,7 % | 6 | 35,3 % | 17 |
| 1.4. Notation | 37 | 61,7 % | 23 | 38,3 % | 60 |
| 1.4.1. Notation rythmique | 79 | 61,7 % | 49 | 38,3 % | 128 |
| 1.4.2. Clefs | 39 | 68,4 % | 18 | 31,6 % | 57 |
| 1.4.3. Signes de mesure ³⁹⁷ | 0 | 0 % | 0 | 0 % | 0 |
| 1.5. Agréments | 135 | 72,6 % | 51 | 27,4 % | 186 |
| 1.6. Parties | 8 | 42,1 % | 11 | 57,9 % | 19 |
| 1.6.1. Parties instrumentales | 3 | 75 % | 1 | 25 % | 4 |
| 1.6.2. Parties vocales | 7 | 87,5 % | 1 | 12,5 % | 8 |
| 1.7. Noms de notes | 31 | 40,8 % | 45 | 59,2 % | 76 |
| 1.8. Styles, formes et genres | 148 | 70,1 % | 63 | 29,9 % | 211 |
| 1.8.1. Plain-chant | 8 | 100 % | 0 | 0 % | 8 |
| 1.9. Esthétique musicale | 22 | 71 % | 9 | 29 % | 31 |
| Total | 1 516 | 66,1 % | 776 | 33,9 % | 2 292 |

³⁹⁷ Ce sous-domaine, dont les éléments sont des symboles, ne compte pour l'instant pas de termes ni de concepts car le système i-Term ne permet pas, comme nous l'avons déjà indiqué, d'utiliser des symboles comme dénominations.

La répartition des termes et concepts par sous-domaine est, selon nous, celle qui présente le plus d'intérêt, car elle permet de faire ressortir la richesse (ou la pauvreté) terminologique relative de chacun de ces sous-domaines. Il importe toutefois de nuancer cette affirmation, car la richesse terminologique d'un sous-domaine ne peut s'évaluer uniquement sur la base de la quantité de termes et de concepts recueillis et classés. Il convient aussi de garder en mémoire les quelques réflexions suivantes.

- a) Tout d'abord, la répartition actuelle de nos termes et concepts musicaux par sous-domaine ne peut en aucun cas être considérée comme définitive : étant donné que nous travaillons sur la base de corpus ouverts, et que nous avons décidé que le dépouillement de ce corpus ouvert continuerait après cette thèse, cette répartition est susceptible d'être modifiée avec l'avancée des travaux.
- b) De plus, toutes les précautions méthodologiques prises ne permettent pas d'affirmer hors de tout doute que les résultats de nos recherches sont absolument représentatifs du domaine étudié³⁹⁸. On ne peut par conséquent pas affirmer que la terminologie d'un sous-domaine donné est plus ou moins riche que celle d'un autre sous-domaine.
- c) Par ailleurs, il convient de rappeler que la répartition des termes par sous-domaine est entièrement dépendante de l'optique choisie pour établir l'arbre de domaine³⁹⁹. Dans notre cas, nous n'avons pas visé une répartition égale entre les sous-domaines, mais nous avons voulu faire en sorte que l'arbre du domaine reflète le mieux possible le portrait réel du domaine, et non pas tant la réalité *terminologique* du domaine. Nous entendons par là que, dès lors que l'on envisage la terminologie comme une clé permettant l'étude, la compréhension et la description d'un domaine donné, et les termes comme la verbalisation des concepts de ce domaine plutôt que comme fin ultime d'une étude, c'est bien la réalité du domaine qui doit primer lors de certains choix, et notamment lors de la conception de l'arbre de domaine.
- d) Malgré tout, dans la mesure où la répartition des termes par sous-domaine peut être représentative du domaine de la musique, à l'époque et dans les deux pays concernés par notre étude, une inégalité dans la répartition des termes peut signaler ou bien une absence

³⁹⁸ Malgré tout le soin apporté à la constitution de nos corpus de dépouillement, les différentes limites présentées au chapitre 7 font qu'il n'est pas possible de considérer ces corpus comme étant absolument représentatifs du domaine musical de l'époque étudiée.

³⁹⁹ Ceci est valable pour tous les travaux terminologiques.

de préoccupation ou un intérêt moindre des auteurs de l'époque pour un sous-domaine, ou au contraire, une plus grande préoccupation chez ces auteurs pour la recherche de précision conceptuelle dans certains sous-domaines (sous-domaines en ébullition ou en processus de changement, par exemple).

- e) Enfin, il est par ailleurs intéressant de comparer ces différences de répartition entre les deux langues étudiées, sans négliger le fait qu'une différence de répartition peut également découler de la taille différente des corpus français et anglais.

Cela étant dit, à l'analyse du tableau 9.2 ci-dessus (mais en laissant de côté les sous-domaines qui comptent très peu de termes⁴⁰⁰, car cette faiblesse statistique ne permet pas de tirer de conclusions probantes), on peut toutefois observer un certain nombre de faits remarquables.

Tout d'abord, bien que les termes anglais recensés représentent une proportion beaucoup plus faible de l'ensemble des termes (34 % des termes⁴⁰¹ de notre base de données), trois sous-domaines se démarquent par rapport aux autres : celui de la « technique instrumentale » (1.1.1) (qui compte 55 termes anglais pour 58 termes français), celui de l'« organologie » (1.1.2) (qui compte 54 termes anglais pour 69 termes français, ce qui est disproportionné par rapport au poids relatif des deux langues) et, enfin, celui des « instruments » (1.1.3) (qui compte 101 termes anglais pour 130 termes français). À la lumière de ces constats, on pourrait conclure que la terminologie anglaise comptait effectivement à l'époque plus de termes se rapportant à ces sous-domaines (« technique instrumentale », « organologie » et « instruments ») que la terminologie française et qu'il y avait plus de concepts à nommer dans cette langue (et, par extension, en Angleterre). Ce serait toutefois tirer une conclusion hâtive et un tant soit peu superficielle. En effet, en prenant du recul et en réexaminant le contenu des ouvrages dépouillés, on est immédiatement amené à apporter certaines nuances. Tout d'abord, bien que notre corpus français compte un certain nombre d'ouvrages consacrés à un instrument⁴⁰², ces ouvrages portent davantage sur l'interprétation de la musique ou sur l'accompagnement avec ces instruments que

⁴⁰⁰ C'est-à-dire les sous-domaines « formations musicales », « mesure et rythme », « mouvement », « signes de mesure », « parties », « parties instrumentales », « parties vocales », « plainchant », « esthétique musicale », et « modes mélodiques et ton ».

⁴⁰¹ En excluant les termes italiens (xénismes).

⁴⁰² Parmi lesquels on compte notamment *L'Art de toucher le dessus et basse de viole* de Danoville, le *Traité de la viole* de Jean Rousseau, la *Méthode pour apprendre facilement à toucher le theorbe sur la basse-continüe* de Fleury, le *Traité de la musette* de Borjon, *La guitare royale* de Corbetta, les *Principes du clavecin* de Saint-Lambert et le *Livre de Musique pour le Lut Contenant une Metode nouvelle et facile pour aprendre à toucher le Lut* de Perrine.

sur l'apprentissage de l'instrument lui-même (mis à part le *Traité de la viole* de Jean Rousseau, le *Traité de la musette* de Borjon de Scellery, *L'Art de toucher le dessus et basse de violle* de Danoville⁴⁰³ et les *Principes du clavecin* de Saint-Lambert). À l'inverse, le *Musick's Monument*⁴⁰⁴ de Mace ou le *Division-Violist* de Simpson par exemple, visent certes l'interprétation de la musique, mais consacrent beaucoup plus d'espace à l'apprentissage de l'instrument et même, dans le cas de Mace, à l'acquisition et à l'entretien d'un instrument. Cela peut donc expliquer la disproportion relative entre les deux langues quant au nombre de termes de technique instrumentale et d'organologie.

Autrement dit, bien que nos corpus français et anglais constituent à première vue des corpus comparables, dès lors qu'on analyse la manière dont les connaissances y sont transmises et qu'on identifie les objectifs réels de chaque auteur, on doit, plutôt que de se laisser tenter par des conclusions hâtives, nuancer son jugement et se contenter de dire que, *en fonction des corpus qui ont été analysés jusqu'à présent pour ces travaux*, une plus grande proportion de termes appartenant aux sous-domaines mentionnés ci-dessus ont été recensés en langue anglaise. En effet, il suffirait par exemple d'ajouter au corpus français un ouvrage comparable à celui de Thomas Mace pour que les proportions énoncées ci-dessus soient modifiées, voire inversées.

En ce qui concerne le domaine des « instruments », la disproportion observée entre l'anglais et le français soulève d'emblée deux questions auxquelles il convient de répondre avant de tirer quelque conclusion que ce soit. Premièrement, cette disproportion signifie-t-elle qu'il y avait en Angleterre davantage d'instruments qu'en France ? Deuxièmement, existait-il en anglais davantage de dénominations pour chacun des instruments ? À la première question, une connaissance du contexte musical de l'époque permet de répondre par la négative. La fin du XVII^e siècle était en effet en France une période de création instrumentale. Déjà en 1657, Jean Hotteterre avait perfectionné la facture du hautbois, ce qui a permis à cet instrument de connaître une plus grande diffusion, notamment parce que le « nouveau » hautbois fut intégré par Lully⁴⁰⁵ dans *L'Amour malade* (VIGNON, Jean-Pierre in BENOIT et al. 1992 : 338 ; SPITZER & ZASLAW 2004 : 94-95). À la fin du siècle, un autre Hotteterre (Nicolas), mais également un

⁴⁰³ Mais qui est un ouvrage très court (une petite cinquantaine de pages).

⁴⁰⁴ Un ouvrage volumineux et particulièrement touffu.

⁴⁰⁵ « *First composer to make regular use of the oboe in his opera-ballets from 1657 onwards* » (HAYNES 1988 : 324).

Philidor⁴⁰⁶, ont perfectionné le basson (*ibidem* : 57 ; WATERHOUSE 2001), permettant à celui-ci de jouer un rôle élargi. L'atelier de Martin Hotteterre (et de son fils Jacques) a pour sa part contribué à la naissance et au perfectionnement de très nombreux instruments, dont la flûte traversière et la musette (GIANNINI 2001 ; BORJON 1672 : 25). Le Lyonnais Pierre Borjon de Scellery mentionne d'ailleurs plusieurs instruments à vent dans son *Traité de la musette* de 1672.

Pour ce qui est de la deuxième question posée ci-dessus, un rapide examen du lexique anglais suffit à apporter là encore une réponse négative. Lorsqu'on se réfère aux lexiques, on constate que, en réalité, ce sont 55 concepts d'instruments qui ont été recensés en français (pour un total de 102 dénominations), contre seulement 36 en anglais (pour un total de 49 dénominations). Ces données démontrent bien que le français est en supériorité numérique pour ce qui est des instruments de musique et de leurs dénominations. Mais quelle est donc alors la raison de cette disproportion relative ? Il faut en fait se rappeler que le sous-domaine « instruments » ne contient pas uniquement des termes désignant des instruments de musique, mais également tout terme relatif à un ou à des instruments. Ainsi, on retrouve dans ce sous-domaine, outre les termes qui n'ont pu être classés dans les trois sous-sous-domaines, des termes relatifs aux instrumentistes, aux métiers autour des instruments, à des catégories d'instruments, ainsi que certains concepts relatifs à des instruments qui ne sont pas pour autant classables dans le sous-domaine « organologie », qui regroupe surtout des parties d'instruments. C'est notamment le cas de 'α, “α et ““α, qui sont en réalité des concepts⁴⁰⁷ relatifs à tous les instruments à touches (ou à frettes, dans la langue musicale d'aujourd'hui), comme par exemple les différents types de violes de gambe ou de luth. On retrouve beaucoup de termes semblables dans le sous-domaine « instruments » en anglais. Ainsi donc, dans le cas du sous-domaine des « instruments », c'est en examinant non pas le contenu des ouvrages de nos corpus, mais bien la définition du sous-domaine que l'on peut expliquer la disproportion observée.

À l'inverse, en français, il existe des sous-domaines qui semblent représentés de manière disproportionnée par rapport à la proportion de termes de cette langue dans le corpus. C'est le cas notamment des sous-domaines « modes mélodiques et tons » et « mesure et modes

⁴⁰⁶ Les Hotteterre et les Philidor sont deux grandes dynasties de musiciens en France.

⁴⁰⁷ Ces symboles désignent trois emplacements sur le manche des instruments concernés, et correspondent à la notation en tablature musicale.

rythmiques ». À propos de ce dernier sous-domaine, il convient de souligner que – si l'on exclut pour un moment les termes relatifs aux modes rythmiques pour se concentrer sur ceux relevant de la « mesure » – la musique française cumulait à l'époque différentes conceptions de la mesure, ce qui se traduisait inévitablement par un plus grand nombre de types de mesure (et, donc, de signes de mesure). C'est d'ailleurs ce que fait observer George Houle dans son ouvrage *Meter in music* :

In the second half of the seventeenth century, French musicians continued to use the combination of mensuration and proportion signs⁴⁰⁸ [...] used by Italians and Germans [...]. The French also adopted the fractional numbers derived from proportion signs⁴⁰⁹ [...] but they did not use the accompanying signs. In addition, they developed other signs that were used only in French music and were closely associated with French genres of composition, particularly dances (HOULE 2000 : 28).

Cela se vérifie à la lecture du lexique français publié en annexe. On peut en effet y constater un grand nombre des termes constituant des dénominations de types de mesure (*mesure à deux temps, mesure à deux temps légers, mesure à deux temps lents, mesure à douze pour huit, mesure à douze pour quatre, mesure à douze temps, mesure à neuf pour huit, mesure à neuf pour quatre, mesure à neuf temps, mesure à quatre temps, mesure à six temps, mesure à trois temps, mesure de six pour quatre, quatre huit, six huit, six seize, triplat, triple blanc, triple noir, trois huit, trois pour quatre, trois seize, trois un, 2, C barré*, sans compter les nombreux synonymes et variantes) ; très peu de ces termes trouvent un équivalent en anglais. Nous nous retrouvons ici devant un exemple typique de cas où il serait utopique de prétendre identifier un équivalent anglais pour chaque concept, la réalité musicale étant tout autre en cette matière dans les deux pays : pas de concept équivalent, pas d'équivalent.

Par ailleurs, l'observation du tableau 9.2 permet de constater que les termes français qui relèvent du sous-domaine des agréments sont également proportionnellement très nombreux eu égard au poids des termes français dans notre base de données. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles nous avons décidé de faire des agréments français le premier des cas d'étude qui figurent au chapitre 10. La consultation des lexiques permet de constater deux choses : d'une part, on retrouve très peu de synonymes ou de variantes dans ce sous-domaine : d'autre part, il

⁴⁰⁸ Il en sera question au chapitre suivant.

⁴⁰⁹ Expliqués par Lorenzo Penna dans *Li Primi arbori musicali. Per li principianti della musica figurata* (1684) et par Giovanni Maria Bononcini dans son traité intitulé *Musico pratico che brevemente dimostra il modo di guingere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione di i canti e di ciò c'all'arte del contrapunto si ricerca* (1673).

n'y a pratiquement aucun terme français de ce sous-domaine qui ait son équivalent en anglais. En ce qui concerne le premier de ces deux états de fait, nous démontrerons en 10.1 à quel point il est en effet loin d'être simple d'établir dans ce sous-domaine⁴¹⁰ des relations de synonymie ou de quasi-synonymie ; le second état de fait découle du premier : dès lors qu'il s'avère aussi complexe d'établir les relations de synonymie et de quasi-synonymie au sein d'une langue, il en va de même pour l'établissement de relations d'équivalence langue à langue. Comme nous l'avons expliqué en 6.2.2.4.1, l'établissement d'une relation d'équivalence langue à langue suppose avant tout l'établissement d'une correspondance conceptuelle qui se traduit (ou pas) dans chaque langue par une dénomination propre.

C'est là que, tout aussi chronophage qu'ait pu sembler le fait de devoir procéder au dépouillement manuel des corpus, cette manière de procéder, qui s'ajoute dans notre cas à une longue période de documentation, nous a permis d'acquérir une connaissance approfondie des ouvrages composant nos corpus, ce que n'aurait pas permis un dépouillement automatique à l'aide d'outils informatiques. Nous avons pu ainsi aborder l'analyse de nos résultats avec une perspective plus large. Il faut tenir compte de cet aspect lorsqu'on fait des observations sur les résultats obtenus, tout en se rappelant par ailleurs que ces résultats sont certes représentatifs des corpus étudiés, mais pas nécessairement de l'ensemble de la terminologie musicale ou de l'ensemble du domaine musical de l'époque.

Nous proposons maintenant d'élargir le spectre d'observation. Ainsi le tableau ci-dessous, qui présente lui aussi la répartition des termes par sous-domaine, apporte-t-il un éclairage supplémentaire : en plus du nombre de termes, ce tableau donne pour chacune des langues, le poids terminologique du sous-domaine par rapport à l'ensemble de termes dans la langue concernée (colonne % A), ainsi que le poids terminologique du sous-domaine par rapport à l'ensemble des termes français et anglais de notre base de données terminologiques (colonne % B).

⁴¹⁰ La démonstration à laquelle nous procédons en 10.1 concerne les agréments en français. Toutefois, dans une moindre mesure il est vrai, la terminologie anglaise des agréments pose dans certains cas des problèmes similaires.

Tableau 9.3 – Poids terminologique relatif des sous-domaines dans chaque langue et dans l'ensemble des termes

Le % A indique le poids du sous-domaine dans la langue et le % B indique le poids du sous-domaine dans l'ensemble des termes français et anglais de la base de données.

| Sous-domaine | termes français | | | termes anglais | | | total |
|--|-----------------|--------------|---------------|----------------|--------------|---------------|--------------|
| | nombre | % A | % B | nombre | % A | % B | |
| 1. Musique | 216 | 14,2 % | 9,4 % | 82 | 10,6 % | 3,6 % | 298 |
| 1.1. Instruments | 130 | 8,6 % | 5,7 % | 101 | 13 % | 4,4 % | 231 |
| 1.1.1. Technique instrumentale | 58 | 3,8 % | 2,5 % | 55 | 7,1 % | 2,4 % | 113 |
| 1.1.2. Formations musicales | 6 | 0,4 % | 0,3 % | 5 | 0,6 % | 0,2 % | 11 |
| 1.1.3. Organologie | 69 | 4,6 % | 3 % | 54 | 7 % | 2,4 % | 123 |
| 1.2. Contrepoint (mélodie et harmonie) | 162 | 10,7 % | 7,1 % | 67 | 8,6 % | 2,9 % | 229 |
| 1.2.1. Modes mélodiques et tons | 34 | 2,2 % | 1,5 % | 10 | 1,3 % | 0,4 % | 44 |
| 1.2.2. Intervalles | 123 | 8,1 % | 5,4 % | 52 | 6,7 % | 2,3 % | 175 |
| 1.3. Mesure et rythme | 1 | 0,1 % | 0 % | 0 | 0 % | 0 % | 1 |
| 1.3.1. Mesure et modes rythmiques | 105 | 6,9 % | 4,6 % | 18 | 2,3 % | 0,8 % | 123 |
| 1.3.2. Rythme | 84 | 5,5 % | 3,7 % | 55 | 7,1 % | 2,4 % | 139 |
| 1.3.3. Mouvement | 11 | 0,7 % | 0,5 % | 6 | 0,8 % | 0,3 % | 17 |
| 1.4. Notation | 37 | 2,4 % | 1,6 % | 23 | 3,0 % | 1 % | 60 |
| 1.4.1. Notation rythmique | 79 | 5,2 % | 3,4 % | 49 | 6,3 % | 2,1 % | 128 |
| 1.4.2. Clefs | 39 | 2,6 % | 1,7 % | 18 | 2,3 % | 0,8 % | 57 |
| 1.4.3. Signes de mesure | 0 | 0 % | 0 % | 0 | 0 % | 0 % | 0 |
| 1.5. Agréments | 135 | 8,9 % | 5,9 % | 51 | 6,6 % | 2,2 % | 186 |
| 1.6. Parties | 8 | 0,5 % | 0,3 % | 11 | 1,4 % | 0,5 % | 19 |
| 1.6.1. Parties instrumentales | 3 | 0,2 % | 0,1 % | 1 | 0,1 % | 0 % | 4 |
| 1.6.2. Parties vocales | 7 | 0,5 % | 0,3 % | 1 | 0,1 % | 0 % | 8 |
| 1.7. Noms de notes | 31 | 2,0 % | 1,4 % | 45 | 5,8 % | 2,0 % | 76 |
| 1.8. Styles, formes et genres | 148 | 9,8 % | 6,5 % | 63 | 8,1 % | 2,7 % | 211 |
| 1.8.1. Plain-chant | 8 | 0,5 % | 0,3 % | 0 | 0 % | 0 % | 8 |
| 1.9. Esthétique musicale | 22 | 1,5 % | 1,0 % | 9 | 1,2 % | 0,4 % | 31 |
| Total | 1 516 | 100 % | 66,1 % | 776 | 100 % | 33,9 % | 2 292 |

Sans perdre de vue toutes les remarques formulées plus haut relatives aux différentes nuances qu'il convient d'apporter au moment de tirer des conclusions de l'observation de statistiques, l'observation du tableau 9.3 permet d'affirmer ce qui suit :

- a) les disproportions observées précédemment se confirment : le domaine « technique instrumentale » a un poids terminologique plus grand en anglais (7,1 %) qu'en français (3,8 %), *idem* pour le sous-domaine « organologie » (7 % en anglais contre 4,6 % en

français) et pour le sous-domaine « instruments » (13 % en anglais contre 8,6 % en français) ;

b) à l'inverse, le sous-domaine « mesure et modes rythmiques » a un poids terminologique plus grand en français qu'en anglais (6,9 % en français contre seulement 2,3 % en anglais), comme c'est également le cas pour le sous-domaine des agréments (8,9 % en français contre 6,6 % en anglais) ;

c) à poids terminologique global (% B) semblable (3 % en français contre 2,4 % en anglais), on constate une différence dans le poids terminologique au sein de chaque langue pour le sous-domaine « organologie » (4,6 % et 7 % respectivement) : cela signifie donc que, *dans les corpus étudiés et analysés*, la composition des instruments occupait une part plus importante chez les auteurs anglais que chez les auteurs français, alors qu'un simple examen de la liste des titres des ouvrages contenus dans nos deux corpus de dépouillement aurait pu laisser croire que tel ne serait pas le cas – il s'agit donc d'une réelle surprise ;

d) à l'inverse, à poids terminologique semblable au sein de chaque langue (9,8 % en français contre 8,1 % en anglais), on constate une différence dans le poids terminologique global (% B) pour le sous-domaine « styles, formes et genres » (6,5 % et 2,7 % respectivement) : malgré l'apparence d'une disproportion, cette disparité est tout à fait normale, étant donné qu'elle correspond au poids relatif des termes anglais dans l'ensemble des termes figurant dans notre base de données.

En détaillant les statistiques pour chacun des sous-domaines et des sous-sous-domaines, les tableaux 9.2 et 9.3 permettaient une micro-analyse. Mais qu'advient-il lorsqu'on prend du recul et qu'on considère l'ensemble des composantes de chaque sous-domaine ? Afin de le découvrir, nous avons préparé le tableau 9.4 ci-dessous, dans lequel nous avons cumulé dans chaque sous-domaine les données de toutes les subdivisions de ce sous-domaine. Ce regroupement de données permet de constater que, *dans les corpus analysés* :

a) comme le laissaient suggérer les remarques que nous avons formulées plus haut, l'ensemble du sous-domaine des instruments occupe une part véritablement substantielle de la terminologie musicale anglaise (près de 15 % de tous les termes anglais, contre un peu moins de 9 % pour les termes français) : au-delà des remarques formulées jusqu'ici dans ce chapitre, ce fait peut laisser penser que le sous-domaine des instruments intéressait particulièrement les auteurs anglais de notre corpus ;

- b) dans leur ensemble, les auteurs des ouvrages de nos deux corpus semblent avoir manifesté un intérêt semblable pour les questions de notation (10,2 % des termes musicaux français et 11,6 % des termes musicaux anglais) ;
- c) enfin, tant les auteurs français que les auteurs anglais de nos corpus semblent avoir consacré une très large part de leurs propos au sous-domaine du contrepoint (21 % en français et 16,6 % en anglais) : il convient de le souligner.

Tableau 9.4 – Poids terminologique relatif des sous-domaines entiers dans chaque langue et dans l'ensemble des termes

Le % A indique le poids du sous-domaine dans la langue et le % B indique le poids du sous-domaine dans l'ensemble des termes français et anglais de la base de données.

| Sous-domaine entier | termes français | | | termes anglais | | | total |
|-----------------------------------|-----------------|--------------|---------------|----------------|--------------|---------------|--------------|
| | nombre | % A | % B | nombre | % A | % B | |
| Musique | 216 | 14,2 % | 9,4 % | 82 | 10,6 % | 3,6 % | 298 |
| Instruments | 263 | 8,8 % | 5,8 % | 215 | 14,7 % | 5 % | 478 |
| Contrepoint (mélodie et harmonie) | 319 | 21 % | 14 % | 129 | 16,6 % | 5,6 % | 448 |
| Mesure et rythme | 201 | 13,2 % | 8,8 % | 79 | 10,2 % | 3,5 % | 279 |
| Notation | 155 | 10,2 % | 6,7 % | 90 | 11,6 % | 3,9 % | 245 |
| Agréments | 135 | 8,9 % | 5,9 % | 51 | 6,6 % | 2,2 % | 186 |
| Parties | 18 | 1,2 % | 0,7 % | 13 | 1,6 % | 0,5 % | 31 |
| Noms de notes | 31 | 2 % | 1,4 % | 45 | 5,8 % | 2 % | 76 |
| Styles, formes et genres | 156 | 10,3 % | 6,8 % | 63 | 8,1 % | 2,7 % | 219 |
| Esthétique musicale | 22 | 1,5 % | 1,0 % | 9 | 1,2 % | 0,4 % | 31 |
| Total | 1 516 | 100 % | 66,1 % | 776 | 100 % | 33,9 % | 2 292 |

Nous avons démontré ci-dessus le caractère de révélateur de l'étude de la ventilation des termes et des concepts par sous-domaine. Selon nous, toutefois, c'est le croisement de cette ventilation avec la ventilation par catégorie grammaticale qui permet de mettre en lumière les phénomènes les plus intéressants.

9.3. Ventilation par catégorie grammaticale

En 6.2.1.1., nous avons insisté sur l'importance de consigner⁴¹¹ la catégorie grammaticale de chaque terme relevé au cours du dépouillement. Comme nous l'écrivions alors, toutes les terminologies ne partagent pas la même répartition des termes par catégorie grammaticale et cette

⁴¹¹ Mais également de fournir ou d'afficher cette information dans les glossaires et bases de données terminologiques.

répartition peut révéler beaucoup d'information sur un domaine étudié. L'intérêt est d'autant plus grand dans le cas d'une étude en synchronie historique portant sur une époque éloignée, puisque l'inclusion de la catégorie grammaticale permet de distinguer les différents usages des unités lexicales (nom verbalisé, verbe substantivé, etc.) – usages qui peuvent être (et sont fréquemment) différents à une époque ancienne de ce qu'ils sont maintenant.

Sans surprise, et conformément aux hypothèses formulées au moment d'entreprendre le dépouillement de notre corpus (voir tableau 6.3), la très grande majorité des termes relevés sont des noms ou des syntagmes nominaux. Cependant, comme nous nous y attendions également, nous avons aussi relevé des adjectifs (appréciation sonore et précisions qualitatives de certaines actions, de certains résultats ou de certains concepts), des adverbes ou locutions adverbiales (précisions dans la manière de poser les gestes), des verbes (actions (gestes techniques), règles de composition, règles de jeu ou d'exécution), ainsi que des phrasèmes. Toutefois, nous ne nous attendions pas à trouver une telle proportion de verbes et de phrasèmes : en effet, parmi les termes français, ces deux catégories grammaticales représentent, prises ensemble, tout près d'un terme sur dix (131 sur 1 516, soit 8,6 %) ! Cette proportion est une fois et demie plus forte que pour les termes anglais (44 termes sur 776, soit 5,67 %) ⁴¹².

Contrairement à ce qui se fait habituellement, nous avons, plutôt que de mettre l'accent sur le contenu terminologique nominal, choisi de présenter dans ce chapitre les termes appartenant aux autres catégories grammaticales, c'est-à-dire les adjectifs, les adverbes et locutions adverbiales, les verbes et les phrasèmes. Pour chacune de ces catégories grammaticales, nous présentons d'abord les termes français, puis les termes anglais. Les lexiques complets (français et anglais) sont reproduits en annexe.

9.3.1. Adjectifs

Tableau 9.5 – Adjectifs (corpus français)

| adjectif ou locution adjectivale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|----------------------------------|---|
| accompagné | |
| aigu | |
| chantable | |

⁴¹² Les différentes statistiques relatives aux différentes catégories grammaticales figurent dans les tableaux 9.13 et 9.14.

| | |
|----------------|-----------------|
| chantant | |
| chanté | |
| chiffré | |
| chromatique | cromatique |
| composé | |
| court | |
| dédié | |
| diatonique | |
| diézé | |
| dissonnant | |
| doux | |
| égal | |
| enharmonique | |
| faible (temps) | |
| faux | |
| fort | |
| fort (temps) | |
| grave | graue |
| grave (sévère) | |
| harmonieux | |
| hors de mesure | |
| inégal | |
| instrumental | |
| juste | |
| majeur | |
| melodieux | |
| mineur | |
| moïen | |
| non-syncope | |
| pointé | |
| syncope | coupé ; sincopé |
| transposé | |
| tremblé | |
| vocal | |

Il convient de souligner que certains des adjectifs qui figurent dans le tableau 9.5 (plus précisément ceux qui se rapportent au sous-domaine de l'esthétique musicale) peuvent également être employés comme adverbes ; c'est le cas, par exemple, des adjectifs *fort* et *doux*.

Tableau 9.6 – Adjectifs (corpus anglais)

| adjectif ou locution adjectivale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|----------------------------------|---|
| acute | sharp |
| airy | |
| brisk | |
| chromatick | cromatick |
| diatonick | |
| enharmonic | enharmonic |
| false | |
| fast | |
| flatt | |
| flatt (harmonie) | |
| fretted | |
| grave | |
| harmonical | |
| harmonical (contrepoint) | |
| in tune | |
| lowd | |
| musical | |
| open | |
| out of tune | |
| pricked | prickt |
| quick | |
| rythmical | |
| sharp | acute |
| sharp (dièze) | |
| slow | |
| soft | |
| syncopated | |
| vocal | |

9.3.2. Adverbes ou locutions adverbiales

Tableau 9.7 – Adverbes ou locutions adverbiales (corpus français)

| adverbe ou locution adverbiale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|--------------------------------|---|
| à l'unisson | unison |
| à livre ouvert | |
| à vide | à vuide ; à l'ouvert |
| au naturel | |

| | |
|----------------------|----------------------|
| d'oreille | |
| en baissant | |
| en descendant | |
| en levant | |
| en montant | |
| faux | |
| fort lentement | |
| fort vite | |
| gayement | |
| gravement | |
| juste | |
| legerement | |
| lentement | |
| par degrez conjoints | par degrez conioints |
| par degrez disjoints | |
| seul | |
| vite | vîte |

Tableau 9.8 – Adverbes ou locutions adverbiales (corpus anglais)

| adverbe ou locution adverbiale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|--------------------------------|---|
| backward | |
| by [one's] ear | |
| by degrees | |
| by intervals | by leaps |
| by leaps | by intervals |
| chromatick musick | |
| ex tempore | |
| forward | |
| harmonically | |
| in tune | |
| loud | lowd |
| unison (adv.) | |

On constatera le nombre relativement limité des termes contenus dans le tableau ci-dessus (tableau 9.8), qui présente les adverbes et locutions adverbiales de notre corpus anglais. À ce sujet, il convient de rappeler que les adjectifs anglais que nous avons relevés sont très fréquemment employés en tant qu'adverbes ; nous n'avons pas jugé nécessaire de créer de très nombreux doublons en inscrivant aussi ces adjectifs comme adverbes. Il est important toutefois de tenir

compte de cette particularité langagière de l'anglais au moment de nuancer d'éventuelles comparaisons statistiques des résultats.

9.3.3. Verbes

Tableau 9.9 – Verbes ou locutions verbales (corpus français)

| verbe ou locution verbale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|---------------------------|---|
| abaisser | |
| accompagner | |
| accorder | accorder, s' |
| animer | |
| articuler | |
| aspirer | |
| augmenter | |
| baisser | |
| battre | battre la mesure ; battre, se |
| battre (des notes) | |
| bémoler | Bmoller |
| boucher | |
| chanter | |
| chaudronner | |
| chiffrer | |
| composer | |
| compter | |
| concerter | |
| conduire | |
| couler | |
| danser | dancer |
| declamer | |
| deconter | |
| descendre | |
| deslier | |
| detonner | |
| dieser | |
| diminuer | |
| discorder | |
| emboucher | |
| emprunter | |
| entonner | |

| | |
|-----------------|---------------------------|
| executer | |
| frapper | |
| fredonner | |
| glapir | |
| graver | |
| hausser | |
| inégaliser | |
| jouër | jouër ; joüer, se |
| lever | |
| lier | |
| louer | |
| marquer | |
| monter | |
| nommer | |
| noter | |
| parler | |
| passionner | expression ⁴¹³ |
| pincer | |
| piquer | pointer |
| pousser | pousser l'archet |
| préluder | |
| reboucher | |
| redoubler | |
| remplir | |
| résonner | resonner ; raisonner |
| soffier | |
| sonner | |
| supposer | |
| syncoper | sincooper |
| tirer | tirer l'archet |
| toucher (verbe) | toucher, se |
| transposer | |
| trembler | |

Parmi les résultats qui figurent au tableau 9.9 ci-dessus, on retrouve le verbe *passionner*, pour lequel apparaît le synonyme *expression*. En principe, un verbe ne devrait pas être synonyme d'un

⁴¹³ Ce cas est discuté à la suite de ce tableau.

nom, et vice-versa. Le contexte où le terme a été relevé est pourtant explicite. Les deux termes (« passionner » et « expression ») y sont véritablement présentés comme des synonymes :

« les ornements du Chant, qui ne se figurent point d'ordinaire dans vne Piece de Musique, sont à peu pres ceux-cy : Le Port de Voix, & la Cadence (que l'on distingue du Tremblement ordinaire, que plusieurs nomment Flexion de Voix :) La double Cadence, le demy Tremblement, ou plutost le Tremblement étoussé ; Le sôutien de la Voix, qui se fait dans les finales ; & autres Nottes longues ; l'**Expression, que le vulgaire appelle Passionner** ; L'Accent, ou Aspiration, que plusieurs nomment, Plainte ; Certain doublement de Notte qui se fait du gosier, presque imperceptiblement, ce que l'on nomme vulgairement, Animer ; & la Diminution qui se fait dans les passages d'une Notte à vne autre, qui d'ordinaire ne se marque point sur le papier dans vn Air simple, mais seulement dans le Second Couplet: à laquelle Diminution, le vulgaire donne le nom de Methode de Chanter, ne faisant consister tout le fin du Chant que dans ce qu'ils appellent de ces mots barbares, Fredon, Roulement, & autres noms semblables » (BACILLY 1679 : 191-192).

Dans ce cas, il est tout à fait probable que *passionner* soit un verbe substantivé, comme nous en avons recueilli par ailleurs. Cependant, comme cette substantivation n'est confirmée par aucun élément syntaxique (déterminant, adjectif), nous avons laissé à ce terme l'étiquette « verbe ».

Tableau 9.10 – Verbes ou locutions verbales (corpus anglais)

| verbe ou locution verbale | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|---------------------------|---|
| ascend, to | rise, to |
| augment, to | |
| beate, to | |
| compose, to | |
| conchord, to | |
| count, to | |
| descant, to | |
| descend, to | fall, to |
| divide, to | division, to |
| division, to | divide, to |
| equisonate, to | |
| fall, to | descend, to |
| fret, to | |
| grace, to | |
| make a shake, to | |
| perform, to | |
| play, to | |

| | |
|--------------------|---------------------|
| practice, to | |
| prick, to | |
| raise, to (string) | |
| rise, to | ascend, to |
| shake, to | |
| sing, to | |
| sol-fa, to | |
| sound, to | |
| stop, to | |
| strike, to | strike a string, to |
| string, to | |
| study, to | |
| transpose, to | |
| tune, to | |
| vibrate, to | |

9.3.4. Phrasèmes

Tableau 9.11 – Phrasèmes (corpus français)

| phrasème | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|---------------------------------|---|
| appuyer le tremblement | |
| avoir de l'oreille | |
| battre à deux tems inégaux | |
| battre la mesure | battre ; battre, se |
| battre la mesure à deux temps | |
| battre la mesure à quatre temps | |
| battre la mesure à trois temps | |
| changer une corde | |
| chanter à liure ouvert | |
| chanter de mouvement | |
| chanter en parties | chanter en partie |
| chanter faux | |
| chanter haut | |
| chanter juste | |
| couler l'archet | |
| détacher les accords | |
| détacher les notes | |
| entonner juste | |
| faire harmonie | |
| faire la fugue | |

| | |
|------------------------|--|
| faire note contre note | faire notte contre notte ; faire notte pour notte |
| finir la cadence | |
| frapper une corde | |
| jouër à couvert | |
| jouer d'oreille | |
| jouër en partie | |
| jouër sur la partie | |
| lever l'archet | |
| lever les doigts | |
| lier par supposition | |
| marquer du gosier | |
| marquer les temps | |
| outrer le chant | |
| porter l'archet | |
| porter la main | |
| porter la voix | |
| pousser l'archet | pousser |
| prendre la fugue | |
| reduire au naturel | reduire le transposé au naturel ; reduire la musique transposée à une clef naturelle |
| sortir du mode | |
| soutenir la voix | |
| suivre la mesure | |
| tirer l'archet | tirer |
| tirer un son | |
| toucher à vuide | |
| toucher juste | |
| trembler la note | |

Tableau 9.12 – Phrasèmes (corpus anglais)

| phrasème | synonymes, quasi-synonymes et variantes |
|-----------------------|---|
| breaking a note | |
| breaking the ground | |
| draw a sound, to | |
| driving a note | syncopation ; sincope ⁴¹⁴ |
| hold a note, to | |
| hold a note plain, to | |

⁴¹⁴ Ce cas sera commenté ci-dessous.

| | |
|-----------------------|---------------|
| lay one's lute | |
| note against note | note for note |
| put on [a string], to | |
| stop a string, to | |
| strike a string, to | strike, to |

Dans le tableau 9.12 présenté ci-dessus, on retrouve le phrasème *driving a note*, associé à deux synonymes, *syncopation* et *sincope*. Il peut sembler curieux qu'un phrasème verbal soit synonyme de deux noms. Tout comme c'était le cas pour le verbe *passionner*, dont nous avons traité plus haut, c'est ici encore le contexte qui indique clairement la relation de synonymie : « *Sincope, or Driving a Note, is, when, after some shorter Note which begins the Measure or Half Measure, there immediately follow two, three, or more Notes of a greater quantity, before you meet with another short Note (like that which began the Driving) to make the Number even, As, when an odd Crochet comes before two, three, or more Minimes, or an odd Quaver before two, three, or more Crochets* » (SIMPSON 1665 : 21).

Certains éléments de notre base de données, qui ne sont pas nécessairement des noms, ne figurent pas dans les tableaux ci-dessus, car nous avons été jusqu'à maintenant dans l'impossibilité d'en déterminer la catégorie grammaticale. Il s'agit alors le plus souvent de termes qui n'ont été relevés que dans des contextes n'offrant aucun indice syntaxique probant, comme, par exemple, des mots apparaissant dans une illustration ou sur une partition, ou encore dans un exemple musical intégré dans un traité. Il peut aussi s'agir de termes qui n'ont été relevés qu'une seule fois, et dans un contexte ambigu⁴¹⁵. C'est notamment le cas du terme « passionner » auquel nous avons fait allusion plus haut. C'est alors uniquement par le dépouillement de nouvelles sources et par la consignation et l'analyse de nouveaux contextes qu'il sera possible de déterminer la catégorie grammaticale de ces termes. En effet, comme il s'agit d'une forme ancienne de la langue, on ne peut se fier à son sentiment linguistique, ni même à des informations contenues dans des ouvrages lexicographiques de l'époque : en effet, un mot peut très bien avoir été identifié comme adjectif par Furetière, par exemple, alors que plusieurs auteurs l'utilisent autrement en discours.

Il en va d'ailleurs de même, en français, pour le genre des termes. En effet, non seulement le genre des noms ne faisait-il pas l'unanimité à l'époque, mais plusieurs noms ont été relevés dans un contexte non textuel ou, lorsqu'ils apparaissaient dans un contexte textuel, c'était sans être

⁴¹⁵ Comme nous le soulignons en 7.2.3, il ne faut pas interpréter automatiquement une occurrence unique d'un terme comme indiquant un hapax. En effet, il arrive qu'une nouvelle source, parfois dépouillée longtemps après une autre, offre toute une série de nouvelles occurrences du même terme.

accompagnés d'éléments syntaxiques permettant de déterminer leur genre. Dans les cas où nous avons repéré les deux usages (masculin et féminin), nous avons attribué aux termes en question le genre « masculin ou féminin » (comme c'est le cas, par exemple, d'*espace* et d'*intervalle*) ; les autres termes sont demeurés provisoirement exempts d'une étiquette de genre, d'ici à ce que l'extraction de nouveaux contextes permette d'y remédier.

9.4. Ventilations croisées

Comme nous l'écrivions plus haut, c'est réellement en croisant les trois ventilations présentées jusqu'à maintenant que l'on peut parvenir à des constatations éclairantes. Nous présentons donc ci-dessous deux tableaux (tableaux 9.13 et 9.14), qui présentent pour chaque langue les statistiques croisées relatives à la ventilation par terme, synonyme(s)/quasi-synonyme(s) et variante(s), à la ventilation par catégorie grammaticale (et au genre, pour les termes français), ainsi qu'au nombre d'équivalents dans l'autre langue.

Tableau 9.13 – Ventilations croisées (corpus français)

| LEXIQUE FRANÇAIS | Termes relevés | | | Catégories grammaticales | | | | | | Genre des termes français | | | | | Équivalents anglais | | | | | |
|--|----------------|--------|--------------------|--------------------------|--------|-----------|----------|---------|-------|---------------------------|---------------|---------------|--------|----------|---------------------|--------------|--------------|---------------|---------------|-----------------|
| | TOTAL | termes | syn. et quasi-syn. | variantes | verbes | adjectifs | adverbes | phrases | noms | sans catégorie | nom masculins | noms féminins | m ou f | pluriels | genre indéterminé | 0 équivalent | 1 équivalent | 2 équivalents | 3 équivalents | > 3 équivalents |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Musique | 216 | 149 | 15 | 52 | 25 | 6 | 3 | 10 | 171 | 1 | 95 | 72 | — | 1 | 3 | 122 | 27 | 0 | 4 | 1 |
| 1.1. Instruments | 130 | 83 | 13 | 34 | — | — | — | — | 129 | 2 | 60 | 57 | — | 5 | 8 | 54 | 17 | 7 | 4 | 1 |
| 1.1.1. Technique instrumentale | 58 | 46 | 4 | 8 | 17 | — | 3 | 17 | 21 | — | 18 | 4 | — | — | — | 33 | 12 | 2 | — | — |
| 1.1.2. Formations musicales | 6 | 6 | — | — | 1 | — | — | — | 5 | — | 3 | 1 | — | 1 | 1 | 5 | — | 1 | — | — |
| 1.1.3. Organologie | 69 | 54 | 6 | 10 | — | — | — | — | 70 | — | 31 | 36 | — | — | 3 | 35 | 10 | 6 | 1 | — |
| 1.2. Contrepoint (mélodie et harmonie) | 162 | 109 | 19 | 34 | 13 | 12 | 8 | 9 | 118 | 4 | 49 | 60 | — | 7 | 2 | 87 | 9 | 8 | 3 | 2 |
| 1.2.1. Modes mélodiques et tons | 34 | 29 | 5 | — | — | 2 | — | — | 27 | — | 22 | 5 | — | — | — | 25 | 4 | — | — | — |
| 1.2.2. Intervalles | 123 | 51 | 41 | 31 | — | — | — | — | 119 | 4 | 32 | 81 | 2 | — | 7 | 30 | 6 | 7 | 6 | 2 |
| 1.3. Mesure et rythme | 1 | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — | 1 | — | — | — | 1 | — | — | — | — |
| 1.3.1. Mesure et mode rythmique | 105 | 71 | 22 | 12 | 6 | 5 | 2 | 7 | 85 | — | 53 | 30 | — | 1 | 1 | 62 | 5 | 3 | 1 | — |
| 1.3.2. Rythme | 84 | 38 | 17 | 29 | 6 | 7 | — | — | 71 | 1 | 17 | 53 | — | — | 1 | 19 | 5 | 7 | 6 | 1 |
| 1.3.3. Mouvement | 11 | 9 | — | 2 | — | — | 8 | — | 3 | — | 3 | — | — | — | — | 6 | 2 | 1 | — | — |
| 1.4. Notation | 37 | 29 | 6 | 2 | — | — | — | — | 36 | 1 | 8 | 27 | 1 | — | — | 16 | 7 | 5 | 1 | — |
| 1.4.1. Notation rythmique | 79 | 29 | 16 | 34 | — | 1 | — | — | 76 | 2 | 20 | 56 | — | — | — | 5 | 9 | 8 | 6 | 1 |
| 1.4.2. Clefs | 39 | 24 | 14 | 1 | — | — | — | — | 39 | — | — | 39 | — | — | — | 20 | — | — | — | 4 |
| 1.4.3. Signes de mesure | 0 | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| 1.5. Agréments | 135 | 90 | 22 | 23 | 8 | 1 | — | 4 | 121 | 1 | 74 | 40 | — | — | 6 | 88 | 1 | — | — | 1 |
| 1.6. Parties | 8 | 6 | 1 | 1 | — | — | — | — | 8 | — | 3 | 5 | — | — | — | 4 | 1 | — | 1 | — |
| 1.6.1. Parties instrumentales | 3 | 3 | — | — | — | — | — | — | 3 | — | 2 | 1 | — | — | — | 2 | 1 | — | — | — |
| 1.6.2. Parties vocales | 7 | 5 | — | 2 | — | — | — | — | 7 | — | 4 | 3 | — | — | — | 4 | 1 | — | — | — |
| 1.7. Noms de notes | 31 | 20 | 7 | 4 | — | — | — | — | 29 | 2 | 19 | — | — | — | 10 | 13 | 1 | 6 | — | — |
| 1.8. Styles, formes et genres | 148 | 116 | 2 | 30 | — | — | 2 | 146 | — | — | 75 | 67 | — | 4 | 4 | 93 | 11 | 4 | 5 | 3 |
| 1.8.1. Plain-chant | 8 | 3 | — | 5 | — | — | — | 8 | — | — | 7 | — | — | — | 1 | 3 | — | — | — | — |
| 1.9. Esthétique musicale | 22 | 21 | 1 | — | 2 | 10 | 1 | 4 | 6 | — | 4 | 2 | — | — | — | 18 | 3 | 1 | — | — |
| Total | 1 516 | 992 | 211 | 314 | 78 | 44 | 25 | 53 | 1 299 | 18 | 599 | 640 | 3 | 18 | 47 | 746 | 131 | 66 | 38 | 16 |

Tableau 9.14 – Ventilations croisées (corpus anglais)

| LEXIQUE ANGLAIS | Termes relevés | | | Catégories grammaticales | | | | | | Équivalents français | | | | | |
|--|----------------|--------|--------------------|--------------------------|--------|-----------|----------|---------|------|----------------------|--------------|--------------|---------------|---------------|-----------------|
| | TOTAL | termes | syn. et quasi-syn. | variantes | verbes | adjectifs | adverbes | phrases | noms | sans catégorie | 0 équivalent | 1 équivalent | 2 équivalents | 3 équivalents | > 3 équivalents |
| | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Musique | 82 | 67 | 11 | 4 | 9 | 2 | 4 | – | 67 | – | 39 | 17 | 3 | 4 | 4 |
| 1.1. Instruments | 101 | 81 | 5 | 15 | 3 | 2 | – | – | 96 | – | 53 | 10 | 12 | 3 | 3 |
| 1.1.1. Technique instrumentale | 55 | 49 | 3 | 3 | 5 | 1 | 2 | 7 | 40 | – | 34 | 10 | 3 | 2 | – |
| 1.1.2. Formations musicales | 5 | 4 | 1 | – | – | – | – | – | 5 | – | 3 | 1 | – | – | – |
| 1.1.3. Organologie | 54 | 40 | 5 | 9 | – | – | – | – | 54 | – | 23 | 10 | 6 | 1 | – |
| 1.2. Contrepoint (mélodie et harmonie) | 67 | 40 | 15 | 12 | 9 | 12 | 3 | 4 | 38 | 1 | 16 | 13 | 5 | 3 | 3 |
| 1.2.1. Modes mélodiques et tons | 10 | 10 | – | – | – | – | – | – | 10 | – | 6 | 3 | 1 | – | – |
| 1.2.2. Intervalles | 52 | 23 | 24 | 5 | – | – | – | – | 46 | 6 | 2 | 5 | 5 | 4 | 7 |
| 1.3. Mesure et rythme | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| 1.3.1. Mesure et mode rythmique | 18 | 13 | 4 | 1 | 1 | – | – | – | 17 | – | 3 | 4 | 6 | – | – |
| 1.3.2. Rythme | 55 | 29 | 6 | 20 | 1 | 2 | – | 1 | 49 | 2 | 6 | 8 | 4 | 5 | 6 |
| 1.3.3. Mouvement | 6 | 5 | 1 | – | – | 6 | – | – | – | – | 2 | 2 | 1 | – | – |
| 1.4. Notation | 23 | 16 | 4 | 3 | – | – | – | – | 23 | – | 3 | 9 | 4 | – | – |
| 1.4.1. Notation rythmique | 49 | 25 | 4 | 20 | – | 2 | – | – | 47 | – | 2 | 10 | 5 | 2 | 6 |
| 1.4.2. Clefs | 18 | 4 | 11 | 3 | – | – | – | – | 18 | – | – | 1 | – | – | 3 |
| 1.4.3. Signes de mesure | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| 1.5. Agréments | 51 | 40 | 4 | 7 | 4 | – | – | – | 47 | – | 38 | 1 | – | – | 1 |
| 1.6. Parties | 11 | 7 | 1 | 3 | – | – | – | – | 11 | – | 5 | 2 | – | – | – |
| 1.6.1. Parties instrumentales | 1 | 1 | – | – | – | – | – | – | 1 | – | – | 1 | – | – | – |
| 1.6.2. Parties vocales | 1 | 1 | – | – | – | – | – | – | 1 | – | – | – | 1 | – | – |
| 1.7. Noms de notes | 45 | 36 | 6 | 3 | – | – | – | – | 15 | 30 | 29 | 1 | 4 | 2 | – |
| 1.8. Styles, formes et genres | 63 | 38 | 1 | 24 | – | – | – | – | 43 | 20 | 15 | 13 | 7 | 2 | 1 |
| 1.8.1. Plain-chant | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – | – |
| 1.9. Esthétique musicale | 9 | 8 | – | 1 | – | 5 | 2 | – | 2 | – | 4 | 4 | – | – | – |
| Total | 776 | 537 | 106 | 133 | 32 | 32 | 11 | 12 | 630 | 59 | 284 | 125 | 66 | 28 | 34 |

9.5 Les relations d'équivalence

La grande nouveauté des tableaux 9.13 et 9.14 est qu'ils présentent des données statistiques sur les équivalents. Comme nous l'avons déjà expliqué, c'est une fois que nous avons terminé notre dépouillement, et consigné les données terminologiques contenues dans notre base de données et établi pour chacun des concepts un « consensus conceptuel » dans chaque langue que nous avons pu procéder à l'établissement des relations d'équivalence langue à langue. Pour qu'une telle relation d'équivalence entre deux ou plusieurs termes de langue différente puisse être confirmée, les critères suivants ont été pris en compte :

- a) une correspondance entre l'ensemble des éléments définitoires des concepts dans chacune des langues étudiées ;
- b) une correspondance entre les « explications en musique » ou les réalisations musicales (informations non textuelles) de chaque concept ;
- c) une correspondance – ou une similitude – entre la situation des concepts à l'intérieur d'un système conceptuel.

La vérification de tous ces critères pour un même cas d'équivalence représente le cas idéal. Cependant, il n'est pas nécessaire que tous ces critères soient vérifiés pour que la relation d'équivalence soit établie : il s'agit en effet de critères complémentaires, qui permettent de multiplier les pistes permettant d'y parvenir. Dans certains cas, tous les critères étaient concluants et ces correspondances devenaient évidentes. Dans d'autres cas, toutefois, il a fallu faire intervenir d'autres types de correspondance : par exemple, lorsque la comparaison des éléments définitoires consignés pour chaque concept s'avérait insuffisante pour confirmer une équivalence, la comparaison des explications en musique apportait la confirmation nécessaire. Autre cas de figure, une position équivalente d'un concept dans un système conceptuel dans chaque langue pouvait confirmer l'hypothèse d'une équivalence émise sur la base d'une correspondance entre ensembles d'éléments définitoires. Dans tous ces cas, nous avons effectivement pu établir une équivalence entre un (ou plusieurs) terme(s) français et un (ou plusieurs) terme(s) anglais.

L'idée de « consensus conceptuel » énoncée ci-dessus est fondamentale : s'il est impossible de faire s'accorder les éléments définitoires relatifs à un même concept dans une langue, ou encore si les différents éléments définitoires relevés rendent difficile, ou même parfois impossible, la circonscription précise des concepts d'un même sous-domaine, l'établissement d'équivalence

langue à langue sera très ardu, dans le meilleur des scénarios envisageables. C'est la raison pour laquelle on ne retrouve aucun équivalent anglais-français pour les différents agréments. Comme nous le démontrerons en 10.1, il s'agit d'un cas pour lequel le consensus conceptuel est difficilement atteignable.

Cas pour lesquels on n'a pu trouver d'équivalences français , anglais

Dans une bonne partie des cas, donc, des équivalences terme à terme ont pu être confirmées aisément. D'autres cas d'équivalences attendent d'être confirmés par l'arrivée de nouvelles données issues d'un élargissement ultérieur de nos corpus. Cependant, certains cas se sont avérés plus difficiles, voire sans issue. En premier lieu, certains concepts ne sont tout simplement pas mentionnés dans les ouvrages dépouillés dans l'une des deux langues. Il convient donc dans ces cas de dire qu'aucun équivalent pour un terme n'a été trouvé *dans nos corpus*. Cela ne signifie aucunement (ou pas nécessairement) qu'un équivalent ne pouvait exister dans les faits à l'époque. C'est notamment le cas de certains instruments de musique qui, bien qu'ils aient existé et en France et en Angleterre, ne sont mentionnés que dans l'un de nos deux corpus (français ou anglais). Ainsi, le terme *haubois* (ou sa variante *haut-bois*) a été relevé dans notre corpus français (chez Saint-Lambert, Ozanam et Borjon), mais pas dans notre corpus anglais. Or, cet instrument est bien arrivé en Angleterre au cours de la période étudiée, comme nous l'avons d'ailleurs mentionné au chapitre 1⁴¹⁶ : Graham Strahle (1995) a lui-même trouvé des définitions de cet instrument dans des ouvrages lexicographiques anglais du XVII^e siècle – mais la définition la plus ancienne qu'il ait relevée dans des écrits musicaux remonte à 1710 environ⁴¹⁷. C'est également le cas du *basson*, mentionné par Borjon, instrument apparu en Angleterre à la même époque (SPITZER & ZASLAW 2004 : 272), et pour lequel nous n'avons pas trouvé de terme équivalent dans notre corpus anglais. De la même manière, notre lexique anglais ne propose pas d'équivalent français pour le terme *lutenist* : or, dès lors que l'instrument (*luth*) existait en France (et nous l'avons en effet relevé dans notre corpus), il y avait forcément des gens pour en jouer (et il y en avait : nous pensons ici notamment à Charles Mouton ou à Perrine, dont nous avons dépouillé l'ouvrage) – cependant nous n'avons pas relevé le terme équivalent *luthiste* dans notre

⁴¹⁶ LASOCKI 1988 ; SPITZER & ZASLAW 2004 :272. Par ailleurs, la version plus ancienne de cet instrument était présente depuis bien longtemps en Angleterre : Shakespeare n'a-t-il pas d'ailleurs écrit, dans *Henry IV*, « *the case of a treble hoboy* » (SHAKESPEARE 1600 : s. p.) ?

⁴¹⁷ Dans cet ouvrage, on trouve entre autres la définition suivante de Pepusch datant de 1728 : « *Hautbois, a Hoboy or Hautboy an Instrument of Musick very common and therefore well known* ».

corpus. Il est cependant possible que le terme *luthiste*, dont plusieurs ouvrages lexicographiques comme le *Dictionnaire historique de la langue française* ne font remonter les occurrences qu'au XIX^e siècle, n'ait pas été utilisé à l'époque étudiée et que c'est par le terme *joueur de luth* qu'on désignait à l'époque celui qui jouait de cet instrument⁴¹⁸. Si nous avons présenté en premier ce cas des instruments de musique, c'est afin de rappeler l'importance de ne pas céder aux conclusions hâtives et de garder en mémoire que les enseignements que l'on peut tirer des résultats d'une étude en terminologie de corpus sont valables uniquement par rapport au corpus étudié.

En revanche, il peut arriver, comme nous l'expliquions en 6.2.1.2, qu'un concept n'existe effectivement que dans un seul des deux pays à l'étude : il s'agit alors d'une réalité culturelle qui, si elle a été importée plus tard, ne l'était pas encore à l'époque visée par notre étude. Dans la section évoquée, nous donnions l'exemple du *hornpipe*. Cet exemple, donné *a priori*, se vérifie dans le dépouillement de nos corpus. Nous avons en effet relevé ce terme chez Purcell (1696), mais pas dans notre corpus français. Il s'agit en effet d'une danse propre aux contrées anglaises, définie dans l'*Oxford English Dictionary* comme « *a dance of a lively and vigorous character, usually performed by a single person, originally to the accompaniment of the wind instrument, and specially associated with the merrymaking of sailors* »⁴¹⁹ et que l'on retrouve dans de très nombreux opéras ou *masks* anglais de l'époque, mais qui ne trouve pas à l'époque d'équivalent en France.

L'absence d'équivalence par particularité culturelle s'applique également aux nombreux cas de divisions de mesure, dont nous avons vu plus haut qu'ils étaient beaucoup moins nombreux en Angleterre qu'en France, où plusieurs systèmes cohabitaient, ce qui a entraîné une multiplication de concepts : tout naturellement, il n'a pas été possible d'établir de relations d'équivalences pour les concepts de division de la mesure propres à la France.

L'analyse statistique des résultats présente un intérêt avéré. Cependant, l'analyse de statistiques seules, mêmes ventilées par langue, par catégorie grammaticale ou par sous-domaine peut occulter certains cas de figure qu'il conviendrait pourtant de mettre en relief. Nous pensons ici, notamment, aux différents concepts et termes pour les « clefs » en français et en anglais. Comme on pouvait le constater dans les tableaux 9.2 et 9.3, la proportion de termes français et anglais

⁴¹⁸ Comme on retrouve, dans notre base de données, *joieur de clavecin*.

⁴¹⁹ À l'adresse <http://www.oed.com/view/Entry/88514> (consulté le 28 août 2019).

dans ce sous-domaine semble à première vue tout à fait normale, en ce sens que le poids relatif des termes français et anglais de ce sous-domaine est sensiblement le même que celui de l'ensemble des termes ; de la même manière, le poids statistique de ce sous-domaine au sein de chaque langue semble lui aussi le même en français et en anglais. Cependant, l'examen du tableau 9.13 ci-dessus nous informe que 20 des concepts de ce sous-domaine (sur un total de 24), en français, ne trouvent aucun équivalent en anglais ; il s'agit là d'une proportion remarquable, qui amène à se pencher d'un peu plus près sur ce sous-domaine. Lorsqu'on laisse de côté les statistiques pour regarder le contenu des lexiques pour ce même sous-domaine, on constate que, malgré un nombre total comparable de termes, la manière dont ceux-ci s'organisent dans chacune des langues est absolument différente. En effet, si l'on regarde les termes anglais, on remarque qu'une très vaste partie d'entre eux sont en réalité des synonymes ou des variantes d'autres termes : autrement dit, ils se répartissent en un nombre somme toute très faible de concepts (trois). En revanche, du côté français, les termes désignant les différentes clés renvoient à peu près tous à des concepts uniques : le nombre de concepts dans ce sous-domaine est en effet beaucoup plus élevé en français qu'en anglais. Or, il se trouve que cet état de fait reflète bien la réalité musicale française de l'époque. En observant ces termes en détail⁴²⁰, on constate ainsi que, en plus des trois clés principales (la clé de fa, la clé de sol et la clé d'ut, qui comptent, à l'époque, plusieurs dénominations) le français utilise beaucoup de clefs associées aux différentes parties vocales et instrumentales : *clef de bas-dessus* (voix), *clef de basse* (instr.), *clef de basse* (voix), *clef de basse-taille* (voix), *clef de concordant*, *clef de dessus* (instr.), *clef de dessus* (voix), *clef de haute-contre* (instr.), *clef de haute-contre* (voix), *clef de petite haute-contre* (voix), *clef de quinte* (instr.), *clef de taille* (instr.), *clef de taille* (voix). Or, ces distinctions conceptuelles n'existaient pas à l'époque en Angleterre, où l'on se contentait des trois clés principales, pour lesquelles il existait seulement quelques synonymes. C'est donc ce qui explique la quasi-totale absence d'équivalences français \Rightarrow anglais dans ce sous-domaine.

Il peut également arriver qu'une relation d'équivalence n'ait pu être établie à cause de l'absence de générique dans l'une des deux langues (alors qu'il existe des spécifiques) ou l'inverse. En effet, il n'est pas rare – et c'est là tout l'intérêt des approches culturelle et socioterminologique – que la perception d'une réalité et le découpage conceptuel (ceci dans certains domaines actuels mais plus encore dans des domaines anciens) ne soient pas automatiquement identiques dans chaque

⁴²⁰ Nous renvoyons ici aux lexiques qui figurent en annexe.

langue, dans chaque culture, dans chaque sous-groupe de locuteurs au sein d'un même domaine, etc. Ainsi, bien que nous ayons écarté pour l'instant, pour des raisons déjà mentionnées, l'établissement de relations d'équivalence fermes entre les agréments français et anglais, nous aurions souhaité pouvoir établir de telles relations dans la typologie des agréments. En effet, du côté anglais, Christopher Simpson propose une telle typologie (pour les agréments joués à la viole de gambe), dont on peut consulter la représentation sous forme d'arbre conceptuel à la figure 6.15. Dans cette typologie, Simpson distingue d'abord les *graces* faites avec l'archet de celles faites avec les doigts de la main gauche, parmi lesquelles il distingue ensuite les *smooth graces* des *shaked graces*. S'agissant d'agréments faits sur la viole de gambe, on aurait pu s'attendre à retrouver une typologie similaire dans le *Traité de la viole* de Jean Rousseau ou dans d'autres ouvrages traitant de cet instrument. Cela n'a pas été le cas, et cela explique l'absence d'équivalences françaises pour ces concepts dans le lexique anglais.

Dans d'autres cas enfin, la relation d'équivalence n'a pu être établie que de manière partielle. Là où, dans une même langue, nous aurions parlé de quasi-synonymie, il s'agirait ici de quasi-équivalence ou d'équivalence partielle, mais ce champ n'existe pas dans notre base de données. Dans ces cas, nous avons noté les éléments d'équivalence dans le champ « note conceptuelle ». Il est possible, cependant, que l'élargissement ultérieur du corpus et la poursuite du dépouillement permettent d'enrichir ces éléments de telle sorte qu'il sera alors possible d'établir une équivalence réelle entre les deux langues.

Les tableaux 9.13 et 9.14 font également ressortir la présence de cas pour lesquels existent plusieurs équivalents (plus de trois). Ce nombre correspond évidemment au nombre total de termes (terme, synonyme(s) et variante(s)) figurant sur une même fiche. On retrouve par exemple dans cette catégorie le cas suivant :

Tableau 9.15 – Exemple de cas d'équivalences multiples

| anglais | français |
|--|--|
| <i>semitone, half note, half-note, half a tone</i> | <i>demy-ton, semiton, sémiton, semi-ton, semi ton, semy-ton, demy ton, demi-ton, demiton, demi ton</i> |

Le cas présenté dans le tableau 9.15 ci-dessus représente évidemment une exception, et la multiplicité apparente d'équivalents découle de l'existence de très nombreuses variantes, en français, de deux formes. On retrouve davantage de variétés dans les équivalents anglais.

Conclusion

La présentation dans ce chapitre de cette exploration des résultats sous différents prismes constitue une étape supplémentaire permettant de parvenir à une vision plus globale ainsi qu'à une compréhension plus fine de la musique telle qu'elle était conçue et expliquée à l'époque qui nous occupe. Nous avons cependant insisté sur l'importance de nuancer les conclusions formulées sur l'examen de données statistiques et de garder en mémoire que ces statistiques représentent la réalité des corpus étudiés, mais pas nécessairement la réalité du domaine musical de l'époque. Le soin que nous avons apporté à la constitution de ces corpus permet de penser que ces deux réalités se rapprochent, mais il est nécessaire de se garder d'extrapoler de manière automatique toutes les observations formulées.

Dans le chapitre suivant, nous pourrions aller au-delà de l'analyse statistique des résultats, en analysant en profondeur et sous des angles d'approche multiples (l'analyse diachronique, notamment) certains cas particuliers qui sont ressortis de notre étude. Le chapitre 10 est, à notre avis, une parfaite illustration de la nécessité de ne pas se limiter à l'utilisation du corpus pour la recherche de candidats-termes, et du fait qu'une lecture et une analyse attentives des ouvrages qu'il contient permettent de comprendre et de délimiter chaque concept. Le corpus devient ainsi l'objet d'une véritable enquête, qui peut livrer des indices précieux dans la compréhension de ces concepts, notamment lorsqu'il s'agit de l'analyse de cas particulièrement difficiles, comme celui des agréments, pour ne citer que cet exemple, qui sera analysé en détail au chapitre 10. En effet, comme on pourra alors le constater, c'est par l'analyse croisée des contextes extraits du corpus que l'on peut parvenir à affiner l'appréhension des différents concepts et les relations concept-terme.

CHAPITRE 10 – DISCUSSION

Dans les précédentes parties de la thèse, que ce soit en définissant la terminologie musicale, en présentant les contextes historiques et musicaux, en resituant dans leur contexte les ouvrages à la base de notre travail, en exposant le phénomène des terminologies d'école, en expliquant l'histoire du mouvement de la musique ancienne, ou encore en présentant les différents aspects méthodologiques propres à des recherches telles que celles que nous avons effectuées et qui portaient sur une terminologie très ancienne, nous avons esquissé le portrait de la terminologie musicale en usage en France et en Angleterre à la seconde moitié du XVII^e siècle et son étude diachronique. Ce faisant, nous avons aussi mis en évidence combien de tels travaux pouvaient donner des résultats non seulement complexes, mais souvent atypiques.

C'est la raison pour laquelle nous avons choisi, dans ce chapitre, de nous arrêter sur un certain nombre de cas, atypiques ou présentant un intérêt particulier du point de vue terminologique. Nous traiterons donc ici des agréments (ou ornements), des modes rythmiques, des valeurs de notes, des xénismes et du *chronomètre*. Au début de chacune des quatre premières fiches, nous présentons sous forme de *nuage* les termes évoqués, touchés ou traités, ainsi que les aspects touchés par l'analyse. Nous aurions pu, certes, ne retenir qu'un seul aspect pour chacun des cas discutés, mais il nous a semblé que cela serait en donner une image incomplète, et par conséquent inexacte. Une discussion des résultats ainsi menée serait certes d'une grande plasticité visuelle, mais comporterait beaucoup d'artificialité. Cependant, comme dans le domaine qui nous intéressait, chaque cas est unique, chaque cas est complexe, nous n'avons pas voulu faire tenir dans une case chacun des cas retenus. Nous avons choisi, au contraire, de présenter chacun d'entre eux dans toute sa complexité : variation diachronique, synonymie, quasi-synonymie, terminologies d'école, informations non textuelles, marqueurs et établissement d'équivalence langue à langue seront susceptibles d'être traités dans les différentes fiches qui figurent dans ce chapitre. Ces fiches apparaissent par ordre alphabétique. À la fin du chapitre, on trouvera un tableau récapitulatif dans lequel sont identifiés de façon claire les aspects touchés pour chacun des cas traités.

10.1 Agréments⁴²¹ ou ornements (France)

| | |
|-----------------------------|-----------------|
| synonymie | quasi-synonymie |
| terminologies d'école | |
| découpage conceptuel | |
| informations non textuelles | |

| | | |
|----------------------------|---|---|
| <i>agrément</i> | <i>graces du chant</i> | <i>tremblement sans appuyer</i> |
| <i>ornement</i> | <i>coulé</i> | <i>double martellement</i> |
| <i>tremblement</i> | <i>chute, cheutte, cheute ou chutte</i> | <i>diminution</i> |
| <i>port de voix</i> | <i>martellement</i> | <i>passage</i> |
| <i>cadence</i> | <i>balancement</i> | <i>miaullement</i> |
| <i>flexion de voix</i> | <i>tour de gozier</i> | <i>pincé</i> |
| <i>double cadence</i> | <i>flatté</i> | <i>pincement</i> |
| <i>demy tremblement</i> | <i>coulade</i> | <i>tremblement et pincé</i> |
| <i>tremblement étouffé</i> | <i>plainte</i> | <i>chute et pincé</i> |
| <i>expression</i> | <i>battement</i> | <i>harpégé ou arpégé ou harpègement</i> |
| <i>accent</i> | <i>langueur</i> | <i>demy port de voix</i> |
| <i>aspiration</i> | <i>petit tremblement</i> | <i>détaché</i> |
| <i>soûtien de la voix</i> | <i>tiret</i> | <i>tremblement appuyé</i> |

Comme nous l'avons déjà exprimé, le sous-domaine des agréments est probablement à bien des égards celui qui est le plus complexe sur le plan synchronique, et qui représente certainement l'un des plus grands défis terminologiques et conceptuels. C'est probablement aussi celui qui illustre le mieux le phénomène des terminologies d'école dont nous avons traité au chapitre 2. Comme nous l'avons vu alors, les terminologies d'école consistent en une manière d'envisager la synonymie et la quasi-synonymie qui colle particulièrement au domaine et à la période que nous

⁴²¹ Également nommés en français *ornements*, et en anglais *graces*. Philippe Lescat définit les agréments comme étant des « signes ou petites notes ajoutés à la mélodie pour lui donner son caractère et son expression, mais n'entrant pas dans la mesure » (« agrément », in BENOIT et al. 1992 : 6). Ce à quoi nous ajoutons que les agréments, ou ornements, constituaient l'une des principales particularités de la musique à l'époque étudiée, en Angleterre, mais encore davantage en France. Il ne faut pas confondre *agrément* ou *ornement* avec *ornementation*, terme également utilisé en danse à la même époque, qui renvoie en musique à un concept beaucoup plus large, qui inclut tout ce que l'interprète ajoute pour l'embellir à une musique notée, et qui est partie intégrante de l'interprétation de la musique ancienne. Les agréments, que nous décrivions comme un concept subordonné de l'ornementation, se distinguent des autres types d'ornementation par le fait qu'ils sont codifiés.

avons étudiés, du fait qu'elles permettent d'expliquer une plurinymie qui se superpose à l'époque à des découpages conceptuels presque individuels. Dans notre cas, l'étude des terminologies d'école repose sur deux éléments principaux : d'une part, l'analyse des contextes (mais, surtout, celle des différents marqueurs) et, d'autre part, l'analyse et la comparaison des éléments non textuels qui se trouvent dans les différents ouvrages de nos corpus, et dont nous avons expliqué l'importance en 6.2.1.6. La présente fiche vise à démontrer comment nous avons procédé à l'étude de ce phénomène.

Les agréments sont un sujet sur lequel a plané une ambiguïté terminologique certaine, à tout le moins en français⁴²². Comme l'écrit Philippe Lescat, « *il n'y a jamais eu d'accord sur [le nom des agréments] et sur leur marque entre les théoriciens et les musiciens* » (« agrément » in BENOIT et al. 1992 : 6)⁴²³. C'est une réflexion similaire que faisait déjà, en 1915, la personne qui faisait dans le *Musical Times* la recension du livre nouvellement paru d'Arnold Dolmetsch : *The Interpretation of the music of the XVII & XVIII centuries* :

These and the other signs were in reality a system of musical shorthand, designed to indicate conventional figures in constant use. If all composers had used the same signs for the same things, we moderns would have had a much better chance of doing justice to their music. But each composer had his own method of recording the formulas, and in an Appendix⁴²⁴ at the end of the volume the author gives no less than eighty-one different 'shorthand' signs: a formidable array, which has in our day been reduced to two, for the shake and the turn respectively⁴²⁵.

En effet, à l'époque qui nous occupe – et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle – une grande partie des compositeurs ont senti la nécessité d'insérer dans leurs ouvrages à tout le moins une table d'agréments⁴²⁶, sinon une explication détaillée de chaque ornement ou agrément⁴²⁷. Plusieurs

⁴²² En effet, le sujet des agréments semble beaucoup plus avoir fait consensus en Angleterre.

⁴²³ Comme d'autres articles, celui de Gordon J. Kinney (1968) « Problems of melodic ornamentation in French viol music » traduit bien cette perception.

⁴²⁴ Qui figure dans DOLMETSCH 1962 : 488-493.

⁴²⁵ [Sans auteur] 1915, « The interpretation of old music » : 725.

⁴²⁶ C'est-à-dire une sorte de légende dans laquelle est expliquée la signification des symboles utilisés pour la notation des agréments ou des ornements. On trouvera en annexe une reproduction de quelques-unes de ces tables d'agréments.

⁴²⁷ Sans tous les énumérer, citons quelques exemples :

XVII^e siècle : Danoville, De Machy, Marin Marais, Lambert Chaumont, Guillaume-Gabriel Nivers, André Raison, Nicolas Le Bègue, Jacques Champion de Chambonnières, Michel L'Affilard, etc.

XVIII^e siècle : Michel de Saint Lambert, François Couperin, Jean-Pierre Freillon-Poncein, Francesco Geminiani, Jacques Hotteterre, Michel Pignolet de Montéclair, Johann Joachim Quantz, etc.

théoriciens ont, eux aussi, consacré une bonne partie de leurs traités à ce sujet – jusqu’à Bertrand de Bacilly, qui en traite en profondeur sur un tout petit peu moins d’une centaine de pages ! L’ambiguïté terminologique à laquelle nous faisons référence ici se manifeste de quatre manières différentes :

- a) un même concept (d’agrément) est nommé différemment par deux ou plusieurs compositeurs (ou auteurs) et il est noté avec des symboles différents ;
- b) un même concept (d’agrément) est nommé différemment par deux ou plusieurs compositeurs (ou auteurs) et il est noté avec le même symbole ;
- c) un même terme renvoie à des concepts d’agrément différents selon les auteurs (avec ou sans le recours au même symbole) ;
- d) le même symbole utilisé par deux auteurs réfère chez chacun d’eux à un agrément différent associé à un terme distinct.

Cette question est donc susceptible de poser de grandes difficultés à qui n’a pas été formé en musique ancienne. L’auteur de la recension citée ci-dessus explique bien cette problématique pour un musicien « moderne » du début du XX^e siècle :

Could anything be more exasperating to a modern musician? The book causes us to think that the only possible way of getting complete satisfaction from this old music would be to have it all carefully edited by some trustworthy authority, with every ornament written out in full so far as it is possible by modern notation; or, if we wish to be really conscientious, we must study each piece with the instructions of the authors of its period before us. We have to do with an art of which we have no everyday experience by which our practice would be unconsciously guided. Even modern music, with all its refinements of notation, is liable to different ‘readings’ according to the idiosyncrasy of the performer: much more must be the ambiguity when all tradition is lost, and we are confronted with a formidable array of obsolete signs, many of which give no clue to their meaning⁴²⁸.

Depuis cent ans, les musicologues ont poussé bien plus loin les recherches au sujet des agréments et de l’ornementation en général. Une portion importante des musiciens se sont par ailleurs spécialisés dans la musique ancienne et ont ressuscité la « tradition perdue » à laquelle faisait allusion l’auteur de la recension, ce qui leur permet d’ornementer la musique ancienne dans le style et dans le bon goût de l’époque. Et malgré tout, l’approche des textes expliquant les

⁴²⁸ [Sans auteur] 1915, « The interpretation of old music » : 725.

agrément continue de présenter certaines zones d'ombre. Heureusement, plusieurs voies ou méthodes permettent d'apporter des éclaircissements sur la terminologie de ce sous-domaine : l'analyse du contexte et des différents marqueurs, mais également l'analyse et la comparaison des éléments non textuels (c'est-à-dire, comme nous l'avons démontré en 6.2.1.6, la notation musicale et des symboles). Nous donnerons ici quelques exemples de mise en œuvre de ces méthodes, en démontrant comment il est possible d'arriver, grâce à elles, à formuler certaines hypothèses quant aux relations de synonymie ou de quasi-synonymie entre les termes. Il convient néanmoins de se méfier des étiquettes de « synonyme » et de « quasi-synonymes », car elles ne suffisent pas à rendre compte des différences observées dans la terminologie utilisée, cette dernière reflétant des perceptions et des structurations différentes de micro-systèmes de concepts vus depuis différents points de vue professionnels ou par différentes écoles de pensée. Ces différences sont particulièrement manifestes dans les écrits de Bertrand de Bacilly, comme nous pouvons le constater dans l'extrait donné en exemple ci-dessous (figure 10.1), extrait qui nous a semblé particulièrement riche en synonymes et quasi-synonymes. Avec ce premier exemple, nous souhaitons démontrer de quelle manière, au cours de nos recherches, nous avons effectué le repérage des marqueurs de synonymie et de quasi-synonymie, puis, dans un deuxième temps, différencié synonymes et quasi-synonymes. Nous avons également porté attention au métalangage utilisé par Bacilly, car celui-ci est parfois particulièrement parlant.

Figure 10.1 – Repérage de la synonymie et de la quasi-synonymie : un exemple dans le traité de Bacilly (1679)

Comme en toutes choses on fait difference entre la beauté & l'agrément, il en est de mesme dans le Chant, où sans doute une Piece de Musique peut estre belle, & ne plaira pas, faute d'estre executée avec les ornemens necessaires, desquels ornemens la pluspart ne se marquent point d'ordinaire sur le papier, soit parce qu'en effet ils ne se püssent marquer par le defaut des Caracteres propres pour cela, soit que l'on ait jugé que la trop grande quantité de marques embarrasseroit & osteroit la netteté d'un Air, & feroit quelque sorte de confusion ; outre que ce n'est rien de marquer les choses, si l'on ne les scait former avec les circonstances necessaires, ce qui en fait toute la difficulté ; & pour dire en un mot, c'est un usage de tout temps, qui peut-estre n'a pas tout le fondement possible.

Les ornemens du Chant, qui ne se figurent point d'ordinaire dans une Piece de Musique, sont à peu pres ceux cy : Le Port de Voix, & la Cadence (que l'on distingue du Tremblement ordinaire, que plusieurs nomment Flexion de Voix), la double Cadence, le demy Tremblement, ou plustot le Tremblement étouffé ;

Le Soutien de la Voix, qui se fait dans les finales ; & autres Nottes longues ; L'Expression, que le vulgaire appelle *Passionner* ; L'Accent, ou *Aspiration*, que plusieurs nomment *Plainte* ; *Certain doublement de Notte qui se fait du gosier, presque imperceptiblement*, ce que l'on nomme vulgairement *Animer*, & la *Diminution* qui se fait dans les passages d'une Notte à une autre, qui d'ordinaire ne se marque point sur le papier dans un Air simple, mais seulement dans le second Couplet : à laquelle *Diminution*, le vulgaire donne le nom de *Methode de Chanter*, ne faisant consister tout le fin du Chant que dans ce qu'ils appellent de ces mots barbares *Fredon, Roulement, & autres noms semblables*.

Je pourrois encore adjoûter aux *graces du Chant*, la belle & agreable Prononciation de Paroles, & leur quantité ; mais j'en ferai des Chapitres à part, veu que c'est le principal but de ce Traité (1679 : 135-137).

Nous avons dressé le tableau ci-dessous afin d'illustrer notre analyse des différents cas de synonymie et de quasi-synonymie contenus dans l'extrait ci-dessus.

Tableau 10.1 – Analyse des différents cas de synonymie et de quasi-synonymie contenus dans le texte de Bacilly présenté à la figure 10.1

| Terme | Synonyme | Quasi-synonyme | Marqueur | Note |
|------------------------------|----------------------------|----------------|----------------------------------|--|
| <i>ornemens</i> | <i>graces du Chant</i> | | | Bien qu'il n'y ait pas ici de marqueurs de synonymie, il ressort nettement du discours de Bacilly (dans le dernier paragraphe cité) qu'il considère ces deux termes comme équivalents, à défaut d'être synonymes. |
| <i>tremblement ordinaire</i> | <i>flexion de voix</i> | | « <i>que plusieurs nomment</i> » | Le marqueur utilisé ici montre l'acceptation de <i>flexion de voix</i> comme synonyme de <i>tremblement ordinaire</i> – tout en suggérant une terminologie d'école : Bacilly (et peut-être d'autres que lui également) opteront pour <i>tremblement ordinaire</i> , tandis qu'un autre groupe de « collègues » optera plutôt pour <i>flexion de voix</i> . Bacilly met en garde : il ne faut pas, selon lui, confondre <i>tremblement</i> et <i>cadence</i> – ce que font pourtant d'autres auteurs que nous avons étudiés pour ce travail. |
| <i>demy tremblement</i> | <i>tremblement étouffé</i> | | « <i>ou plustot</i> » | Les deux termes sont équivalents – donc synonymes – pour Bacilly, bien qu'il exprime par le marqueur « ou |

| | | | | |
|--|-------------------------------------|---------------------------|---|---|
| | | | | plustot » une préférence personnelle pour <i>tremblement étouffé</i> . |
| <i>expression</i> | | <i>passionner</i> | « que le <i>vulgaire</i> appelle » | Le marqueur référant au « <i>vulgaire</i> » indique qu'il s'agit là d'un quasi-synonyme de niveau : le « <i>vulgaire</i> » est celui qui n'est pas spécialiste, et qui utilise une expression à défaut de connaître le terme exact en usage dans un milieu d'experts. L'un des critères pour admettre une synonymie est que les deux mots ou termes doivent être issus de la même catégorie grammaticale ; or, à moins que <i>passionner</i> soit un verbe substantivé, comme il en existait beaucoup au XVII ^e siècle, nous ne pouvons pas vraiment considérer <i>expression</i> et <i>passionner</i> comme quasi-synonymes, malgré la présence du marqueur. |
| <i>accent</i> | <i>aspiration</i> <i>plainte</i> | | « x ou y » « que plusieurs nomment » | La formulation « <i>accent ou aspiration</i> » expose très clairement que ces deux termes sont des équivalents parfaits chez Bacilly, des synonymes. Le marqueur « <i>que plusieurs nomment</i> » indique que, si Bacilly lui-même n'utiliserait pas le terme <i>plainte</i> pour nommer l'ornement dont il est ici question, il en admet l'acceptabilité chez d'autres experts. |
| <i>certain doublement de notte qui se fait du gosier, presque imperceptiblement</i> ⁴²⁹ | | <i>animer</i> | « que l'on nomme vulgairement » | Encore une fois, la référence au « <i>vulgaire</i> » suggère une quasi-synonymie de niveau – voir ci-dessus. |
| <i>diminution</i> | | <i>methode de chanter</i> | « à laquelle [...] le <i>vulgaire</i> donne le nom de » | |

À cette brève description des agréments par Bertrand de Bacilly, nous pouvons ajouter, afin d'élargir l'analyse de contextes et de marqueurs, les extraits suivants tirés des traités d'Étienne Loulié (1696), de Jean Rousseau (1687) et de l'« Avertissement » inséré au début des *Pieces de viole* du sieur De Machy (1685).

⁴²⁹ Cette longue périphrase ne constitue évidemment pas un terme, mais représente néanmoins un concept.

Dans ses *Éléments de musique*, Étienne Loulié présente la synthèse suivante des agréments⁴³⁰ :

Le Chant est une suite de deux ou de plusieurs Sons. Agrément du Chant est un, ou deux, ou plusieurs petits Sons, qu'on entremêle parmi les autres Sons ordinaires pour rendre le Chant plus agreable. [...] Il y a neuf Agréments du Chant, sçavoir. Le Coulé, La Chute, Le Port de Voix, L'Accent, Le Tremblement, Le Martellement, Le Balancement, Le Tour de Gozier, et le Flatté. Il y a encore La Coulade, tant en montant qu'en descendant, Les Passages, et La Diminution, lesquels n'ont point de Caracteres particuliers, mais ils se marquent simplement avec de petites Nottes. Il faut remarquer que la plupart donnent au Tremblement le nom de Cadence, cependant il faut distinguer l'un d'avec l'autre (LOULIÉ 1696 : 66-67).

Jean Rousseau, dans son *Traité de la viole*, recourt à une longue analogie, pour décrire en grande partie les mêmes agréments. Les images qu'il utilise peuvent se révéler plus évocatrices pour le non-spécialiste :

Les Agrémens sont à la Voix & aux Instruments ce que les Ornaments sont à un Edifice, & comme les Ornaments ne sont pas necessaires pour la subsistance du Bastiment, mais qu'ils servent seulement à le rendre plus agreable à la veuë ; ainsi un Air pour la Voix, & une Piece pour les Instruments peuvent estre reguliers quant au fond, qui pourtant ne satisferoient point l'oüye, s'ils n'estoient ornez des Agrémens convenables, & de mesme que la trop grande quantité d'Ornaments produiroit une espece de confusion qui rendroit l'Edifice moins agreable ; [...] Les Agrémens ordinaires que la voix pratique sont, la Cadence ou Tremblement, le Port de Voix, l'Aspiration, la Plainte, la Cheute, & la Double cadence. La Viole doit pratiquer ces mesmes Agrémens, ausquels il faut encore ajoûter le Martellement, le Battement & la Langueur, qui ne sont point spécifiés pour la Voix, parce qu'elle les pratique naturellement, mais il faut les spécifier pour l'Instrument, parce qu'on ne les pratiqueroit pas autrement (J. ROUSSEAU 1687 : 74-75).

Le sieur De Machy donne quant à lui de brèves indications pratiques pour l'exécution des agréments dans ses *Pieces de viole*. Certains marqueurs rencontrés dans ce passage (qui apparaissent en caractère gras dans l'extrait présenté ci-dessous) permettent d'apporter une contribution à l'établissement de relations synonymiques ou quasi-synonymiques :

J'ay crû qu'il seroit a propos d'expliquer icy comme l'on doit faire les agrémens & le reste. Il faut appuyer le tremblement selon la valeur de la notte, & le faire égal. Le petit tremblement, **qui est ce qu'on nomme un tîret** sur le Luth, se fait de même, excepté qu'il n'est pas continüé. Le tremblement sans appuyer, est de serrer un doit [sic] contre un autre, sans appuyer que fort peu sur la corde. Le martellement est de lever le doigt de la notte ou de la lettre, aussi-tôt qu'elle est

⁴³⁰ Cette synthèse précède l'explication détaillée qu'il fait des différents agréments mentionnés (1696 : 66-80).

touchée, & le remettre en même temps. Le double martellement se fait de même, estant redoublé. Le port de voix, **qui est ce qu'on appelle cheutte** sur le Luth & autres Instruments, se fait par anticipation d'une notte ou d'une lettre à une autre. Le battement doit estre commencé ayant le doigt levé, & continüé comme le tremblement. L'aspiration **qu'on nomme aussi** plainte, se fait en variant le doigt sur la touche. Il y a des gens **qui veulent que cela s'appelle** miaullement par allusion. Quand le martellement est avec le tremblement, le petit tremblement, ou le port de voix, on le doit toûjours faire le dernier (DE MACHY 1685 : 8-9).

Fait intéressant, De Machy semble indiquer que la dénomination des agréments peut varier d'un instrument à l'autre (et donc non pas uniquement, comme nous le suggérions au sujet des terminologies d'école, d'un musicien à l'autre) – tout comme Jean Rousseau expliquait ci-dessus que certains agréments conviennent à la voix et d'autres aux instruments. Cela permet notamment d'expliquer, du moins en partie, pourquoi on retrouve un si grand nombre de termes pour les agréments ; par ailleurs, être au fait de cette spécialisation en fonction des instruments peut également aider à départager les agréments.

Enfin, Bertrand de Bacilly est, comme nous l'avons dit plus haut, plus prolix. C'est en effet chez cet auteur que l'on découvre la manifestation d'une véritable terminologie d'école en matière d'agréments en musique française. Non seulement ses propos, que nous avons cités à la figure 10.1, nous révèlent-ils quelle est la terminologie dont cet auteur use pour désigner les différents agréments ou ornements, mais, en exprimant son opinion sur une autre terminologie – qui, dans certains cas, correspond à celle utilisée par les autres auteurs cités dans cette fiche – Bacilly nous expose quelques-unes des différentes terminologies d'école qui coexistaient à son époque. Il commence le chapitre de son traité consacré aux « ornements du chant »⁴³¹ en expliquant le rôle des ornements en musique. Or il se trouve que, dans cet extrait, certains des marqueurs ayant permis de détecter des cas de synonymie se révèlent également utiles pour détecter les terminologies d'école. Par exemple, le marqueur « *que plusieurs nomment* » sous-tend que l'auteur, pour sa part, use d'une autre dénomination pour le concept dont il est question, dénomination qui n'est pas partagée par tous. Il en va de même pour les différents marqueurs de quasi-synonymie de niveau de langue. Bacilly n'est pas le seul à sembler privilégier une certaine terminologie aux dépens d'une autre en ce qui a trait aux différents ornements ou agréments de musique. En effet, Loulié conclut sa présentation des agréments en constatant qu'« *il faut*

⁴³¹ Bacilly 1679 : « Chapitre XII ».

remarquer que la plupart donnent au Tremblement le nom de Cadence, cependant il faut distinguer l'un d'avec l'autre » (1696 : 66-67). La simple lecture en mode de repérage de marqueurs de la présentation des agréments faite par Bacilly, De Machy, J. Rousseau et Loulié nous permet d'établir des correspondances entre différents termes, mises en évidence dans le tableau suivant :

Tableau 10.2 – Correspondance au moyen des marqueurs dans la terminologie des ornements chez Bacilly, J. Rousseau, De Machy et Loulié

| BACILLY (1679) | DE MACHY (1685) | ROUSSEAU (1687) | LOULIÉ (1696) |
|---|--|-----------------------|-------------------------|
| accent aspiration | aspiration plainte miaulement | aspiration plainte | accent |
| | | | balancement |
| | battement | battement | |
| | cheutte = port de voix | cheute | chute |
| | | | coulade |
| | | | coulé |
| demy tremblement | | | |
| diminution | | | diminution |
| double cadence | | double cadence | |
| expression | | | |
| | | | flatté |
| | | langueur | |
| | martellement | martellement | martellement |
| | double martellement | | |
| | | | passages |
| port de voix | cheutte (instruments) = port de voix | port de voix | port de voix |
| soutien de la voix | | | |
| | | | tour de gozier |
| | petit tremblement | | |
| | tiret (luth) | | |
| tremblement = flexion de la voix tremblement (≠ cadence) | tremblement | cadence = tremblement | tremblement (≠ cadence) |
| certain doublement de Note qui se fait du gosier, presque imperceptiblement | | | |

Le tableau 10.2 ci-dessus permet d'arriver aux constatations suivantes. Tout d'abord, là où Bacilly utilise *accent* et, à la rigueur (ou, du moins, comme deuxième choix) *aspiration*, Rousseau et De Machy proposent *aspiration* ou *plainte* (et même *miaullement*⁴³², dans le cas de De Machy !), tandis que Loulié opte de son côté pour *accent*. Par ailleurs, on relève une certaine ambiguïté au sujet des termes et des concepts *cheutte* (ou *chute* ou *cheute*) et *port de voix*, dont on ne saurait dire s'ils doivent être considérés ou non comme des synonymes. De plus, il n'y a pas consensus sur le ou les concepts désignés par les termes *tremblement* et *cadence*, Rousseau les donnant pour synonymes, tandis que Loulié et Bacilly indiquent le contraire. Enfin, certains termes ne sont utilisés que par un des trois auteurs (*balancement*, *coulade*, *coulé*, *flatté*, *passages*, *tour de gosier*, chez Loulié ; *battement* et *langueur* chez Rousseau ; *miaullement*, *petit tremblement*, *tiret*, *double martellement* chez De Machy ; *demy tremblement*, *expression*, *soutien de la voix* et « *certain doublement de Note qui se fait du gosier, presque imperceptiblement* » chez Bacilly). Faut-il pour autant en arriver à la conclusion que ces termes « orphelins » correspondent à des concepts acceptés par un seul auteur ? En réalité, il faut plutôt en conclure que les marqueurs ne sont pas suffisants pour repérer les cas de terminologie d'école, et c'est là où l'étude du traitement du sujet des ornements ou agréments de musique trouve tout son intérêt. Pour rendre la question plus complexe, les différents auteurs ne désignent pas toujours de la même manière des agréments ou ornements, même quand les termes et les concepts coïncident.

La très grande majorité des auteurs dont nous avons dépouillé les ouvrages traitent d'un certain nombre de ces agréments ; or, bien que quelques termes et concepts coïncident, on découvre que certains agréments ou ornements dont la description concorde (même concept) sont désignés de différentes manières par les auteurs. C'est ainsi que la description de l'« *aspiration ou plainte* » de Rousseau (« *l'Aspiration se fait lors qu'à la fin d'une Note on laisse tomber le doigt sur la Note, dont la situation est immédiatement au dessus d'elle, du mesme coup d'Archet, & sur laquelle Note le coup d'Archet se doit terminer tout d'un coup* ») correspond assez bien à celle que donne Loulié de son *accent* (« *l'Accent est une Elevation de la Voix d'un Son fort à un petit, Son foible, et plus haut d'un degré* ») – il est vrai que l'explication de Rousseau est donnée pour la viole, et que celle de Loulié l'est pour le chant, mais en « traduisant » en termes musicaux neutres (« *l'archet doit se terminer tout d'un coup* » peut tout à fait correspondre, au chant, à « *un petit Son foible* », etc.), l'on comprend qu'il

⁴³² Un autre *miaullement* est apparu au cours de notre dépouillement (*miolement*, dans le *Livre de Pieces pour la Guittarre dédié au Roy*, de Robert de Visée, publié en 1686).

s'agit en fait de deux descriptions du même ornement. Cependant, la description du même agrément par De Machy (« *l'aspiration qu'on nomme aussi plainte, se fait en variant le doigt sur la touche* ») n'est pas suffisamment précise pour qu'on puisse confirmer l'identité de concept.

Pour leur part, les descriptions du port de voix de Bacilly (« *je nomme Port de Voix [...] le transport qui se fait par un coup de gosier d'une Note inferieure à une superieure* ») et celle de Loulié (« *le Port de Voix est une Elevation de la Voix d'un Son d'une petite durée ou foible, à un Son ordinaire et plus haut d'un degré* ») correspondent, bien que Bacilly donne une information supplémentaire sur la technique d'exécution du port de voix (« *par un coup de gosier* »), et Loulié sur les propriétés des sons qui le composent (« *d'un Son d'une petite durée ou faible, à un Son ordinaire* »).

Alors que le premier de ces deux exemples permet de confirmer (si l'on ne tient pas compte de l'explication de De Machy) un cas de synonymie ou de terminologie d'école (aspiration *vs* accent), le second révèle une correspondance entre deux descriptions conceptuelles, confirmant qu'il s'agit bel et bien d'un même concept.


Le bref exercice ci-dessus s'est fait sur la base des différents marqueurs. Cependant, bien que l'analyse des différents marqueurs occupe et doive occuper, comme nous le soulignons en 7.2.2.2, une part importante du travail de repérage terminologique et d'analyse terminologique et conceptuelle, il faut convenir que l'analyse purement textuelle des contextes portant sur les agréments ou ornements ne permet pas d'aller beaucoup plus loin dans nos conclusions que ce que nous avons montré ci-dessus. C'est alors que l'analyse des éléments non textuels (dont nous avons traité en 6.2.1.6) entre en jeu et se trouve à jouer un rôle primordial dans l'enrichissement de l'analyse. En effet, il importe de souligner que l'établissement ou la confirmation (ou l'infirmité) d'une relation synonymique ou quasi-synonymique peut se faire ou, à tout le moins, se compléter, au moyen de la comparaison des informations non textuelles proposées par différents auteurs pour certains concepts. Cette manière de procéder s'est révélée fort utile tout au long de nos travaux ; nous donnerons ici un exemple de leur utilisation pour l'établissement d'une relation de synonymie ou de quasi-synonymie dans le sous-domaine des ornements ou agréments. Les éléments non textuels contenus dans les ouvrages dépouillés sont de deux types : le symbole et l'illustration, cette dernière se voulant en général une « explication en notation musicale » ou, dans les mots de Saint-Lambert, d'une explication « *par les notes* » (1702 : 103).

Si, comme nous l'avons dit, plusieurs des auteurs dont nous avons dépouillé les ouvrages donnent des tables d'agrément dans leurs traités, méthodes ou recueils de pièces musicales, Jean Rousseau a plutôt choisi, dans son *Traité de la viole*, de donner en exemple, pour chaque ornement qu'il décrit, des passages musicaux avec la réalisation dudit ornement, sans proposer une notation des ornements à l'aide de symboles. Quant à Bertrand de Bacilly, s'il donne des explications textuelles très détaillées de chaque ornement, il n'a inclus aucun exemple musical dans son traité, faisant plutôt référence à des airs publiés à part⁴³³. Les illustrations qui accompagnent la description des ornements ou agréments dans certains des ouvrages de notre corpus français nous permettent d'arriver aux conclusions suivantes :

1. Le symbole utilisé pour la notation d'un même agrément n'est pas toujours le même d'un auteur à l'autre

Ainsi, la figure ci-dessous illustre deux cas où un même agrément (même terme, même concept) est désigné par un symbole différent chez deux auteurs (ici Loulié et d'Anglebert) ;

Figure 10.2 – Même agrément, symboles différents

| tremblement | | coulé | |
|-------------|-------------|---|---------------------------------------|
| Loulié | d'Anglebert | Loulié | d'Anglebert |
| + | ⚡ |  placé tantôt au-dessus de la portée, tantôt dans la portée |) ou (à côté des notes, dans l |



2. Deux (ou plusieurs) termes distincts peuvent désigner un même concept

Ainsi, par exemple, on remarque dans la figure ci-dessous que les exemples donnés par Loulié de sa *coulade* ressemblent fortement à ceux fournis par d'Anglebert pour le *coulé*. Il est bien évident que la comparaison de deux sources uniquement (Loulie et d'Anglebert, dans le cas présent) est insuffisante pour conclure hors de tout doute que *coulé* et *coulade* étaient à l'époque de véritables synonymes. Cependant, bien que cette comparaison permette uniquement d'affirmer raisonnablement que, en utilisant respectivement les termes *coulé* et *coulade*, d'Anglebert et Loulié

⁴³³ Cela peut obliger à consulter en même temps l'ouvrage de Bacilly et les différents recueils d'airs auxquels il fait référence. Fort heureusement, une traduction du chapitre portant sur les agréments, effectuée par Sion M. Honea (BACILLY & HONEA 2018) de l'University of Central Oklahoma, intègre désormais tous les exemples musicaux dans le texte.

renvoient vraisemblablement au même concept, elle constitue un bon point de départ pour une compréhension de ces deux agréments.

Figure 10.3 – Termes différents, même concept

| Loulié | d'Anglebert |
|--|--|
| coulade | coulé |
|  |  |

3. Des termes et des symboles différents peuvent parfois renvoyer à un même concept

C'est alors uniquement en se référant à la notation musicale qu'il est possible de se rendre compte que, contrairement à ce qu'on aurait pu croire au premier abord, le *martellement* de Loulié, le *pincé* de d'Anglebert et le *pincement* de Lebègue et Chambonnières, constituent en réalité un seul et même agrément bien qu'ils soient tous désignés par des termes différents et par des symboles différents. Les explications en notation musicale données par ces quatre auteurs révèlent en effet que, sous ces trois dénominations et représentations symboliques distinctes, se cache en réalité un seul et même concept⁴³⁴. On se trouve donc ici devant un cas de terminologie d'école, et on pourrait raisonnablement considérer que ces trois termes (*martellement*, *pincé* et *pincement*) sont synonymes.

⁴³⁴ Ce qui est, par ailleurs, reconnu par plusieurs musicologues, dont David Ponsford (2011 : 71).

Figure 10.4 – Termes et symboles différents, même concept

| Loulié (1696) | d'Anglebert (1689) |
|--|--|
| <p style="text-align: center;"><i>martellement</i></p> | <p style="text-align: center;"><i>pincé</i></p> |
| <p style="text-align: center;"><i>Martellement simple. Martellement double. Martellement triple.</i></p> | <p style="text-align: center;"><i>Pincé autre :</i></p> |
| <p style="text-align: center;">Chambonnières (1670)</p> | <p style="text-align: center;">Lebègue (1677)</p> |
| <p style="text-align: center;"><i>pincement</i>⁴³⁵</p> | <p style="text-align: center;"><i>pincement</i>¹⁵</p> |
| <p style="text-align: center;"><i>Pincement</i></p> | <p style="text-align: center;"><i>Pincement</i></p> |

Mais est-ce vraiment le cas ? Les certitudes sont ébranlées lorsqu'on prend en considération l'illustration que Danoville donne à son tour du *pincé*.

Figure 10.5 – Le pincé, selon Danoville (1687 : 41)



Alors que les autres auteurs décrivent le pincé comme étant un agrément qui se pratique « vers le bas », c'est-à-dire, en partant de la note principale ou *pincée*, en descendant d'une note (*note empruntée*) puis en retournant à la note principale (voir figure 10.4), Danoville réalise son pincé en « empruntant les notes » (comme l'écrivait Saint-Lambert) vers le haut, c'est-à-dire en montant, et même, en montant de deux notes. Que faut-il conclure de cela ? Ce cas de figure n'est pas unique dans le sous-domaine des agréments, et il arrive souvent que, alors que l'on croyait avoir accordé entre eux différents termes d'agréments, on se retrouve devant un exemple qui semble

⁴³⁵ Les éditeurs de l'ouvrage de Lebègue et de Chambonnières ont manifestement utilisé la même gravure pour l'explication des agréments.



faire s’effondrer le bel édifice que l’on croyait avoir érigé. Il convient peut-être, alors, de considérer de tels exemples comme des éléments discordants (semblables aux aberrations statistiques, qui doivent être écartées).

Par ailleurs, Marin Marais, dans son premier livre de pièces de viole, représente par un seul et même symbole le « *pincé ou flattement* » (MARAIS 1686 : 4), mais sans toutefois fournir d’explication en notation musicale. Cela vient donc ajouter une désignation supplémentaire (*flattement*) pour le concept de *pincé* (de d’Anglebert). Il ne faut cependant pas exclure que le *flattement* puisse être un terme réservé à certains instruments (la viole et la flûte, notamment), suivant ce que nous avons observé au sujet des citations de De Machy et de Jean Rousseau présentées précédemment, auquel cas, il s’agirait en réalité de quasi-synonymie, car les termes ne seraient pas interchangeables dans tous les contextes ;

4. Un même terme peut désigner deux concepts différents, eux-mêmes étant désignés par deux symboles différents

Ce cas est illustré ci-dessous dans la figure 10.6, qui permet de constater que les exemples de *coulé* de Loulié ont en réalité peu de choses en commun avec ceux donnés par d’Anglebert – l’unique similitude entre les deux séries d’exemples réside dans le fait que le *coulé* consiste en l’ajout de notes intercalaires entre la note de départ et la note d’arrivée. Ces exemples semblent par ailleurs démontrer que le champ conceptuel de *coulé* est plus vaste chez d’Anglebert, d’autant plus qu’il semble que cet auteur admette que cet agrément peut se faire tant pour des intervalles descendants qu’ascendants, contrairement à ce que l’on comprend à la lecture du texte de Loulié, qui ne donne de son *coulé* que des exemples en descendant ;



Figure 10.6 – Un terme, deux symboles, deux concepts

| Loulié | d’Anglebert |
|---|---|
| <i>coulé</i> | <i>coulé</i> |
|  |  <p data-bbox="845 1780 1308 1825"><i>Coulé sur autre une tierce</i> <i>Sur 2 notes de suite</i> <i>autre</i> <i>autre</i> <i>autre</i></p> |

5. Enfin, les éléments visuels permettent de confirmer ou d'infirmer certaines hypothèses ou certaines affirmations d'un auteur

La comparaison des éléments non textuels peut également permettre de confirmer (ou, dans certains cas, d'infirmer) certaines hypothèses avancées lors de l'analyse d'éléments textuels, ou de valider les affirmations d'un auteur. Nous avons mentionné plus haut la similitude qui existe entre les descriptions textuelles de l'*accent* de Loulié et de l'*aspiration* de Rousseau – l'illustration vient à présent confirmer que ces deux termes désignent bien un seul et même concept. L'extrait du traité de Bacilly présenté plus haut permettait déjà de supposer un lien de synonymie entre *accent* et *aspiration* (« *accent, ou aspiration* »), mais cette supposition ne reposait que sur la présence du marqueur synonymique (relativement peu probant) « ou ». On voit donc que la combinaison de l'analyse du contexte et des informations non textuelles permet de pousser plus loin l'analyse de la synonymie.

Figure 10.7 – Apport des éléments visuels pour la validation d'une similitude

| Rousseau (1687) | Loulié |
|---|--|
| <i>aspiration</i> | <i>accent</i> |
|  |  |

Ces quelques cas exposés ci-dessus démontrent l'importance des informations non textuelles pour la bonne appréhension des concepts et des termes. Au moment de rédiger des fiches terminologiques sur les différents ornements ou agréments de musique, le terminologue doit donc absolument se référer aux illustrations et aux symboles, qui, on doit le reconnaître, font partie intégrante du corpus. Tout d'abord, parce que la plupart des agréments, possèdent une notation susceptible de varier d'un auteur à l'autre. Mais le recours à l'illustration s'avère

également nécessaire pour la même raison qui a amené la plus grande partie des auteurs et des compositeurs de l'époque à y recourir, c'est-à-dire qu'elle apporte une information essentielle que l'explication textuelle seule se révèle incapable de transmettre. Pour le terminologie d'aujourd'hui, donc, il est absolument essentiel non seulement de tenir compte, mais d'inclure dans ses travaux ces éléments non textuels, sans lesquels une complète compréhension des concepts derrière les différents termes sera impossible.

L'exercice d'établissement de correspondances entre les agréments présentés par différents auteurs auquel nous nous sommes prêtée ci-dessus a aussi été accompli en quelque sorte par Monsieur de Saint-Lambert, l'un des auteurs dont nous avons étudié et dépouillé les ouvrages. En effet, la dernière partie de ses *Principes du clavecin* (1702) est entièrement consacrée à la question complexe des *Agréments* et à leur typologie. Dans cette partie, en plus de présenter sa propre conception des différents agréments pour le clavecin et d'en expliquer le mode d'exécution, l'auteur effectue des comparaisons avec ce que d'autres clavecinistes ou compositeurs de musique pour le clavecin ou pour l'orgue (Jean-Henri d'Anglebert, Guillaume Gabriel Nivers, Jacques Champion de Chambonnières et Nicolas-Antoine Lebègue) ont écrit ou indiqué au sujet des mêmes agréments⁴³⁶. Dans sa comparaison, Saint-Lambert expose ainsi notamment les différentes sous-divisions des principaux agréments, ainsi que les différents termes et symboles utilisés par chaque auteur. Bien que l'objectif de Saint-Lambert ait été d'offrir du sujet un portrait exhaustif et d'apporter des clarifications, il faut souligner que la complexité de cette partie est telle que la toute première lecture de cette section du traité n'est pas d'une compréhension évidente, même pour un spécialiste du domaine. Que dire, donc, d'un apprenant de musique ancienne – sans parler du musicien non spécialiste de la musique ancienne ?

Nous ne reproduirons pas ici les trente-et-une pages (SAINT-LAMBERT 1702 : 94-125) consacrées à ce grand portrait des agréments. Cependant, nous les avons résumées dans les quatre volets du tableau 10.3, qui nous a permis de classer et d'organiser les différents éléments de l'étude de Saint-Lambert. Nous avons suivi l'ordre de présentation des agréments observé par l'auteur, en donnant pour chacun des agréments le terme, la notation ou le symbole, puis l'explication en musique. Nous avons consacré une section verticale à chacun des auteurs, en commençant par Saint-Lambert, puis successivement d'Anglebert, Nivers, Chambonnières et Lebègue.

⁴³⁶ Saint-Lambert avait cet avantage sur nous d'avoir pu entendre jouer ces musiciens, ce qui s'est certainement révélé utile au moment d'établir ces correspondances entre leurs différents agréments.

Tableau 10.3 — Tableau-synthèse des agréments de plusieurs auteurs décrits par Saint-Lambert (volet 1)


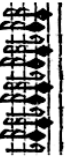









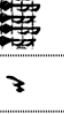











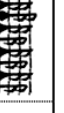









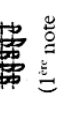













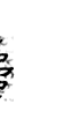
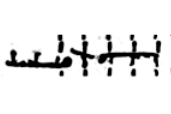













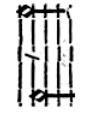



























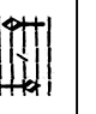
























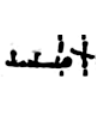
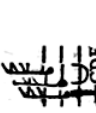












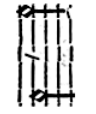



























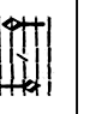
























| M. de Saint-Lambert (1702) | | | d'Anglebert (1689) | | | Nivers (1665) | | | Chambonnières (1670) | | | Lebègue (1676) | | | |
|----------------------------|---|---|----------------------|---|---|----------------|---|---|---|---|---|---|----------|---|--|
| Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | |
| Tremblement |  |  | Tremblement simple |  |  | Cadence |  |  |  |  |  |  | Pincé |  |  |
| | | | Tremblement appuyé |  |  | | | | | | | | | | |
| | | | Cadence |  |  | | | | | | | | | | |
| | | | Cadence (autre) |  |  | | | | | | | | | | |
| Pincé |  |  | Tremblement et pincé |  |  | Double-cadence |  |  |  |  |  |  | Pincé |  |  |
| | | | Pincé |  |  | | | | | | | | | | |
| | | | (autre) pincé |  |  | | | | | | | | | | |
| Double-cadence |  |  | Chute & Pincé |  |  | Agrément |  |  |  |  |  |  | Pincé |  |  |
| | | | |  |  | | | | | | | | | | |

Tableau 10.3 — Tableaux-synthèse des agréments de plusieurs auteurs décrits par Saint-Lambert (volet 2)

| M. de Saint-Lambert (1702) | | d'Anglebert (1689) | | Nivers (1665) | | Chambonnières (1670) | | | Lebègue (1676) | | | | | |
|----------------------------|-----------------|------------------------|---------------------------------------|---------------|------------------------|------------------------------------|----------|------------------------|---------------------|----------|------------------------|---------------------|----------|------------------------|
| Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique |
| Port de voix simple | (en montant) | | Port de voix (chutte) (en montant) | | | Port de voix (chutte) (en montant) | | | Port de voix | | | Port de voix | | |
| | (en descendant) | | Port de voix (chutte) (en descendant) | | | | | | | | | | | |
| Port de voix appuyé | (en descendant) | | (en descendant) | | | Port de voix appuyé | | | Port de voix appuyé | | | Port de voix appuyé | | |
| | (en montant) | | (en montant) | | | | | | | | | | | |
| Demy Port de voix | (en descendant) | | (en descendant) | | | Demy Port de voix | | | Demy Port de voix | | | Demy Port de voix | | |

Tableau 10.3 Tableau-synthèse des agréments de plusieurs auteurs décrits par Saint-Lambert (volet 3)

| M. de Saint-Lambert (1702) | | | d'Anglebert (1689) | | | Nivers (1695) | | | Chambonnières (1670) | | | Lebègue (1676) | | | | | | |
|----------------------------|---|---|--------------------|---|---|---|----------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | Terme | Notation | Explication en musique | | | | |
| Coulé |  |  | Coulé |  |  |  | Coulé |  |  |  | Coulé |  |  |  | Coulé |  |  |  |
| |  |  | |  |  |  | |  |  |  | |  |  |  | |  |  |  |
| |  |  | |  |  |  | |  |  |  | |  |  |  | |  |  |  |
| |  |  | |  |  |  | |  |  |  | |  |  |  | |  |  |  |
| |  |  | |  |  |  | |  |  |  | |  |  |  | | | | |
| |  |  | |  |  |  | |  |  |  |  |  |  |  |  |  | | |
| |  |  | |  |  |  | |  |  |  |  |  |  |  |  |  | | |
| |  |  | |  |  |  | |  |  |  |  |  |  |  |  |  | | |
| |  |  | |  |  |  | |  |  |  |  |  |  |  |  |  | | |
| |  |  | |  |  |  | |  |  |  |  |  |  | | | | | |

Après l'analyse des informations contenues dans le chapitre consacré aux agréments par Saint-Lambert et de celles qui sont rassemblées dans le tableau 10.3, on voit apparaître différents cas de figure : les cas pour lesquels il est envisageable d'établir avec une certaine certitude une relation de synonymie, ceux à propos desquels on pourrait parler de quasi-synonymie, et ceux qui, au contraire, éloignent toute certitude en ce sens. Nous en donnons des exemples de ces trois cas de figures dans les tableaux ci-dessous (tableau 10.4, tableau 10.5 et tableau 10.6).

Tableau 10.4 – Cas pour lesquels il est envisageable d'établir une relation de synonymie

| Agréments concernés | Citation | Conclusion |
|---|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - double-cadence (Nivers) - tremblement & Pincé (d'Anglebert) | <p>« Ce [que Nivers] appelle Double Cadence, est le même Agrément que ce que Mr. d'Anglebert appelle Tremblement & Pincé. Ainsi qu'il y a rien de différent entre les Agréments de ces deux Maîtres, que les noms & la manière de les marquer sur le papier » (SAINT-LAMBERT 1702 : 105).</p> | <p>Ici, Saint-Lambert établit clairement que ces deux agréments sont équivalents.</p> <p>Il y a donc identité de concepts, malgré une disparité entre les termes et les symboles.</p> <p>Il s'agit donc très vraisemblablement de synonymes.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> - tremblement (Nivers) - tremblement (Lebègue) - tremblement simple (d'Anglebert) | <p>« Mr. de Chambonnières & Mr. le Begue, ne connoissent qu'une sorte de Tremblement, qui est celui [...] que Mr. d'Anglebert appelle simple » (<i>ibidem</i>).</p> | <p>On peut déduire de cette affirmation que <i>tremblement</i> et <i>tremblement simple</i> sont bien des synonymes.</p> <p>Cependant, il ne faudrait pas considérer que <i>tremblement</i> est la forme abrégée de <i>tremblement simple</i> : cette dernière dénomination n'appartient qu'à d'Anglebert, et il l'a créée uniquement dans le but de distinguer ce tremblement des autres tremblements plus complexes qu'il propose. <i>Tremblement</i> et <i>tremblement simple</i> découlent de deux systèmes de désignation différents.</p> |
| <ul style="list-style-type: none"> - agrément (Nivers) - chute & pincé (d'Anglebert) | <p>« Cette Chutte & Pincé [de d'Anglebert] est la même chose que ce que M^r. Nivers appelle simplement Agrément » (<i>ibid.</i> : 108).</p> | <p>La première de ces deux citations établit clairement que l'<i>agrément</i> de Nivers et la <i>chutte & pincé</i> de d'Anglebert sont deux synonymes désignant le même concept.</p> |

À la fin de ce tableau, la dernière citation de Saint-Lambert à propos de l'*agrément* de Nivers et de la *chutte & pincé* de d'Anglebert nous permet d'ajouter un marqueur à notre liste de marqueurs de synonymie, soit l'expression « *est la même chose que* ». Cependant, il convient de se méfier de

certaines occurrences de ce marqueur, comme dans la citation suivante : « *le Tremblement que Mr. Nivers appelé Agrément, est la même chose que ce que les autres Maîtres appellent Pincé [...] excepté qu'il le commence par la Note qu'on emprunte, & que les autres le commencent par la Note essentielle.* » (*ibid.* : 105). Comme on le constate, le marqueur est ici en réalité « *est la même chose que [...] excepté que* »⁴³⁷, et il marque tout sauf une synonymie : il indique simplement, dans le meilleur des cas, une certaine « parenté » entre deux concepts. Cependant, en fonction de ce qu'on considère comme « intension commune minimale » entre deux concepts, ce marqueur pourrait, dans certains cas, indiquer une quasi-synonymie.

Tableau 10.5 – Cas pour lesquels il est envisageable d'établir une relation de quasi-synonymie

| Agréments concernés | Citation(s) | Conclusion |
|--|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - tremblement - cadence | <p>« [...] [B]eaucoup de personnes nomment le Tremblement Cadence » (<i>ibid.</i> : 106).</p> | <p>Ici, Saint-Lambert répercute ce que nous avons relevé à plusieurs endroits par ailleurs : <i>tremblement</i> et <i>cadence</i> étaient considérés comme synonymes par un grand nombre de personnes (ROUSSEAU 1682 ; BROSSARD 1703 ; BACILLY 1668 ; MARAIS 1686, etc.).</p> <p>Cependant, le fait que cette synonymie n'était pas acceptée de tous implique qu'il faut considérer <i>tremblement</i> et <i>cadence</i> comme des quasi-synonymes plutôt que comme des synonymes.</p> |





L'attribution de l'une ou l'autre étiquette (synonyme ou quasi-synonyme) à ces deux termes (*tremblement* et *cadence*) dépend encore du poids que l'on accorde à la *perception* qu'ont les usagers des deux termes – perception contredite, comme nous l'avons déjà vu, par Étienne Loulié et Bertrand de Bacilly. Marin Marais explique en effet de la manière suivante la perception de synonymie assez répandue à son époque entre *tremblement* et *cadence* : « *comme le tremblement est souvent indissociable des cadences, certains auteurs nomment **improprement** le tremblement « cadence »* » (1686 : 8). De la perception de « *beaucoup de personnes* » ou de la rectification de Marais (« *certaines auteurs nomment improprement...* »), ou encore, de la majorité des usagers ou de la « rectitude conceptuelle », laquelle doit l'emporter ? Une perspective descriptive privilégiera

⁴³⁷ Marqueur équivalent à celui utilisé dans l'extrait de De Machy présenté au début de cette fiche : « *le petit tremblement, qui est ce qu'on nomme un tîret sur le Luth, se fait de même, excepté qu'il n'est pas continüé* ».

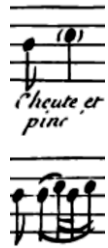
l'usage et acceptera d'attribuer les deux désignations au même concept. Une perspective aménagiste ou normalisatrice identifiera cette double dénomination comme une erreur et ne conservera que *tremblement* comme désignation « correcte ».

Par ailleurs, dans ses *Marques des Agréments et leur signification*, d'Anglebert décrit clairement le *tremblement simple* et la *cadence* comme étant deux agréments distincts. Ainsi nous retrouvons-nous dans une situation analogue à celle décrite dans la citation de Nikolaus Harnoncourt par laquelle nous avons conclu notre chapitre 5 : à la lecture d'une source, on peut parvenir à certaines certitudes mais, à la lecture de sources supplémentaires, il arrive que ces certitudes s'ébranlent. Il faut simplement accepter que, en travaillant sur des textes anciens, il est des questions auxquelles on ne pourra jamais trouver de réponses, et certaines certitudes qu'on ne pourra jamais avoir.

Tableau 10.6 – Cas qui peuvent laisser perplexe le terminologue,
le musicien non spécialiste de la musique ancienne
et même, dans certains cas, le spécialiste de la musique ancienne lui-même

| Agréments concernés | Citation(s) | Conclusion |
|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - port de voix (d'Anglebert) - pincé (d'Anglebert) - chute et pincé (d'Anglebert) - chute (d'Anglebert) | <p>« A l'égard des figures qui peuvent marquer le Port de Voix, celle dont M^r. d'Anglebert use est bonne ; mais vous devez remarquer qu'elle est faite comme celle dont il designe le Pincé, & qu'il n'y a d'autre difference entre elles, sinon que celle du Port de Voix est devant la Note qu'elle caracterise, & celle du Pincé après. Il les met quelquefois toutes deux ensemble, & pour lors elles designent un Port de Voix, & un Pincé tout à la fois pour la même Note. C'est ce qu'il appelle Chutte & Pincé ; car il nomme le Port de Voix quelquefois Chutte » (ibid. : 110).</p> | <p>Pour bien comprendre cette citation de Saint-Lambert, il est nécessaire de retourner à l'ouvrage de d'Anglebert.</p> <p>La fin de la citation fait vraisemblablement référence à l'élément suivant des <i>Marques des Agréments</i> de d'Anglebert⁴³⁸ :</p>   <p>où l'on peut lire « chute ou port de Voix ». Le pincé est illustré de cette manière :</p>   |

⁴³⁸ Il est également possible que Saint-Lambert tienne cela de source directe ; comment expliquer, sinon ce « *nomme... quelquefois* » ?

| | | |
|--|--|--|
| | | <p>L'agrément <i>cheute et pincé</i> est quant à lui marqué de la manière suivante :</p>  <p>Ainsi, c'est seulement en combinant une analyse du passage de Saint-Lambert avec celle des <i>Marques des Agréments</i> de d'Anglebert que l'on parvient à éclaircir ces propos :</p> <ul style="list-style-type: none"> - la <i>cheute</i> ou le <i>port de voix</i> sont marqués chez d'Anglebert par une espèce de parenthèse gauche placée avant une note ; - le <i>pincé</i> est marqué par une espèce de parenthèse droite placée après la note ; - la présence des deux « parenthèses » autour d'une note indique un troisième agrément (la <i>cheute et pincé</i>), qui consiste, comme son nom l'indique, en la concaténation d'une <i>cheute</i> et d'un <i>pincé</i>. <p>Ici, c'est beaucoup la formulation de Saint-Lambert qui est à l'origine de l'ambiguïté.</p> |
|--|--|--|

Si le tableau 10.3 aide à clarifier quelque peu les choses, il n'en demeure pas moins que les propos de Saint-Lambert qui y sont résumés font apparaître de manière manifeste que, même à l'époque qui nous occupe, le sujet des agréments rendait nécessaires des éclaircissements pour l'apprenant de la musique. Saint-Lambert formule d'ailleurs lui-même un commentaire qui va dans ce sens, au sujet des différents coulés de d'Anglebert :

Mr d'Anglebert, qui est l'inventeur de ces trois derniers Coulez, les designe tous par la même marque ; en quoy il me semble avoir fait une espèce de méprise : car ces Coulez s'exprimant differemment, surtout le second & le troisième ; ce n'est pas s'expliquer assez, que de les marquer tous de la même façon. C'est embarrasser un Ecolier, qui, voyant cette marque entre deux Notes, ne pourra distinguer quel Coulé il doit faire en cet endroit-là, n'étant pas encore capable de juger lequel y convient le mieux ; Et l'on ne doit laisser aucun doute dans l'esprit de ceux qu'on instruit. Il seroit donc peut-être plus à propos de marquer toute sorte de Coulé [...] (*ibid.* : 116).

Malgré le souhait qu'il formule ci-dessus (« *l'on ne doit laisser aucun doute dans l'esprit de ceux qu'on instruit* »), Saint-Lambert clôt tout de même sa section sur les agréments en invitant les musiciens et futurs musiciens à participer à la profusion d'agréments déjà existante ⁴³⁹:

Après avoir appris à [...] connaître [les Agréments qui sont en usage parmi les personnes qui touchent le mieux le clavecin], on pourra les pratiquer en toutes les occasions où l'on trouvera qu'ils seront à propos : car, comme je l'ay dit tant de fois, on est extrêmement libre sur le choix des Agrémens ; & dans les Pièces qu'on étudie, on peut en faire aux endroits même où ils ne seront pas marquez ; retrancher ceux qui y sont, si l'on trouve qu'ils ne siént pas bien à la Pièce, & y en ajoûter d'autres à son gré. On peut même, si l'on veut, négliger tous ceux que j'ay enseignez icy (excepté seulement les essentiels) & en composer soy-même de nouveaux selon son goût, si l'on se croit capable d'en inventer de plus beaux (*ibid.* : 123-124).

Cette profusion d'agréments perdura encore pendant quelques décennies, et se répandit également ailleurs en Europe – en Allemagne ⁴⁴⁰, notamment – avec la diffusion du style français. Avec le temps, on se mit, sous l'influence italienne, à noter l'ornementation à l'aide de notes plutôt qu'en ayant recours à des symboles, et la terminologie des agréments s'est alors considérablement simplifiée : « *d'utilisation peu courante jusqu'en 1650, leur nombre et leur interprétation se sont développés dans les années 1650-1710 ; à partir de 1770, sous l'influence italienne notamment, leur quantité a diminué et leur exécution s'est simplifiée* » (« agréments » par Philippe Lescat, in BENOIT et al. 1992 : 6)).

Si le nombre de termes pour désigner les divers agréments est impressionnant, la plus grande difficulté ne réside pas tellement – ou alors, pas uniquement ⁴⁴¹ – dans l'existence de cette multiplicité de termes pour un nombre *x* d'ornements ou d'agréments, mais bien dans les différences dans l'organisation et dans le découpage des différents concepts d'agréments. Comme

⁴³⁹ Dans une certaine limite : Saint-Lambert conseille tout de même de s'exercer d'abord aux agréments expliqués dans son ouvrage, puis de jouer la musique pour clavecin avec les agréments marqués sur la partition pendant un certain temps : « *on doit être persuadé, quelque bon goût qu'on ait pour le Clavecin, que si l'on n'a que six mois d'exercice, on ne peut pas si bien discerner ce qui donne de la grace au Jeu, que ceux qui ont pratiqué le Métier pendant vingt ou trente Ans, & qui ont acquis par cette longue expérience, une connoissance plus sûre de ce qui peut embellir leur Art* » (*ibid.* : 124).

⁴⁴⁰ Comme on peut le voir notamment dans les traités de Johann Joachim Quantz (1752 : *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, traduit la même année en français sous le titre *Essai d'une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere*) et de Carl Philipp Emanuel Bach (1753 et 1762 : *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*).

⁴⁴¹ Cette difficulté est, en effet, non négligeable et, comme l'écrivait Arnold Dolmetsch au sujet des agréments, « *their names, moreover, are a great source of confusion, the same name being often applied to different ornaments, and the same ornament appearing under several names* » (1961 : 89).

le faisait remarquer en 1915 Arnold Dolmetsch, qui a consacré au sujet complexe des agréments pas moins de la moitié de son ouvrage⁴⁴² *The interpretation of early music*, « *it seems impossible to classify the ornaments logically; there are too many combinations and crosses between the various kinds* » (1961 : 89).

Ainsi, dans le texte étudié ici, chaque auteur semble avoir opéré, ou semble proposer, son propre découpage des différents agréments, et le cas du tremblement, premier des agréments figurant dans le tableau, en est un bon exemple : « *Monsieur d'Anglebert*⁴⁴³ *en distingue cinq* » (SAINT-LAMBERT *op. cit.* : 103), « *Mr. Nivers fait mention de trois differens Tremblemens* » (*ibid.* : 104), « *Mr. de Chambonnières & M^r le Begue, ne connoissent qu'une sorte de Tremblement* » (*ibid.* : 105).

Si l'on ne peut pas aller jusqu'à affirmer que chaque musicien ou que chaque compositeur de l'époque avait sa propre conception des agréments, on peut cependant affirmer sans doute aucun que ce sujet des agréments illustre de manière on ne peut plus probante le phénomène des terminologies d'école auquel nous avons fait la part belle au chapitre 2. Comme nous l'avons écrit alors, l'existence de ces terminologies d'école rend plus ardu le travail du terminologue. Comment établir clairement des relations de synonymie et de quasi-synonymie ? Comment concilier les différents découpages conceptuels rencontrés ? Est-ce d'ailleurs tout à fait possible ? Par ailleurs, étant donné les différents points de vue – anciens et modernes – présentés et discutés au chapitre 2, cela est-il absolument nécessaire ? Doit-on, en se resituant dans le contexte de l'époque, accepter cette profusion terminologique et conceptuelle, en se contentant de l'expliquer au mieux ? Ou alors, étant donné l'actualité des besoins de communication dans ce domaine, étant donné par ailleurs les contraintes informatiques des systèmes de gestion de bases de données terminologiques qui obligent à faire rentrer les éléments dans des cases prédéterminées, faut-il aller jusqu'à forcer certaines équivalences synonymiques ou quasi-synonymiques, ou encore tenter d'uniformiser les structures de concepts ? La bonne réponse se situe peut-être quelque part à mi-

⁴⁴² Dans lequel il passe en revue les éléments qu'il a relevés dans tous les traités des XVII^e et XVIII^e siècles qu'il a consultés, en tâchant d'y mettre un certain ordre. Il faut cependant noter que, bien qu'il fasse référence de manière rigoureuse à chacun de ces ouvrages, le portrait qu'il dresse des agréments englobe de manière monolithique les deux siècles étudiés, sans établir de distinction en fonction des différentes périodes qu'ils couvrent, en suivant une ligne non chronologique. Nous n'écartons pas la possibilité de procéder ultérieurement à une comparaison entre les déductions de Dolmetsch au sujet des agréments de la seconde moitié du XVII^e siècle et nos propres déductions.

⁴⁴³ « *Mr. d'Anglebert, qui diversifie beaucoup les Agrémens [...]* » (*ibid.* : 112).

chemin : fournir aux différents acteurs du domaine des outils pour faciliter la médiation linguistique.

Dans cette longue exploration de la terminologie des agréments, nous avons vu plusieurs moyens pour tenter de clarifier leur classification et pour expliquer leur surabondante terminologie, qui peut fréquemment laisser confus le terminologue (et le musicien). Nous avons exploré quelques voies pouvant permettre de détecter des relations synonymiques ou quasi-synonymiques, ou encore de restituer l'organisation conceptuelle des agréments : l'analyse du contexte et des marqueurs, mais également l'analyse et la comparaison des informations non textuelles. Il en est encore une, que nous n'avons pas illustrée ici et qui nous est offerte par certains ouvrages : il s'agit du recours aux instructions techniques d'exécution des agréments données par certains auteurs dans leur ouvrage, comme *L'Art de toucher le dessus et basse de viole* de Danoville (1687), traité dans lequel l'auteur donne pour chaque agrément qu'il présente la méthode pour le réaliser techniquement sur la viole de gambe, mais également le traité de Saint-Lambert, dans lequel il donne des indications sur la réalisation des agréments au clavecin, ou encore ceux de Bertrand de Bacilly pour le chant, de Guillaume-Gabriel Nivers pour l'orgue et de Jean Rousseau pour la viole, entre autres. Tout en gardant présent à l'esprit que la conception qu'a un auteur des agréments n'est pas nécessairement celle de ses contemporains – elle est même tout autre pour ce qui est du *pincé* de Danoville, comme nous l'avons vu –, ces explications techniques, une fois mises en pratique par un instrumentiste ou par un chanteur, peuvent venir éclairer la compréhension déjà apportée par les éléments textuels et par les explications en notation musicale. Ainsi, c'est par une combinatoire de toutes ces méthodes que l'on peut parvenir à mettre un certain ordre parmi les agréments.

Cependant, comme nous avons tenté de le démontrer, les nuances à apporter à chaque conclusion ou à chaque tentative de conclusion sont nombreuses et, bien que l'on puisse confirmer une parenté certaine entre deux ou plusieurs agréments, ainsi qu'entre deux ou plusieurs dénominations, le phénomène de terminologie d'école fait en sorte que même l'attribution de l'étiquette de synonyme ou de quasi-synonyme peut se révéler hardie. Dans tous les cas, la seule étiquette ne peut suffire, et celui ou celle qui souhaitera choisir le terme approprié pour un discours ou pour une traduction aura besoin d'informations supplémentaires pour utiliser adéquatement la terminologie des agréments, notamment pour ce qui est de savoir dans quel contexte il convient d'utiliser chacun des termes existants et s'il est nécessaire d'accompagner

le terme choisi d'une précision. C'est selon nous au terminologue qu'il revient de proposer des outils d'aide à la rédaction et à la communication spécialisée et à la vulgarisation, et c'est ce que nous explorerons au chapitre suivant.

10.2 *Modus, tempus et prolatio* ⁴⁴⁴

| | |
|---------------------------|------------------------|
| évolution des concepts | évolution des termes |
| nécrologie terminologique | variation diachronique |

| | | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------|
| <i>common time</i> | <i>imperfect of the less</i> | <i>imperfect of the more</i> |
| <i>mensural music</i> | <i>mesure</i> | <i>mode majeur imparfait</i> |
| <i>mode majeur parfait</i> | <i>mode mineur imparfait</i> | <i>mode mineur parfait</i> |
| <i>mode rythmique</i> | <i>mode</i> | <i>mœuf</i> |
| <i>mood</i> | <i>notation proportionnelle</i> | <i>perfect of the less</i> |
| <i>perfect of the more</i> | <i>prolation</i> | <i>prolation imparfaite</i> |
| <i>prolation imparfaite majeure</i> | <i>prolation imparfaite mineure</i> | <i>prolation parfaite</i> |
| <i>prolation parfaite majeure</i> | <i>signe majeur</i> | <i>signe mineur</i> |
| <i>signe parfait</i> | <i>sous double</i> | <i>sous ternaire</i> |
| <i>sous triple</i> | <i>tempus</i> | <i>tempus imperfectum</i> |
| <i>tempus perfectum</i> | <i>tems imparfait</i> | <i>tems parfait</i> |

Le XVII^e siècle constitue une époque bouillonnante dans le domaine musical, comme nous l'avons déjà évoqué sur plusieurs sujets, et notamment en ce qui concerne ce qu'on nomme aujourd'hui la mesure. Comme le rappelle George Houle, « *the origins of the modern measure are found in the changes that occurred in mensural notation in the seventeenth century* » (HOULE 2000 : 32). Les changements survenus au XVII^e siècle en cette matière sont résumés par Roger Mathew Grant de la manière suivante : « *during this period*⁴⁴⁵, *the complex system of unbarred white mensural notation fell out of fashion in much of Western Europe, and notation that included regular barlines became more common. Through a slow and uneven process, theories of meter shifted their focus, explaining fewer complexities of the older mensural system* » (GRANT 2014 : 29). Ce sont les éléments présents dans les

⁴⁴⁴ Nous souhaitons préciser que cette fiche ne portera pas sur les différentes divisions de la mesure (types de mesure, signes de mesure), mais uniquement sur le système d'organisation hiérarchique des valeurs de note. Les différentes valeurs et figures de note feront cependant l'objet de notre analyse dans la fiche qui suit (en 10.3).

⁴⁴⁵ L'auteur fait ici référence aux XVI^e et XVII^e siècles.

ouvrages que nous avons étudiés, relatifs à ces changements et aux changements ultérieurs, sur lesquels nous souhaitons ici nous pencher.

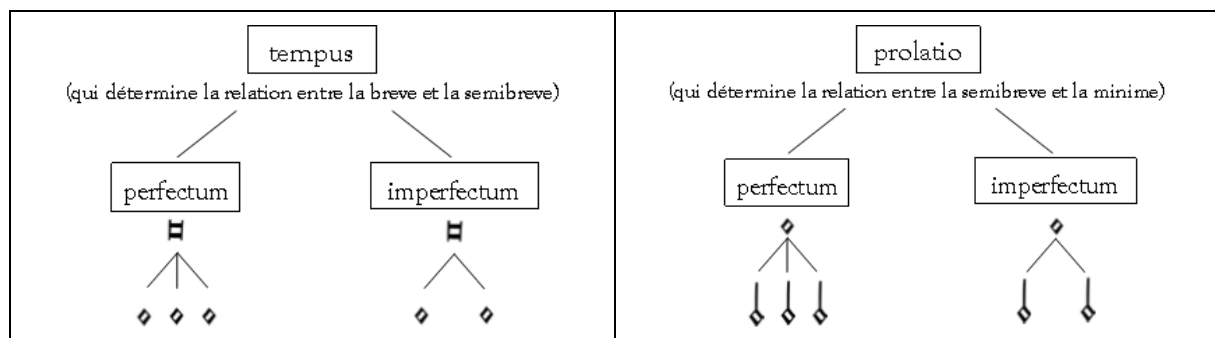
Ainsi, à la période étudiée, une organisation « moderne » des valeurs et figures de note est en train de remplacer l'ancienne organisation mais, comme c'est souvent le cas dans ce type de « révolution », on voit s'opposer une tendance plus conservatrice et une autre plus novatrice. Selon George Houle, cette transformation avait déjà commencé au début du XVII^e siècle, et elle touchait la musique et la notation musicale en général : « *we tend to consider the early seventeenth century as a time of rapid change in musical style and notation, yet the force of tradition was very powerful, and innovations in notation competed with strong habits of practice and vigorous expositions of old-fashioned theoretical concepts* » (HOULE *op. cit.* : 8). C'est également le point de vue de Grant, qui situe les transformations liées à la mesure par rapport aux autres transformations musicales de l'époque de la manière suivante :

We usually think of the period demarcated by the sixteenth and seventeenth centuries as a time of great change and upheaval in the history of music. Radical transformations took place with regard to musical style, and the conceptualizations of pitch, mode, and temperament were dramatically reimagined and recast. Theories of meter also underwent great revisions over the course of these two centuries, as changing stylistic and notational conventions warranted revised explanation. At the same time, however, certain themes in the tradition of writing on meter persist throughout the sixteenth and seventeenth centuries, and these continuities supersede the differences (GRANT, *op. cit.* : 15).

Comme on le constate, cet auteur souligne lui aussi la persistance d'un certain conservatisme dans le domaine de la mesure ; il évoque d'ailleurs, au sujet des différentes sources de l'époque qu'il a consultées « *a surprising continuity* » dans le traitement de ce sujet (*ibidem* : 16). Cependant, il constate que la part que les ouvrages théoriques de l'époque consacraient à la théorie de la *mesure* (ainsi qu'à tous les concepts qui gravitent à son alentour) est relativement moindre que celle consacrée, par exemple à l'harmonie (« *particularly in comparison to the lengthy and grand explanations of pitch and harmony, the writings on meter do not hold any pride of place* », *ibid.* : 17), ce qui expliquerait que de nombreux chercheurs, dont George Houle que nous citons ci-dessus, se sont davantage intéressés à l'interprétation de la notation en ce domaine qu'aux aspects théoriques qui y sont rattachés (*ibid.*).

À l'époque qui nous occupe, trois grands principes gouvernaient depuis la Renaissance la mesure : le mode (ou *modus*), qui déterminait la relation entre la *maxime* et la *longue*⁴⁴⁶, le temps (ou *tempus*), qui déterminait la relation entre la *breve* et la *semibreve*, et la prolation (ou *prolatio*), qui déterminait la relation entre la *semibreve* et la *minime*⁴⁴⁷. Cependant, comme le fait remarquer Ruth I. DeFord, le premier de ces trois éléments, le mode, était assez rare : « *most pieces have regular tempus and prolatio, but minor modus is limited to relatively complex works and major modus is extremely rare* » (DEFORD 2015 : 36). En réalité, comme l'explique cette auteure, « *both levels of modus went out of use after the early sixteenth century* » (*ibidem*). C'est la raison pour laquelle nous nous concentrerons ici principalement sur les deux derniers éléments, le temps et la prolation. Ceux-ci s'organisaient en *perfectum* et en *imperfectum*, comme on peut le voir dans la figure 10.8 ci-dessous.

Figure 10.8 – *Tempus et prolatio* (illustrés à partir de HOULE 2000. : 13)



Comme on peut le remarquer, *perfectum* et *imperfectum* (mais également leurs synonymes de l'époque *maggiore* et *minore*⁴⁴⁸) se rapportent respectivement à une division ternaire ou binaire de la valeur de la note (la *brève*, dans le cas du *tempus*, et la *semibrève* dans celui de la *prolatio*)⁴⁴⁹. Il s'agit donc là d'une manière différente de diviser les valeurs de note et d'organiser les proportions de durée entre elles. De nos jours, dans le domaine général de la musique, on n'utilise plus qu'une seule de ces manières, en vertu de laquelle chaque valeur de note vaut le double de celle qui est

⁴⁴⁶ Les différentes valeurs et figures de note seront expliquées en 10.3. Voici néanmoins un tableau qui récapitule celles dont il sera question dans cette fiche.

| maxime | longue | brève | semi-brève | minime |
|--------|--------|-------|------------|--------|
| ☐ | ▮ | ◼ | ◊ | ◊ |

⁴⁴⁷ HOULE, *op. cit.* : 13.

⁴⁴⁸ DEFORD, *op. cit.* : 35.

⁴⁴⁹ À partir de la *minime*, les subdivisions étaient toujours binaires (*ibidem*).

immédiatement plus courte : par exemple, une ronde vaut deux blanches, une blanche vaut deux noires, une noire vaut deux croches, et ainsi de suite⁴⁵⁰. Cette organisation en *tempus* et en *prolatio*⁴⁵¹ avait, semble-t-il, toujours cours en France à la première moitié du XVII^e siècle (DU COUSU 1658 : 46-48), mais n'était déjà plus en usage⁴⁵² à la seconde moitié du siècle, tandis que, en Angleterre, on la retrouve encore dans quelques ouvrages jusqu'à la fin du XVII^e siècle, même si plusieurs auteurs n'y font plus référence qu'en tant que concepts appartenant au passé, une attitude qui se généralise vers la fin du siècle et dans les premières années du XVIII^e siècle. De fait, en 1789, Charles Burney écrivait dans sa *General History of Music* : « *the great difficulty in old compositions, without bars*⁴⁵³, *is in movement of Triple, or as it was called Perfect-time, where, without a point, a Long was equal to three Breves, and a Breve to three Semibreves* » (BURNEY 1789 : 714). La compréhension de l'ancienne manière d'organiser le rythme s'était alors perdue dans la pratique habituelle de la musique.

10.2.1 En Angleterre

En Angleterre, après la fin du XVII^e siècle, à peine quelques auteurs ont fait référence aux concepts de *prolatio* et de *tempus* (HERISSONE 2000 : 37-38). Chez deux des auteurs anglais dont nous avons étudié les ouvrages pour notre étude en synchronie historique, il est fait mention de quatre différents *moods* : *perfect of the less*, *perfect of the more*, *imperfect of the less*⁴⁵⁴ et *imperfect of the more*⁴⁵⁵, *moods* qui organisaient respectivement les valeurs de notes de la manière décrite à la figure 10.9 à la page suivante. Cette figure nous montre que, dans le *perfect of the more*, chaque valeur de note vaut (en durée) le tiers de la valeur immédiatement plus longue, et inversement (une *large* vaut

⁴⁵⁰ Comme l'explique George Houle, « *the notation of meter in the seventeenth century is not yet that of measure notation, in which the speed of individual notes is largely dependent upon a tempo word. In modern notation, relatively small note values may represent slow notes and large note values fast notes, although this is an apparent contradiction. It is only in the late seventeenth century that the concept of slow and fast movements emerges in musical forms* » (HOULE 2000 : 33).

⁴⁵¹ Nous verrons que ces concepts ont été désignés, à la période étudiée, par tout un ensemble de termes (*degré*, *signe*, *prolation*, *mode* et *mood*, etc.).

⁴⁵² Ou, du moins en sortie d'usage (*ibidem*).

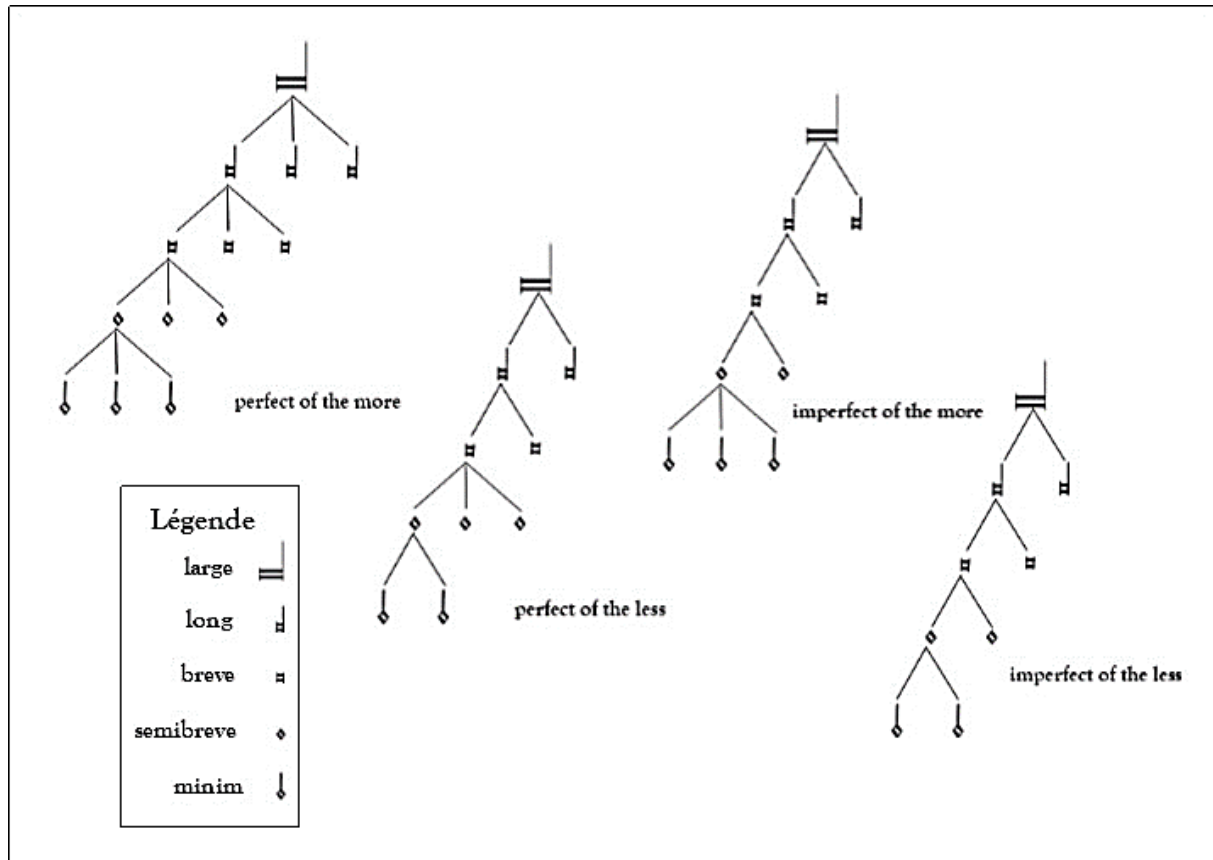
⁴⁵³ Les barres de mesure n'ont en effet commencé à apparaître dans les partitions des instruments solistes ou dans les parties séparées qu'au début du XVII^e siècle, mais ce n'est qu'au cours de la seconde moitié du siècle que leur présence systématique s'est régularisée.

⁴⁵⁴ À la seconde moitié du XVII^e siècle, deux dénominations, l'ancienne et la nouvelle, étaient connues pour ce *mood*, comme l'écrit Christopher Simpson : « *the fourth Mood they named Imperfect of the Less, which we call the Common Mood* » (1665 : 15). Il s'agit là d'un cas de plurinymie diachronique.

⁴⁵⁵ Les données de départ de la présente analyse sont celles qui figurent dans notre base de données et qui sont mentionnées ici.

trois longs, une *long* vaut trois *breves*, et ainsi de suite) ; que, dans le *perfect of the less*, une seule des valeurs de note, la *breve*, se divise en trois, tandis que toutes les autres se divisent en deux ; que, dans l'*imperfect of the more*, toutes les valeurs de note se divisent en deux, sauf la *semibreve* qui, elle, se divise en trois ; que, enfin, dans l'*imperfect of the less*, toutes les valeurs de note se divisent en deux.

Figure 10.9 – Les quatre *moods* rythmiques (illustrés à partir de SIMPSON 1667 : 14-16)



Le *Musical Banquet* de 1651 (publié par John Playford, mais également signé par William Lawes) informe ses lecteurs que « *the Ancient Masters of Musick used four or more Moods for the dividing of the Time and Proportion of the Notes; but in these latter Times, two is onely usuall* » (PLAYFORD & LAWES 1651 : s. p.). Un quart de siècle plus tard, Playford écrit ce qui suit dans l'édition de 1674 de son *Introduction to the Skill of Musick* :

These four Moods were used in former times, but of late years, those of our Nation that have Composed Musick, either Vocal or Instrumental, have made use only of the two latter; that is to say, the Imperfect of the More and Imperfect of the Less, one being called the Triple Time, the other the Duple or Common Time, these two being sufficient to express much variety of Musick (PLAYFORD 1674 : 31).

Mais pourquoi donc, un quart de siècle après avoir écrit que le système mensural n'utilisait plus les quatre *moods* originaux décrits à la figure 10.9 ci-dessus, continuer à les intégrer à l'apprentissage (de base) de l'amateur musicien ? Playford apporte lui-même la réponse à cette question : « *however, because the Italians do at this day use in their Musick all four, I will not omit to give you the Definitions and Proportions of them in their order, and be more large upon the two latter, because most used by the Practitioners of Musick in this our Nation* » (*ibidem*). Ainsi donc, pour Playford, l'arrivée ou la présence en Angleterre de partitions d'origine italienne (et, on peut le penser, la présence de musiciens italiens) justifiait pleinement qu'on continuât à montrer ou à enseigner les *moods* aux apprenants de musique, même amateurs⁴⁵⁶.

Ceci étant dit, il faut également prendre en compte le type d'ouvrage que constitue celui de Playford. Il s'agit en effet d'un ouvrage destiné à des débutants ou à des amateurs. En ce sens, la remarque suivante de George Houle peut permettre d'apporter un éclairage supplémentaire :

Notation in the early seventeenth century was a highly learned art, dependent on a complex tradition and governed by intricate rules. Expert knowledge of the system was part of the education of a complete musician. He or she would need to know historical as well as current interpretations of old notation. It is not surprising that method books offered simplifications as well as interpretations of notation to amateurs and beginners (HOULE *op. cit.* : 29).

Ainsi, les enseignements de Playford au sujet des différents *moods*, mais aussi ceux que l'on retrouve dans le *Compendium of Practical Musick* ou dans les *Principles of Practical Musick* de Simpson, constituent très certainement une simplification destinée à informer de l'existence de ces *moods* mais sans embrouiller l'apprenant de musique avec les concepts de *mode*, de *tempus* et de *prolatio*. D'ailleurs, comme le fait remarquer Houle, Playford inclut les informations sur les quatre *moods* vus ci-dessus dans les éditions de 1662 et de 1674 de l'*Introduction to the skill of Musick*, mais on n'en retrouve plus que deux (le *Common-Time* et le *Tripla-time*) dans l'édition de 1697 (et même déjà dans l'édition de 1694, ajouterions-nous⁴⁵⁷) du même ouvrage (HOULE 2000 : 30). Cette volonté de simplification pourrait d'ailleurs expliquer que l'on ne retrouve pas d'informations détaillées sur le sujet chez Thomas Mace, par exemple, qui ne fait référence qu'à deux « *signs of time* », le **C** et le **3** (*ibidem*).

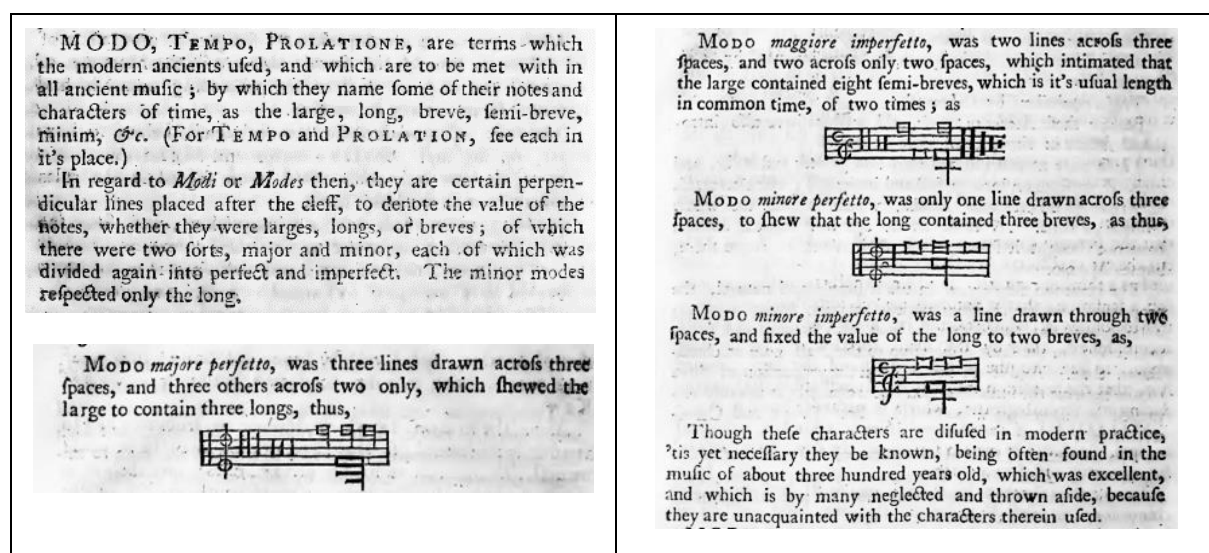
⁴⁵⁶ Nous verrons, pour la France, que Sébastien de Brossard signale lui aussi une survivance de certaines des *prolations* « *chez les Italiens modernes* ». Les conclusions que nous en tirerons alors s'appliquent également ici.

⁴⁵⁷ PLAYFORD & LOGGAN : 25-28.

À partir du XVIII^e siècle, dans les dictionnaires, c'est sous les entrées *mode*, *modus* ou *mood*, *prolation* ou *prolatio*, ainsi que *tempo*, *tempus* ou *time* que l'on trouve des mentions de ces différents concepts (HOULE 2000 : 13 et suivantes). Dans le *Musical Dictionary* de Grassineau-Pepusch de 1740, on trouve des entrées pour ces trois concepts (*modo*, *prolation* et *time*) et, tel que l'on pouvait s'y attendre, s'agissant, comme nous l'avons dit en 8.1.3, d'une traduction enrichie du *Dictionnaire* de Brossard, le contenu de ces entrées est assez semblable (quoique abrégé et comportant de très légères modifications) au contenu de l'original.

Ainsi, sous « *modo* », on retrouve ce qui suit :

Figure 10.10 — « *Modo, Tempo, Prolatione* » (BROSSARD, GRASSINEAU & PEPUSCH 1740 : 137-138)



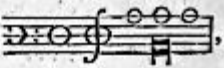
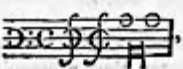



Il s'agit donc très nettement ici de concepts qui appartiennent au passé⁴⁵⁸. Pour ce qui est des *modes*, notons qu'il est désigné ici surtout comme des signes ou des caractères que l'on retrouve sur les partitions anciennes (« *they are some perpendicular lines...* »). Il est précisé que le mode pouvait être *majeur* ou *mineur*, et on donne les seules précisions nécessaires à la compréhension de la notation ancienne. L'élément le plus intéressant de cet article en est certainement la dernière phrase : « *though these characters are disused in modern practice, 'tis yet necessary they be known, being often found in the music of about three hundred years old, which was excellent, and which is by many neglected and thrown aside, because they are unacquainted with the characters therein used* ». Tout d'abord, cet énoncé confirme l'ancienneté de la sortie ancienne de l'usage de cette manière d'organiser les valeurs de note. Ensuite, il nous conforte dans l'idée que nous avons exprimée

⁴⁵⁸ La référence aux « *modern ancients* » doit ici se comprendre par opposition aux Anciens grecs et romains.

plus haut selon laquelle, bien après qu'une pratique musicale tombe en désuétude, on continue à transmettre certaines notions dans le but que perdure une connaissance passive qui permet l'entendement de la musique passée. L'énoncé laisse supposer au lecteur que cette pratique remonte au début du XV^e siècle (« *the music of about three hundred years old* ») – alors que nous savons aujourd'hui qu'elle a eu cours bien après. Enfin, il informe encore sur le fait que la musique ancienne est ignorée de plusieurs à l'époque de la publication de ce dictionnaire (1740).

Sous l'entrée « *time* », on trouve dans ce *Musical Dictionary* ce qui suit :

Figure 10.11 – « *Time* » (BROSSARD, GRASSINEAU & PEPUSCH 1740 : 282-283)

| | |
|--|--|
| <p>According to the antients the <i>Time</i> was a certain character plac'd after the cleff, to shew how many semi-breves the breve contains, and hence arose those different distinctions into <i>Tempo perfetta</i>, and <i>tempo imperfecta</i>, in the latter whereof the breve was equal to, or contained no more than two semi-breves, but in the former 'twas equal to three, and each of these had its particular character, the former for instance had these two characters peculiar to itself , and the latter these three , the characters of the first shew the breve to be equal to three semi-breves, those of the last, that it contains but two.</p> <p>When the characters of the latter is a simple C, (which is called a semi-circle) it makes what the <i>Italians</i> call <i>Tempo ordinario</i>, or <i>Tempo ala Semi-brevis</i>, because 'tis more than the other, and that under this character the measure contains a semi-breve; but when 'tis turned to the left, thus , the notes are lessened by half their value, and the semi-breve instead of being a whole bar, is but half a one or two <i>Times</i>, the minim or its value in less notes one time of the measure.</p> <p>This <i>Sign</i> is sometimes barred or cut cross by a perpendicular line thus , and turned to left, thus  in both which shapes</p> | <p>it marks what the <i>Italians</i> call <i>Tempo alla Breve</i>; because anciently these characters diminished the notes by one half, and therefore a breve was required to the bar; but at present they intimate that the measure be beat or divided into two parts slow, and into four pretty quick, unless contradicted by the words <i>Largo</i>, <i>Adagio</i>, <i>Lento</i>, &c. but when to these signs are added the words, <i>Da capella</i>, or <i>alla Breve</i>, the measure is to be beat extremely quick.</p> <p>Some of the moderns divide time into two species only, the first they term <i>Tempo Maggiore</i>, with this Sign ; in which the notes are sung <i>alla Breve</i>, or diminished of half their value, so that to every bar a breve was required instead of a semi-breve. The second <i>Tempo minore</i>, wherein the notes had their common values, or a semi-breve in the bar. The's are ordinarily called common <i>Time</i>, but if a figure of 3. followed either of these, it alters their denomination to <i>Tempo ternario maggiore</i>, or <i>minore</i>, according to the sign thus marked, for which see <i>TRIPLE</i>.</p> <p>Again some mark the measures of two crotchets with a 2, or $\frac{2}{4}$; signifying the bar to be equal to two notes, whereof four make a semi-breve.</p> |
|--|--|

Encore une fois, on fait d'emblée référence à la notation : « *the Time was a certain character...* »⁴⁵⁹.

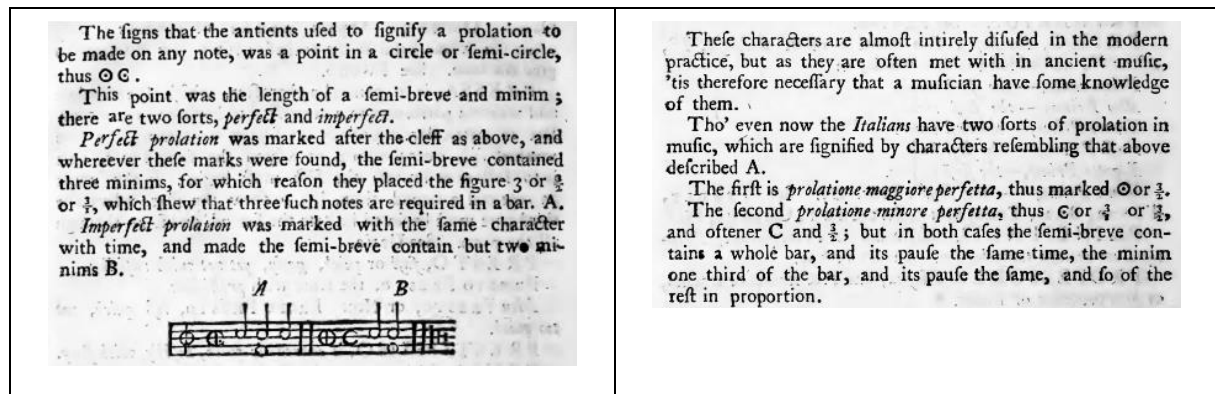
Bien qu'on établisse la distinction entre *tempo maggiore* et *tempo minore*, il faut remarquer une certaine amalgamation entre le concept plus ancien de *tempus* auquel nous faisons référence au début de cette fiche et le concept plus moderne de *tempo* que l'on peut assimiler à la mesure, ainsi

⁴⁵⁹ On remarque qu'il n'est plus question, ici, comme c'était le cas dans l'article « *modo* », des « *modern ancients* », mais des « *ancients* » – au lecteur, donc, de relativiser le sens qu'il convient de donner à ce mot.

qu'avec les termes de mouvement comme *largo*, *adagio*, *lento*^{460, 461}. De cette amalgamation, on perçoit clairement qu'il s'agit déjà de connaissances purement passives.

Enfin, sous l'entrée « *prolation* », on trouve ce qui suit :

Figure 10.12 — « *Prolation* » (BROSSARD, GRASSINEAU & PEPUSCH 1740 : 184)



De nouveau, le concept est défini comme un élément de notation (« *the signs...* »)⁴⁶². Ce qui est intéressant dans cet article est la remarque suivante : « *these characters are almost intirely disused in the modern practice, but as they are often met with in ancient music, 'tis therefore necessary that a musician have some knowledge of them* ». Cela confirme une fois encore la tombée en désuétude de cette pratique, mais également sa méconnaissance (déplorée) par de nombreux musiciens de l'époque.

Ainsi, au sujet de la *prolation*, on peut lire chez Thomas Busby qu'il s'agissait d'une « *method used in the old music of determining the power of semibreves and minims* » (BUSBY 1806 et 1823), et que la *prolation* était divisée « *into perfect and imperfect, and each into major or minor* » (*ibidem*). On ne trouve dans ces deux dictionnaires aucune mention des termes *perfect/imperfect of the more/less* ; cependant, il est question, au sujet de la « *old music* » (*ibid.*) de *greater/lesser imperfect* et de *greater/lesser perfect*, dont on comprend qu'ils sont équivalents, bien que ces termes figurent uniquement dans les entrées traitant de *sesqui-alterate* (qu'il décrit comme un type de mesure ternaire « *in the old music* » (*ibid.*)), et non pas dans celui consacré à la *prolation*.

⁴⁶⁰ Deux de ces termes figurent parmi les xénismes que nous avons relevé au cours de notre dépouillement et seront examinés plus loin en 10.4.

⁴⁶¹ Il s'agit de ce que George Houle nomme « *words to indicate tempo* », et qui sont apparus au XVII^e siècle. À leur sujet, Houle écrit qu'ils servaient à « *mediate the conflicts and uncertainties of note values, signs and proportions*. [...] *As the vocabulary of tempo words became richer and more precise later in the [seventeenth] century, the terms gained in authority and were able to indicate finer degrees in the change of speed* » (HOULE 2000 : 2).

⁴⁶² La remarque formulée précédemment au sujet des « *ancients* » trouve ici aussi toute sa pertinence.

On trouve cependant dans cet ouvrage une entrée « *time* », dans laquelle on peut lire ce qui suit :

Figure 10.13 – « **Time** » (BUSBY 1806 : s. p. ; BUSBY 1823 : 322-323)

The old musicians were acquainted with no more than two sorts of *time*: one of *three* measures in a bar, which they called perfect; and the other of *two*, considered as imperfect.

When the *time* was perfect, the breve was equal to three semibreves, which was expressed by an entire circle, barred or not barred, and sometimes also by this compound character ♩ . When the *time* was imperfect, the breve was equal to only two semibreves, which was indicated by a semi-circle, or C.

Sometimes the C was reversed, as thus ⊖ , which signified a diminution, oy one half, of the powers of the notes: a particularity sometimes denoted in the more modern music by a perpendicular bar drawn through the character, as thus ⊕ . The *time* of the full C was generally called the *major-time*; and that of the reversed ⊖ the *minor-time*.

The moderns have added to the old music a combination of *times*; but still we may say that we have no more than two *times*, common and triple, since the *time* of nine crotchets, or nine quavers in a bar, is but a species of triple-time, and that of six crotchets, or six quavers in a bar, though called a compound common-time, being measured by two beats, one down and one up, is as absolutely common time as that of four or two crotchets in a bar.

Nous retrouvons dans cet extrait la même mention de *major-time* et de *minor-time* (équivalents du *tempo maggiore* et du *tempo minore* de chez Grassineau-Pepusch). Pour ce qui est de la division des valeurs de note, il est uniquement question de « *three measures in a bar* » et de « *two [measures] in a bar* ».

En 1825, John Feltham Danneley décrit le *tempus* de la manière qui suit :

Figure 10.14 – « **Tempus** » et « **Time** » (DANNELEY 1825 : s. p.)

TEMPUS PERFECTUM, this expression denoted, according to our fore-fathers, that species of time in which the brevis was equal to three semibreves.

TEMPUS IMPERFECTUM, in former days, denoted that species of time in which the brevis was equal to two semibreves; and was designated by the following character or sign; thus, C , or a C with a vertical line drawn through its centre.

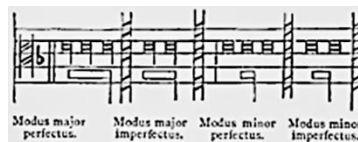
TIME, see articles Measure, Binary, Ternary, Common Time and Triple Time.

Il s'agit là de mentions et d'explications très sommaires, mais qui font cette fois clairement référence à la subdivision de la brève en x semi-brèves. C'est tout aussi sommairement qu'il décrit la *prolation* comme étant une « *method formerly used to determine the value of semibreve notes in that of a breve; or minim in that of a semibreve* » (*ibidem* : s. p.), et qu'il précise que les Anciens « *divided the prolation into perfect and imperfect, and both into major or minor* » (*ibidem*). Il ajoute que d'autres signes

($\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$) ont depuis été ajoutés à la *perfect prolation* et que, « *at the present day, prolations are abolished ; the division sous double has superceded the sous ternaire* » (*ibid.*). Il est intéressant de constater que les références de Danneley concernent la musique française : on retrouve en effet deux des termes utilisés par Jean-Jacques Rousseau dans l'article cité ci-après (figure 10.20 et figure 10.21) (« sous double » et « sous ternaire »). Dix ans plus tard, en 1834, William Smith Porter et Lowell Mason se contentent d'une très brève entrée pour *prolation* : « *a method used in old music, for determining the value of semibreves and minims* » (PORTER & MASON 1834 : 319), ainsi que d'une mention de *l'imperfect or double time* sous l'entrée de la lettre C. La *prolation* est également mentionnée très brièvement par W. Wilson (1835) ; c'est également le cas dans le *Dictionary of Musical Terms* de John Stainer (1889), qui en traite sous l'entrée consacrée au terme latin *prolatio*. Cet auteur offre toutefois à ses lecteurs un article « *modus* », qui explique ce qui suit :

Figure 10.15 – « *Modus* » (STAINER, 1889 : 295-296)

One of the three divisions of mensurable music [see Tempus and Prolatio]. Modus major was the division of a Maxim (*notula maxima*) into Longs. Modus minor the division of a Long into Breves. The “Modus major” was perfect when the Maxim contained three Longs, imperfect when it contained two. The “Modus minor” was perfect when the Long contained three Breves, imperfect when it contained two. The following (from Franchinus) exhibits the different kinds of Modus.



The division of Modus into “major” and “minor” was later in date than the division of mensurable music, into Modus, Tempus, Prolatio. Originally Modus (like Tempus and Prolatio) was only divided into Perfect and Imperfect. The former having the sign $\square \cdot \cdot \cdot$, the latter $\square \square$. This seems the more consistent, as then *Modus* is the division of Longs into Breves; *Tempus* the division of Breves into Semibreves; *Prolatio* the division of Semibreves into Minims. Each of these is *Perfect* when the division under it is trinary, *Imperfect* when binary.

Theodore Baker (1907 : 131-132) traite un peu plus longuement du sujet (sous l'entrée « *mensurable notation* »), mais il fait surtout référence au système de division de la mesure en usage à la période antérieure au XVII^e siècle. Toutefois, à l'article « *tempus* », il mentionne le *tempus perfectum* et le *tempus imperfectum*, en expliquant les deux types de subdivision de la semi-brève que ces deux *tempus* supposent. Cependant, il présente ces deux types de *tempus* comme étant des concepts propres à la musique médiévale. L'entrée « *prolatio* » du *Cyclopaedic Dictionary of Music* de Ralph Dunstan fait tout juste deux lignes et demie (DUNSTAN 1908 : 319), et le sujet y est à

peine abordé sous l'entrée « *mensural Musik* »⁴⁶³ (*ibidem* : 258). L'ouvrage de Dunstan contient également deux très brèves entrées pour « *mood* » et pour « *tempus* ». Dans la première, il écrit simplement « *used by early writers instead of Mode in speaking of the Time-Table, when the Large, Long and Breve might be divided into 2 or 3* » (*ibid.* : 267) ; la seconde précise ce qui suit : « *Tempus perfectum. the division of a breve into 3 semibreves in mesural music. Tempus imperfectum. The division of a breve into 2 semibreves in mensural music* » (*ibid.* : 408).

D'après les éléments réunis ci-dessus, on voit bien que, même si les ouvrages cités font une certaine mention du système de la prolation, on semble avoir, au fil du temps, « oublié » qu'elle avait encore cours (à tout le moins en Italie, comme l'indiquait Playford) à la seconde moitié du XVII^e siècle. Les termes *perfect of the more*, *perfect of the less*, *imperfect of the more* et *imperfect of the less* n'apparaissent dans aucun des ouvrages que nous avons consultés pour l'étude diachronique.

10.2.2 En France

En français, ces diverses manières de diviser les valeurs comprenaient notamment la *prolation parfaite majeure* ou *mode majeur parfait*, la *prolation parfaite mineure* ou *mode mineur parfait*, la *prolation imparfaite majeure* ou *mode majeur imparfait* et la *prolation imparfaite mineure* ou *mode mineur imparfait*. Antoine du Cousu, présenté par George Houle comme un « *musical conservative* » (*op. cit.* : 18), décrit de la manière suivante les quatre modes rythmiques (qu'il désigne sous les noms de *mode majeur parfait*, *mode mineur parfait*, *signe parfait* ou *temps parfait*, et *prolation parfaite*) :

Figure 10.16 – Explication de la prolation (DU COUSU 1658 : 46-48)

Il y a des degrez ou Signes parfaits, et d'autres imparfaits : Les degrez parfaits sont quatre, qui seruent pour les quatre principales Notes. Le premier s'appelle Mode majeur parfait, et sert pour la Maxime seulement, qui est mesurée par trois Longues : Il se marque par deux Pauses qui remplissent trois espaces, et par vn demy Cercle (qui est le Temps imparfait) suiuant immediatement. (a) ce degré n'est plus en vsage.

Le second degré parfait, s'appelle Mode mineur parfait, et sert pour la Longue seulement qui est mesurée par trois Brefues : Il se marque par vne Pause, qui remplit trois espaces, et par vn demy-Cercle qui suit immediatement : (b) Il n'est non plus en vsage que le precedent. Les pauses dont j'ay parlé tant pour ce degré, que pour l'autre, ne seruent de rien pour le silence ; mais seulement pour marque du degré ; et il faut

⁴⁶³ Il s'agit du terme allemand.

observer que par tout où est le Mode majeur parfait, le Mode mineur parfait y est aussi, et non pas au contraire.

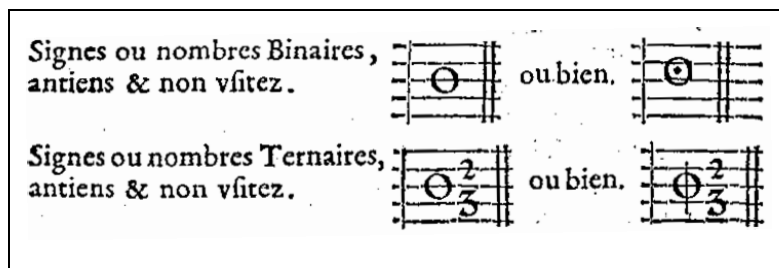
Le troisieme degré ou Signe parfait, qui seul nous est demeuré, et duquel l'on se sert à tous momens, (mais le plus souuent tout au contraire de bien) s'appelle Temps parfait : il sert pour la Brefue seulement, qui est mesurée par trois Semibrefues ; et il se marque par vn Cercle entier. (c)

Le quatriesme et dernier degré parfait, qui est encore assez delaisé ; s'appelle Prolation parfaite. Il sert pour la Semibrefue seulement, qui est mesurée par trois Minimés ; et il se marque par vn demy Cercle, avec vn Point au dedans. (d)



Du Cousu explique qu'un seul des modes rythmiques, le *signe parfait*, est encore en usage à son époque – déjà, en 1658, ce qui vient confirmer ce que nous affirmions au début de cette fiche. Dans sa présentation des différents signes de mesure binaires et ternaires, La Voye Mignot mentionne quatre signes « *antiens & non usitez* » (1666 : 13) :

Figure 10.17 – Signes ou nombres binaires et ternaires, antiens & non usitez
(LA VOYE MIGNOT 1666 : 13)



Il écrit cependant :

Mais ceux qui sont de nostre temps ayants [sic] jugé que cette multiplicité de signes & de nombres, causoit beaucoup plus de confusion qu'elle n'apportoit de facilité & d'intelligence, ont creu qu'il se falloit seulement servir de ceux que je marqueray ci-dessous, assavoir pour la mesure Binaire du C simple, du C barré, ou bien du deux en chiffre, comme 2 (LA VOYE MIGNOT 1666 : 12-13)⁴⁶⁴.

En effet, d'après George Houle, « *only the more conservative and old-fashioned notation of the mid-seventeenth century makes use of these signs* » (2000 : 14). Ainsi, à l'époque où La Voye Mignot publiait la deuxième édition de son traité⁴⁶⁵, les différents concepts de modes rythmiques étaient

⁴⁶⁴ Passage qui figurait déjà dans l'édition de 1656.

⁴⁶⁵ La première édition de son *Traité de musique* remonte à 1656.

déjà tombés en désuétude – cependant, le fait que les termes continuent à apparaître, ne serait-ce que dans des traités, rend impossible de parler à leur sujet de nécrologie terminologique. À l'aube du XVIII^e siècle, Monsieur de Saint-Lambert ne mentionne plus que le *signe majeur* (qui se marque d'un C^{466}) et le *signe mineur* (qui se marque d'un C^{467}) : « le *Signe MAJEUR* assigne aux *Pièces* un mouvement *grave & lent*, expliqué aux pages précédentes, & qui étant bien entendu, explique tous ceux de la première espèce ; car le *Signe MINEUR* leur donne le mouvement une fois plus vite que le majeur » (1702 : 56). À leur sujet, il écrit également que « le *SIGNE MAJEUR* vaut quatre Noires dans la Mesure, ou la valeur de quatre Noires » (*ibidem* : 38), et que « aux *Pièces* marquées du *Signe mineur*, la Mesure ne se bat qu'à deux Temps ; le premier en baissant la main, ce qu'on appelle *FRAPPER*, & le second en la relevant, selon cette figure » (*ibid.* : 44). Chez Saint-Lambert (1702), ces deux modes rythmiques ne constituent plus que deux signes de mesure parmi tous les autres qu'il mentionne, ce à quoi est conforme la tradition musicale actuelle. On remarque, au passage, qu'aucune référence n'est faite au passé de ces modes rythmiques ou prolations.

Figure 10.18 – Nom et démonstration des Signes (SAINT-LAMBERT 1702 : 37)

| <i>Noms & Démonstration des Signes.</i> | | | |
|---|-----------------------|-------------------------|--------------------------|
| C | ⊕ | 2 | 4 8 |
| Majeur. | Mineur. | Binaire. | Quatre pour huit. |
| $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{2}$ | $\frac{3}{8}$ |
| Trois pour deux | Trinaire. | Trois pour huit. | |
| <i>ou</i> | <i>ou</i> | | |
| Double triple. | Triple simple. | | |
| $\frac{6}{4}$ | | | $\frac{6}{8}$ |
| Six pour quatre. | | | Six pour huit. |

⁴⁶⁶ Où l'on reconnaît un signe de mesure qui a toujours cours aujourd'hui, celui de la mesure à quatre temps.

⁴⁶⁷ Où l'on reconnaît un signe de mesure qui a toujours cours aujourd'hui, celui de la mesure dite *alla breve*.

Tout comme l'avait fait Du Cousu, Sébastien de Brossard présente dans son *Dictionnaire de musique* quatre différents *modes* ou *mœufs*, mais de légères différences dans la terminologie :

Figure 10.19 — « *Modo, Tempo, Prolatione* » (BROSSARD 1708 : 67-68)⁴⁶⁸

Ce sont des termes dont se servoient nos Anciens, et qu'on trouve aussi chez les Italiens pour nommer certains signes qu'ils avoient pour la valeur des Nottes, *Maxime*, *Longue*, *Breve*, *Semibreve* et *Minime*. Nous parlerons de *Tempo* et de *Prolatione* à leur rang. A l'égard du premier, on le nomme en François *Mode* et vulgairement *Mœuf*. C'étoient certaines lignes perpendiculaires qu'on mettoit après la Clef pour marquer la valeur des Nottes *Maxime*, *Longue* et *Breve*. Il y en avoit de deux sortes, le *majeur*, et le *mineur*, et chacun d'iceux étoit ou *parfait*, ou *imparfait*. Les deux *majeurs* étoient pour la *Maxime* ; les deux *mineurs* étoient pour la *Longue*.

Le *Mode majeur parfait* se marquoit avec trois lignes qui emplissoient chacune trois espaces, et trois autres qui n'en emplissoient que deux. Cela marquoit que la *Maxime*, valoit autant que trois *Longues*. Voyez cy derrière A.

Le *Mode majeur imparfait*, étoit marqué avec deux lignes qui emplissoient trois espaces et deux autres qui n'en emplissoient que deux. Cela marquoit que la *Maxime* ne valoit que deux longues, ou 8 mesures qui est sa valeur ordinaire sous la mesure *binaire* ou à deux temps. Voyez, B.

Le *Mode mineur parfait*, étoit marqué par une ligne qui traversoit trois espaces, et cela marquoit, que la *Longue* valoit trois *Breves*. Voyez, C.

Le *Mode mineur imparfait*, enfin, étoit marqué, par une ligne qui ne traversoit que deux espaces, et cela marquoit que la *Longue* ne valoit que deux *Breves*. Voyez, D.

Tout cela n'est d'aucun usage dans la Musique moderne, mais cela se trouve encore fort souvent dans les Musiques de 2. à 300. ans en ça, qui ne laissent pas d'être excellentes, et que beaucoup de gens ne méprisent peut-être, que parce qu'ils ne les sçavent pas déchiffrer.

The image shows four examples of musical notation, labeled A, B, C, and D, illustrating different modes (Mœuf) for Maxime, Longue, and Breve values. Each example consists of a staff with a clef and a series of vertical lines representing notes. Example A shows a mode where three lines are used to represent a Maxime value. Example B shows a mode where two lines are used to represent a Maxime value. Example C shows a mode where one line is used to represent a Longue value. Example D shows a mode where one line is used to represent a Breve value. The notation is in a historical style, with a clef and a series of vertical lines representing notes.

A. B. C. D.

Signes de Mœuf maj. parfait. *Signes de Mœuf maj. imparf.* *Signes de Mœuf min. parfait.* *Signes de Mœuf min. imparf.*

Tout comme dans la version anglaise ultérieure de ce dictionnaire, il est fait référence dans l'extrait ci-dessus, à la musique « de 2. à 300. ans en ça » – ce qui signifierait dans ce cas, dans la musique datant de 1400 à 1500 environ (et la même remarque faite précédemment vaut : nous savons que ce système a perduré au-delà de ces dates). On peut par ailleurs savourer au passage dans sa version originale le dernier commentaire de Brossard : « que beaucoup de gens ne méprisent peut-être, que parce qu'ils ne les sçavent pas déchiffrer ».

⁴⁶⁸ Nous avons vu à la figure 10.10 la traduction anglaise « enrichie » de cet extrait chez Grassineau-Pepusch.

Par ailleurs, dans l'article « *prolatione ou prolazione* », Brossard donne une explication assez compliquée du concept, avant de poursuivre en précisant qu'« *on ne voit plus que rarement de ces signes, on en a trouvé depuis de moins embarrassants [sic], mais on en trouve quelques fois, et un véritable Musicien doit du moins en avoir quelque idée en cas de besoin* ». Il s'empresse d'ajouter que « *les Italiens Modernes ont encore souvent dans leur Musiques deux sortes de Prolations* » (*ibidem* : 98). Ainsi donc, bien que l'objet « *prolation* » n'existe plus dans la musique française, il continue d'exister dans la musique italienne. Si l'on considérait ceci strictement du point de vue de la musique française (ou de la terminologie servant à décrire la musique française), on pourrait considérer que l'objet « *prolation* » a disparu, entraînant avec lui terme et concept, ce qui correspondrait à un cas de nécrologie terminologique. Cependant, l'autarcie culturelle étant tout aussi inenvisageable à l'époque qu'elle l'est aujourd'hui, terme, concept et objet ont perduré jusqu'à Brossard.

Mais qu'en a-t-il été par la suite ? Bien qu'il n'en donne pas la raison, Jean-Jacques Rousseau semble lui aussi juger que, bien qu'on ne s'en serve plus depuis longtemps à son époque, il est nécessaire d'expliquer aux lecteurs de son *Dictionnaire* en quoi consistaient les *prolations*. À leur sujet, il explique que :

Figure 10.20 – Explication de la *prolation* (J.-J. ROUSSEAU 1768)

PROLATION : C'est dans nos anciennes Musiques une manière de déterminer la valeur des Notes semi-Brèves sur celle de la Brève, ou des Minimés sur celle de la semi-Brève. Cette *Prolation* se marquoit après la Clef, & quelquefois après le signe du Mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les règles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *Prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *Prolation* parfaite étoit pour la Mesure ternaire, & se marquoit par un Point dans le cercle quand elle étoit majeure ; c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Brève à la semi-Brève : ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure ; c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la semi-Brève à la Minimé. [...]

La *Prolation* imparfaite étoit pour la Mesure binaire, & se marquoit comme le Tems par un simple cercle quand elle étoit majeure; ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure [...].

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *Prolation* parfaite : outre le cercle & le demi-cercle on se servit du Chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou semi-Brèves, pour celle de la Brève ou Quarrée ; & du chiffre $\frac{3}{4}$ pour exprimer la valeur de trois Minimés ou Blanches, pour la Ronde ou semi-Brève.

Aujourd'hui toutes les *Prolations* sont abolies ; la division sous-double l'a emporté sur la sous ternaire ; & il faut avoir recours à des exceptions & à des signes particuliers, pour exprimer le

partage d'une note quelconque entre trois autres Notes égales⁴⁶⁹ (J.-J. ROUSSEAU 1768 : 392-393).

Il ajoute ce qui suit, à l'article « Valeurs de notes », dans lequel il pousse plus loin son explication de l'évolution des anciens modes rythmiques :

Figure 10.21 – Évolution de la mesure (J.-J. ROUSSEAU 1768)

La semi-Brève ou Ronde, qui vaut une Mesure entière, est la plus longue Valeur de Notes demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les Valeurs de toutes les autres Notes, & comme la Mesure binaire, qui avoit passé longtemps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & servit de base à toutes les autres Mesures ; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite ; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux seulement ; la Blanche deux Noires, la Noire deux Croches, & ainsi de suite jusqu'à la quadruple-Croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, & indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des Notes⁴⁷⁰ (J.-J. ROUSSEAU 1768 : 530-531).

Au sujet du désormais ancien système alliant *mode*, *temps* et *prolation*, J.-J. Rousseau fait la réflexion suivante.

Cette manière d'exprimer le Temps ou la Mesure des Notes changea entièrement durant le cours du dernier siècle. Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque Mesure entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les espèces de Notes qui renfermoient plusieurs Mesures. La Mesure en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile ; ce qui étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la Musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens Musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en Mesure des Trio d'Orlande & de Claudin, Compositeurs du temps de Henri III (ROUSSEAU, J.-J. 1768 : 283).

C'est donc effectivement, d'après cet auteur, au XVII^e siècle que s'est produite ce qu'on pourrait appeler la « mutation » de l'organisation de la mesure et de la manière de subdiviser les valeurs de note. Ce commentaire de J.-J. Rousseau nous informe aussi sur le fait qu'il existe, déjà en 1768, un hiatus entre la musique « contemporaine » et celle des siècles précédents. Disséminées dans différents articles du dictionnaire de J.-J. Rousseau, on retrouve également d'autres informations pertinentes sur le sujet dont nous traitons ici ; en voici un bref florilège :

⁴⁶⁹ J.-J. Rousseau fait ici référence au *triolet*, toujours en usage aujourd'hui.

⁴⁷⁰ La référence au *triolet* est ici encore plus évidente.

Figure 10.22 – Reproduction de différents articles du *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau en lien avec les modes rythmiques

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CO est, dans nos Musiques anciennes, le signe de ce qu'on appelloit Tems parfait ; c'est-à-dire de la Mesure triple ou à trois Tems, à la différence du Tems imparfait ou de la Mesure double, qu'on marquoit par un C simple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou O .

Le Tems parfait se marquoit quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette manière O , ou par un O barré, ainsi ϕ . (Voyez TEMS.)

(J.-J. ROUSSEAU 1768 : 339)

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes Musiques, le signe de la Prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la Mesure à quatre Tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

(J.-J. ROUSSEAU 1768 : 61)

Nos anciens Musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de Mesures ou de Tems ; l'une à trois Tems, qu'ils appelloient Mesure parfaite ; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Mesure imparfaite, & ils appelloient Tems, Modes ou Prolations, les signes qu'ils ajoûtoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Mesures. Ces signes ne servoient pas à cet unique usage comme ils font aujourd'hui ; mais ils fixoient aussi la valeur relative des Notes, comme on a déjà pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la semi-Brève.

A l'égard de la Brève, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appelloient plus précisément Tems, & ce Tems étoit parfait ou imparfait.

Quand le Tems étoit parfait, la Brève ou Quarrée valoit trois Rondes ou semi-Brèves ; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{2}$.

Quand le Tems étoit imparfait, la Brève ne valoit que deux Rondes ; & cela se marquoit par un demi-cercle ou C . Quelquefois ils tournoient le C à rebours ; & cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C , ϕ . Quelques-uns ont aussi appelé Tems mineur cette Mesure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & Tems majeur celle du C plein ou de la Mesure ordinaire à quatre Tems.

Nous avons bien retenu la Mesure triple des anciens de même que la double ; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manières de diviser les Notes , nous n'avons retenu que la sous-double , quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre ; de sorte que , pour diviser une Mesure ou un Tems en trois parties égales , les signes nous manquent , & à peine fait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez **TRIPLE.**)

Nous avons ajouté aux anciennes Musiques une combinaison de Tems, qui est la Mesure à quatre ; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux Tems & trois Tems pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

(J.-J. ROUSSEAU 1768 : 505-506)

Dans nos anciennes Musiques, on appelloit aussi *Modes* par rapport à la Mesure ou au Tems certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un signe général ; le *Mode* étoit à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la Mesure ; il se marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés , à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes , selon le *Mode* , en nombre & en longueur ; & c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C & du C barré. (Voyez **PROLATION.**)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *Modes* : le majeur , qui se rapportoit à la Note Maxime ; & le mineur , qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre se divisoit en parfait & imparfait.

(J.-J. ROUSSEAU 1768 : 297)

Aucun des termes pouvant référer à l'un ou l'autre des concepts traités dans la présente fiche n'apparaît dans le *Dictionnaire* de Meude-Monpas de 1787. Pour sa part, Castil-Blaze se contente de recopier intégralement⁴⁷¹ l'explication fournie (figure 10.22 ci-dessus) soixante ans plus tôt par J.-J. Rousseau (CASTIL-BLAZE : 1828). Dans le *Nouveau Dictionnaire de musique* de Soullier (1855), l'explication de *prolation* est, en comparaison, assez succincte :

Figure 10.23 – Explication de *prolation* (SOULLIER 1855 : 248)

Lorsqu'on donnoit à la ronde une valeur de trois blanches ou minimes, on indiquoit le temps avec un cercle ou demi-cercle au milieu duquel on marquoit un point, à peu près comme aujourd'hui dans le point d'orgue, et on lui donnoit le nom de *prolatio major* ou *perfecta* ; mais lorsque la ronde ne valoit que deux blanches comme aujourd'hui, alors on s'abstenoit du point et on l'appelloit *prolatio minor* ou *imperfecta*.

⁴⁷¹ Et sans guillemets !

En outre, cet auteur ne fait aucune mention des *modes*, ni de la question de la mesure (et du *tempus*).

Le *Dictionnaire de musique historique et théorique* des frères Escudier répète le procédé de Castil-Blaze relaté ci-dessus, mais en se contentant de reproduire uniquement le premier paragraphe de l'explication de J.-J. Rousseau (figure 10.22 ci-dessus), en en changeant un mot ou deux (ESCUДИER & ESCUDIER 1872 : 394). On retrouve toutefois dans ce dictionnaire les très succinctes entrées suivantes :

Figure 10.24 – « *Tempus imperfectum* » et « *Tempus perfectum* »
(ESCUДИER & ESCUDIER 1872 : 453)

| |
|---|
| <p>TEMPUS IMPERFECTUM. Nom ancien de la mesure à temps pairs, où une brève avait la valeur de deux semibrèves.</p> <p>TEMPUS PERFECTUM. C'est ainsi qu'on appelait autrefois la mesures à temps impairs, où la brève valait deux semi-brèves.</p> |
|---|

C'est dans un ouvrage non lexicographique que nous retrouvons à cette époque (fin du XIX^e siècle) le plus d'information sur les anciens modes de division rythmique. En effet, dans le cinquième tome de son *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, François-Joseph Fétis (1876 : chapitres 3 et 4) consacre de nombreuses pages à ce sujet – son récit s'arrête toutefois avant le XVII^e siècle.

Pour ce qui est des ouvrages lexicographiques, ce n'est que dans le *Dictionnaire pratique et historique de la musique* de Michel Brenet⁴⁷² que, malgré une définition bien concise de la prolation⁴⁷³ (« *terme usité à partir du XIV^e s. pour indiquer les diverses manières de diviser une mesure. La mesure marquée par une longue parfaite pouvait être divisée en deux, c'était la P. imparfaite, ou en trois, P. parfaite* » – BRENET 1926 : 369)), nous retrouvons une explication assez étoffée sur l'histoire de la notation *proportionnelle* (dans l'article « notation »). En revanche, ce dictionnaire offre deux pages d'explications sur l'origine et l'évolution de la prolation (*ibidem* : 297-298), ainsi qu'une très brève explication du *tempus* : « temps parfait, imparfait. Dans la notation proportionnelle, on distinguait le temps parfait, tempus perfectum, O, le temps imparfait, par un demi-cercle » (*ibidem* : 436-437). Il faut se rappeler que l'ouvrage de Brenet a été publié pendant l'entre-deux-guerres, alors que le

⁴⁷² Michel Brenet est le pseudonyme de (Antoinette Christine) Marie Brenet.

⁴⁷³ Mais qu'on pourrait qualifier d'incomplète, car elle ne fait référence qu'à deux des quatre prolations.

mouvement de la musique ancienne et la recherche musicologique (à laquelle l'auteure³⁸ a largement participé) sont en plein essor. Des termes et des concepts ressurgissent.

L'étude détaillée dans les deux langues de l'évolution des différents termes et concepts rattachés au système des modes rythmiques permet de constater ce qui suit : d'un contexte où ces notions étaient soit anciennes, soit uniquement propres à la musique d'un pays, tout en continuant tout de même à être transmises, on est passé à une période au cours de laquelle certains éléments de connaissance terminologique et conceptuelle se sont perdus, puis à une troisième qui voit la musicologie s'y intéresser à nouveau, et que termes et concepts retrouvent une actualité. L'ouvrage de George Houle (2000) *Meter in Music 1600-1800* montre bien, par ailleurs, que ce champ de connaissance est revenu sur le devant de la scène. Les modes, *tempus* et prolations, ainsi que le système des modes rythmiques ne sont aujourd'hui enseignés que dans les cours d'histoire de la musique (pour les étudiants de musique non spécialisés en musique ancienne) ; cependant, ils font partie de ce qu'un musicien spécialisé dans la musique ancienne doit non seulement apprendre⁴⁷⁴, mais également maîtriser s'il souhaite s'attaquer à la musique plus ancienne.

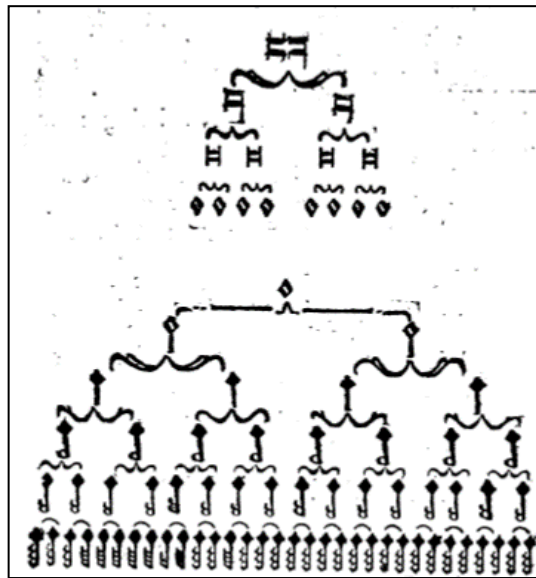
⁴⁷⁴ Ces notions sont figurent dans les programmes de musique ancienne dans les conservatoires, notamment dans le cours d'*Ars musica* offert au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon.

10.3 Valeurs et figures de note

| | |
|---|---------------------------|
| caractère mobile | nécrologie terminologique |
| pluronymie diachronique | pluronymie synchronique |
| relégation au niveau de la connaissance | variation diachronique |

| | | |
|-------------------------|-------------------------|-----------------------------|
| <i>blanche</i> | <i>brefve</i> | <i>breve</i> |
| <i>brief</i> | <i>briefe</i> | <i>carrée</i> |
| <i>croche</i> | <i>crochet</i> | <i>crochuë</i> |
| <i>crotchet</i> | <i>demie</i> | <i>demi-quaver</i> |
| <i>demisemi-quaver</i> | <i>double croche</i> | <i>double-croche</i> |
| <i>double-croche</i> | <i>double-crochuë</i> | <i>entière</i> |
| <i>figures de notes</i> | <i>fuze</i> | <i>huitième</i> |
| <i>large</i> | <i>long</i> | <i>longa</i> |
| <i>longue</i> | <i>maxima nota</i> | <i>minim</i> |
| <i>minima nota</i> | <i>minime</i> | <i>minime</i> |
| <i>noire à queüe</i> | <i>noire barrée</i> | <i>nota brevis</i> |
| <i>nota larga</i> | <i>quadruple-croche</i> | <i>quadruple-croche</i> |
| <i>quarrée</i> | <i>quarrée à queüe</i> | <i>quart</i> |
| <i>quaver</i> | <i>ronde</i> | <i>ronde avec une queüe</i> |
| <i>ronde sans queüe</i> | <i>seizième</i> | <i>semibrefve</i> |
| <i>semibreve</i> | <i>semi-breve</i> | <i>semi-brève</i> |
| <i>semibrief</i> | <i>semibriefe</i> | <i>semifuze</i> |
| <i>semiminime</i> | <i>semi-quaver</i> | <i>triple croche</i> |
| <i>triple-croche</i> | <i>valeur de notes</i> | |

Dans le cas des modes rythmiques présentés ci-dessus, nous avons procédé à une étude diachronique sur l'évolution de cet ensemble de termes et de concepts entre la période que nous avons étudiée et le début du XX^e siècle. Cependant, certains concepts que nous avons relevés au cours de notre étude en synchronie historique se prêtent également à une étude diachronique à l'intérieur même de la seconde moitié du XVII^e siècle. C'est le cas notamment des différentes valeurs et figures de note. Dans cette fiche, nous verrons ainsi se dessiner au fil du temps non seulement une évolution des désignations des différentes valeurs ou figures de note, mais également une évolution dans les concepts auxquels ces termes renvoient.

Figure 10.25 – Arborescence des valeurs de note⁴⁷⁵ (SIMPSON 1667 : 16)

Les valeurs ou figures de note⁴⁷⁶ représentent les différentes valeurs (ou durées) des notes. Chaque « valeur de note » (durée) est représentée par une « figure de note » (symbole)⁴⁷⁷ et correspond à un concept précis. Dans le mode rythmique qui a « survécu » depuis le XVII^e siècle (comme on l'a vu en 10.2), les différentes « valeurs de note » ou « figures de note » s'organisent en arborescence, chacune d'entre elles valant la moitié (en durée) de celle qui la précède, comme on peut le voir dans la figure 10.25 ci-dessus.

10.3.1 Les valeurs et figures de note en France

Dès 1658, Antoine du Cousu nous indique que certaines valeurs de note (et, par conséquent, leur dénomination) sont plus anciennes que d'autres : il s'agit de la *maxime*, de la *longue*, de la *brefue*, de la *semibrefue* et de la *minime*.

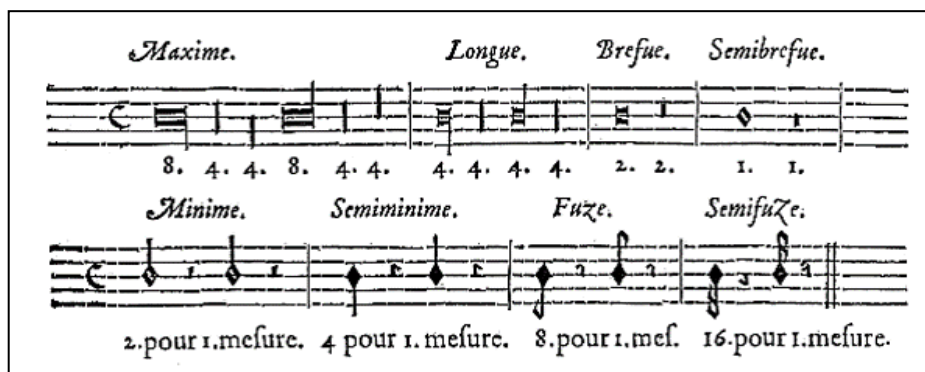
Il y a huit figures ou Notes différentes dans la Musique, à sçavoir, Maxime, Longue, Brefue, Semibrefue, Minime, Semiminime, Fuze et Semifuze ; dont les trois dernières ont esté adjoustées pour chanter plus promptement ; car les Anciens ne se seruoient que des cinq premières (DU COUSU 1658 : 39).

⁴⁷⁵ Dans le *Common mood*, mode rythmique qui a survécu aux trois autres modes rythmiques (le « *perfect of the more* », le « *perfect of the less* » et le « *imperfect of the more* ») utilisés par « *the Antients* » (SIMPSON 1665 : 18).

⁴⁷⁶ Nous nous trouvons ici dans un cas de double couche de langage : la *valeur de note* réfère à la valeur en durée d'une note lorsqu'elle est jouée, chantée ou pensée, tandis que la *figure de note* constitue la représentation graphique de cette valeur.

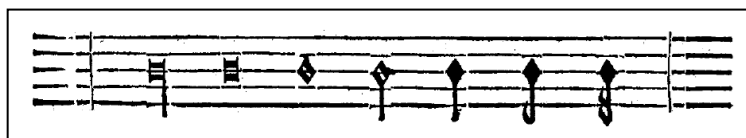
⁴⁷⁷ À la seconde moitié du XVII^e siècle, bien que la terminologie des valeurs et des figures de note n'ait pas encore été uniforme, la notation de ces valeurs ou figures de note (symboles), elle, était déjà normalisée.

Figure 10.26 – Les figures de note selon du Cousu (1658 : 39)







Curieusement, quelques années plus tard, La Voye Mignot ne donne dans un premier temps aucun terme précis pour les différentes valeurs ou figures de note. Il donne, certes, un exemple graphique de chacune d'entre elles (figure 10.27 ci-dessous), mais il identifie ensuite chacun de ces exemples au moyen d'une périphrase descriptive (voir tableau 10.7) plutôt que par un terme (LA VOYE MIGNOT 1666 : 14-16). Il procède d'ailleurs de la même manière pour les différents silences, alors que ses collègues usent dans ce cas, comme pour les valeurs de note, de dénominations précises. Les représentations graphiques que donne La Voye Mignot des différentes valeurs de note sont les suivantes :




Figure 10.27 – « Des valeurs des nottes » (LA VOYE MIGNOT 1666 : 13)



Dans le cadre de la mesure binaire, il explique ces valeurs de note de la manière qui suit :






Tableau 10.7 – Les valeurs de note dans la mesure binaire, selon La Voye Mignot (1666 : 14)

| figure de note | périphrase descriptive |
|---|---|
|  | « la [note] qui est quarrée et qui a la queüe à droit » |
|  | « celle qui est quarrée, et qui n'a point de queüe » |
|  | « celle qui est ronde sans queüe » |
|  | « celle qui est ronde avec queue en haut, ou en bas » |

| | |
|---|---|
|  | « celle qui est noire avec une queue en haut ou en bas » |
|  | « celle qui est noire avec queue en haut ou en bas, et qui a un crochet » |
|  | « celle qui est noire avec une queue en haut ou en bas, et qui est doublement crochée » |

C'est seulement au moment d'expliquer les valeurs de note dans le cadre des différents types de mesures ternaires qu'il use de dénominations un peu plus précises :

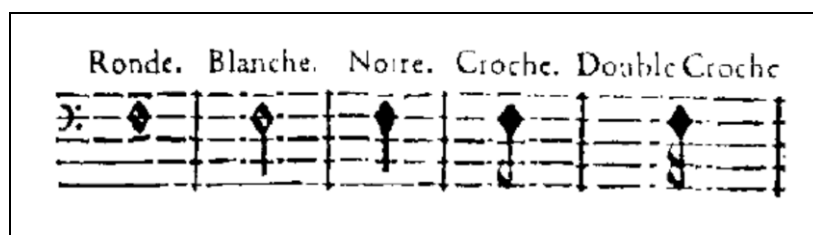
Tableau 10.8 – Les valeurs de note dans les mesures ternaires (triple blanc), selon La Voye Mignot (1666 : 14-16)

| figure de note | triple blanc [1] | triple blanc [2] | triple blanc [3] |
|---|-----------------------------|--------------------------------|---------------------------------|
|  | <i>note quarrée</i> | | |
|  | <i>ronde sans qu'eüe</i> | <i>note ronde sans queüe</i> | |
|  | <i>ronde avec une queüe</i> | <i>ronde avec une queüe</i> | <i>ronde avec une queüe</i> |
|  | <i>noire à queüe</i> | <i>noire à queüe</i> | <i>noire avec une queüe</i> |
|  | | <i>noire crochée ou barrée</i> | <i>noire crochée, ou barrée</i> |

Il est difficile d'expliquer l'absence d'une terminologie précise pour des éléments aussi fondamentaux dans l'apprentissage de la musique que les valeurs et les figures de note. On ne peut que supputer quant aux raisons pour lesquelles La Voye Mignot n'en a pas usé : aura-t-il, par exemple, jugé que cette terminologie pourrait être rébarbative pour des apprenants de musique ? Impossible de l'affirmer. Par ailleurs, on note que cet auteur ne donne aucune indication (commentaire métaterminologique) à caractère diachronique au sujet des valeurs ou des figures de note. *Quid*, par exemple, de la *maxime* présente dans le traité de du Cousu ?

Cependant, chez Danoville (1687), on ne retrouve que cinq valeurs et figures de note, et leurs noms ne sont plus les mêmes que chez du Cousu : *ronde* (plutôt que *semibrefve*), *blanche* (plutôt que *minime*), *noire* (plutôt que *semiminime*), *croche* (plutôt que *fuze*) et *double croche* (plutôt que *semifuze*) :

Figure 10.28 – Valeurs de note (DANOVILLE 1687 : 18)



Vingt ans plus tard, Danoville, qui est très laconique sur ce sujet, ne dit pas pourquoi il n'a présenté que ces cinq valeurs et figures de note, ni n'offre d'explication sur le devenir des autres figures qui apparaissaient chez du Cousu et (en partie) chez La Voye Mignot (*maxime, longue et brève*). Du Cousu écrivait déjà que ces valeurs de note étaient anciennes : on ne peut que supposer que, à l'époque de Danoville, elles ont définitivement disparu de la réalité musicale.

Pour sa part, le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) donne les définitions suivantes des différentes valeurs et figures de note :

Tableau 10.9 – Définitions des valeurs de note (FURETIÈRE 1690)

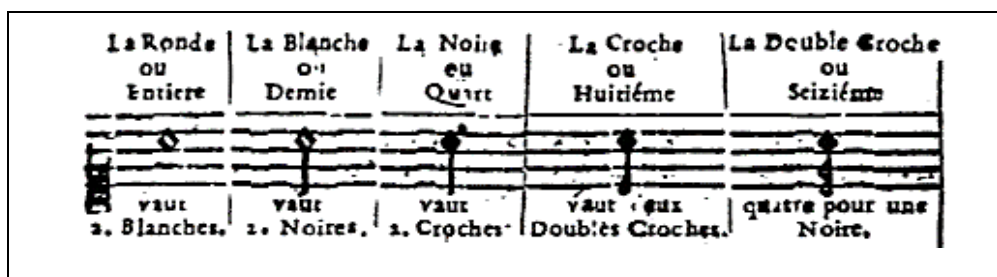
| Valeur de note | Définition |
|----------------|--|
| maxime | La plus grande de les [<i>sic</i>] notes, qui vaut 12. mesures, et est figurée par un quarré long avec une queüe |
| longue | Note blanche figurée par un quarré avec une queuë, qui vaut le tiers d'une maxime ou quatre mesures |
| brève | Notte blanche figurée comme un quarré sans queuë, qui vaut deux mesures |
| semi-brève | Note blanche figurée en quarré, sans queuë, qui est posée sur ses angles ou en losenge, qui vaut une mesure |
| minime | Note faite en losenge, qui a une queuë, qui vaut la moitié d'une mesure. On l'appelle aussi blanche. |
| blanche | [pas d'entrée pour <i>blanche</i>] |
| noire | Les nottes noires ne valent que la moitié des blanches. |
| crochuë | Nottes qui sont noires en haut, et qui ont un petit crochet par enbas, ce qui les diminuë de moitié de leur valeur, et precipite leur mouvement. La crochuë vaut la huitième partie d'une notte. |
| double crochuë | Il y a aussi la double crochuë, qui a deux crochets au bas, et qui diminuë de moitié la valeur de la crochuë, desorte que la double crochuë ne vaut que la seizième partie d'une notte. |

Bien que son *Dictionnaire* ait été publié après le traité de Danoville, on constate que Furetière demeure en quelque sorte fidèle aux dénominations « anciennes » : les termes de *ronde, croche* et

double croche utilisés par Danoville n'y figurent pas, même si, le nom de ces deux dernières valeurs, *crochuë*⁴⁷⁸ et *double crochuë*⁴⁷⁹ s'apparente aux dénominations récentes. De plus, la *blanche* n'est que mentionnée dans la définition de *minime*, mais aucune entrée propre ne lui est consacrée. En revanche, *fuze* et *semifuze* (termes utilisés par du Cousu en 1658) ne figurent pas non plus dans le *Dictionnaire de Furetière*.

Nous allons retrouver ces valeurs de note anciennes vers la fin du siècle. En effet, dans ses *Éléments de musique* de 1696, Étienne Loulié mentionne, en plus des valeurs et figures de note que l'on retrouvait chez Danoville, celles que l'on avait relevées chez du Cousu, avec toutefois une terminologie différente. En tout, Loulié présente neuf valeurs ou figures de note : *maxime*, *quarrée à queüë*⁴⁸⁰, *quarrée*, *ronde ou entière*⁴⁸¹, *blanche ou demie*⁴⁸², *noire ou quart*, *croche ou huitième*⁴⁸³, *double croche ou seizième*⁴⁸⁴ et *triple croche*⁴⁸⁵, comme on peut le voir dans les figures 10.29 et 10.30 ci-dessous.

Figure 10.29 — « Noms, Figures et Valleurs des Nottes ordinaires » (LOULIÉ 1696 : 94)



⁴⁷⁸ Variante que l'on retrouve aussi chez Bolognese (1669), Furetière (1690) et Ozanam (1691).

⁴⁷⁹ Variante que l'on retrouve aussi chez Bolognese (1669).

⁴⁸⁰ Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *longue* et *quarrée à queüë*.

⁴⁸¹ Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *ronde*, *ronde sans queüë*, *note ronde sans queüë*, *entière* et *semibrefve*.

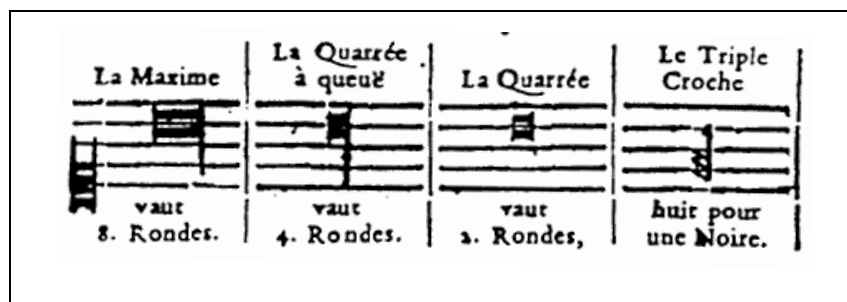
⁴⁸² Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *blanche*, *ronde avec une queüë*, *demie*, *minime* et *blanche à queüë*.

⁴⁸³ Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *croche*, *huitième*, *noire barrée*, *fuze*, *noire crochée*, *crochée*, *crochuë*, *crochue* et *crochüe*.

⁴⁸⁴ Jusqu'à présent, notre dépouillement a permis de relever pour ce concept les termes suivants : *double croche*, *seizième*, *semifuze*, *noire doublement crochée*, *noire doublement barrée*, *doublement crochée*, *double crochuë*, *double crochüe*, *double crochue* et *double crochée*.

⁴⁸⁵ Terminologie qui est également en partie semblable à la terminologie standard des valeurs de note enseignée aujourd'hui : *carrée*, *ronde*, *blanche*, *noire*, *croche*, *double-croche* et *triple-croche*.

Figure 10.30 – « Noms, Figures et Valeurs des Nottes peu en usage » (LOULIÉ 1696 : 30)



Parmi ces différentes valeurs et figures de note, Loulié en identifie trois comme n'étant « *plus en usage* » – ou, du moins, plus en usage *en France*, soit la *Maxime*, la *Longue* ou *quarrée à queuë* et la *Quarrée* :

La *Maxime* vaut huit Rondes. La *Longue* ou *quarrée à queuë* vaut quatre Rondes. La *Quarrée* vaut deux Rondes. La *Triple Croche* ne vaut que la moitié d'une double Croche. Les trois premières Nottes cy-dessus ne sont d'usage que dans les Ouvrages de Musique des Anciens ou des Estrangers. La *Triple Croche* n'est guere d'usage que dans la musique pour les Instruments (LOULIÉ 1696 : 30).

À peine six ans plus tard, en 1702, dans les *Principes du clavecin* de Monsieur de Saint-Lambert, ces mêmes figures ou valeurs de note semblent à nouveau avoir totalement disparu de la terminologie musicale – et de la musique elle-même : « *il y a de cinq sortes de Notes, dont voicy les noms & les figures* » (1702 : 25). En effet, cet auteur ne fait aucune mention des autres valeurs et figures de notes mentionnées précédemment.

Figure 10.31 – Les « sortes de Notes » (SAINT-LAMBERT 1702 : 25)



L'analyse des éléments présentés ci-dessus permet de constater que l'on assiste ici à deux différentes manifestations de variation diachronique.

Tout d'abord, les *termes* désignant les valeurs et figures de note ont évolué, comme en témoignent les différents exemples présentés ci-dessus. L'apparition de nouveaux termes (néonymie) a progressivement amené la disparition des termes plus anciens (nécrologie terminologique des

termes). Ainsi, la dénomination de *longue* utilisée par du Cousu a fait place à celle de *quarrée à queuë*, chez Loulié ; de même, le terme *semibrefve* semble avoir été remplacé, chez Danoville et Loulié, par celui de *ronde*. C'est également le cas de *brève*, qui a disparu au profit de *quarrée*, chez Loulié.

Par ailleurs, la mention chez Loulié d'un usage de certaines valeurs ou figures de note anciennes chez les « *Estrangers* » correspond au même cas de figure que celui que nous avons vu précédemment au sujet des *moods* rythmiques et des prolations : on lit ici que la *maxime*, la *longue* et la *quarrée* ont disparu en tant qu'objets dans la musique française, mais elles continuent à exister dans la musique étrangère (la « *Musique [...] des Estrangers* ») et en tant qu'objets historiques (la « *Musique des Anciens* ») – et c'est vraisemblablement là la raison de leur présence dans ce traité. Dès lors que les *objets* continuent à exister ailleurs et à être mentionnés, décrits ou commentés, on ne peut pas véritablement parler pour ces différents *concepts* de nécrologie terminologique – on pourrait à la rigueur parler d'une nécrologie terminologique partielle, dans certains contextes.

Pour pouvoir confirmer ou infirmer les hypothèses que nous avons formulées ci-dessus, outre un élargissement du corpus de référence étudié pour cette analyse diachronique, il serait nécessaire de procéder à un examen attentif de tout le répertoire musical (partitions) datant de cette époque. Cela permettrait de vérifier si et quand les valeurs et figures de note ont effectivement disparu ou au contraire sont apparues dans le répertoire musical. En effet, étant donné la nature des traités que nous avons décrite au chapitre 1, si une étude terminologique des traités peut permettre d'observer l'apparition et la disparition de *termes*, elle ne suffit pas à vérifier l'apparition ou la disparition de *concepts*. Par ailleurs, il serait intéressant d'étudier, par la comparaison des textes écrits sur la musique et du répertoire musical, le moment exact de la relégation à la connaissance passive de certains concepts (qui, alors n'apparaissent plus dans la musique, telle que composée et pratiquée, mais dont on continue de traiter dans les écrits).

Que deviennent ces différentes valeurs et figures de note dans des ouvrages ultérieurs ? Avant de consulter notre corpus de référence, nous avons choisi de consulter l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, à l'article « Valeur des notes ». Cet article, signé par Jean-Jacques Rousseau⁴⁸⁶, renvoie à deux diagrammes de la « Planche VI », que nous reproduisons ci-dessous : le premier diagramme représente les « anciennes valeurs des notes » (figure 10.33 ci-dessous) et le second, les « Notes.

⁴⁸⁶ Sous le pseudonyme de « S ».

Valeurs modernes » (figure 10.34 ci-dessous). Comme on peut le constater dans ces figures, les « anciennes valeurs » comprennent la *maxime*, la *longue*, la *breve*, la *semi breve* et la *minime* ». Pour leur part, les valeurs de note modernes comprennent la *ronde*, la *blanche*, la *noire*, la *croche*, la *double croche* et la *triple croche*. Dans l'article mentionné ci-dessus, J.-J. Rousseau écrit :



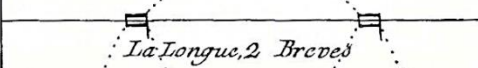
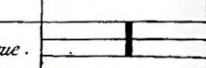
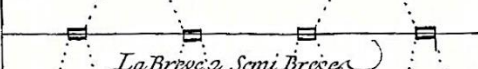

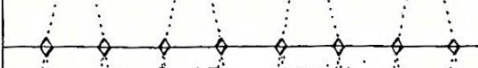
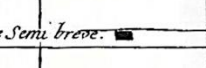
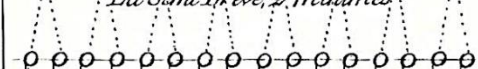
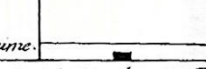
Figure 10.32 – Extrait de l'article « Valeurs des notes » dans l'*Encyclopédie*

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes valeurs des notes sont de fort ancienne invention. J'en trouve dès les premiers tems de cinq sortes de figures, sans compter la ligature & le point. Ces cinq sont la maxime, la longue, la breve, la semi-breve & la minime. [...] Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq premieres, furent la noire, la croche, la double-croche, la triple & même la quadruple croche ; ce qui feroit dix figures en tout : mais dès qu'on eut pris la coutume de séparer les mesures par des barres, on abandonna toutes les figures de notes qui valoient plusieurs mesures, comme la maxime qui en valoit huit, la longue qui en valoit quatre, & la breve ou quarrée qui en valoit deux ; la semi-breve ou ronde, qui valoit une mesure entiere, fut la plus longue *valeur* de note qui demeura en usage, & sur laquelle on détermina les *valeurs* de toutes les autres notes ; & comme la mesure binaire qui avoit passé longtems pour moins parfaite que la mesure à trois tems, prit enfin le dessus, & servit de base à toutes les autres mesures, de même la division soudouble l'emporta sur la division soûtriple qui avoit aussi passé pour la plus parfaite ; la ronde ne valut plus que quelquefois trois blanches, mais toujours deux seulement ; la blanche deux noires, la noire deux croches, & ainsi toujours dans la même proportion jusqu'à la quadruple croche, si ce n'est dans quelques cas d'exception où la division soûtriple fut conservée & indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des notes (ROUSSEAU, J.-J. 1751 (1765)).

La fracture est donc très nette entre anciennes valeurs de note et valeurs modernes : elle l'est à un point tel qu'aucun lien, que ce soit dans les figures ou dans le texte, n'est établi entre la *semi-breve* et la *ronde*, ou entre la *minime* et la *blanche*, comme si on avait fait table rase. J.-J. Rousseau propose une explication pour l'abandon des anciennes valeurs et figures de notes : il tiendrait à la systématisation de l'utilisation des barres de mesure.

Figure 10.33 – « Anciennes valeurs des notes » dans l'Encyclopédie
 (DIDEROT & ALEMBERT 2002 : Tome 16, planche VI, Figure 8)

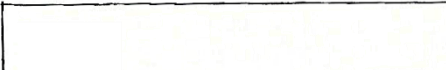
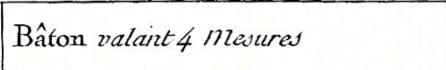
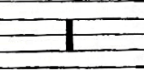

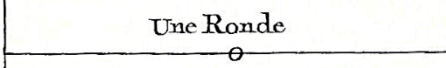
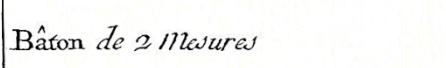
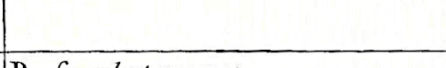
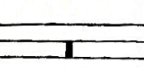
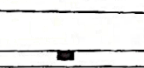
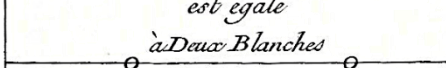
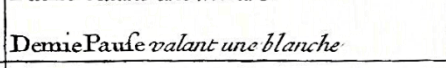

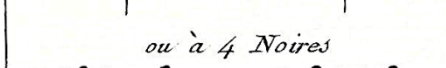
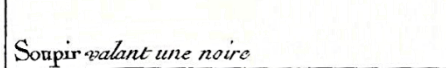

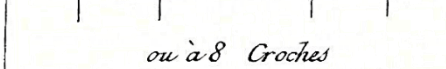


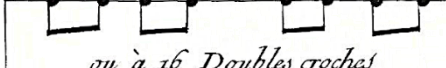
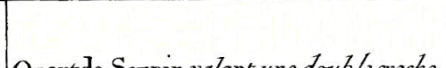
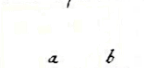
ANCIENNES VALEURS DES NOTES

| Notes. | Silences de même Valeur |
|---|--|
| <p><i>La Maxime vaut deux Longues</i></p>  | <p><i>La Pause qui remplit 3 espaces, vaut une Maxime.</i></p>  |
| <p><i>La Longue, 2 Breves</i></p>  | <p><i>Celle qui remplit seulement 2. espaces, vaut une Longue.</i></p>  |
| <p><i>La Breve, 2 Semi Breves</i></p>  | <p><i>Celle qui ne remplit qu'un espace, vaut une breve.</i></p>  |
| <p><i>La Semi Breve, 2 Minimes</i></p>  | <p><i>Celle qui n'occupe que la moitié d'un espace par le haut, vaut une Semi breve.</i></p>  |
|  | <p><i>Celle qui occupe cette même moitié par le bas, vaut une Minime.</i></p>  |

**Il faut remarquer que la perfection du Temps avoit la vertu de tripler les valeurs doubles*

Figure 10.34 – « Valeurs modernes » dans l'Encyclopédie
 (DIDEROT & ALEMBERT 2002 : Tome 16, planche VI, Figure 9)

VALEURS MODERNES

| Notes. | VALEURS MODERNES | Silences |
|---|--|---|
| <p><i>Bâton valant 4 Mesures</i></p>  | <p><i>Bâton de 2 Mesures</i></p>  |  |
| <p><i>Une Ronde</i></p>  <p><i>est égale</i></p> <p><i>à Deux Blanches</i></p>  | <p><i>Pause valant une mesure</i></p>  <p><i>Demie Pause valant une blanche</i></p>  |   |
| <p><i>ou à 4 Noires</i></p>  | <p><i>Soupir valant une noire</i></p>  |  |
| <p><i>ou à 8 Croches</i></p>  | <p><i>Demi Soupir valant une croche</i></p>  |  |
| <p><i>ou à 16 Doubles croches</i></p>  | <p><i>Quart de Soupir valant une double croche</i></p>  |  |
| <p><i>ou à 32 Triples Croches etc</i></p>  | <p><i>Demi Quart de Soupir valant une triple croche</i></p>  |  |

*a. à la Française
 b. à l'Italienne*

Dans son *Dictionnaire de musique* paru peu de temps après, Rousseau écrit ce qui suit au sujet des différentes valeurs de note. Il constate ici aussi l'évolution dans le temps des figures de note, et propose la même explication que ci-dessus pour cette évolution :

Figure 10.35 – Valeur des notes (J.-J. ROUSSEAU 1768)

Il est certain que les différentes *Valeurs des Notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq sortes de figures. [...] Ces cinq sont, la Maxime, la Longue, la Brève, la semi-Brève, & la Minime. [...] Les figures qu'on ajoûta dans la suite à ces cinq [...] furent la Noire, la Croche, la double-Croche, la triple & même la quadruple-Croche ; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les Mesures par des Barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient plusieurs Mesures, comme la Maxime, qui en valoait huit ; la Longue, qui en valoait quatre ; & la Brève ou quarrée, qui en valoait deux.

La semi-Brève ou Ronde, qui vaut une Mesure entière, est la plus longue Valeur de Notes demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les Valeurs de toutes les autres Notes (J.-J. ROUSSEAU 1768 : 530).

Ainsi, c'est l'apparition des barres de mesure (ou leur systématisation) qui serait, selon lui, à l'origine de la disparition des « anciennes » valeurs de note que sont la *maxime*, la *longue* et la *quarrée* (ou *brève*). En effet, la systématisation des barres de mesure ou, plutôt, le fait que la « taille » des mesures ait cessé, au fil du temps, de pouvoir varier entre le début et la fin d'une pièce, a eu pour conséquence qu'il n'était plus possible, par exemple, d'insérer une mesure deux ou quatre ou huit fois plus « longue » dans une pièce pour y faire tenir une valeur de note devenue trop « longue » par rapport à la longueur habituelle ou maximale des mesures. Nous nous retrouverions donc ici devant une disparition de concepts dans leur usage (ou dans la réalité musicale) causée par une évolution du domaine tout entier. Nous notons également dans cet extrait l'apparition d'une nouvelle valeur de note : la quadruple-croche.

L'extrait ci-dessus du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau nous offre un autre élément pour notre analyse diachronique : « la *semi-Brève ou Ronde* [...] est la *plus longue Valeur de Notes demeurée en usage* ». Ainsi, comme nous le verrons dans notre analyse de la terminologie anglaise des valeurs et figures de note, nous trouvons ici le témoignage de la « passation » d'un caractère d'un concept à un autre, celui de la « valeur de note la plus longue ». De même, dans sa définition de *semi-brève*, l'auteur précise que cette valeur, « *avant qu'on eût inventé la Minime, était la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus* » (ROUSSEAU, J.-J. 1768 : 435), indiquant de ce fait que le caractère « note de moindre valeur » était jadis passé du concept de *semi-brève* à celui de

minime. Comme nous le verrons plus loin, il s'agit de ce que nous appelons un « caractère mobile ».

Parmi les articles qui apportent des informations pertinentes à l'étude diachronique des valeurs de note, on retrouve dans le *dictionnaire* de J.-J. Rousseau :

Tableau 10.10 – Explication des différentes valeurs de note (J.-J. ROUSSEAU 1768)

| Valeur de note | Explication | Page |
|------------------|---|------|
| maxime | C'est une Note faite en carré long horizontal, avec une queue au côté droit [symbole], laquelle <u>vaut</u> huit Mesures à deux Tems ; c'est-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, selon le Mode. Cette sorte de Note n'est plus d'usage , depuis qu'on sépare les Mesures par des barres, & qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des Sons. | 275 |
| longue | C'est dans nos anciennes Musiques une Note carrée avec une queue à droite [symbole]. Elle vaut ordinairement quatre Mesures à deux tems ; c'est-à-dire deux Brèves. | 269 |
| brève | BREVE est aussi le nom que donnoient nos anciens Musiciens , & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons <i>Quarrée</i> . | 58 |
| quarrée ou brève | Sorte de Note faite ainsi [symbole], & qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes Musiques ; elle valoit tantôt trois Rondes ou semi-Brèves, & tantôt deux, selon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.) Maintenant la <i>Quarrée</i> vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie assez rarement. | 399 |
| semi-brève | C'est, dans nos anciennes Musiques , une valeur de Note ou une Mesure de Tems qui comprend l'espace de deux Minimés ou Blanches ; c'est-à-dire, la moitié d'une Brève. La <i>Semi-Brève</i> s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure ; mais autrefois elle étoit en lozange. Anciennement la <i>Semi-Brève</i> se divisoit en majeure & mineure. [...] La <i>Semi-Brève</i> , avant qu'on eût inventé la Minime, étoit la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. [...] | 435 |
| ronde | Note blanche & ronde, sans queue, laquelle vaut une Mesure entière à quatre Tems, c'est-à-dire deux Blanches ou quatre Noires. La <i>Ronde</i> est de toutes les Notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois , au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit semi-Brève. | 427 |
| minime | MINIME [...] par rapport à la durée ou au Tems, est dans nos anciennes Musiques la Note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. | 286 |

| | | |
|------------------|--|---------|
| blanche | C'est le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. | 57 |
| noire | Note de Musique [...] qui vaut deux croches ou la moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes Musiques on se servoit de plusieurs sortes de <i>Noires</i> ; <i>Noire</i> à queue, <i>Noire</i> quarrée, <i>Noire</i> en lozange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le Plain-Chant ; mais dans la Musique on ne se sert plus que de la <i>Noire</i> à queue. | 324-325 |
| croche | Note de Musique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conséquent huit <i>Croches</i> pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. [...] Le nom de <i>Croche</i> a été donné à cette espèce de Note, à cause de l'espèce de Crochet qui la distingue. | 137 |
| double-croche | Note de Musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conséquent seize <i>Doubles-croches</i> pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Tems. [...] | 176 |
| triple-croche | [Il n'y a pas d'entrée « triple-croche » dans le <i>Dictionnaire de musique</i> de J.-J. Rousseau.] | |
| quadruple-croche | Note de Musique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double-Croche. [...] | 399 |

Vers la fin du XVIII^e siècle, le *Dictionnaire de musique* du Chevalier Jean-Olivier de Meude-Monpas ne mentionne pas la *maxime*, mais on peut cependant y lire, au sujet de la *longue*, que « *c'étoit le nom qu'on donnoit à une Note quarrée, sous laquelle étoit une queue à droite* » (1787 : 86) et, au sujet de la *quarrée*, qu'il s'agit d'une « *ancienne note dont on ne fait plus usage* » (*ibidem* : 159) et qu'elle « *valoit deux rondes* » (*idem*). Ces deux définitions confirment le passage à la connaissance passive des deux concepts de *longue* et de *quarrée*.

François-Henri-Joseph Castil-Blaze, qui a repris, comme nous l'avons vu plus haut, une partie des articles du *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau⁴⁸⁷, en les modifiant parfois, a, ici comme au sujet de la *prolation*, réutilisé une partie du matériel contenu dans le *Dictionnaire* de J.-J. Rousseau. Reproduire les articles du *Dictionnaire* de Castil-Blaze pourrait sembler superfétatoire. Cependant, il se trouve que, en mettant au goût du jour certains passages du dictionnaire de J.-J. Rousseau, il a inséré des marqueurs qui informent sur l'évolution diachronique de certains concepts. Par

⁴⁸⁷ Castil-Blaze ne s'en cache d'ailleurs aucunement. Dans la préface (1828 : vii-xvi) de son *Dictionnaire de musique moderne*, il explique que, malgré la critique très chargée qu'il fait de J.-J. Rousseau et de son *Dictionnaire de musique*, il a « emprunté » à cet auteur certains de ses articles, en les corrigeant « au mieux ».

exemple, dans le cas de la *maxime*, il reprend intégralement la définition de J.-J. Rousseau, excepté qu'il change un temps de verbe : la *maxime* « *qui vaut huit mesures* » devient ainsi la *maxime* « *qui **valait** huit mesures* ». Ce simple changement de temps verbal (tous autres éléments de la définition étant égaux par ailleurs) semble donc indiquer que la *maxime* a bel et bien basculé du côté des connaissances purement passives entre 1768 et 1828. Par ailleurs, la présence d'une définition dans un dictionnaire, même lorsqu'elle est identique à celle contenue dans un autre dictionnaire plus ancien, témoigne de la continuité dans l'usage du terme défini. En outre, l'absence d'une définition, comme ici celle de *longue*, qui apparaissait pourtant dans le *Dictionnaire* de J.-J. Rousseau, peut être le fruit d'un oubli, mais peut également signaler que le besoin de définir un terme ne se fait plus ressentir. Cependant, l'absence de définition dans ce dictionnaire d'une entrée pour la *triple-croche*, valeur de note dont nous savons pourtant qu'elle est plus récente, et qu'elle apparaît dans des ouvrages plus récents que celui de Castil-Blaze, doit servir à recommander la prudence sur le poids à accorder au critère de la présence ou de l'absence d'un concept dans un dictionnaire dans l'ensemble de l'étude diachronique d'une terminologie⁴⁸⁸. Nonobstant les différentes considérations exprimées ci-dessus, nous reproduisons ci-dessous toutes les définitions relevées dans le dictionnaire de Castil-Blaze au sujet des différentes valeurs de note :

Tableau 10.11 – Explication des différentes valeurs de note (CASTIL-BLAZE 1828)

| Valeur de note | Explication | Page |
|----------------|---|------|
| maxime | C'est une note faite en carré long horizontal, avec une queue au côté droit, laquelle <u>valait</u> huit mesures à deux temps, c'est-à-dire, deux longues, et quelquefois trois, selon le mode. Cette sorte de note n'est plus en usage , depuis qu'on sépare les mesures par des barres, et qu'on marque avec des liaisons les tenues ou la continuité des sons. Dans l'ancienne musique , les notes, quoique figurées de même, n'avaient pas toujours la même valeur : quelquefois la <i>maxime</i> valait deux longues, quelquefois elle en valait trois ; cela dépendait du mode. | 135 |
| longue | [Bien qu'elle soit mentionnée à l'article <i>maxime</i> ci-dessus, il n'y a pas d'entrée pour la <i>longue</i> chez CASTIL-BLAZE.] | |
| brève | Brève est aussi le nom que donnaient nos anciens musiciens , et que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de note que nous appelons carrée. | 30 |

⁴⁸⁸ Il convient, ainsi, de relativiser l'absence de la définition du concept de *maxime* dans le dictionnaire de Meude-Monpas (1787) que nous mentionnions plus haut.

| | | |
|------------------|---|-----|
| carrée ou brève | Note qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes musiques , elle valait tantôt trois rondes ou demi-brèves, et tantôt deux, selon que la prolotion était parfaite ou imparfaite. Maintenant la carrée vaut toujours deux rondes ; mais on ne l'emploie que dans la musique d'église et les solfèges où l'on a conservé les mesures qui peuvent l'admettre. | 37 |
| semi-brève | C'est, dans nos anciennes musiques , une valeur de note ou une mesure de temps qui comprend l'espace de deux minimes ou blanche, c'est-à-dire, la moitié d'une brève. La <i>semi-brève</i> s'appelle maintenant <i>ronde</i> , parce qu'elle a cette figure, mais autrefois elle était en losange. [...] La semi-brève, avant qu'on eût inventé la minime, était la note de moindre valeur, ne se subdivisait plus. | 226 |
| ronde | Note blanche et ronde, sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire, deux blanches ou quatre noires. La <i>ronde</i> est de toutes les notes d'un usage habituel, celle qui a le plus de valeur. Autrefois elle était celle qui en avait le moins, et s'appelait <i>semi-brève</i> . | 220 |
| minime | Par rapport à la durée ou au temps, est, dans nos anciennes musiques , la note qu'aujourd'hui nous appelons <i>blanche</i> . | 145 |
| blanche | C'est le nom d'une note qui vaut deux noires ou la moitié d'une ronde. | 28 |
| noire | Note de musique qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans nos anciennes musiques , on se servait de plusieurs sortes de <i>noires</i> , noire à queue, noire carrée, <i>noire</i> en losange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant, mais dans la musique on ne se sert plus que de la <i>noire</i> à queue. | 162 |
| croche | Note de musique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire. Il faut par conséquent huit croches pour une ronde, ou pour une mesure à deux ou à quatre temps. | 67 |
| double-croche | Figure de note de musique qui ne vaut que le quart d'une noire, ou la moitié d'une croche. Il faut par conséquent seize doubles croches pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. | 79 |
| triple-croche | [Aucune entrée dans CASTIL-BLAZE] | |
| quadruple-croche | Note de musique valant le huitième d'une croche. | 200 |

Dans son *Nouveau Dictionnaire de musique illustré*, Charles Soullier présente les valeurs de notes de la manière suivante :

Tableau 10.12 – Explication des différentes valeurs de note (SOULLIER 1855)

| Valeur de note | Explication | Page |
|------------------|---|------|
| maxime | C'était, dans l'ancienne musique, une note ou tenue dont la valeur était de huit mesures à deux temps. Sa forme était celle d'un carré long avec une queue à droite [symbole]. On ne s'en sert plus depuis qu'on sépare les mesures par des barres perpendiculaires ⁴⁸⁹ . | 181 |
| longue | Note qui, dans la musique ancienne, avait la valeur de trois mesures. | 172 |
| brève ou carrée | C'est une ancienne figure de note que l'on n'emploie presque plus aujourd'hui. Elle était surtout en usage dans la musique d'église. Sa valeur était égale, tantôt à celle de trois rondes ou semi-brèves dans le temps parfait, et tantôt à celle de deux rondes ou semi-brèves dans le temps imparfait. | 39 |
| carrée | Note de l'ancienne musique qui tire son nom de sa figure elle-même. Elle valait tantôt trois rondes ou semi-brèves, et tantôt deux rondes, selon que la prolation était parfaite ou imparfaite. | 49 |
| semi-brève | C'était, dans l'ancienne musique, la valeur de la ronde d'aujourd'hui. | 277 |
| ronde | Note de musique dont la valeur est de deux blanches ou de quatre noires, c'est-à-dire celle qui remplit une mesure à quatre temps. | 269 |
| minime | La minime était, dans nos anciennes musiques, d'une valeur égale à celle de la blanche d'aujourd'hui. Ce terme n'est plus d'usage que dans le plain-chant. | 192 |
| blanche | La moitié d'une ronde, c'est-à-dire la valeur de deux noires, quatre croches, huit doubles croches, etc. | 37 |
| noire | Note de musique dont la valeur répond à la moitié d'une blanche, à deux croches, quatre triples croches, etc. | 204 |
| croche | Le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire. Il faut donc huit croches pour une ronde, c'est-à-dire pour remplir une mesure à deux temps larges ou à quatre temps. | 86 |
| double-croche | La moitié d'une croche, et le quart d'une noire. Il faut donc seize doubles-croches pour remplir une mesure à quatre temps. | 105 |
| triple-croche | La moitié d'une double-croche, le quart d'une croche et le huitième d'une noire. Il faut par conséquent trente-deux triples-croches pour remplir une mesure à quatre temps. | 323 |
| quadruple-croche | La moitié d'une triple-croche, le quart d'une double-croche et le huitième d'une croche. Il faut, par conséquent, soixante-quatre quadruples-croches pour remplir une mesure à quatre temps. | 251 |

⁴⁸⁹ Même explication que chez Jean-Jacques Rousseau (tableau 10.10).

Encore une fois, les définitions et les différents marqueurs qu'on retrouve dans ce dernier dictionnaire (Soullier) montrent que les anciennes valeurs de note sont bien celles qu'on avait identifiées précédemment. Cela étant dit, du fait de leur nature même, les dictionnaires jouent en quelque sorte un rôle de conservateur (en plus de celui de diffuseur) de la connaissance : ainsi ne recensent-ils pas uniquement les termes et les concepts qui sont d'actualité, mais également tous ceux qu'il importe de préserver dans la connaissance passive. Ceci pourrait expliquer pourquoi, deux cents ans après que du Cousu a expliqué la désuétude des valeurs de note très longues, elles apparaissent toujours dans des dictionnaires de musique. C'est la raison pour laquelle, pour avoir une réelle idée des valeurs et figures de note qui étaient d'actualité à différents moments dans le temps, il est souhaitable d'élargir le corpus de référence à une autre catégorie d'ouvrages, celle des méthodes et manuels de musique. Cela nous apparaît justifié car, d'une part, il s'agit, après tout, d'ouvrages comparables à ceux qui figurent dans notre corpus de dépouillement ; d'autre part, les manuels et méthodes constituent la meilleure fenêtre pour observer les connaissances qui sont transmises.

Ainsi, pour cette étude diachronique des valeurs et figures de note, nous avons également consulté les ouvrages suivants :

- *Solfège ou nouvelle méthode de musique* de Jean Joseph Rodolphe (édition de 1825) ;
- *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* d'Alexandre-Étienne Choron⁴⁹⁰ de 1836 ;
- *Méthode élémentaire de musique vocale* d'Émile [et de Nanine] Chevé : éditions de 1846 et 1851 ;
- *Méthode de musique élémentaire* de l'Abbé Terrence Joseph O'Donnelly de 1857 ;
- *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale* de Louis Albert Joseph Danel : éditions de 1860 et 1867 ;
- *Théorie élémentaire de la musique suivie d'exercices de solfège à deux voix, Ouvrage adopté pour les classes de solfège du Conservatoire de Genève* de 1862 ;
- *Petit Solfège, théorique et pratique à la portée des plus jeunes voix* d'Édouard Batiste de 1866 ;
- *Théorie de la musique* d'Adolphe Léopold Danhauser de 1872 ;
- *Principes de la musique et méthode de transposition* d'Augustin Savard de 1878 ;

⁴⁹⁰ Dont nous avons traité en 5.2.

- *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* d'Albert Lavignac (et Lionel de La Laurencie), publiée entre 1913 et 1931.

Dans son *Solfège*, Jean Joseph Rodolphe présente en tout sept valeurs de note : la *ronde*, la *blanche*, la *noire*, la *croche*, la *double-croche* et la *triple-croche* (1825 : 5).

Dans son *Manuel*, Alexandre-Étienne Choron⁴⁹¹ présente en tout dix figures de note : la *maxime*, la *longue*, la *brève*, la *semi-brève* (ou *ronde*), la *minime* (ou *blanche*), la *semi-minime* (ou *noire*), la *croche*, la *double-croche*, la *triple-croche* et la *quadruple-croche*. Curieusement, ce sont les termes anciens qu'il donne en premier (et en italique), suivis des termes modernes. Il s'agit là d'une exception pour l'époque (ou d'une aberration statistique) car, comme nous l'avons vu plus haut, les termes en usage pour désigner les valeurs et figures de note avaient changé depuis plus de cent ans au moment où Choron a publié son *Manuel*.

Figure 10.36 – Les « figures employées en musique » (CHORON 1836 : 57)

Ces figures, qu'il faut connaître, sont la *maxime* qui vaut huit mesures, la *longue* qui en vaut quatre, la *brève* qui en vaut deux, la *semi-brève* ou *ronde* qui en vaut une seulement, la *minime* ou *blanche* qui vaut la moitié ou les deux quarts d'une mesure, la *semi-minime* ou *noire* qui vaut un quart de mesure, la *croche* qui en vaut une demi-quart ou huitième, la *double-croche* qui vaut un seizième, la *triple* un trente-deuxième, et la *quadruple croche* un soixante-quatrième. [...]

Les trois premières de ces figures, c'est-à-dire la *maxime* ou plus longue, la *longue* et la *brève* ne sont plus usitées depuis que l'on marque par des barres, la division en mesures. La note la plus longue que nous ayons est la *semi-brève* ou *ronde* qui, placée dans une mesure ordinaire à deux ou quatre, vaut la mesure entière [...].

Cependant, bien qu'il énumère toutes ces valeurs ou figures de note, Choron précise à la fois que la *maxime*, la *longue* et la *brève* « ne sont plus usitées » (en donnant, lui aussi, l'explication des barres de mesure pour la disparition de ces figures). Par ailleurs, on doit noter la présence du caractère « note la plus longue », qui est attribué ici comme chez J.-J. Rousseau (et Castil-Blaze) à la *ronde* ou *semi-brève*. Ainsi, sur les dix valeurs ou figures de notes introduites par Choron, il n'y en a que sept qui sont d'usage courant.

Et ce sont ces sept mêmes valeurs et figures de note (la *ronde*, la *blanche*, la *noire*, la *croche*, la *double-croche*, la *triple-croche* et la *quadruple-croche*) que l'on retrouve dans les deux éditions de la *Méthode*

⁴⁹¹ Qui, comme on l'a vu en 5.2, avait donné des concerts de musique ancienne et qui était le fondateur de l'Institution Royale de Musique Classique et Religieuse.






élémentaire de musique vocale d'Émile et Nanine Chevé, cette fois sans aucune référence à des valeurs et figures de note antérieures, ni aux anciennes désignations des valeurs et figures encore en usage. L'histoire des valeurs et figures de note se trouve même oblitérée de cette *Méthode*, car on présente comme quatre premières valeurs et figures inventées la *ronde*, la *blanche*, la *noire* et la *croche* (1851 : 289).

L'Abbé O'Donnelly (1857 : 44-45) se contente pour sa part de donner lui aussi ces mêmes sept valeurs et figures de note, tout comme le font également Louis Danel, dans les deux éditions de sa *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale* (1860 : 2 ; 1867 : 6), et Édouard Batiste dans son *Petit Solfège* (1866 : 3). Ce sont les mêmes valeurs et figures de note que l'on retrouve dans la *Théorie élémentaire de la musique* adoptée par le Conservatoire de Genève (s. n. 1862 : 7).

Dans la *Théorie de la musique* d'Adolphe Léopold Danhauser (1872 : 7) on retrouve même une valeur ou figure de note de moins que dans les ouvrages mentionnés ci-dessus : en effet, on constate que la *quadruple-croche* n'y figure pas.

Augustin Savard (1878 : 12-13) redonne quant à lui comme valeurs et figures de note usuelles (dans ce qu'il nomme les « premières notions ») les sept valeurs et figures mentionnées précédemment (c'est-à-dire qu'il y fait figurer la *quadruple-croche*). Cependant, plus loin dans son ouvrage, au moment d'introduire certains silences ou pauses, il rajoute à ces valeurs et figures de note ce qui suit : « on emploie en outre, quelquefois, un signe de valeur emprunté à l'ancienne notation : c'est la *carrée*, note qui vaut deux rondes » (*ibidem* : 152-153), *carrée* dont il précise qu'elle est « la *brève* de l'ancienne notation » (*ibidem*), et il écrit également qu'il y avait, dans « l'ancienne notation », la *longue*. Enfin, il présente les cinq valeurs et figures de notes que voici :

Figure 10.37 – Supplément pour les valeurs et figures de note (SAVARD 1878 : 153)

| | | |
|-------------------|---|---------------------------------|
| <i>Maxime</i> |  | |
| <i>Longue</i> |  | |
| <i>Brève</i> |  | aujourd'hui la <i>carrée</i> , |
| <i>Semi-brève</i> |  | aujourd'hui la <i>ronde</i> . |
| <i>Minime</i> |  | aujourd'hui la <i>blanche</i> . |

Sous ces illustrations, Savard écrit : « on voit qu'alors les signes des valeurs tiraient leurs noms des rapports de durée qu'ils représentaient, tandis que, aujourd'hui, les dénominations se rapportent à la figure de la note » (*ibid.*). Ainsi, on voit réapparaître dans un manuel musical la *carrée* et la *ronde*, toutes deux tirées de « l'ancienne notation ». Savard instruit aussi ses lecteurs apprenants de musique sur les anciennes valeurs et figures de note (termes et notation : il reproduit en effet les notes sous leur forme ancienne – notamment pour la *semi-brève* et pour la *minime*, dont on remarque que la tête est en forme de losange plutôt que ronde). De plus, dans le texte qui apparaît sous les figures de note, Savard procède à une explication métaterminologique, dans laquelle il donne l'origine des dénominations anciennes et modernes. En introduisant ces informations textuelles et non textuelles dans une section distincte de celle où il présente ses « premières notions », l'auteur établit clairement une frontière entre les éléments ou concepts « actifs » et les éléments « passifs ». Autrement dit, c'est seulement au moment d'approfondir ses connaissances musicales que l'apprenant se trouve confronté à de nouvelles informations relatives aux anciennes valeurs et figures de note.

Enfin, Lionel de La Laurencie⁴⁹² procède d'abord (1925 : 197) à la présentation des sept valeurs et figures de note désormais « standard » (*ronde, blanche, noire, croche, double-croche, triple-croche* et *quadruple-croche*). Ce n'est que par la suite qu'il informe sur deux autres valeurs de note. La première d'entre elles est la *carrée*, « dont on fait également usage (mais plus rarement) » (*ibidem* : 198), dont il précise qu'on l'a « empruntée à l'ancienne notation » (*ibid.*). Cette précision pourrait-elle signifier que l'on a eu en quelque sorte « recours au fonds de la musique » pour ramener une valeur de note dont on aurait « à nouveau » ressenti le besoin – comme on a parfois recours au fonds de la langue pour en faire ressurgir un mot ou un terme ? Il s'agirait alors d'un cas de résurgence terminologique et conceptuelle. La seconde valeur de note qu'introduit de La Laurencie est la *quintuple-croche*, au sujet de laquelle il écrit : « on trouve aussi parfois la *quintuple-croche* ou *croche à cinq crochets*, qui vaut la moitié de la *quadruple*, le quart de la *triple*, le huitième de la *double*, etc. » (*ibidem*). Cette phrase témoigne du fait que, par nécessité de notes encore plus courtes et plus rapides, certains compositeurs ont introduit une nouvelle valeur de note, la *quintuple-croche*, mais qu'on ne la retrouve pas suffisamment fréquemment pour l'inclure parmi les valeurs de note « standard ».

⁴⁹² Le volume de l'*Encyclopédie de la musique* dont il est question ici compte parmi ceux qui ont été édités par Lionel de La Laurencie, après la mort d'Albert Lavignac (survenue en 1916).

Il est toutefois important de préciser que le lectorat de Lavignac et de La Laurencie n'est pas du tout le même que celui des autres méthodes et manuels cités ci-dessus. En effet, l'œuvre⁴⁹³ d'Albert Lavignac (et poursuivie par Lionel de La Laurencie) est un ouvrage scientifique destiné à figurer parmi les ouvrages de référence des conservatoires, par exemple. Par conséquent, il est normal d'y trouver plus d'informations sur les valeurs et les figures de note que, par exemple, dans les méthodes *simplifiées* ou *élémentaires* que nous avons également consultées. À l'inverse, on comprend que ces méthodes *simplifiées* et *élémentaires*, étant donné qu'elles s'adressent à des amateurs ou à des apprenants de la musique, ne soient pas « tenues » de mettre leurs lecteurs au fait de l'existence ancienne de certaines valeurs ou figures de note.

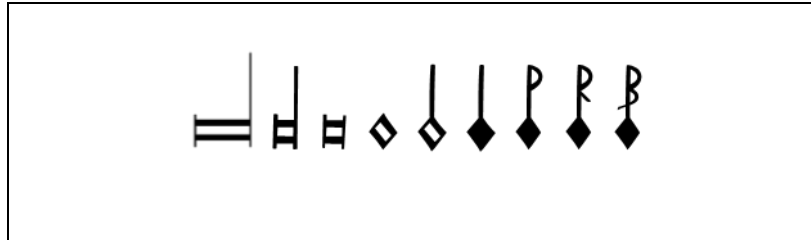
Dans cette fiche, nous avons fait jusqu'à présent différents constats sur l'apparition et la disparition de différents termes et concepts associés aux valeurs et aux figures de note. Nous avons vu, entre autres, que, certains concepts avaient disparu en tant qu'objets « actifs » de la réalité musicale, ce qui explique qu'ils ne soient plus mentionnés, par exemple, dans des méthodes de musique plus simples – sans qu'il soit possible pour autant de parler de nécrologie terminologique. Il convient donc, à ce sujet, de parler de « *relégation au niveau de la connaissance* » (BOULANGER 2009). Pour ce qui est de l'apparition successive de la *triple-croche*, de la *quadruple-croche* et de la *quintuple-croche*, il s'agit dans chacun de ces cas de l'apparition à la fois d'un concept et d'un terme, qui à chaque fois provoque le transfert du caractère « note la plus courte » d'un concept à un autre : *double-croche* \Rightarrow *triple-croche* \Rightarrow *quadruple-croche* \Rightarrow *quintuple-croche*.

Toutefois, pour ce qui est des valeurs et figures de note qui ont « persisté » depuis notre premier exemple tiré du traité de du Cousu (1658) jusqu'à l'exemple le plus récent donné ci-dessus, on constate, pour les mêmes valeurs et figures de note, une évolution dans la désignation. Si l'on cherche à expliquer cette évolution, ce n'est pas du côté des terminologies d'école qu'il faut chercher, car il ne s'agit pas ici de l'expression d'une volonté de se singulariser, par exemple. Pour expliquer une partie de l'évolution dans les dénominations des valeurs et figures de note, il faut plutôt se diriger vers les propos de Savard, et chercher dans l'évolution des symboles utilisés pour représenter les valeurs de note l'explication de l'évolution de leur dénomination. En effet, la notation musicale a suivi l'évolution technologique de l'impression musicale. Comme nous

⁴⁹³ Car c'est bien ainsi qu'il convient de décrire l'ensemble de ses onze volumes.

l'avons déjà mentionné en 1.3.1.1.2, l'impression musicale s'est faite, pendant une bonne partie du XVII^e siècle, sur la base de caractères mobiles d'imprimerie. Dans ce système d'impression, les caractères des figures de notes disponibles étaient les suivants :

Figure 10.38 — Les caractères mobiles utilisés en impression musicale jusqu'à la fin du XVII^e siècle⁴⁹⁴

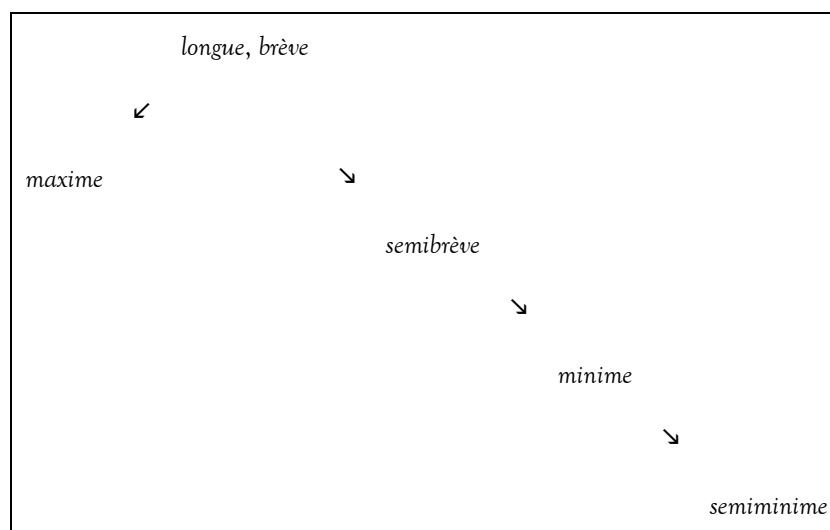


Comme on peut le remarquer, les trois premières de ces figures de notes sont bien construites avec une tête carrée. Cela peut en effet expliquer que l'on ait nommé la troisième figure, en plus de *brève*, *quarrée*. Ce n'est qu'avec l'arrivée de la gravure (utilisée en France notamment, comme on l'a vu, pour concurrencer le monopole de l'imprimeur Ballard) que l'on a vu apparaître sur la musique publiée des notes à la tête ronde, ce qui à son tour influença la manière de renommer la figure de note jusque-là nommée semi-brève en *ronde*. Ce terme de *ronde* s'est alors mis à être utilisé même pour les notes imprimées avec des caractères mobiles (comme on peut le voir plus haut dans les figures 10.28, 10.29 et 10.31, par exemple). Les progrès de l'imprimerie ont ensuite rendu possible l'impression de notes à tête ronde, ce qui a permis de mettre fin à ce décalage entre aspect visuel et terminologie.

Comme on l'a vu, d'autres changements dans la dénomination des figures de note s'expliquent par le fait que, à partir d'une paire initiale de valeurs de note, on a souhaité amplifier le spectre des valeurs de note, d'abord du côté des valeurs longues, puis du côté des valeurs courtes (figure 10.39 ci-dessous). La superposition dans le temps des deux phénomènes décrits ci-dessus explique donc en grande partie l'évolution de la *dénomination* des valeurs et figures de note. Rappelons, enfin, que, à cette évolution dans la *dénomination* s'ajoute une évolution dans la définition des concepts, qui se traduit par la passation des caractères mobiles « note la plus longue » et « note la plus courte ».

⁴⁹⁴ Pour cette figure, nous avons utilisé en grande partie la police de caractère EMS Serenissima créée par Elam Rotem pour Early Music Sources.com.

Figure 10.39 – Évolution de la dénomination des valeurs de note en fonction de l'amplification du spectre des valeurs de note



10.3.2 Les valeurs et figures de note en Angleterre

Qu'en est-il de la terminologie relative aux valeurs et figures de note en Angleterre au sein de la période sur laquelle a porté notre étude en synchronie historique ? Y a-t-on connu une évolution similaire ou comparable à la terminologie utilisée en France ? De plus, les explications que nous proposons ci-dessus s'appliquent-elles également au contexte anglais ?

Il nous faut tout d'abord souligner que notre corpus anglais contient un ouvrage qui présente un intérêt certain pour l'étude diachronique de la terminologie musicale : il s'agit de *An Introduction to the Skill of Musick* de John Playford, traité dont on dit qu'il a eu, par ailleurs, une influence considérable pendant cent ans ou plus (DEAN-SMITH & TERMPERLEY, s. d.), et dont les sections théoriques « *were copied or cited in numerous later treatises and in the didactic introductions to psalmody books* » (*ibidem*). Une des particularités de cet ouvrage est qu'il a été réédité à intervalles réguliers non moins de dix-neuf fois (HERISSONE 2000 : 270)⁴⁹⁵ entre 1654 et 1724 – ce qui, si l'on exclut les deux dernières éditions, couvre toute la période que nous avons étudiée. Pour notre dépouillement terminologique, nous avons décidé de ne dépouiller qu'une seule de ces nombreuses éditions, celle de 1674. Cependant, nous avons pu avoir accès à la quasi-totalité⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Rebecca Herissone a elle aussi étudié l'évolution de la terminologie des valeurs et figures de note en Angleterre (HERISSONE 2000 : 43-45).

⁴⁹⁶ Pour nos travaux, nous avons eu accès en tout à dix-huit des dix-neuf éditions de ce traité : celles de 1654, 1655, 1658, 1660, 1662, 1664, 1666, 1667, 1670, 1671, 1674, 1683, 1687, 1694, 1697, 1700, 1703 et 1724.

des éditions du traité, à partir desquelles il nous a été possible d'approfondir notre étude sur certains points précis. En effet, une telle multi-réédition d'un ouvrage (et à très courts intervalles) est précieuse, car elle permet d'observer presque en temps réel l'évolution d'un domaine – ainsi que celle de sa terminologie. Ainsi, sur la base de la comparaison des différentes éditions du traité de Playford, nous avons noté les différents éléments suivants au sujet des valeurs et des figures de note.

Tableau 10.13– Évolution de la présentation des valeurs de note dans les différentes éditions du traité de John Playford (1654-1724)

| Édition et page | Valeurs de note représentées graphiquement et mentionnées dans le texte | | | | | | | | Contexte à valeur diachronique ou à retenir pour l'analyse diachronique |
|------------------------|---|------|----------|--------------|-----------------|----------|--------|------------|---|
| 1654 (13) 1655 (16) | large | long | brief(e) | semibrief(e) | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the first and longest sound » |
| 1658 (20) | large | long | brief(e) | semibrief(e) | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large [...] being the longest in Sound » |
| 1660 (23) | large | long | brief | semibrief | minim/ minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in Sound » |
| 1662 (23) | large | long | brief | semibrief | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in Sound » |
| 1664 (23) | large | long | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | | « the Large [...] being the longest in Sound » |
| 1666 (23) 1667 (23) | large | long | brief | semibrief | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in Sound » |
| 1670 (19) 1672 (24) | large | long | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in Sound » |
| 1674 (24) | large | long | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | « the Large being the [...] longest in sound » |

| | | | | | | | | | | |
|----------------------------------|-------|------|-------|-----------|-------|----------|--------|------------|--------------------------------|--|
| 1683 (21) 1687 (21) | large | long | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | | « the Large [...] being longest in Sound » |
| 1694 (20) | | | | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | | « There were three other Notes formerly in use, as a Large, a Long, and a Breve, which that you may not be ignorant of them. » « A Large [...] is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument, except the Organ, the Semibreve being the longest Note now in use » |
| 1697 (7) | | | | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | demi-quaver/ demisemiquaver | « the semibreve [...] being the longest Note » « formerly they used three other Notes more than what I have shewn you, of which that you may not be ignorant, I will acquaint you what they are, (viz.) A Large, a Long, a Breve » « a Large [...] is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument except the Organ » |
| 1700 (7) 1703 (7) 1724 (7) | | | breve | semibreve | minim | crotchet | quaver | semiquaver | demi-quaver | « the Semibreve [...] being the longest Note [...] now in use » « formerly they used three other Notes more than what I have shewn you, of which that you may not be ignorant, I will Acquaint you what they are, (viz.) A Large, a Long, a Breve » « a Large [...] is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument except the Organ » |

Outre les quelques variantes orthotypographiques (qui peuvent, comme nous l'avons déjà écrit, être tant le fait de l'auteur que des éditeurs ou des typographes), le tableau ci-dessus nous permet de formuler les observations suivantes :

- a) ce n'est qu'à la toute fin du XVII^e siècle (édition de 1697) que la *demisemiquaver* (ou *demi-quaver*), équivalent anglais de la triple-croche, fait son apparition dans le traité de Playford ;
- b) à partir de l'édition de 1694, les trois valeurs de note *large*, *long* et *breve* ne figurent plus parmi les valeurs de note courantes : on informe seulement le lecteur que ces trois valeurs ont existé dans le passé, tout en lui indiquant que, même si elles ne sont plus en usage, il doit en avoir à tout le moins une connaissance passive ;
- c) à partir de 1697, le caractère de « note en usage la plus longue » est attribué à la *semibreve* — il était jusque dans l'édition de 1687 attribué à la *large* ;
- d) à partir de l'édition de 1694, on explique que la *large* « is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument except the Organ ».

En ce qui concerne les points a) et b) ci-dessus, on peut donc observer, d'une part, l'apparition de concepts (et de termes), ainsi que le passage à la terminologie passive d'autres concepts (et termes) – ce passage correspondant à la « *relégation au niveau de la connaissance* » décrite par Jean-Claude Boulanger (2009), que nous citons en 4.1.2, c'est-à-dire la quatrième phase de la vie des termes selon cet auteur. Ce double phénomène (l'apparition et le début de disparition de termes et de concepts) peut également s'observer chez d'autres auteurs dont nous avons étudié les ouvrages, dont Christopher Simpson, qui, dans ses *Principles of Practical Musick*⁴⁹⁷ de 1665, explique :

In the Infancy of Musick [...] [t]he first two Notes in use, were *Nota Longa* & *Nota Brevis*, (our *Long* and *Breve*) in order to a long and short syllable. Only they doubled or trebled their *Longa*, and called it *Larga* or *Maxima Nota*, which is our *Large*. When Musick grew to more perfection, they added two Notes more, under the names of *Semi-brevis* and *Minima Nota*; (our *Semibreve* and *Minim*) which later was then their shortest Note. To these, later times have added Note upon Note, till at last we are come to *Demisemiquaver*; which is the shortest or swiftest Note that we have now in practice. The Characters and Names of all which Notes are these that follow (SIMPSON 1665 : 16-17)⁴⁹⁸.

Figure 10.40 – Figures de notes selon Christopher Simpson (1667 : 13)



Cette citation de Simpson, qui semble confirmer l'apparition tardive⁴⁹⁹ de *demisemiquaver*, renseigne par ailleurs davantage que le traité de Playford sur ce qu'on pourrait appeler la

⁴⁹⁷ Explication qu'il reprendra mot pour mot deux ans plus tard dans son *Compendium of Practical Musick* (1667 : 13).

⁴⁹⁸ Notons au passage que l'explication de Christopher Simpson rejoint une partie de notre analyse de l'évolution des désignations et des concepts des valeurs et figures de note en français.

⁴⁹⁹ Toutes choses étant relatives par ailleurs : bien qu'elle ne soit apparue dans le traité de Playford qu'en 1697, la *demisemiquaver* est déjà bien en usage au moment de la publication du traité de Christopher Simpson en 1665.

« chronologie conceptuelle » des valeurs et figures de note. En effet, on y est informé que les valeurs *long*, *breve* et *large* sont plus anciennes que *semibreve* et *minim*, qui sont elles-mêmes plus anciennes que *crotchet*, *quaver*, *semiquaver* et *demisemiquaver*. Cette chronologie correspond d'ailleurs à ce que l'on constatait plus haut dans les contextes français : *maxime*, *longue*, *breve*, *semibreve* et *minime* avaient précédé les autres valeurs de note en France. Le même état de fait semble donc attesté dans les deux pays.

Si l'on revient à présent sur la troisième observation (c) formulée ci-dessus au sujet du contenu du traité de Playford, c'est-à-dire celle qui traite du caractère « mobile » « *longest note* », nous pouvons désormais ajouter, à la lumière de la citation de Simpson, que la multiplication des valeurs de note a fait passer le caractère « *shortest/swiftest note* » de la *breve* à la *semibreve*, puis à la *minim*, et ainsi de suite jusqu'à la *semiquaver*, avant que celle-ci se retrouve en quelque sorte supplantée par la *demisemiquaver*. Thomas Mace, qui procède d'une manière quelque peu insolite pour expliquer les différentes valeurs de note, présente lui aussi ce déplacement du caractère de *shortest note* :

The Characters of Time Compared to Money. And because you must still divide by Halves, you'll say, That the Minim must be but a Two-Pence, The Crochet a Penny, The Quaver a Half-Penny, and the Semiquaver (which is the Last, and Shortest, generally in use) a Farthing. Trouble not your self, for the Demiquaver, till you have a quick Hand; It being half a Semiquaver (MACE 1676 : 78).

Ainsi, comme nous l'expliquions pour le français, d'une situation de départ où seules deux valeurs et figures de note existaient (une longue et une brève), chacune ayant le caractère éponyme, on a étendu d'un côté puis de l'autre le spectre des valeurs de note, *maxima nota* (ou *large*) devenant la plus longue, et *minima nota* (ou *minim*) la plus courte. Ce spectre a continué de s'étendre du côté des valeurs de note courtes – il s'est cependant rétréci du côté des valeurs longues, puisque le caractère de *note la plus longue* est revenu vers la *semibreve*. Nous pouvons donc observer ici un phénomène d'évolution du découpage des concepts tel que décrit à la figure 4.9, mais restreint ici à deux caractères bien précis au sein d'un ensemble de concepts coordonnés (*note la plus longue*, *note la plus courte*).

En revenant, enfin à la dernière des observations formulées plus haut (d), qui portait sur l'incapacité pour toute voix ou pour tout instrument (l'orgue mis à part) de tenir une *large*, deux autres contextes (tirés, cette fois, d'ouvrages lexicographiques) amènent de l'eau à notre moulin.

Dans son *Lexicon Technicum : Or, An Universal English Dictionary of Arts and Sciences* de 1704, John Harris écrit « *but it ought to be observed, that the Large and Long are now little used, as being too long for any Voice or Instrument (the Organ only accepted [sic]) to hold out to their full length ; altho' their Rests are still very often used, more especially in Grave Musick, and Songs of many Parts* » (STRAHLE : 252). De même, en 1706, dans sa révision du *New World of English Words* de John Kersey, Edward Phillips souligne que « *but the Large and the Long are now of little Use, as being too long for any Voice or Instrument (the Organ only excepted[)], to hold ont [sic] to their full Length* » (*ibidem* : 199-200).

Il faut ici prendre garde une fois encore aux conclusions hâtives : il est bien évident que cette incapacité à tenir les notes longues ne découle pas d'un soudain manque de souffle des chanteurs ou des instrumentistes à vent, ni d'un raccourcissement des bras des instrumentistes à archet ! Pour expliquer ces contextes, il convient donc d'aller au-delà de l'analyse purement terminologique du discours et de se tourner vers les musicologues, qui ont établi⁵⁰⁰ (sur la base de l'étude des textes musicaux autant que sur celle des écrits sur la musique) que ce qui s'était produit en réalité était que le *tactus* (ou pulsation) avait ralenti au fil des siècles⁵⁰¹ : ainsi, la croche du début du XVII^e siècle était-elle d'une durée plus courte que celle du milieu du XVIII^e siècle, et la fameuse *large* dont il a été question ci-dessus avait une durée moins considérable au début du XVII^e siècle. Déjà en 1915, Dolmetsch écrivait que « *breves, semibreves, and minims suggest long notes to a modern. In reality, they may represent moderately short or even very short notes* » (1962 : 27) – ce qui toujours vrai aujourd'hui chez les musiciens non spécialistes de la musique ancienne, et qui peut être la source d'une mécompréhension des textes : il ne suffit donc pas nécessairement de fournir le terme « moderne » équivalent des termes « anciens » des valeurs et figures de note pour surmonter cette mécompréhension ; dans certaines situations il peut s'avérer nécessaire d'apporter une explication supplémentaire portant sur les concepts. C'est d'ailleurs en ce sens que Dolmetsch poursuivait, en ajoutant que « *at one time, minims were employed as quavers or semiquavers are nowadays* » (*ibidem*). Selon lui, « *the common opinion that old music was slow may well come from that fact, although there must also be some other cause for it, for we find it expressed at almost*

⁵⁰⁰ Notamment par des études sur l'histoire de l'ornementation.

⁵⁰¹ Cette affirmation doit cependant être nuancée car, comme le rappelle George Houle, « *evidence that the tactus was generally slower in the seventeenth century is circumstantial since we lack written comparisons between the sixteenth- and seventeenth-century tactus* » (HOULE 2000 : 8).

all times » (*ibid.* : 27-28). Il ajoutait cependant que « *be that as it may, it is unquestionable that the old music, as such, was neither slower nor quicker than the modern* » (*ibid.* : 28).

Plus près de nous dans le temps, Rebecca Herissonne explique que « *what was important about the trend towards using shorter note values, of course, was that – because the introduction of shorter note values coincided with the decline of larger ones – it indicated a change in the implied tempo of notes (that is, what was understood as the approximate absolute duration of each note)* » (HERISSONE 2000 : 45).

10.4 Xénismes



| | | | |
|-----------------------|----------------------|------------------|-----------------------|
| <i>adagio</i> | <i>adagiò</i> | <i>allegro</i> | <i>b quarre</i> |
| <i>basse continue</i> | <i>caprice</i> | <i>chiconà</i> | <i>continued-bass</i> |
| <i>coranto</i> | <i>double relish</i> | <i>doux</i> | <i>fort</i> |
| <i>forte</i> | <i>fortè</i> | <i>graces</i> | <i>grave</i> |
| <i>group</i> | <i>gruppo</i> | <i>lentement</i> | <i>loud</i> |
| <i>piano</i> | <i>piano</i> | <i>piano</i> | <i>pianò</i> |
| <i>poco largo</i> | <i>presto largo</i> | <i>soft</i> | <i>sonata</i> |
| <i>sonnata</i> | <i>trigliar</i> | <i>trigliare</i> | <i>triglio</i> |
| <i>triglio</i> | <i>trill</i> | <i>trillare</i> | <i>trillo</i> |
| <i>vivace</i> | | | |

Nous avons vu en 1.3 que, à l'époque étudiée, tant la France que l'Angleterre ont connu une influence italienne. Par ailleurs, nous avons vu que l'Angleterre de Charles II avait également connu une influence française. Ces influences ont-elles laissé une trace dans la terminologie musicale de l'époque? Si tel est le cas, quelles paires terme(s) + concept ont-elles fait leur apparition en France et en Angleterre en provenance de l'étranger? Les xénismes sont-ils simplement apparus dans l'usage, ou bien leur apparition a-t-elle été accompagnée de commentaires, d'explications, d'un discours métalinguistique? C'est ce que nous tenterons d'approfondir ici.

Par « xénisme », nous désignons tout néologisme, d'origine étrangère et *perçu comme tel*, non adapté linguistiquement dans la langue d'accueil⁵⁰², et qui sert à désigner un concept étranger importé dans une culture donnée. Conformément à cette définition, nous avons considéré comme xénisme en France tout néologisme d'origine non française et *perçu comme tel* servant à désigner un concept étranger importé dans ce pays et dans la langue française et, de la même façon, en Angleterre, tout néologisme d'origine non anglaise et *perçu comme tel*⁵⁰³ servant à désigner un concept étranger importé dans ce pays et cette langue anglaise. La notion de la perception de l'origine étrangère d'un terme (ou d'un mot) que l'on emploie est très importante car, dès lors que cette perception s'atténue ou disparaît (et qu'aucun élément métalinguistique ne vient plus préciser la provenance ou la signification de l'emprunt), cela signale l'implantation d'un emprunt ou, à tout le moins, son acceptation par un large ensemble de locuteurs.

Par ailleurs, notre intérêt porte ici sur des concepts qui ont été intégrés à la pratique ou à la théorie musicale en France et en Angleterre, ce qui exclut les termes étrangers référant à des réalités musicales existant à l'étranger et simplement commentées par des auteurs français ou anglais. Il est également important de souligner que les termes dont les auteurs commentent l'étymologie en en précisant, par exemple, l'origine latine, ne constituent pas non plus des xénismes, ni les calques lexicaux, comme semble l'être « *continued-bass* » utilisé par Matthew Locke dans *Melothesia : or, certain general rules for playing upon the continued-bass* (1673). Dans ce cas précis, *continued-bass*, s'il s'agit effectivement d'un calque, proviendrait soit du français *basse continue* soit de l'italien *basso continuo*, et serait ici utilisé au lieu du terme utilisé couramment par ses compatriotes de *thorough bass* (ou l'une ou l'autre de ses variantes)⁵⁰⁴.

⁵⁰² L'adaptation linguistique d'un emprunt est en effet généralement vue comme un marqueur d'intégration.

⁵⁰³ C'est la raison pour laquelle nous excluons, par exemple, les termes « *b quarre* » (SIMPSON 1667), « *chicona* » et « *coranto* » (MACE 1676 : 129).

⁵⁰⁴ Locke n'explique pas le choix de ce terme dans son ouvrage. Nous avons également rencontré *continued bass* sur la page titre des *Mottets of two voyces for treble or tenor and bass With the continued bass or score: to be performed to an organ, harpspycon, lute or bass-viol. Published by Walter Porter, who was one of the gentlemen of the Royal Chappel of the late King, and master of the choristers at Westminster* datant de 1657 (Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99830988, consulté le 20 juillet 2019).

Il est intéressant de noter que, dans ce recueil d'œuvres musicales, on retrouve pour un même concept les termes *continued bass* (dans le titre du recueil), *basso continuo* (indication de la partie contenue dans ce même recueil) et *thorough bass* (dans le « To all Lovers of MUSICK »), sans qu'aucune indication de synonymie n'apparaisse, ni qu'aucune explication ne soit donnée pour l'utilisation de ces trois termes.

10.4.1 Les xénismes en France

Sachant qu'on a retrouvé dès 1549⁵⁰⁵ des musiciens italiens à la cour de France, on pourrait s'étonner de ce que l'on ne rencontre pas, cent ans plus tard, davantage de termes italiens dans la terminologie musicale française. Il est vrai que toute présence ou influence italienne n'était plus bienvenue à la Cour de Louis XIV⁵⁰⁶ à partir des années 1660. Toutefois, il est tout aussi vrai que de nombreux musiciens italiens (en bonne partie des interprètes⁵⁰⁷) ont œuvré en France tout au long du XVII^e siècle⁵⁰⁸. L'esthétique musicale ultramontaine continua en effet à être présente en France, en-dehors de la Cour, que ce soit dans la musique de compositeurs formés en Italie ou à l'école italienne, comme Marc Antoine Charpentier et Henry Du Mont, par celle des Italiens qui ont continué à y exercer leur art, ou même par des récits de voyageurs ayant séjourné en Italie⁵⁰⁹. On sait aussi que plusieurs églises et couvents possédaient de la musique italienne, qui se faisait certainement entendre lors des offices. Comme le résume Jean Duron, « *l'activité des partisans de la musique italienne est incontestable durant toute la fin du XVII^e siècle, mais réservée à des domaines de prédilection (la musique religieuse principalement et une partie de la musique instrumentale) et à des lieux privilégiés* » (1997 :111).

Cette présence italienne, de même que les échanges entre Français et Italiens, nous avaient tout naturellement préparée à rencontrer au cours de notre dépouillement une très grande quantité de termes italiens. Sébastien de Brossard n'écrivait-il pas, dans la préface de l'édition de 1708 de son *Dictionnaire de musique*, que « *lorsque j'entrepris cet Ouvrage, je n'eus point d'abord d'autre vûë que celle d'ajouter une explication assez simple d'une centaine de mots Italiens, au petit Dictionnaire imprimé à la tête de la premiere Partie de mon Prodromus Musicalis, et de joindre le tout à la seconde Edition, qu'on en a faite l'Année 1702* » (BROSSARD 1708) ? Sans nous attendre nécessairement à recenser la totalité de la « *centaine de mots italiens* » mentionnée par Brossard, nous étions en droit de nous attendre à en rencontrer, à tout le moins, quelques dizaines. Cependant, une lecture attentive du

⁵⁰⁵ Ces premiers musiciens italiens, parmi lesquels on comptait Baldassare da Belgiojoso (qui prit, en France, le nom de Baltasar de Beaujoyeux), auteur du célèbre *Balet comique de la Roynie* (1581), étaient arrivés avec Catherine de Médicis lors de son mariage avec Henri d'Orléans, futur Henri II.

⁵⁰⁶ Des foyers de musique italienne ont cependant existé à Versailles même, ailleurs que dans la musique du roi.

⁵⁰⁷ Ces musiciens sont décrits dans DURON 1997.

⁵⁰⁸ Jean Duron (1997) explique bien cette présence italienne en France.

⁵⁰⁹ Comme c'est d'ailleurs le cas, notamment, de La Voye Mignot, qui écrit dans son traité « *les Echos ne se pratiquent gueres que sur les instrumens, ce n'est pas que ie n'en aye entendu plusieurs fois en Italie par des voix qui surprenoient fort agreablement* » (1666 : IV : 16).

Dictionnaire de Brossard permet de constater que les termes italiens qui y figurent sont pour la quasi-totalité d'entre eux des mots étrangers désignant des réalités étrangères, et non pas des mots entrés ou en train d'entrer dans la langue française. En ce sens, ils ne constituent pas des xénismes, mais leur présence dans le dictionnaire permet à ses lecteurs d'acquérir un certain vocabulaire musical italien, qui leur permettra notamment de comprendre les annotations sur les partitions de compositeurs italiens, ou encore de pouvoir être en mesure de se débrouiller dans une conversation portant sur la musique lors d'un éventuel séjour en Italie. Et c'est en effet ce que cet auteur exprimait dans l'« Avertissement » de l'édition de 1703 de son *Dictionnaire* :

je ne repette point icy les raisons qui m'obligerent il y a cinq à six ans, de mettre à la tête des Motets, dont on donne une seconde Edition, une Explication Alphabetique des Termes Italiens, qu'on y trouve de temps en temps : Il me suffit d'ajouter ici, que le Public a paru si content de cet essay, tout informe qu'il étoit, que cela m'a engagé à le revoir, le corriger, & l'augmenter si considérablement, qu'on y trouvera presque tout ce qui peut contribuer à l'intelligence des Catalogues, des Titres, & des Tables des Livres Italiens, & en même temps à la bonne exécution de leur Musique (BROSSARD 1703).

Certaines des entrées du *Dictionnaire* de Brossard traitent de termes italiens dont l'emprunt par le français n'est pas récent (emprunt déjà entré et implanté dans la langue française), termes qui figurent par ailleurs dans le dictionnaire : Brossard juge donc que le lecteur n'identifiera pas automatiquement le terme italien en tant qu'équivalent du terme français (précédemment emprunté à l'italien), ou encore qu'il ne perçoit plus les mots français comme étant d'origine italienne, ce qui fait qu'on doit lui expliquer la signification de termes italiens pourtant très semblables à leur « descendants » français. Parmi ces termes, on peut souligner *capriccio*, équivalent (et origine) du terme français *caprice*, cas par ailleurs bien étudié par Théodora Psychoyou (2004). Dans l'« Avertissement » déjà cité ci-dessus, Brossard faisait d'ailleurs part de son intention de pouvoir produire un jour un ouvrage

où l'on trouvera non-seulement les Termes Italiens de ce petit Dictionnaire, qui ne regardent que la pratique ou l'exécution de la Musique ; mais encore une infinité d'autres qui peuvent contribuer à l'intelligence des excellens Ouvrages qui ont été écrits, soit en Grec, soit en Latin, soit en Italien, soit même en François de la Théorie & de la Composition de la Musique, & qu'on ne traite vulgairement d'obscurs & de barbares, que parce qu'on n'entend pas les Termes dont ils se servent (BROSSARD 1703).

Cela vient, nous semble-t-il, confirmer ce que nous suggérons ci-dessus : les termes italiens qui figurent dans le *Dictionnaire* de Brossard ne constituent pas, pour la majorité d'entre eux du

moins, des xénismes. Il convient donc de relativiser les attentes quant au nombre de xénismes pouvant être relevés dans un corpus tel que le nôtre.

Par ailleurs, rappelons que, à la fin du XVII^e siècle, on cherchait en France, en musique comme dans les autres domaines artistiques, à créer un univers proprement français⁵¹⁰. Cela se doublait, du moins dans le monde musical de la Cour, d'une certaine résistance contre ce qui provenait d'Italie. Ces deux éléments pourraient, du moins en partie, expliquer la rareté, la méconnaissance – ou les deux à la fois – des termes musicaux italiens dans la plus grande partie des traités et des partitions de l'époque. Malgré des attentes déjà substantiellement revues à la baisse, seuls trois xénismes ont été relevés dans notre corpus français – et ils l'ont tous été dans un seul et même ouvrage, le *Traité de musique* de La Voye Mignot. Cet auteur donne pour les trois termes *adagiô*, *fortè* et *pianô* l'explication que voici :

Les Italiens ont trois termes dans leur Musique que nous n'auons pas ; à sçavoir Adagiô, Pianô e Fortè. *Adagiô* est ralentir la mesure. *Pianô* est adoucir la voix. *Fortè* est pousser la voix avec vehemence. Ils se servent de ces artifices & galanteries en toutes sortes de Musique fort adroitement aussi bien que nous, lors que batant vne mesure viste tout d'vn coup ils la ralentissent, & lors que dans vn grand bruit ils s'aduisent d'adoucir les voix pour quelques temps, puis les poussent avec vehemence : le ne trouue point en nostre langue d'autres mots pour m'exprimer *qu'adoucisement, vehemence, ou animement* (LA VOYE MIGNOT 1666 : IV-20).

Ce qui est curieux, c'est que l'idée de jouer, par moments, plus doux, ou plus fort, ou même de jouer lentement n'était pas propre à la musique italienne. On retrouve, en effet, nombre d'indications *doux*, *fort* et *lentement* dans la musique française de l'époque. Pourquoi alors ne pas utiliser ces mêmes termes pour suggérer une traduction des mots *pianô*, *fortè*, et *adagiô* ? La Voye Mignot semble plutôt considérer qu'il s'agit là de concepts nouveaux (« *des termes que nous n'avons pas* » (*ibidem*)) et en propose un emprunt de nécessité en conséquence du besoin ressenti et d'un vide terminologique dans la langue française. Quant à la dernière phrase du paragraphe cité ci-dessus, elle semble constituer une description de la manière de jouer à l'italienne, sans définir plus avant les termes proposés. De plus, La Voye Mignot exprime manifestement ici une insatisfaction à l'égard des termes français disponibles.

⁵¹⁰ Cette résistance culturelle à l'Italie et la naissance d'un style musical français ont été approfondis en 1.3.3.

Dans l'édition de 1708 de son *Dictionnaire de musique*, Sébastien de Brossard propose les définitions suivantes pour les termes *adagio*, *piano* et *forte* :

Tableau 10.14 – Définition selon Brossard des termes *adagio*, *forte* et *piano*

| Terme | Définition |
|--------|---|
| adagio | ADAGIO. ou par abbréviation Adago. ou Ado. veut proprement dire, COMMODEMENT, à son aise, sans se presser, par conséquent presque toujours lentement et traînant un peu la Mesure. (1708 : 8) |
| forte | FORTE. veut dire FORTEMENT, avec vehemence, cependant d'une maniere naturelle et sans se trop forcer. Cela se met pour marquer qu'il faut pousser la Voix ou le Son d'un Instrument, sur tout après que par le mot Piano, (qui est le contraire de forte) on a été obligé de l'adoucir, ou de la rendre moins forte. On marque souvent ce mot par une simple F. majuscule, ou par une f. (1708 : 38) |
| piano | PIANO. en abrégé Pian. ou quelques fois Pia. ou simplement par un P. majuscule, ou par un petit p. Veut dire ce que nous exprimons en François par le mot DOUX, c'est à dire, qu'il faut adoucir ou diminuer tellement la force de la Voix ou de l'Instrument que cela fasse comme un Echo. (1708 : 95) |

Voici le résultat que l'on obtient si l'on confronte le point de vue de ces deux auteurs de manière synthétique dans un tableau.

Tableau 10.15 – Définitions comparées de La Voye Mignot et de Brossard des termes *adagio*, *forte* et *piano*

| Terme | La Voye Mignot (1666) | Sébastien de Brossard (1708) |
|---------------|--------------------------------|---|
| <i>adagio</i> | ralentir la mesure | commodement, à son aise sans se presser presque toujours lentement et traînant un peu la Mesure |
| <i>forte</i> | pousser la voix avec vehemence | avec vehemence d'une maniere naturelle sans trop forcer contraire de <i>piano</i> [symbole] : F ou f |
| <i>piano</i> | adoucir la voix | contraire de <i>forte</i> [équivalent français] : doux « il faut adoucir ou diminuer tellement la force de la Voix ou de l'Instrument que cela fasse comme un Echo » [symbole] : Pian., Pia., P. ou p. |

Il semble donc que nous assistions ici à la naissance d'une série d'emprunts linguistiques. La résistance à l'influence italienne en musique en France n'a donc pas empêché l'usage et la diffusion dans ce pays de certains termes musicaux italiens.

10.4.2 Les xénismes en Angleterre

Comme nous l'avons vu en 1.3.1.2 la Restauration anglaise s'est notamment accompagnée d'un goût pour la musique française, puis pour la musique italienne. H. James Jensen résume bien le changement d'attitude envers la musique purement anglaise à cette époque et l'affluence de musique continentale en Angleterre :

Between 1660 and 1700, English music fell victim to a preference for more « correct », Continental art and manners. It declined as a sophisticated art form because the « cultivated » people, the patrons of the arts, desired and encouraged the kind of art that emanated from the Continent, mainly from Italy and France. Italian music especially had influenced English musical forms for some time, as we can see in the Elizabethan lute songs and madrigals of Dowland, Campion, Morley, Byrd, and many others. But in their day, traditional English songs and dances provided the backbone for much of their art music. During the Restoration, however, the aristocratic and would-be aristocratic classes of society entirely repudiated English music as a serious art form. This does not mean that English music disappeared, for it did not, but it is true that Continental composers and performers usually found more lucrative employment in 18th-century England than did native artists. During the Restoration, traditional English music was no longer heard in the drawing room and on the stage; it was popular only in broadsides, taverns, and lower-class and rural entertainments (JENSEN 1969 : 206).

La musique anglaise a ainsi connu une forte influence de la musique en provenance de France et d'Italie⁵¹¹, influence qui fut le fait, non seulement de musiciens originaires de ces pays qui vinrent exercer leur art en Angleterre, mais également de l'arrivée en ce pays de musique imprimée ou d'écrits sur la musique en provenance du continent, ce qui entraîna l'introduction dans la langue de termes de musique français et italiens. L'influence italienne – ou le goût pour les choses italiennes – pouvait aussi résulter, comme l'écrit Peter Holman, du retour d'Italie de certains voyageurs (2017 : 50) : en effet, il ne faut pas oublier que c'est à la seconde moitié du XVII^e siècle

⁵¹¹ En particulier dans les années 1680. HERISSONE 2017 : 6). De son côté, Min-Yung Kang écrit que « *Italian vocal music such as solo music and madrigals appears to have circulated in England from the sixteenth century onwards, but there seems to have been almost no knowledge of Italian instrumental music such as the sonata before the Restoration* » (KANG 2008 : ix).⁵¹² Il est étonnant que Purcell ait ressenti le besoin d'introduire le terme *piano*, mais pas celui de *forte*, qui lui est pourtant très souvent associé.

que la tradition du *Grand Tour* a pris son essor. Ce traditionnel voyage initiatique de l'*upper class* britannique puisant ses origines à la Renaissance, n'a en réalité acquis sa forme « standard » qu'à l'époque étudiée dans ces travaux. L'itinéraire standard de ce *Grand Tour* est décrit de la façon suivante par James Buzard :

By the time it was in full swing, the Tour had a more or less common itinerary that, allowing for minor divergences, may be summarised as follows. After crossing the Channel, the Tourist, having acquired a coach in Calais, would often proceed to the Loire Valley, where the purest French accent was supposed to have its home, and where the young Briton could spend some time preparing his tongue and his manner for the rigours of Paris society. A lengthy stay in the French capital might be followed by a visit to Geneva [...]. One would then cross the Alps, as expeditiously as possible, proceeding via Turin or Milan down to Florence, to stay probably for some months. Venice might be next, then Rome, or vice versa. The Tourist might go as far as Naples. The return journey northward might include stays in Austria, the German university towns, Berlin, and Amsterdam [...] The most important destinations, without which the entire enterprise would lose its purpose, were Paris and Italy (BUZARD 2002 : 39).

Ainsi, à l'inverse de ce qui se produisait en France à la même époque, l'effet de mode s'est traduit en Angleterre par l'adoption d'un certain nombre de termes français et italiens dans le domaine de la musique, comme l'explique Strahle :

[d]uring the post-Restoration period, [...] influence exerted by French and Italian music of this time was transforming musical life in England [...]. The increasing availability of printed music from abroad, especially from Italy and France, meant that the performance terms that were integral to this music had to be learned by English musicians. Italian and to a lesser extent French performance terms came to represent musical high fashion and spurred production of the first musical dictionaries in England. The adoption of a vocabulary of foreign performance terms by English musicians is particularly significant because it can be seen to have signalled the full introduction of Baroque style in England (STRAHLE 1995 : xxviii).

Cela allait en fait de pair avec l'introduction de mots d'origine continentale dans la langue générale, comme l'explique H. James Jensen : « *ladies and gentlemen of the Restoration [...] were part of a new era which was more cultivated and proper in language, conversation, and behavior, as well as in the arts* » (*op. cit.* : 206-207). Cette influence de la langue française sur l'anglais était perceptible non seulement dans des « *references to the introduction of French words, dress, and ideas* » (*ibidem* : 207), mais également « *in the large number of translations of French criticism, philosophy, and history ; in*

translations of Italian treatises on painting ; and in literary style and modes of expression, as well as in letter writing, literary salons, the theater, and general rules of art » (ibid.).

Dans le domaine musical, ces terminologies nouvelles pouvaient être le résultat d'une médiation linguistique entre collègues (par exemple, un musicien français et un musicien anglais, ou encore un musicien italien et un musicien anglais) appelés à travailler ensemble, mais elles pouvaient également correspondre à des concepts nouveaux. L'apparition de ces termes étrangers français et italiens revêt une signification particulière, dans la mesure où ce changement de vocabulaire témoigne d'une véritable révolution dans la musique anglaise : « [t]he adoption of a vocabulary of foreign performance terms by English musicians is particularly significant because it can be seen to have signalled the full introduction of Baroque style in England » (Strahle : *ibidem*).

Un premier exemple d'importation conceptuelle et terminologique concerne deux ornements qui ont fait leur apparition en Angleterre au XVII^e siècle : le *trill* et le *group*, tous deux en provenance d'Italie. Bien que John Playford et Christopher Simpson soient en accord sur les principaux ornements ou agréments, comme en témoigne la parfaite similitude observée entre leurs tables de *graces* (tables d'agréments), et que l'on puisse en déduire un certain consensus en Angleterre à ce sujet, voici deux cas particuliers de *graces*, le *trill* et le *group* (ou *gruppo*, ou encore *double relish*), car ceux-ci sont discutés par Playford et, comme nous avons pu le constater en consultant l'ouvrage de Strahle, par d'autres auteurs au XVII^e siècle. Les deux *graces* commentées ici sont des nouveautés en Angleterre, comme on le découvre dans le titre de la section sur les *graces* dans le traité de Playford :

A Brief Discourse of the *Italian* manner of Singing ; wherein is set down, the Vse of those Graces in Singing, as the *Trill* and *Gruppo*, used in *Italy*, and now in *England* : Written some years since by an *English* Gentleman, who had lived long in *Italy*, and being returned, Taught the same here (PLAYFORD 1674 : I - 37).

Il est toutefois intéressant de noter que, malgré ce titre et la mention du recours des Italiens au *trill* et au *gruppo*, Playford n'introduit aucun autre terme italien ni dans cette section, ni ailleurs dans son ouvrage.

Pour ce qui est du premier de ces deux concepts, *trill*, l'ouvrage de Strahle permet de suivre l'évolution de son apparition et son entrée dans la terminologie musicale en Angleterre, tout d'abord à travers les ouvrages lexicographiques (dictionnaires italien-anglais et dictionnaires unilingues). L'auteur retrace la première attestation du concept dans le dictionnaire italien-anglais

de Florio (1611) : « Trigliare, *to quaver or warble in singing*. Triglio, *a quaver or warble in singing*. Trillare, *as Trigliar*. Trillo *as Triglio* » (STRAHLE 1995 : 387). D'autres ouvrages recensent par la suite cette *grace*, dont Blount (1656), Phillips (1658), Torriano-Florio (1659) et Coles (1676). Il convient toutefois de rappeler que les premiers dictionnaires, en Angleterre, recensaient surtout les mots rares et difficiles, comme le rappellent souvent les titres de ces ouvrages, et comme le souligne Strahle (*op. cit.* : xxii). On ne peut pas, par conséquent, les considérer tout à fait comme des équivalents des dictionnaires de langue générale modernes ; on pourrait les situer quelque part à mi-chemin entre les ouvrages de langue générale et ceux des langues spécialisées.

En 1683, Henry Purcell publiait ses *Sonnata's of III Parts* pour deux violons et basse continue, qualifiées par Min-Yun Kang de « *first set of Italianate sonatas printed in England* » (2008 : x). Dans la préface de cette œuvre (« *To the Reader* »), que nous reproduisons ci-dessous, il est expliqué que l'auteur « *has faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters* » (PURCELL 1683). Cette préface se conclut par l'avertissement suivant : « *it remains only that the English Practitioner be inform'd, that he will find a few terms of Art perhaps unusual to him, the chief of which are these following : Adagio and Grave, which import nothing but a very slow movement : Presto Largo, Poco Largo, or Largo by itself, a middle movement : Allegro, and Vivace, a very brisk, swift, or fast movement : Piano, soft* »⁵¹². Cette introduction par Purcell de termes italiens de mouvement semble être un exemple de la traduction concrète de propos de George Houle, selon qui, « [Italian] *tempo words* [...] *traveled with Italian music and musicians and gradually converted most of the rest of Europe to Italian practice* » (2000 : 2).

Le titre même de ce volume contient un autre terme italien (*sonata*, qui apparaît ici sous la variante *sonnata*) ; toutefois, bien que ce terme se soit rendu visible sur de nombreuses œuvres musicales de l'époque, il semble n'avoir été défini formellement qu'au siècle suivant : « *the first extended definition of 'sonata' as an instrumental genre in England was made in an anonymous publication of 1724, which is believed to have been written by Johann Christoph Pepusch (1667-1752)* » (KANG 2008 : 27). Contrairement aux autres termes italiens expliqués par Purcell, le terme *sonata* est utilisé ici sans référence à une quelconque origine italienne – cela s'explique certainement par le fait que, bien qu'il n'ait pas encore été défini de manière formelle, il était déjà connu des amateurs de musique. En ce sens, il ne constitue pas non plus un xénisme. Il n'en demeure pas

⁵¹² Il est étonnant que Purcell ait ressenti le besoin d'introduire le terme *piano*, mais pas celui de *forte*, qui lui est pourtant très souvent associé.

moins que Purcell est celui de nos auteurs qui introduit le plus grand nombre de xénismes — huit en tout.

Figure 10.41 — Préface des *Sonnata's of III Parts* de Henry Purcell (1683), 1^{ère} page

To the Reader.

Ingenuous Reader,



Instead of an elaborate harangue on the beauty and the charms of Musick (which after all the learned Encomions that words can contrive) commends it self best by the performances of a skilful hand, and an angelical voice:) I shall say but a very few things by way of Preface, concerning the following Book, and its Author: for its Author, he has faithfully endeavour'd a just imitation of the most fam'd Italian Masters; principally, to bring the Seriousness and gravity of that sort of Musick into vogue, and reputation among our Country-men, whose humor, 'tis time now, should begin to loath the levity, and balladry of our neighbours: The attempt he confesses to be bold, and daring, there being Pens and Artists of more eminent abilities, much better qualify'd for the imployment than his, or himself, which he well hopes these his weak endeavours, will in due time provoke, and enflame to a more acurate undertaking. He is not asham'd to own his unskilfulness in the Italian Language; but that's the unhappiness

Figure 10.42 – Préface des *Sonnata's of III Parts* de Henry Purcell (1683), 2^e page

of his Education, which cannot justly be accounted his fault, however he thinks he may warrantably affirm, that he is not mistaken in the power of the Italian Notes, or elegancy of their Compositions, which he would recommend to the English Artists. There has been neither care, nor industry wanting, as well in contriving, as revising the whole Work; which had been abroad in the world much sooner, but that he has now thought fit to cause the whole Thorough Bass to be Engraven, which was a thing quite besides his first Resolutions. It remains only that the English Practitioner be enform'd, that he will find a few terms of Art perhaps unusual to him; the chief of which are these following: Adagio and Grave, which import nothing but a very slow movement: Presto Largo, Poco Largo, or Largo by it self, a middle movement: Allegro, and Vivace, a very brisk, Swift, or fast movement: Piano, Soft. The Author has no more to add, but his hearty wishes, that his Book may fall into no other hands but theirs who carry Musical Souls about them; for he is willing to flatter himself into a belief, that with such his labours will seem neither unpleasant, nor unprofitable.

Vale.

Une deuxième source de l'époque, le *Synopsis of Vocal Musick : Containing the Rudiments of Singing Rightly any Harmonical Song*, écrit par un certain A. B.⁵¹³ et publié en 1680, introduit quatre xénismes: *adagio* et *presto*, ainsi que *piano* et *forte*. Pour les deux premiers, A. B. écrit : « *the secondary signs of the Tact or Time are certain words used by the Italians, and afterwards also of others, to wit, Adagio, and Presto, signifying, that such a part of a Song where Adagio is written, is to be Sung slower, and where Presto, swifter* » (A. B. 1686 : 19). Pour ce qui est des deux autres xénismes, on peut lire dans le *Synopsis of Vocal Musick* : « *Italians only, and some that them do follow, do use these two words, Forte and Piano, signifying that such part of a song must be sung clearer and fuller, under which is written Forte, but softer and smaller, under which is written Piano* » (*ibidem* : 42). Cette utilisation des termes *forte* et *piano* est plutôt inédite en Angleterre car, comme l'écrit Rebecca Herissone, bien que « *the principle of dynamic contrast was mentioned in several other British publications, dating as far back as Thomas Robinson's The Schoole of Musicke of 1603* » (HERISSONE 2017 : 42) et que « *dynamic markings were mentioned by Thomas Mace in his Musick's Monument of 1676* » (*ibidem*), les Anglais (et même les étrangers publiant en Angleterre)⁵¹⁴ utilisaient, en théorie comme en pratique, les termes anglais *soft* et *loud*⁵¹⁵ (*ibid.*).

Trois des xénismes apparaissant ci-dessus sont mentionnés à la fois par Purcell et par A. B. Le tableau suivant résume les définitions des trois termes *adagio*, *forte* et *piano* qu'en font ces deux auteurs.

Tableau 10.16 – Définitions comparées des termes *adagio*, *forte* et *piano* de Henry Purcell et d'A. B.

| | Henry Purcell (1683) | A. B. (1686) |
|---------------|----------------------|--------------------|
| <i>adagio</i> | a very slow movement | slower |
| <i>forte</i> | — | clearer and fuller |
| <i>piano</i> | soft | softer, smaller |

⁵¹³ Si ces deux initiales pouvaient correspondre aux véritables initiales du nom de l'auteur de ce traité, Rebecca Herissone explique qu'il pourrait en fait s'agir d'un nom de plume constitué des deux premières lettres de l'alphabet, procédé assez courant à l'époque en Angleterre (HERISSONE 2017 : 7-10).

⁵¹⁴ Comme Pietro Reggìo, dans son traité *The Art of Singing* (HERISSONE, *ibid.*).

⁵¹⁵ Parfois sous forme abrégée, comme chez Thomas Mace, qui utilisait les abréviations *lo*: et *so*: (HERISSONE, *ibid.*).

Si nous élargissons ce tableau pour y inclure les explications données pour ces trois mêmes xénismes par La Voye Mignot et Brossard, cela donne ce qui suit :

Tableau 10.17 – Définitions comparées (anglaises et françaises)
des termes *adagio*, *forte* et *piano*

| | Henry Purcell (1683) | A. B. (1686) | La Voye Mignot (1666) | Brossard (1703) |
|---------------|-------------------------|--------------------|-----------------------------------|--|
| <i>adagio</i> | a very slow movement | slower | ralentir la mesure | commodement, à son aise sans se presser presque toujours lentement et traînant un peu la Mesure |
| <i>forte</i> | – | clearer and fuller | pousser la voix avec vehemence | avec vehemence d'une maniere naturelle sans trop forcer contraire de <i>piano</i> [symbole] : <i>F</i> ou <i>f</i> |
| <i>piano</i> | soft | softer, smaller | adoucir la voix | contraire de <i>forte</i> [équivalent français] : <i>doux</i> « il faut adoucir ou diminuer tellement la force de la Voix ou de l'Instrument que cela fasse comme un Echo » [symbole] : <i>Pian.</i> , <i>Pia.</i> , <i>P.</i> ou <i>p.</i> |

En comparant les perceptions de ces concepts des deux côtés de la Manche, on s'aperçoit qu'elles semblent généralement s'accorder entre elles, à quelques nuances près. Pour le terme *adagio*, les auteurs français donnent un caractère qui n'apparaît pas chez les auteurs anglais : l'idée de ralentissement (« *ralentir la mesure* », « *traînant un peu la mesure* »). À décharge, il faut souligner que Brossard se montre bien plus prolix que les autres auteurs, ce qui contribue à déséquilibrer l'analyse. Pour le terme *forte*, l'idée de « *véhémence* » que les deux auteurs français lui associent semblent se retrouver dans la combinaison des deux adjectifs proposés par A. B. (« *clearer and fuller* »). Enfin, pour le terme *piano*, les auteurs semblent là aussi d'accord. Il est intéressant de noter que les laconiques explications d'A. B. données pour ces trois termes le sont peut-être moins qu'il n'y semble : en effet, il ne faut pas sous-estimer l'effet de l'emploi du comparatif, qui

suggère qu'*adagio*, *forte* et *piano* doivent s'interpréter par rapport au cotexte musical, et amener un contraste par rapport à ce qui précède ou à ce qui suit.

L'analyse des définitions ou des descriptions des termes italiens de mouvement à laquelle nous avons procédé ci-dessus repose sur l'analyse des explications *textuelles* que l'on retrouve dans les écrits de différents auteurs. Cependant, une étude de l'utilisation *en contexte* de ces différents termes, c'est-à-dire sur les partitions elles-mêmes, pourra permettre d'affiner ou de nuancer une analyse comme celle qui figure ci-dessus. C'est, par exemple ce qu'a fait Mary Cyr (1994) pour son article « Tempo gradations in Purcell's sonatas », ce qui lui permet notamment d'affirmer que

That *adagio* and *grave* imply no fundamental difference in speed can be demonstrated by comparing passages such as the *grave* of Sonata no. 10 (1683) and the *adagio* of Sonata no. 9 (1683). [...] The designation '*grave*' is more likely to be found within a piece, whereas '*adagio*' most often is found at the beginning of a sonata. Otherwise, their use is virtually interchangeable, which we can see from a section that is marked '*grave*' in the printed parts of Sonata no. 2 (1697) but '*adagio*' in Purcell's autograph manuscript (CYR 1994 : 187-189).

Si cela relève toutefois de l'analyse musicale (plutôt que du travail terminologique), et n'entre ainsi pas dans le cadre de la présente recherche, il est cependant certain que d'enrichir les définitions conceptuelles des termes musicaux par une analyse du texte musical ne peut, à terme, que participer à l'amélioration de l'appréhension des différents concepts musicaux que l'on retrouve dans la musique ancienne.

Ces quelques exemples de xénismes témoignent de la variabilité de la terminologie dans un contexte culturel mouvant en même temps qu'ils illustrent le phénomène de l'évolution du lexique par l'implantation rapide d'emprunts dans une fenêtre relativement courte et de leur maintien dans une fenêtre temporelle longue, puisque ces trois termes que nous avons étudiés sont toujours présents dans la terminologie musicale actuelle.

Dès lors qu'ils n'apparaissent pas dans nos corpus de dépouillement, il reste à se demander où peuvent bien figurer tous les termes italiens qui sont entrés dans les terminologies musicales française et anglaise à cette époque, de même que tous les termes français qui sont de leur côté entrés dans la terminologie musicale anglaise – et que les auteurs des dictionnaires musicaux de l'époque ont pourtant, eux, recensés⁵¹⁶. Un examen approfondi de toutes les partitions publiées

⁵¹⁶ Comme l'indique Graham Strahle cité plus haut, ainsi que les définitions provenant d'ouvrages lexicographiques que l'on trouve dans son dictionnaire.

à cette époque et de tous les écrits non théoriques sur la musique (par exemple, pour la France, *Sur les Opera, a Monsieur de Bouquiquant* (1684), par Saint-Evremond, *Discours sur la musique d'Italie* (1672), par Pierre de Saint-Glas, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1705) du Cerf de la Viéville, ou encore les ouvrages de Raguenet)⁵¹⁷ pourraient peut-être apporter des réponses à cette question.

10.5 Chronomètre

| | |
|-------------------------|---------------------------|
| caractère | caractère essentiel |
| caractère nécessaire | caractère non essentiel |
| évolution du concept | évolution du terme |
| informations textuelles | nécrologie terminologique |
| propriétés de l'objet | variation diachronique |

| | | |
|--------------------|--------------------|--------------------|
| <i>chronometer</i> | <i>chronometre</i> | <i>chronomètre</i> |
| <i>chronomètre</i> | <i>echometre</i> | <i>metrometra</i> |
| <i>métronome</i> | <i>rythmomètre</i> | |

L'un des exemples les plus intéressants à tous points de vue de notre travail est le chronomètre. En effet, plus que tout autre exemple, il permet d'illustrer à la fois l'importance des éléments non textuels en terminologie (dont nous avons discuté en 6.2.1.6.1 et en 6.2.1.6.2) et les phénomènes de variation diachronique. C'est en 1696 qu'Étienne Loulié, dans ses *Elements ou Principes de musique*, fait part au monde du fruit de son invention (dont nous reproduisons ci-après (tableau 10.18) la description complète qu'il en fait, ainsi que l'illustration). Il s'agit d'une machine qu'il a imaginée pour, comme son nom l'indique, mesurer le temps. Il lui est apparu que, bien que la musique dispose de nombreux signes de mesure, pour indiquer « à peu près la vitesse ou la lenteur des Battements de la Mesure » (LOULIÉ 1696 : 81), ceux-ci ne peuvent représenter

Que cinq Nottes sçavoir la Ronde, la Blanche, la Noire, la Croche, et la Double Croche, dont les vailleurs vont en diminuant toujours de moitié, [et] ne peuvent marquer que cinq degrez differents de mouvements, une fois plus vistes l'un que l'autre. Cependant il y a dans la Musique bien plus

⁵¹⁷ Comme nous l'expliquions en 7.1, nous n'avons pas inclus jusqu'à présent d'ouvrages de ce type dans notre corpus de dépouillement.

de cinq degrez de mouvement, ainsi ces cinq chiffres ne suffisent pas pour les marquer tous (*ibidem*).

Loulié reconnaît aussi que, à ces signes, s'ajoutent les indications de mouvement, « *Viste, tres-Viste, Lentement, Gay, Rondement, Gravement, qui marquent qu'il faut aller plus viste ou plus lentement, mais ils ne marquent pas de combien* » (*ibid.*). Il poursuit en soutenant que, malgré tous les signes ou mots que l'on saurait inventer, aucun d'entre eux ne serait assez précis pour exprimer la véritable vitesse d'exécution souhaitée par le compositeur⁵¹⁸, « *particulierement à l'égard des Musiques des Étrangers* » (*ibid.* : 82). En poursuivant l'exposé de son raisonnement, Loulié avance que, pour pouvoir indiquer de la meilleure manière cette vitesse d'exécution, « *il faudroit pouvoir dire combien dure un Battement, ou ce qui est la mesme chose, combien il en faut en une minute* » (*ibid.*), ce qui, malheureusement, n'était pas possible à l'époque. Pour remédier au problème qu'il soulève, Loulié propose donc une toute nouvelle invention : « *c'est un Instrument que j'ay fait faire et que je nomme Chronometre, parce qu'il sert à mesurer le Temps* » (*ibid.*). Il en propose la définition suivante :

LE Chronometre est un Instrument par le moyen duquel les Compositeurs de Musique pourront desormais marquer le veritable mouvement de leur Composition, et leurs Airs marquez par rapport à cet Instrument se pourront executer en leur absence comme s'ils en battoient eux-mêmes la Mesure (*ibid.* : 83).

Il fournit par la suite au lecteur non seulement l'illustration complète de sa machine⁵¹⁹, mais il donne tous les détails de sa fabrication, afin que chacun puisse en construire une, ainsi que des instructions très étoffées pour son utilisation⁵²⁰. Pour résumer ces instructions, disons que le *chronometre* permet au compositeur d'établir une valeur numérique pour la vitesse d'exécution qu'il souhaite pour chacune de ses pièces, valeur qu'il indiquera sur ses partitions (en donnant, par exemple, la noire à 62) ; cet instrument permettra également à l'interprète de fixer ladite

⁵¹⁸ Il faut souligner que la préoccupation exprimée ici par Loulié rejoint celle de la plupart des interprètes de musique ancienne : il est en effet très difficile d'avoir une certitude sur le « juste » tempo d'une pièce. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle plusieurs musicologues (comme, par exemple, Beverly Jerold (2012) ou Mary Cyr (1994)) se sont penchés sur le sujet, et ont tenté, en recoupant à la fois les textes écrits sur la musique et le texte musical, de s'approcher le plus possible du sens exact des termes de mouvement utilisés par chaque compositeur.

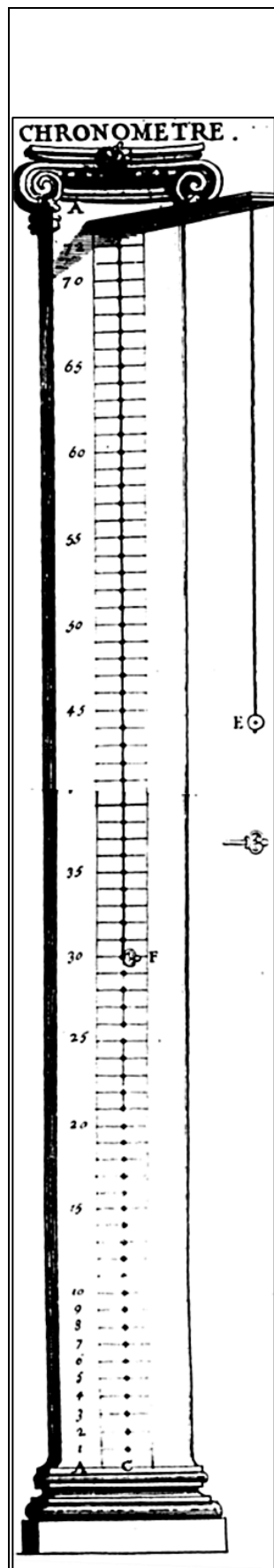
⁵¹⁹ Et cette illustration est remarquable, étant donné les procédés d'imprimerie et de reliure de l'époque, car elle est imprimée sur un feuillet faisant environ la taille de trois pages disposées verticalement, et qui est plié et relié à même le traité.

⁵²⁰ La présentation complète par Loulié de ce curieux instrument, peu connu même des spécialistes du domaine, est reproduite ci-dessous à la figure 10.43. On peut par ailleurs observer au Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Lyon un exemplaire de cet instrument reconstitué à partir des instructions de Loulié.

valeur sur son propre *chronometre*, afin d'en faire aller le pendule, pour découvrir cette vitesse. On aura reconnu dans toutes ces explications, l'ancêtre de l'appareil que l'on nomme aujourd'hui *métromètre*. Nous reproduisons à la page suivante la description et l'illustration du *chronometre* de Loulié.

Au-delà du fait que la description de Loulié du *chronomètre* constitue, comme on peut le voir ci-dessus, un parfait exemple de micro-système conceptuel de type partitif, ce chronomètre présente, comme nous l'écrivions ci-dessus, plusieurs aspects intéressants du point de vue de la diachronie. Tout d'abord, Loulié invente sa machine et la nomme : on « assiste » donc ici à un cas de naissance d'un terme (et d'un concept) : personne d'autre avant lui n'a nommé cet appareil puisque l'appareil n'existait pas⁵²¹. De ce fait il découle que nous nous trouvons également devant un cas présentant un intérêt diachronique : un terme, et son concept, apparaissent dans la langue de spécialité au moment de la création de l'objet. Finalement, le caractère crucial que revêt l'ajout, au texte, de l'illustration – du schéma technique – de l'appareil présenté démontre on ne peut mieux combien le recours à des éléments non textuels s'avère souvent essentiel dans un travail terminologique : comment, en effet, comprendre le concept de « chronomètre » uniquement au moyen d'une description technique verbale ?

⁵²¹ Bien qu'un *métromètre* ait existé précédemment, comme nous le verrons plus loin.

Figure 10.43 – Le *Chronometre* de Loulié (1696)

LE Chronometre est un Instrument par le moyen duquel les Compositeurs de Musique pourront desormais marquer le veritable mouvement de leur Composition, et leurs Airs marquez par rapport à cet Instrument se pourront executer en leur absence comme s'ils en battoient eux-mêmes la Mesure.

Cet Instrument n'est composé que de deux parties.

La premiere est une Regle de bois AA. haute de six pieds ou 72. pouces, large environ de deux pouces, et epaisse à-peu-près d'un pouce ; sur un côté plat de la Regle est tiré un trait ou ligne BC de bas en haut, qui partage également la largeur en deux; Sur ce trait sont marquez avec exactitude des Divisions de pouce en pouce, et à chaque point de section il y a un trou de deux lignes de diamet[r]e environ, et de huit lignes de profondeur, et ces trous sont cotez par chiffres, et commencent par le plus bas depuis un jusqu'à soixante et douze.

Je me suis servi du Pied universel parce qu'il est connu dans toutes sortes de pays. Le Pied universel contient douze pouces trois lignes moins un sixième de ligne, de pied de Roy.

Au haut de la Regle est un coude de fer ou de bois BD, enclavé dans ladite Regle un pouce au dessus de la section 72. de six ou sept pouces de saillie, au bout du coude six lignes environ en deça de l'extrémité est un petit trou D. de la grosseur d'un lacet ou cordonnet; à l'autre bout qui est enclavé dans la Regle est un autre trou B qui répond à la ligne des Divisions.

La seconde partie dont cet Instrument est composé est un Pendule, c'est à dire un plomb E attaché au bout d'un cordonnet, ce cordonnet est de fil ou de soye et rond ; au bout du cordonnet est la boule de plomb E d'un pouce de diametre environ, percée diametrallement d'un trou proportionné à la grosseur du cordonnet, par lequel trou est passé le cordonnet et arrêté par dessous la boule.

On applique le cordonnet avec son plomb à la Regle en le passant par les trous D B du coude de fer, ensorte que l'un des bouts du cordonnet réponde à la ligne des Divisions, et que l'autre bout où est le plomb pende en l'air, qui pour cela est nommé Pendule.

A l'autre bout du cordonnet qui réponde à la ligne des Divisions, est attaché une cheville de fer ou de bois F. dont la grosseur est proportionnée à la largeur des trous de la Regle, ensorte qu'elle y entre juste. La cheville est faite à peu près comme les chevilles de Luth ou de Violle ; il y a un trou entre la main ou prise de ladite cheville, et ce qui entre dans les trous de la Regle ; le cordonnet est passé par ce trou et arrêté, ensorte que la cheville estant au trou 72 le cordonnet ait 72 pouces de longueur depuis le trou D jusqu'au centre de la boule. Par le moyen de cette cheville ainsi attachée au cordonnet, l'on peut donner telle longueur que l'on veut au pendulle ou pendillon, en mettant la cheville plus haut ou plus bas, et estant mis en mouvement à la hauteur d'un quart de quart de Cercle, ce qui se fait en éloignant le plomb de la perpendiculaire ou de son repos de deux pieds lorsque la cheville est au trou 72, d'un pied lorsque la cheville est au trou 36, et de 6 pouces lorsque la cheville est au trou 18 toujours un peu moins à mesure que le Pendule est moins long : et laissant aller la boule sans la forcer, le Pendule peut marquer jusqu'à la derniere precision la vitesse ou la lenteur des mouvements de Musique, par les Vibrations de ses differentes longueurs (LOULIÉ 1696 : 83-85).

Denis Diderot, dans le cinquième de ses *Memoires de differens sujets de mathématiques* (DIDEROT 1748 : 192-197) de 1748, puis Jean-Jacques Rousseau après lui, tout d'abord de manière anonyme dans l'*Encyclopédie* en 1753, puis dans son *Dictionnaire de musique* de 1767, ont commenté cette invention, et discuté de son utilité. À Diderot, qui remet fortement en question ce nouvel outil, principalement parce qu'il considère qu'« il n'y a peut-être pas dans un air quatre mesures qui soient exactement de la même durée ; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes & à précipiter les autres, le goût et l'harmonie dans les pièces à plusieurs parties ; le goût et le pressentiment de l'harmonie dans les solo » (DIDEROT *op. cit.*) et que, en prônant l'utilisation du chronomètre, « on y a fait du Musicien & du Chronomètre deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre », et selon qui « le seul bon chronomètre que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien, qui ait du goût, qui ait bien lû la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui en sache battre la Mesure » (*ibidem*), Rousseau réplique en étant plus nuancé dans ses propos :

A la vérité cette objection qui est d'une grande force pour la musique françoise, n'en auroit aucune pour la musique italienne, soûmise irrémisiblement à la plus exacte mesure : rien même ne montre mieux l'opposition parfaite de ces deux sortes de Musiques ; car si la musique italienne tire son énergie de cet asservissement à la rigueur de la mesure, la françoise met toute la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser & à la ralentir selon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur (ROUSSEAU J.-J. 2008 : 203-204).

Dans l'article consacré par Jean-Jacques Rousseau au chronomètre, on apprend par ailleurs que l'invention a été mentionnée dans les *Principes d'Acoustique et de musique* de Joseph Sauveur⁵²² en 1701, dans la section de l'ouvrage consacrée à la « Division & [à l']Usage de l'Echometre general » (SAUVEUR 1701 : 19), et vraisemblablement utilisée par Michel L'Affilard dans ses *Principes pour bien apprendre la musique* (dans la cinquième édition de 1705)⁵²³, dans lesquels il donnait ce que l'on appelle aujourd'hui des indications métronomiques pour ses pièces. De plus,

⁵²² Membre de l'Académie royale des Sciences, Joseph Sauveur (géomètre et professeur de mathématiques du Duc de Chartres) y crée en 1700 la première chaire d'acoustique. Il est assisté dans ses expériences par Étienne Loulié (PSYCHOYOU 2009 : 304). Joseph Sauveur et Étienne Loulié faisaient partie des « Modernes » (« a group of thinkers whose debates concerning the nature and purpose of music in the 1690s had a significant influence on musical thought ») dont le futur Philippe II d'Orléans (alors Duc de Chartres) s'était entouré (FADER 2012 : 16).

⁵²³ Théodora Psychoyou fait elle aussi remarquer ces « indications métronomiques apparaissent au départ de certains des exemples musicaux à partir de la cinquième édition » des *Principes très faciles...* de Michel L'Affilard (PSYCHOYOU *op. cit.* : 298).

il s'avère que le chronomètre de Loulié avait eu un prédécesseur, à la fin malheureuse, nommé *métrometre*, « *qui battoit la Mesure tout seul ; mais tout cela n'a pas réussi* » (ROUSSEAU, J.-J. 1753).

Les propos rapportés ci-dessus de ces deux auteurs (Diderot et Rousseau) ne semblent peut-être pas à première vue d'une grande pertinence pour une étude terminologique. Cependant, ils permettent de constater que le terme *chronomètre* et son concept ont perduré pendant au moins trois quarts de siècle. Et encore, étant donné les limites du présent travail, nous n'avons pas fait le dépouillement de toutes les sources postérieures afin de vérifier la durée de vie du binôme *chronomètre*/appareil pour mesurer le temps. Il est difficile de savoir avec exactitude à quel moment le terme *chronomètre* a disparu de l'usage pour désigner la machine conçue par Loulié. Cependant, nous constatons qu'un brevet a été déposé le 26 août 1815 par Johann Nepomuk Maelzel pour le métronome (BARBUSCIA 2013)⁵²⁴, et que l'invention de Loulié – ou, à tout le moins, sa désignation – était encore suffisamment présente dans les mémoires en 1823 pour que l'on écrive : « *le métronome, dont il s'agit, qui ressemble au **chronomètre**, et pour lequel l'auteur [Maelzel] a obtenu un brevet de 5 ans, consiste en un barillet qui contient le ressort moteur de la machine [...]* »^{525, 526}. C'était toujours le cas en 1858 : « *brevet d'invention de quinze ans en date du 12 février 1853, Au sieur Delsarte, à Paris, pour un **chronomètre** musical portatif [...]. Ce **chronomètre** correspond, par ses divisions, au **chronomètre** de Galin ainsi qu'au métronome de Mälzel* »⁵²⁷.

Il serait d'ailleurs intéressant de savoir à quel moment ce terme de *chronomètre* en est venu à désigner l'appareil que nous connaissons aujourd'hui, qui sert à mesurer le temps écoulé, et de comprendre comment s'est produite la passation de « pouvoir conceptuel » : la machine de Loulié (ou ses successeurs nommés de la même manière) avait-elle disparu avant que le terme *chronomètre*

⁵²⁴ Ou encore le 14 septembre de cette même année, selon le *Robert historique*, qui indique que le mot *métronome*, emprunté pour l'histoire grecque, « *a été repris pour désigner un instrument d'étude musicale marquant le rythme, en 1815 (14 septembre, brevet d'invention)* » (REY et al. 1993 : 1 236).

⁵²⁵ Le caractère gras est de nous, dans cette citation comme dans la suivante.

⁵²⁶ Comme on peut le lire dans le *Dictionnaire chronologique et raisonne des decouvertes, inventions, innovations, perfectionnemens, observations nouvelles et importations, en France [...]*, p. 390 (voir bibliographie). On y précise que Maëlzel a déposé trois ans plus tard, en 1818, un nouveau brevet à l'Académie des Beaux-Arts, pour « *un métronome de nouvelle forme, préférable à celui qui lui avait été déjà présenté, puisqu'aux avantages que l'on avait reconnus au premier, le nouveau, en conservant la même division de l'échelle, joint le mérite d'être plus simple, d'avoir un mouvement plus régulier, et d'être à un prix très-moderé. Cet instrument offre la certitude de conserver les intentions du compositeur et d'être fort utile à ceux qui commencent à apprendre la musique, en les habituant à jouer en mesure et en leur donnant une idée exacte de la division des temps* » (*ibidem*).

⁵²⁷ Comme on peut le lire dans la *Description des machines et procedes pour lesquels des brevets d'invention ont été pris sous le régime de la loi du 5 juillet 1844*, p. 95 (voir bibliographie). Le caractère gras est de nous.

réapparaisse pour désigner la nouvelle invention⁵²⁸ ? Dans l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle* parue en 1870, on peut lire, à l'article « métronome » :

Dès 1698, un professeur, nommé Loubié [sic], inventa dans ce but un mécanisme qu'il nomma *chronomètre*. Laffilard [sic], musicien de la chapelle du roi, en combina un autre vers le même temps. Le mécanicien anglais Harrison, célèbre par sa montre marine, construisit une machine qui semble avoir été parfaite, mais dont le prix était fort élevé. Vinrent ensuite le *rythmomètre* de l'horloger Duclos (1782), enfin le *chronomètre* de Despréaux, professeur au Conservatoire (1812). [...] Il a été détrôné par une invention que deux mécaniciens d'Amsterdam, Winckel et Maetzel, se sont disputée. Approuvé par l'Institut, en 1816, le métronome est généralement adopté maintenant [...] ⁵²⁹.

Malgré la durée de vie relativement courte (?) du chronomètre de Loulié, cet instrument a tout de même fait l'objet d'une certaine diffusion : il a même traversé la Manche, et on le retrouve mentionné, par exemple, dans le *Treatise of Musick, Speculative, Practical, and Historical* d'Alexander Malcolm de 1721 :

I have spoken a little already of the measuring the absolute Time, or determining the Movement of a Piece by means of a Pendulum, a Vibration of which being applied to any one Note, as a Crotchet, the rest might be easily determined by that. Monsieur Loulie in his *Elemens, ou Principes de Musique*, proposes for this Purpose a very simple and easy Machine of a Pendulum, which he calls a Chronometer (STRAHLE 1995 : 68).

Une autre mention londonienne du *chronometre* démontre que l'invention de Loulié y était toujours connue et mentionnée en 1800⁵³⁰. Cependant, il semble que la solution de Loulié ait été jugée un peu trop complexe pour certains, dont le compositeur et organiste William Crotch (1775-1847). Ainsi, on peut lire chez Emanuel Rubin que, « *to put an end to the confusion engendered by ambiguous tempo words in either English or Italian, Crotch recommends the use of a simple pendulum*⁵³¹. He discards Loulié's chronometre as "more complex, expensive and unwieldy than is

⁵²⁸ Selon le CNRTL, ce terme d'horlogerie remonterait à 1853.

⁵²⁹ Extrait de l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts* (p. 143 – voir bibliographie).

⁵³⁰ Date de publication des « Remarks on the Terms at Present Used in Music, for Regulating the Time » de William Crotch dans le *Monthly Magazine* londonien, d'où sont extraits les propos de Crotch rapportés ici par Emanuel Rubin.

⁵³¹ Au sujet de *pendule*, il est intéressant de constater que Marin Mersenne, dans son *Harmonie universelle* de 1636-1637, suggérait lui aussi un moyen de mesurer la vitesse d'exécution des pièces, comme le rapporte George Houle : « [Marin Mersenne] describes how to construct a pendulum with a musket-ball suspended from a string 3 ½ feet long that will swing back and forth precisely in one second. The string may be shortened by mathematical formulas to correspond to the tempo of different proportions, or "faire prendre l'accoustumance aux Maistres qui font

necessary.” *All that is needed, he says, is “merely a piece of tape and a plummet, graduated into English feet and inches; a measure more generally intelligible than the cyphers used by Loulié”* » (RUBIN 1989 : 40).

On aurait également pu se demander, notamment afin de pouvoir classer le *chronomètre* sous le type de variation diachronique approprié, si le *métronome* de Maelzel consistait en une amélioration technique de l'appareil de Loulié – il pourrait alors s'agir d'un cas ancien de « rebranding ». La consultation du brevet déposé pour le métronome de Maelzel pourrait le laisser supposer, tout comme la lecture du chapitre consacré au métronome de l'*Académie de musique élémentaire* [...] de l'abbé O'Donnely, chapitre dans lequel la description du métronome et de la manière de l'utiliser dans l'apprentissage de la musique est entrecoupée d'indications pour fabriquer soi-même un (moins coûteux) chronomètre (O'DONNELLY 1844 : 149). Cependant le mécanisme du chronomètre musical portatif de Delsarte dont le brevet est cité ci-dessus semble s'éloigner du mécanisme du chronomètre de Loulié.

Si ce que l'on cherche à établir est ce qui change au sein du binôme terme-concept, il reste toutefois à se demander à partir de quand on doit considérer qu'un concept devient autre – et, donc, à partir de quand on doit considérer qu'il se produit ce que nous appelons « évolution du concept ». Cela ramène à la définition terminologique ou conceptuelle, et au choix des caractères essentiels ou nécessaires pour une définition, ainsi qu'à la détermination de ce qui constitue un caractère non essentiel d'un concept. Pour ce qui est du chronomètre et du métronome et des différents caractères que l'on peut relever dans les divers contextes étudiés, il ne s'agit pas tant d'écarter les caractères qui tiendraient davantage de la définition encyclopédique⁵³², mais plutôt de déterminer si les caractères essentiels doivent inclure le mécanisme de l'appareil, ou si la fonction seule de l'appareil suffit à assurer ce que nous pourrions appeler la « stabilité conceptuelle ». Qu'est-ce qui tient du concept (caractères), et qu'est-ce qui tient de l'objet (propriétés) ? Dans tous les cas présentés ou évoqués ci-dessus, la fonction de l'appareil

chanter, de battre réglement la mesure de telle vitesse qu'ils voudront” » (HOULE 2000 : 5). Le *Livre de Musique* de Claude Augé suggère lui aussi (comme solution alternative au métronome) l'utilisation d'un pendule pour marquer le tempo : « *on peut déterminer les mouvements au moyen d'un pendule. Les oscillations seront d'autant plus lentes que le fil sera plus long. Ainsi, le fil aura : pour le presto, environ 0^m 14 ; pour l'allegro, 0^m 25 ; pour l'andante, 1 mètre ; pour l'adagio, 1^m 20 ; pour le largo, 1^m 65* » (AUGÉ 1896 : 24).

⁵³² Rappelons, à ce sujet, les propos de Josette Rey-Debove, qui écrivait en 1971 : « *que la pomme de terre soit d'origine péruvienne, que Parmentier en ait répandu l'usage, qu'on la consomme de plus en plus sous forme de chips, et que Van Gogh en ait fait un sujet de peinture favori, sont autant de qualifications inutiles à la distinguer des autres tubercules comestibles, à vrai dire peu nombreux* » (1971 : 228).

demeure fidèle aux souhaits émis par Loulié en inventant son chronomètre⁵³³. Ainsi, si l'on considère que la fonction de l'appareil prime sur son mécanisme, on se retrouverait donc devant un cas où, pour un concept constant (mis à part quelques évolutions technologiques), nous avons différentes dénominations, ce qui correspondrait dans notre typologie au premier type de variation diachronique. Si toutefois on considère que le mécanisme de l'appareil constitue un caractère tout aussi essentiel ou nécessaire que sa fonction, il faudrait alors classer ce cas sous le troisième type de variation diachronique. Si, enfin, les caractères de la forme et du mécanisme sont considérés comme plus importants que la fonction de l'appareil elle-même, il conviendra d'« enterrer » le *chronomètre* de Loulié, en le classant sous la nécrologie terminologique.

10.6 En guise de conclusion

Agréments

L'avantage du domaine musical sur certains autres domaines est que, dans ce domaine, il n'est pas toujours essentiel de recourir au langage verbal et à la terminologie pour transmettre des idées. Ainsi, de manière générale, en contexte de répétition, un interprète pourra toujours recourir à l'exemple musical (chanté ou joué) pour s'assurer que ses collègues comprennent à quel concept il se réfère en utilisant un terme donné, tout comme un professeur le fera pour ses élèves, et même un élève pour son professeur. Cela est tout aussi vrai pour ce qui est des agréments et des ornements, et on pourrait donc estimer que le besoin de procéder à un éclaircissement terminologique, ou encore à une étude diachronique visant à identifier les différences terminologiques et conceptuelles entre le XVII^e siècle et aujourd'hui dans ce sous-domaine, est moindre.

Toutefois, il y aura toujours des situations dans lesquelles un recours au langage verbal et à la terminologie sera nécessaire – notamment pour ce qui est de la transmission écrite d'idées ou de connaissances (sans parler de la traduction) – sans compter que, à partir du moment où les mots ou les termes pour dire les choses disparaissent, c'est un peu de la connaissance et du savoir qui disparaît aussi. Or, dans de tels cas, il sera important pour celui ou celle qui souhaite communiquer au sujet de la musique ancienne qu'il ou elle puisse le faire en sachant quel terme il peut utiliser et dans quel(s) contexte(s). Devra-t-il, au sujet d'un agrément ou d'un ornement

⁵³³ Sur la base d'un corpus de référence différent, cette conclusion aurait probablement pu être elle aussi différente. En effet, Alexander Evan Bonus (2014), dans son article « Metronome », vient bouleverser l'impression de linéarité conceptuelle dans le temps autour de cet appareil.

par exemple, faire référence au compositeur ou aux compositeurs qui usaient de la même dénomination ou qui le décrivaient de la même manière ? Devra-t-il, dans certains contextes, insérer dans son discours, des éléments non-textuels pour s'assurer d'une bonne compréhension ? Par ailleurs, dans des contextes de lecture de textes anciens ou de partitions anciennes, une excellente connaissance de la terminologie des agréments ne peut-elle pas être fondamentale ?

Modes rythmiques, prolation

Cette fiche permet de constater à quel point le contexte musical (pensée et théorie musicale) était différent d'aujourd'hui. Dans le cas des modes rythmiques, l'étude diachronique du traitement des termes et concepts permet tout d'abord de constater comment, au fil du temps, certaines notions (ou encore leur compréhension) s'estompent. Elle permet également d'illustrer le cheminement que doivent faire ceux qui souhaitent se spécialiser dans la musique ancienne ou simplement comprendre la musique ancienne : pour comprendre comment la musique doit se lire et s'interpréter, il faut comprendre comment elle a été pensée et conçue, et dans quel contexte musical. Comprendre comment ces différentes notions sont peu à peu devenues floues, jusqu'à leur redécouverte et à leur réappropriation par les musicologues et par les musiciens, peut servir à indiquer le chemin (inverse) à parcourir pour se réimmerger dans le contexte de l'époque.

Valeurs et figures de note

Il est tout à fait possible, de nos jours, de travailler, jouer et chanter de la musique ancienne sans utiliser d'autres dénominations pour les valeurs et figures de note que celles qui sont utilisées et enseignées dans le domaine musical hors musique ancienne – nous avons-nous-même constaté que cela était souvent le cas. Cependant, pour aborder les musiques et les textes anciens, les décrire (articles musicologiques), les traduire, il est important de connaître l'évolution diachronique de cette partie de la terminologie musicale. Par la suite, deux options seront envisageables : (a) utiliser la terminologie « moderne », sauf pour les valeurs de note plus anciennes comme la *maxime*, par exemple, et (b) utiliser la terminologie appropriée à l'époque ou à l'auteur dont il est question, et ne pas utiliser, par exemple, le terme *semibrève* au sujet de Saint-Lambert, ou celui de *ronde* au sujet ou à l'époque de du Cousu. Peu importe le choix que l'on fera, il demeure cependant important que l'on ait une connaissance passive des différentes dénominations passées des valeurs et figures de note.

Xénismes

Bien qu'ils ne constituent qu'une partie infime des termes relevés au cours de notre dépouillement terminologique, nous avons tenu à inclure le thème des xénismes dans les fiches traitées dans ce chapitre. Comme nous l'exposons ci-dessus (en 10.4), une étude du terrain historicomusical nous avait préparée à en rencontrer un bon nombre dans les deux langues. En effet, les nombreux échanges culturels, qu'ils soient passifs (récits de voyageurs, arrivée de partitions étrangères ou d'ouvrages étrangers sur la musique, goût pour les choses étrangères – en Angleterre, surtout) et actifs (musiciens étrangers venant exercer leur métier en France ou en Angleterre), laissaient supposer que des mots et des termes auraient été plus nombreux à suivre.

Le fait que cela n'ait pas été le cas constitue en soi un élément intéressant (bien qu'intrigant), et suscite notre intérêt à élargir notre étude en synchronie historique (notamment en élargissant la période étudiée et les corpus de dépouillement) pour voir si l'on parvient à recenser davantage de xénismes dans le domaine musical.

Chronomètre, métronome

Sauf si l'on veut comprendre du point de vue mécanique l'invention de Loulié ou connaître le tempo que cet auteur recommandait pour certains genres musicaux, il n'est bien entendu pas nécessaire de fabriquer un chronomètre ou d'aller « consulter » celui qui se trouve au CNSMD de Lyon – il suffirait que quelqu'un dresse une table d'équivalence entre les valeurs indiquées par Loulié et celles que l'on retrouve sur les métronomes modernes, comme l'a fait par ailleurs Emanuel Rubin pour les marques pendulaires de William Crotch (RUBIN 1989).

L'étude du cas du chronomètre se révélera surtout intéressante pour le terminologue en ce qu'elle enrichira sa réflexion au sujet de l'évolution conceptuelle. En posant la question « les termes *métronome* et *chronomètre* renvoient-ils à des concepts différents ou à un même concept ? », notre réponse décrite ci-dessus a été « cela dépend ». En effet, cela dépend de la manière dont on définit ce (ou ces) concept(s). À partir de quand l'évolution technologique d'une machine engendre-t-elle un nouveau concept de cette même machine ? Où trace-t-on alors la limite entre le concept « ancien » et le « nouveau » ? Au chapitre 4, nous donnions l'exemple de la voiture, en soulignant que le concepteur de la Ford Modèle T aurait peut-être du mal à reconnaître dans une Smart ou une Tesla un véhicule automobile, mais très nombreux seront ceux qui, au contraire, reconnaîtront trois objets ou trois réalisations concrètes du concept *voiture*.

Cela dépend, comme nous l'exprimions ci-dessus du poids que l'on accorde à chacun des caractères portés par un concept : lesquels sont essentiels, nécessaires ou superflus ? Dans le cas du chronomètre/métronome, nous expliquions que ce choix devait se faire entre la fonction de l'objet (indiquer ou mesurer le tempo d'une pièce de musique) et sa mécanique et ses caractéristiques techniques. Il serait également possible d'arguer que la fonction principale du chronomètre, pour Loulié, était de fournir un moyen de mesurer, noter et transmettre l'intention de tempo pour une pièce donnée de manière plus précise qu'en utilisant des termes d'indication de mouvement, et que, pour les concepteurs du métronome du XIX^e siècle, l'une des fonctions principales de leur invention était de permettre à l'apprenant de musique de travailler son chant ou son instrument à un tempo régulier. Voilà tout ce qu'il faut peser avant d'affirmer que le chronomètre était l'ancêtre du métronome, ou encore que *chronomètre* et *métronome* sont des variantes diachroniques, par exemple. Ce genre de réflexion est valable (et nécessaire) pour tous les concepts ressortant d'une étude en terminologie historique (en synchronie historique ou en diachronie), que ce soit dans le domaine musical ou dans d'autres domaines.

CHAPITRE 11 — « NOTE D'EMPLOI » DES TERMES MUSICAUX

Nous avons consacré les deux précédents chapitres à la présentation des résultats de notre étude synchronique historique et de notre étude diachronique, parmi lesquels nous avons repéré dans notre base de données certains éléments qui ont connu une variation diachronique, ou encore une variation dans le temps de la relation d'équivalence langue à langue. Toutefois, si nous nous limitons à ce constat, il nous semble que notre travail n'aurait pas entièrement atteint les buts fixés à l'origine. Ainsi, dès lors que notre intention est de faciliter ou d'améliorer les interactions communicationnelles dans le domaine de la musique ancienne, il nous paraît essentiel de dépasser ces constats purement factuels, et de proposer, chaque fois qu'il semble exister un besoin en ce sens, ce que nous appellerons une « note d'emploi » d'un terme ou d'un groupe de termes.

À première vue, on pourrait se demander en quoi cette « note d'emploi » constitue réellement une innovation. Cette note d'emploi ne serait-elle pas plutôt assimilable à la « note » figurant sur la fiche terminologique standard, note que nous avons subdivisée, dans notre base de données, en note conceptuelle et note linguistique (présentées respectivement en 6.2.1.10 et en 6.2.1.11) ? En fait, que disent, au sujet de cette « note », les principales références ?

Voyons tout d'abord ce que stipulent les principales normes ISO utilisées en terminologie. Comme le rappelle la norme ISO 704, « *une définition seule peut être insuffisante* », et « *les ressources terminologiques pour des non-spécialistes doivent souvent être complétées soit par l'ajout de notes, de descriptions de concepts, d'explications, de contextes ou d'informations encyclopédiques, soit par l'introduction d'une représentation par d'autres moyens (par exemple graphique, bande sonore)* » (ISO 2000a : 22). Selon cette norme, la « note » à laquelle il est fait référence ici, peut contenir un ensemble d'informations, comme les parties facultatives du concept défini, les « *autres informations jugées nécessaires* » (*ibidem* : 27) (c'est-à-dire des informations s'ajoutant à celles déjà comprises dans la définition, mais qui ne constituent pas des caractères essentiels du concept défini, autrement dit, les « *informations qui rendent le concept irréductible* »), ou encore la définition ou une explication d'un concept figurant dans une définition (« *tout caractère qui nécessite une explication doit être défini en tant que concept distinct dans une entrée distincte ou doit figurer dans une note* » (*idem* : 28)). En somme, les notes « *peuvent comprendre des caractères non distinctifs ou des parties facultatives souvent associées au concept ou encore des éléments typiques constituant l'extension du concept et complétant la définition mais jouant un rôle non essentiel dans la différenciation [sic] du concept par*

rapport aux autres concepts » (*idem* : 29). De son côté, la norme ISO 1087 présente cette « note » comme étant un « *énoncé qui donne des informations complémentaires sur toute partie d'un article terminologique* » (ISO 2000b : s. p.).

D'autres documents définissent également la « note ». Pour De Bessé et al., la note figurant sur la fiche terminologique doit contenir « *the information which supplements the morphological, syntactic, semantic, and pragmatic description⁵³⁴ of a term* » (1997 : 142). Dans le *Vocabulaire systématique de la terminologie*, la « note » est définie comme un « *énoncé qui donne des informations de nature encyclopédique ou notionnelle, linguistique (flexion, mise en discours, etc.) ou terminologique (rapport terme-notion, relations internotions, marques d'usage, etc.) sur le terme étudié* » (BOUTIN-QUESNEL ET AL. 1985 : 28). Enfin, les auteurs du guide *La rédaction de définitions terminologiques* produit par l'Office québécois de la langue française prévoient pour leur part que la « note » pourra inclure les extensions de sens (VÉZINA et al. : 17), des exemples, des précisions permettant de lever toute ambiguïté (*ibidem* : 21), les caractéristiques stéréotypiques (*idem* : 29), les caractères superfétatoires ou accidentels (*idem* : 31), « *les renseignements descriptifs non essentiels, mais considérés comme ayant une certaine importance* » (*idem* : 12).

Comme nous l'avons expliqué dans la troisième partie de cette thèse, nos deux champs « note conceptuelle » et « note linguistique » ont bien été utilisés, non pas de manière systématique, mais bien chaque fois que le besoin en a été ressenti, pour recueillir une bonne partie des éléments prévus par ces différents auteurs, en ajoutant (pour ce qui est de la note linguistique) tous les éléments nécessaires à une juste insertion des termes dans le discours. En effet, comme nous l'avons démontré, le domaine de la musique ancienne présente la particularité de reposer non seulement sur l'étude et l'interprétation de répertoires anciens, mais également sur la recherche d'une pratique musicale conforme à ce que la recherche musicologique actuelle nous apprend sur la pratique de l'époque. La musique ancienne n'est pas le seul domaine où il s'agit de se réapproprier les anciennes façons de faire sur la base d'une recherche historique afin de réintégrer un art ancien dans la pratique courante⁵³⁵. Dans tous les cas, cela passe en grande partie par une connaissance de l'évolution diachronique de la terminologie du domaine, et par l'utilisation de

⁵³⁴ Noter l'emploi du mot « *description* », et non pas « *use* ».

⁵³⁵ Bien entendu, cela va au-delà de l'archéologie expérimentale, puisqu'il ne s'agit pas de vérifier la faisabilité de certains procédés ou façons de faire, mais bien de faire en sorte que ces anciennes pratiques redeviennent bien vivantes et même contemporaines.

cette connaissance. Et c'est là que l'intervention du terminologue se montre particulièrement utile, car il peut alors contribuer à baliser correctement cette utilisation.

Une difficulté particulière propre à notre sujet d'étude découle du fait que, loin de constituer un domaine en complète autarcie, le domaine de la musique ancienne appartient au domaine plus vaste de la musique. Au sein de ce dernier domaine, les différentes spécialités musicales ne sont pas imperméablement cloisonnées entre elles, et les spécialistes de la musique ancienne sont ainsi fréquemment appelés à interagir avec des musiciens⁵³⁶ non spécialistes de la musique ancienne, et même avec des personnes qui ne sont ni musiciens ni spécialistes de la musique. Une telle situation n'est pas propre à la musique. En médecine, par exemple, un radiologue n'est pas uniquement en contact professionnel avec d'autres radiologues : il est appelé à interagir avec d'autres professionnels du domaine médical ; il en va de même pour les autres spécialités de ce domaine.

C'est en raison de ces inévitables interactions que nous avons pris soin, dès le chapitre 3 de cette thèse, de présenter non seulement les différents acteurs du domaine de la musique ancienne, mais également les différentes situations communicationnelles dans lesquelles les spécialistes de ce domaine sont susceptibles de devoir recourir à une médiation linguistique. C'est ce qui nous a amenée à nous pencher sur le phénomène de médiation linguistique, et à mettre de l'avant deux concepts (la médiation terminologique d'une part, et la médiation métaterminologique d'autre part), pour lesquels notre « note d'emploi » se veut un outil facilitateur.

11.1. Médiation, médiation linguistique, médiation terminologique et médiation métaterminologique

Mais qu'entendons-nous exactement par « médiation terminologique » et par « médiation métaterminologique » ? En quoi ces deux concepts se distinguent-ils de celui de « médiation linguistique » ? Afin de mieux expliquer ces deux concepts, il nous apparaît nécessaire de revenir d'abord sur le concept supérieur qui les inclut tous les trois, c'est-à-dire celui de la médiation⁵³⁷.

⁵³⁶ « Musiciens » étant entendu ici comme « spécialistes du domaine musical » (et non pas, comme ils le sont généralement, comme praticiens de la musique).

⁵³⁷ À propos de la médiation, nous renvoyons à la thèse de Sandrine Allègre (2011 : chapitre 3), qui en une centaine de pages explore les dimensions théoriques du concept de médiation, passant notamment en revue différents (et très nombreux) points de vue (philosophique, juridique, pédagogique, langagier, etc.) exprimés sur le sujet.

Selon Sandrine Allègre, la médiation, prise dans son sens générique, peut se concevoir comme un « *processus dynamique de la vie quotidienne, faisant émerger, principalement par le biais du langage, une situation nouvelle* » (2011 : 138). Pour cette auteure, dans l'acte de médiation, « *les acteurs sociaux impliqués dans une relation ternaire interactive adhèrent à un processus transformateur dynamique et positif, qui se matérialise principalement dans le dialogue et la rencontre avec autrui, dans le but de dépasser les obstacles de la vie quotidienne, et donc, par extension, d'aboutir à l'émergence d'une situation nouvelle par la résolution d'un certain nombre de dysfonctionnements, d'obstacles ou conflits* » (*ibidem* : 259). Cette médiation peut prendre un très grand nombre de formes, parmi lesquelles nous retrouvons la médiation linguistique.

11.1.1. Médiation linguistique

Tout comme les autres types de médiation, la médiation linguistique est aujourd'hui couramment étudiée. Toutefois, si l'on se fie aux résultats de recherches par mots-clés affichés par les moteurs de recherche de littérature scientifique, on constate qu'une grande partie des écrits sur le sujet n'abordent la médiation linguistique que sous l'angle de son application aux activités traductionnelles. Or s'il est vrai que la traduction, en tant que négociation, constitue effectivement un geste ou un acte de médiation linguistique, il nous semble que la médiation linguistique embrasse un champ bien plus large que cela. Dans les mots d'un auteur qui s'est penché sur la médiation linguistique dans la perspective de son application à la communication spécialisée, notamment par la terminologie, la médiation linguistique peut en effet se définir de manière plus vaste comme « *toute activité de communication nécessitant la transformation ou l'adaptation d'un message parlé ou écrit, de manière à le rendre intelligible à un public cible dans une situation linguistique donnée* » (L.-J. ROUSSEAU 2013 : 45). Ainsi, pour Louis-Jean Rousseau, l'acte de médiation linguistique s'inscrit dans une stratégie d'optimisation ou d'efficacité de la communication⁵³⁸, une communication « efficace » étant celle qui « *assure la compréhension entre un locuteur et ses interlocuteurs* » (*ibidem* : 46), et dans laquelle « *le locuteur, dans un langage donné, transmet des idées, des connaissances ou des informations, alors que les interlocuteurs, en percevant les signes exprimés, comprennent et acceptent le contenu du discours énoncé tel que l'a pensé son émetteur* » (*ibid.*).

⁵³⁸ Sandrine Allègre considère pour sa part que, dans un contexte langagier, l'activité de médiation vise « *le dépassement d'un obstacle ou d'un dysfonctionnement communicationnel* » (ALLÈGRE 2011 : 260), ce qui semble aller dans le même sens.

Nous en déduisons donc que la médiation linguistique, telle qu'elle est définie ci-dessus, constitue l'un des outils favorisant l'efficacité de la communication.

Sous cette visée plus large, la médiation linguistique ne s'incarne donc plus dans la seule traduction, mais également dans la plupart des situations communicationnelles. Ainsi, en plus de la traduction et de l'interprétation, ce même auteur (*op. cit.* : 45-46) énumère, parmi les applications de la médiation linguistique, le doublage ou le sous-titrage de film, la localisation, l'enseignement, la vulgarisation scientifique et technique, la communication entre experts de domaines différents, la communication entre l'Administration publique et les administrés, la communication entre les médias et le public, la communication entre les fournisseurs et leurs clients, l'argumentation commerciale et la publicité, la protection du consommateur, la communication entre les niveaux hiérarchiques dans une organisation et l'intégration linguistique, sociale et culturelle des migrants. De son côté, Daniel Cassany (1996) dresse un inventaire très vaste des différentes activités comprises dans la médiation linguistique, qu'il considère comme un « nouvel espace professionnel » répondant à une nouvelle réalité sociale, et qui peut être considérée différemment en fonction des objectifs de travail poursuivis et de la nature de l'intervention : a) intervention sur le plan de la communication orale ou écrite (interprétation, préparation de guides, rédaction, traduction, révision ou édition de documents, notamment), b) intervention sur le plan du registre (discours, style, lexique), pouvant aller de l'édition de guides de style et de l'étude de la terminologie d'un domaine spécialisé (recherche, normalisation, lexicographie) à l'élaboration de programmes informatiques de génération automatique de textes, et c) intervention sur la documentation produite par un organisme, sur la formation linguistique du personnel (assistance linguistique, enseignement des langues, rédaction, développement de l'enseignement à distance ou de centres d'autoapprentissage, entre autres choses).

Appliquée aux domaines de spécialité, il serait ainsi fait appel à la médiation linguistique dans chacune des interactions communicationnelles auxquelles sont appelés à participer les spécialistes d'un domaine, et que nous détaillons pour le domaine de la musique ancienne au chapitre 3 (et résumées dans la figure 3.2). Louis-Jean Rousseau explique par ailleurs le besoin d'un recours à la médiation linguistique par deux principaux phénomènes linguistiques : d'une part, la non-

intelligibilité des textes⁵³⁹ et, d'autre part, la variation, cette dernière pouvant être géolectale, culturelle ou sociolectale (dans les domaines spécialisés, sociotechnolectale).

11.1.2. Médiation terminologique et médiation métaterminologique

Nous l'avons vu ci-dessus, les formes que peut prendre la médiation linguistique sont très variées et, si sa nécessité dans la communication spécialisée a été soulignée par plusieurs, il nous est apparu important de définir et de préciser les manières dont elle peut alors se décliner. Discours de spécialité et terminologie sont toujours intimement associés et, en ce sens, il allait de soi que la médiation linguistique en contexte de communication spécialisée touche en très grande partie le choix des termes. En effet, le premier acte de médiation linguistique en discours spécialisé consiste dans le choix du terme juste, approprié, et c'est la raison d'être même des études portant sur les vocabulaires de spécialité. Cependant, il nous semble que la médiation linguistique en contexte de discours spécialisé ne s'arrête pas là. Car le seul choix du terme approprié ne peut à lui seul résoudre tous les problèmes d'inefficacité de la communication. C'est la raison pour laquelle nous distinguons, d'un côté, la médiation terminologique et, de l'autre, la médiation métaterminologique.

Dans notre esprit, la médiation terminologique⁵⁴⁰ consiste dans le choix du terme adéquat, du terme dont on a la certitude qu'il renverra dans l'esprit de l'interlocuteur au concept dont il est effectivement question. En ayant recours à ce type de médiation, le spécialiste va ainsi « négocier » la terminologie qu'il utilise et sacrifier au besoin certains termes dans certains contextes donnés, au profit d'une meilleure intercompréhension.

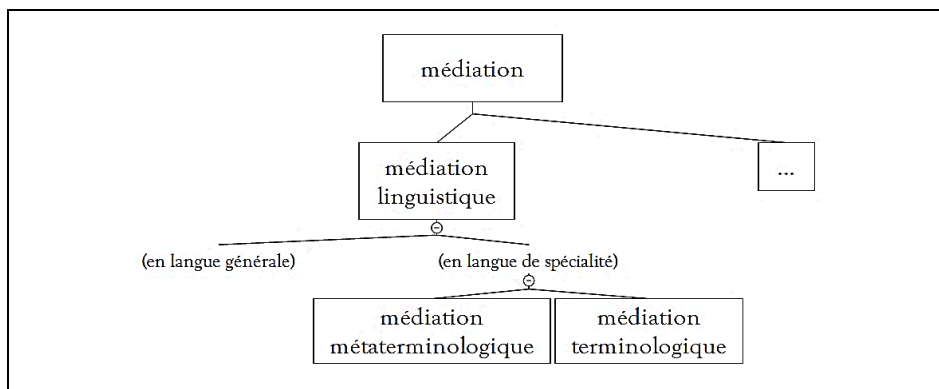
Toutefois, comme nous l'écrivions ci-dessus, il arrive que le simple remplacement d'un terme par un autre ne suffise pas à une bonne intercompréhension. En effet, dans certains contextes communicationnels – et l'on songe ici à la majorité des contextes impliquant d'une part le spécialiste d'un domaine et, d'autre part, un spécialiste d'un domaine connexe, ou un non spécialiste – il devient parfois nécessaire d'accoler au terme utilisé une glose explicative (définitionnelle) ou encore une périphrase d'équivalence terminologique (« x, que vous nommez z »), ou encore une brève remise en contexte du terme et du concept, notamment à cause

⁵³⁹ L'auteur faisant référence par là au « caractère abscons de certaines catégories de discours » et au « phénomène de l'intraduisible » (*ibid.* : 49).

⁵⁴⁰ Nous tenons à souligner que nous utilisons le terme « médiation terminologique » en référence à un tout autre concept que celui désigné ainsi par Maryvonne Holzem (2004).

d'une variation diachronique pouvant être ou étant à la base d'une ambiguïté terminologique. C'est ce que nous nommons « médiation métaterminologique ».

Figure 11.1 – Relations taxinomiques entre médiation, médiation linguistique, médiation terminologique et médiation terminologique



Pour revenir à la note d'emploi qui fait l'objet de ce chapitre, nous pouvons désormais préciser que, en fonction du contexte monolingue ou bilingue, et en fonction également de différents cas de figure que nous verrons ci-après, une telle note permettra ou facilitera ces deux types de médiation terminologique et métaterminologique. Des exemples de notes d'emploi s'appliquant à certains concepts extraits de notre base de données figureront en 11.4.

11.2. Formes de la note d'emploi en contexte monolingue

Dans un contexte monolingue, nous distinguons deux cas de figure possibles pour la note d'emploi : d'une part, les termes à utiliser sans précaution particulière et, d'autre part, les termes nécessitant une précision en fonction du public cible, parmi lesquels on retrouve les termes de musique ancienne identiques à des termes désignant un concept différent pour les musiciens non spécialistes de la musique ancienne, les cas de plurinymie diachronique pour un même concept entre la terminologie musicale générale et la terminologie de la musique ancienne, les termes inconnus ou méconnus d'un musicien non spécialiste de la musique ancienne et, enfin, les cas où un concept peut être désigné en synchronie par plusieurs termes (plurinymie synchronique).

11.2.1. Terme(s) à utiliser sans précaution particulière

Une partie importante de la terminologie que nous avons recueillie, et qui concerne notamment les concepts de base de la musique, correspond à toutes fins pratiques (du point de vue du binôme terme-concept) à la terminologie encore utilisée aujourd'hui dans le domaine musical général (hors spécialité de la musique ancienne). En d'autres mots, une partie de la terminologie musicale

en usage aujourd'hui dans le domaine musical (hors spécialité de musique ancienne) est la même que celle qui était utilisée à la seconde moitié du XVII^e siècle. Il s'agit donc du sous-ensemble terminologique qui n'a pas connu de variation diachronique. Nous pouvons ainsi parler d'une part commune de terminologie ou encore d'une terminologie partagée à la fois par le domaine musical en général et par le domaine spécialisé de musique ancienne en particulier. L'ensemble des termes et des concepts inclus dans cette terminologie partagée peut donc être utilisé par les spécialistes de la musique ancienne dans leurs interactions avec des non spécialistes de la musique ancienne sans aucune crainte d'incompréhension ou de méprise terminologique, et leur emploi ne nécessite aucune mise en garde particulière.

11.2.2. Terme(s) nécessitant une précision en fonction du public cible, etc.

Ce n'est pas le cas, toutefois, de tous les termes recensés au cours de nos travaux (ou qui le seraient dans des travaux similaires portant sur l'ensemble des termes musicaux anciens). En effet, certains termes, se rattachant à l'un ou l'autre des différents cas de figure correspondant à la typologie de la variation diachronique que nous proposons en 4.1.3, devront être utilisés avec précaution, en particulier dans certaines situations communicationnelles. Plusieurs cas de figure sont possibles, dont voici les principaux.

11.2.2.1. Terme de musique ancienne identique à un terme homonyme désignant un concept différent pour les musiciens non spécialistes de la musique ancienne

Le premier cas de figure concerne certains termes musicaux anciens qui, de prime abord, semblent ne poser aucun problème d'utilisation : ces termes anciens ont en effet la même « apparence » (mot identique) que des termes encore couramment utilisés dans le domaine musical⁵⁴¹. Il s'agit toutefois d'une illusion, car les mêmes « mots » réfèrent ici à des concepts différents. Autrement dit, on se trouve ici devant deux termes constitués d'un même « mot », chacun de ces termes référant cependant à un concept différent – le premier binôme terme-concept étant compris et utilisé par les spécialistes de la musique ancienne, le second par les musiciens non-spécialistes de ce domaine. On pourrait tout bonnement dire qu'il s'agit de cas d'homonymie. Cependant, cette différence entre deux termes dans la relation de désignation d'un concept découle dans les faits la plupart du temps d'une variation diachronique observable. C'est donc souvent de l'histoire même de la langue musicale que découle ici l'ambiguïté

⁵⁴¹ Par les musiciens non spécialistes de la musique ancienne.

terminologique, et on comprend que, en situation de médiation, le recours à un terme seul ne sera pas suffisant pour assurer l'efficacité de la communication.

Nous l'avons vu, l'ambiguïté terminologique est ici quelque peu insidieuse, parce que difficilement détectable à l'œil nu. Elle rend d'autant plus nécessaire le recours à la médiation, terminologique ou métaterminologique. Toutefois, pour que le locuteur soit en mesure d'assurer la nécessaire médiation (terminologique ou métaterminologique), il est essentiel qu'il ait préalablement été sensibilisé à ce fait. C'est pourquoi, face à une telle ambiguïté, un locuteur spécialiste du domaine de la musique ancienne placé dans une situation de médiation doit d'abord et avant tout être mis au fait des cas « problématiques » – c'est le premier rôle de notre note d'emploi. Une fois « averti », ce locuteur, s'il souhaite assurer une juste compréhension de ses propos – et, également, s'assurer à lui-même une juste compréhension des propos de son interlocuteur non spécialiste de la musique ancienne – devra recourir à tout le moins à une glose explicative – ou, dans certains cas, à une autre terminologie, utilisée et bien comprise par son interlocuteur.

C'est à de tels besoins que doit répondre la note d'emploi, en précisant les besoins d'adaptation du discours. Ajoutons que ce besoin peut, dans certains cas, varier en fonction de la catégorie d'acteurs à laquelle appartient l'interlocuteur, la connaissance du domaine de la musique ancienne pouvant en effet varier d'une catégorie d'acteurs à une autre, comme nous l'avons vu en 3.2. Si aussi bien l'émetteur que le récepteur du message sont des spécialistes de la musique ancienne, aucune précaution d'emploi n'est nécessaire puisque tous deux ont les mêmes références.

11.2.2.2. Pluronymie diachronique pour un même concept

À l'inverse du cas de figure examiné ci-dessus, nous avons vu qu'il existe des cas où un même concept, là encore pour des raisons de variation diachronique, sera dénommé différemment par des spécialistes de la musique ancienne et des musiciens non spécialistes de la musique ancienne (le concept est demeuré inchangé, mais le terme pour le désigner n'est plus le même). Dans ce cas, l'emploi par le spécialiste de la musique ancienne du terme approprié peut prêter à confusion dans l'esprit du non spécialiste, qui s'imaginera avoir affaire à un concept qu'il ne connaît pas alors que, en réalité, le concept traité lui est pleinement familier, même s'il utilise pour le désigner un autre terme que le spécialiste de la musique ancienne. Ici encore, la note d'emploi alertera tout d'abord sur cette ambiguïté terminologique. Elle proposera ensuite d'accompagner le terme

approprié d'une courte glose expliquant que celui-ci réfère au concept désigné par le terme « équivalent » chez les musiciens non spécialistes de la musique ancienne.

Une autre déclinaison de plurinymie diachronique est cependant possible. En effet, comme nous l'avons vu, il peut exister au sein de la terminologie de la musique ancienne des cas de plurinymie découlant d'une variation diachronique ancienne : la désignation d'un concept donné peut tout à fait avoir varié dans le temps, même à une époque ancienne. Pour un même concept, le terme approprié sera donc différent, par exemple, pour traiter de la musique du début du XVII^e siècle ou de celle de la fin de ce même siècle⁵⁴². Dans ces cas, la note d'emploi, qui doit guider le choix terminologique, peut se complexifier, d'autant que la problématique que nous venons de décrire peut se superposer à d'autres cas de figures décrits dans ce chapitre.

11.2.2.3. Terme et objet (concept) spécifiques au domaine de la musique ancienne

Dans la typologie de la variation diachronique que nous avons proposée au chapitre 3, figure, entre autres, la mort de l'objet désigné et la nécrologie terminologique. Nous avons par ailleurs exposé que, du fait de la résurgence de pratiques et de métiers, une résurgence terminologique pouvait se produire, et que cela pouvait engendrer des domaines concurrents (l'« ancien », ressuscité, et le « nouveau », aboutissement actuel de l'évolution dans le temps du même domaine), ainsi que, dans certains cas, une plurinymie diachronique. En ce qui concerne les cas de mort de l'objet désigné et de nécrologie terminologique, la résurgence terminologique fait donc revivre à la fois l'objet et le terme au sein du domaine résurgent. Dans ce cas de figure, le spécialiste de la musique ancienne doit être encore une fois alerté du problème potentiel (terme et concept inconnus des non spécialistes de la musique ancienne), et la note d'emploi doit lui proposer des pistes d'explications ou de précisions quant à l'usage de ce terme.

Notons par ailleurs que, dès lors qu'un domaine est résurgent, il n'y a plus réellement lieu de parler de « nécrologismes terminologiques » : ceux-ci sont alors ou bien inexistants (la résurgence terminologique étant passée par là), ou alors voués à ne plus en être (et à « ressurgir », la recherche et la découverte de nouvelles sources aidant).

⁵⁴² Pensons notamment aux cas signalés par les auteurs de nos corpus : Monsieur de Saint-Lambert et La Voye Mignot, entre autres.

11.2.2.4. Concept pouvant être désigné en synchronie historique par plusieurs termes (plurinymie historique)

Au cours de notre dépouillement, nous avons relevé plusieurs cas de variantes. Par ailleurs, nous avons largement discuté, dans les chapitres précédents, du phénomène de synonymie et de quasi-synonymie en terminologie, en général, et dans le cas d'une terminologie « ancienne » et des ornements en particulier ; nous avons aussi présenté et analysé plusieurs cas recensés au cours de notre dépouillement. Cela étant, si l'analyse de la plurinymie historique soulève l'intérêt du terminologue et aussi du musicologue, il n'en demeure pas moins que l'existence de plusieurs termes pour un même concept peut rapidement devenir une source de problèmes pour celui qui a à communiquer au sujet du concept en question. En effet, au moment de produire un discours (oral ou écrit), il faut être en mesure de trancher, et il est évidemment rassurant, pour le communicant, de pouvoir le faire en connaissant tous les tenants et aboutissants, et d'adapter son discours en fonction du contexte communicationnel et du public cible. La tâche du terminologue doit donc s'élargir pour ajouter à la description et à l'analyse d'une terminologie la fonction de conseiller en médiation – ici, de médiation terminologique. Dans le cas où plusieurs termes existent pour dénommer un même contexte, la note d'emploi devra donc préciser, s'il y a lieu, les nuances conceptuelles entre les différents termes, mais également guider l'utilisateur dans le choix du terme, notamment en fonction du public cible.

11.3. La note d'emploi dans un contexte bilingue ou multilingue

Si le besoin de médiation est présent entre des locuteurs d'une même langue, il est encore plus grand dans un contexte de traduction car les difficultés s'y multiplient. Outre les situations évoquées plus haut, le traducteur peut se trouver confronté à plusieurs problèmes. Ainsi, par exemple, lorsque, dans une langue source, un terme possède plusieurs équivalents dans la langue cible, lequel doit-il choisir et selon quels critères ? À l'opposé, que doit-il faire lorsqu'un terme ne trouve pas d'équivalent dans la langue cible ? Ou encore lorsque l'équivalent d'un terme n'est plus celui qu'il avait à l'époque ?

Nous l'avons évoqué au début de ce chapitre, une partie des besoins de médiation linguistique provient de l'activité traductionnelle et nous avons en effet inclus les traducteurs dans les différents acteurs du milieu de la musique ancienne présentés en 3.2. Pour Sandrine Allègre, le traducteur « est considéré, au sens large, comme un médiateur dans la mesure où il est le tiers dans une relation ternaire rapprochant, par l'intermédiaire du processus de médiation et dans une dialectique entre

l'identité et l'altérité, le texte original et le texte traduit, des contextes langagiers, culturels, spatio-temporels, historiques, littéraires ou encore techniques éloignés et véhiculés par le texte à traduire » (2011 : 91). Selon cette auteure, la médiation effectuée par le traducteur se traduit notamment par ce qu'elle nomme des « espaces de médiation », que l'on retrouve « *sous forme de préface, note introductive ou note en bas de page* » (*ibidem*), chacun de ces éléments permettant au lecteur d'« *accéder aux marques d'altérité (contexte culturel, style particulier propre à l'auteur du texte original) conservées dans le texte traduit* » (*ibid.*).

Le rôle du traducteur en tant que médiateur linguistique (ou plus précisément interlinguistique), en particulier en langue de spécialité, est bien expliqué par Jacqueline Percebois, pour qui la traduction, « *médiation interlinguistique, [...] peut s'astreindre à la stricte fidélité au sens des mots, au contexte culturel ou à la pensée de l'auteur du texte-source, tout en s'efforçant toujours de les rendre intelligibles dans le cadre de la culture et de la langue d'arrivée* » (2004 : s. p.). Cette auteure résume cette médiation interlinguistique que constitue l'acte de traduire comme étant la reformulation d'un texte dans la langue cible, « *en étant fidèle à son sens et en concevant une forme adaptée à la langue et à la culture du public auquel cette traduction est destinée* » (*ibidem*).

Pour sa part, Malcolm Harvey, qui reconnaît lui aussi l'importance du traducteur, « *intermédiaire incontournable entre l'émetteur et le récepteur du message* » (2006 : 105) et qui, selon lui, joue le rôle de « *gardien de l'interface* », explique que, dans le domaine juridique, cette interface est « *composée de couches multiples* » (*ibidem*) car, écrit-il, « *même dans un contexte monolingue, le discours juridique nécessite fréquemment la présence d'un intermédiaire* » (*ibidem*), et le juriste peut ainsi être appelé à jouer le rôle d'« *émetteur de substitution* » ou de « *récepteur de substitution* » (*idem*). Dans un contexte de traduction, explique-t-il, « *cette médiation intralinguistique se double d'une médiation interlinguistique* » (*idem*). Or, il nous apparaît que, s'agissant de la traduction musicale et, *a fortiori*, de la traduction dans le domaine de la musique ancienne, le traducteur est appelé à jouer tous ces rôles, que ce soit simultanément ou successivement. Certes, comme pour tout acte de traduction, il est le « *gardien de l'interface* », parce qu'il délivre le message d'un auteur, en respectant la forme autant que faire se peut. Cependant, en traduisant, il devient « *émetteur de substitution* » lorsqu'il est appelé à traduire vers une langue étrangère des textes écrits par des spécialistes du domaine à destination de non spécialistes, mais qui n'ont pas fait l'objet de médiation intralinguistique préalable. De la même façon, il peut également être appelé à traduire depuis une langue étrangère des textes exempts de médiation intralinguistique préalable. En effet, tous les spécialistes du domaine de la musique ancienne n'étant pas alertés à la nécessité de

procéder à une médiation lorsqu'ils s'adressent à des musiciens non spécialistes (ou à des acteurs non musiciens, qui n'ont de la musique qu'une connaissance superficielle et ne sont pas nécessairement au fait des particularités de la musique ancienne), il arrive fréquemment que le traducteur spécialisé dans ce domaine doive pallier cette absence de médiation. C'est pourquoi, nous complétons le rôle donné par Jacqueline Percebois au traducteur qui, selon elle, « *doit préserver le sens du texte de départ tout en tenant compte des spécificités linguistiques et culturelles des destinataires dans le texte d'arrivée* » (2004) : le traducteur doit également tenir compte de leurs connaissances du domaine traité.

Dans le domaine de la musique ancienne, les problèmes inhérents à la traduction sont nombreux. Dans un article portant sur l'ornementation à la française à la viole de gambe (sous-domaine des agréments dont nous avons abondamment traité au chapitre précédent) Gordon J. Kinney écrit, dans une section intitulée « *Confusion in Terminology* » :

Any student of Baroque ornamentation immediately encounters a most frustrating and baffling problem caused by the vast confusion that permeates its terminology: different writers used different terms (and symbols) to mean the same thing and, conversely, they frequently used the same term (and symbol) to mean quite different things. This confusion has been compounded by modern writers who, in translating ancient terms in foreign languages, do so as though they had the meanings they now have in these languages. The translating dictionaries also contribute to this confusion, for their authors evidently know nothing about music and its terminological usages and much less about musical terms whose meanings have changed several times in the course of time (KINNEY 1968 : 39).

Cela était vrai en 1968. Cela l'est certainement encore aujourd'hui.

Quels sont donc les problèmes particuliers qui pourraient surgir lors de la traduction de textes spécialisés dans notre domaine, et en quoi la « note d'emploi » que nous proposons pourrait-elle faciliter la tâche du traducteur confronté à ce genre de problème ? Au moment d'étudier les relations d'équivalence dans notre corpus, nous avons identifié différents cas de figure, dont :

- a) un terme qui trouve plusieurs équivalents dans la langue cible ;
- b) un terme qui ne trouve pas d'équivalent dans la langue cible ;
- c) un terme dont l'équivalent dans l'une des langues a évolué au cours des siècles.

Nous avons également vu que ces cas de figure reflétaient souvent, dans les deux premiers cas ci-dessus, un découpage conceptuel différent, tandis que, pour le dernier cas, il pouvait s'agir d'une

différence culturelle (un concept donné n'existant pas dans la « culture cible », aucun besoin de dénomination ne s'est fait ressentir). À chacun de ces cas de figure correspond une problématique traductionnelle. Dans le premier cas, la question qui se pose, pour le traducteur, est « lequel des équivalents existants faut-il choisir ? ». Bien qu'ils soient tous équivalents au terme en langue source, ils ne sont en effet pas nécessairement équivalents entre eux. Dans le deuxième cas, c'est l'impasse ; le traducteur a cependant besoin qu'on lui offre une solution pratique pour sa traduction. Dans le dernier cas, le traducteur fait face à un dilemme : des deux équivalents, doit-il opter pour l'ancien ou pour le nouveau ? La note d'emploi des termes fait partie des outils qui peuvent contribuer à « rompre l'isolement du traducteur »⁵⁴³.

11.3.1. Pluralité d'équivalences en langue cible

En élargissant la portée de notre note d'emploi, nous pouvons tenter de résoudre le premier des problèmes ci-dessus, tout d'abord en signalant au traducteur le problème d'équivalence multiple, puis en clarifiant les nuances conceptuelles (s'il y a lieu) propres à chacun des équivalents. En cas de synonymie parfaite entre les différents équivalents existants, la note d'emploi rassurera le traducteur sur sa liberté dans le choix de l'équivalent. Cette utilisation de la note d'emploi permettrait de proposer une solution pratique au traducteur qui, trop souvent, se retrouve confronté à une pluralité de solutions d'équivalences proposées par différentes bases de données terminologiques (et parfois même au sein de la même base de données) et qui, faute de complément d'information (sur l'usage, sur les nuances conceptuelles, sur les variantes sociotechnolectales, etc.) se voit contraint de procéder de manière aléatoire au choix de l'équivalent.

11.3.2. Impasse traductionnelle — équivalences indirectes

Le premier rôle de la note d'emploi sera ici de signaler au traducteur l'existence d'un « cul-de-sac » traductionnel. Dans ce cas de figure, le traducteur se retrouve dans une situation semblable à celle décrite par Malcolm Harvey (2006, 2000), et les quatre voies d'issue proposées par cet auteur pourraient être envisagées, à savoir l'équivalence fonctionnelle, l'équivalence formelle, la transcription et la traduction explicative. Nous abondons cependant dans le sens de l'auteur pour dire que, dans le discours spécialisé, l'équivalence fonctionnelle ne convient pas et qu'elle ne peut

⁵⁴³ « *Romper el aislamiento del traductor* » (GONZÁLEZ 1997 : 684).

s'envisager que dans un contexte de vulgarisation ou de grande vulgarisation⁵⁴⁴. Quant à l'équivalence formelle, elle ne permet pas à quelqu'un qui n'est pas familier avec le contexte musical de la culture de la langue source de comprendre le concept décrit et il nous apparaît que, tant qu'à vouloir calquer la forme du terme en langue source sans faciliter la compréhension d'un concept, il est préférable de recourir directement à la transcription, et d'utiliser le terme original dans la traduction ; cela nous semble la solution parfaite pour la traduction des textes spécialisés destinés à des lecteurs spécialisés, qui seront au fait à la fois de la terminologie et de la musique de la culture de la langue source. Toutefois, dans la majorité des cas, la solution que nous privilégierions consiste en une combinaison des deux dernières possibilités ci-dessus, la transcription et la traduction explicative, ce qui permet d'ajouter à l'emploi du terme original une périphrase explicative. La double valeur pédagogique de cette solution (elle enseigne à la fois le terme et le concept) nous semble en effet correspondre à l'idéal du geste de médiation (ici, médiation métaterminologique).

Comme l'explique Malcolm Harvey, le choix de la solution de traduction se fera en fonction de la stratégie de traduction (« *SL-oriented* » ou « *TL-oriented* »), ou encore en fonction de la nature des destinataires du texte. Cette importance fondamentale de la prise en compte dans la traduction des destinataires d'un texte est d'ailleurs très largement reconnue, notamment par Daniel Gouadec, qui prône une « *adaptation complète du document d'origine à un public qui se caractérise par des habitudes différentes, des goûts différents, des modes de pensée différents, des comportements différents* » (1989 : 3), et qui doit « *recevoir le document traduit comme si ce dernier avait été rédigé par quelqu'un de même culture* » (*ibidem*). Il est vrai que, dans ces cas de figure, l'arbitrage revient habituellement au traducteur (PERCEBOIS 2004). Cependant, nous croyons que le traducteur (qui n'est pas nécessairement spécialisé dans le domaine de la musique ancienne) pourra apprécier d'être guidé dans son arbitrage. Ainsi la note d'emploi préconisera-t-elle alors, soit une périphrase explicative soit un étoffement (le cas échéant, autour d'un autre terme) dans la langue cible, qui pourra permettre de contourner l'obstacle rencontré.

11.3.3. Pluralité d'équivalences dans la langue cible due à une variation diachronique

En ce qui concerne le troisième des cas de figure évoqués ci-dessus (termes dont l'équivalence n'est plus la même dans la langue musicale actuelle qu'à l'époque, résultat d'une variation

⁵⁴⁴ Dans le domaine juridique, Malcolm Harvey recommande l'équivalence fonctionnelle surtout pour les romans ou les articles de presse (2006 : 107).

diachronique), rappelons tout d'abord que la connaissance de l'évolution diachronique d'une terminologie (ou de termes en particulier) a déjà été reconnue comme nécessaire pour le traducteur. En effet, comme l'écrit Jacqueline Percebois, le traducteur doit veiller à la cohérence de la terminologie à la fois du point de vue synchronique et du point de vue diachronique. Ainsi, dans les mots de cette auteure,

[p]our le respect de la « cohérence synchronique », [le traducteur] doit associer dénominations et concepts dans chaque langue afin de vérifier si ce sont des équivalences directes ou s'il existe des spécificités dues à la langue ou à la culture scientifique. Par ailleurs, l'analyse diachronique lui permet d'éviter les pertes de contact avec l'évolution de la terminologie et l'état des techniques : en effet, la langue de spécialité évolue en fonction d'avancées scientifiques, des références théoriques prises par l'auteur du texte source et de sa volonté de se démarquer par rapport à la littérature existant sur son sujet (PERCEBOIS 2004 : s. p.).

Pascaline Dury reconnaît elle aussi l'importance de fournir aux traducteurs les informations à caractère diachronique pertinentes, et c'est la raison pour laquelle elle proposait en 2005, que la définition terminologique en vienne à inclure des éléments de nature diachronique :

We therefore consider that the role of a terminological definition is not only a cognitive role of offering information on unknown or not very well known terms, but is also to give a complete description of the conceptual system which is behind the term. This is why we consider that it is also part of the definition to inform the translator about the history of the concept and its name(s) (DURY 2005 : 35).

Pour des raisons d'ergonomie, elle proposait que ces informations soient insérées dans les définitions au moyen d'hyperliens ou d'« hyperfichiers » (« *hyperfiles* »), accessibles par une icône cliquable.

Si le cas de figure décrit ici est assimilable en partie à celui traité ci-dessus en 11.3.1 (pluralité d'équivalents), il présente par rapport à lui une difficulté additionnelle qui résulte d'une variation diachronique. Les termes en apparence concurrents désignent en réalité des concepts différents, ou encore des concepts similaires mais se rapportant à des époques distinctes. Cette difficulté peut également se doubler d'une autre : l'équivalent « correct » (ou l'équivalent « d'époque » pour désigner le concept dont il est question) peut renvoyer, dans la terminologie musicale « générale » à un concept différent. Le dilemme qui se pose au traducteur peut se résumer ainsi :

- a) choisir l'équivalent « d'époque » : cela permet de respecter une équivalence conceptuelle et d'utiliser la terminologie appropriée dans le domaine de la musique ancienne, mais peut en

revanche engendrer des mécompréhensions chez les destinataires de la traduction, pour qui le terme homonyme renvoie à un autre concept ;

- b) choisir l'équivalent « moderne » : ce faisant, on « trahit » en quelque sorte la terminologie appropriée, mais on peut espérer éviter le phénomène de mécompréhension décrit ci-dessus ;
- c) recourir à l'étoffement ou à la périphrase explicative (qui, dans ce cas, ne mettra pas l'accent sur les particularités culturelles de la langue source, comme on vient de le voir en 11.3.2, mais plutôt sur « l'état des lieux » diachronique), accompagnée du terme « correct ».

Ici encore, le choix traductionnel doit se faire en prenant en compte les destinataires (public cible) de la traduction, ainsi que le rôle de la traduction (simple traduction ou traduction doublée d'une adaptation – médiation/vulgarisation). Dans cet ordre d'idées, notre note d'emploi va au-delà de ce que proposait Pascaline Dury (*op. cit.*), en expliquant les conséquences pratiques de chaque option et en précisant les situations ou les interlocuteurs (lecteurs de la traduction) pour lesquels chaque option sera comprise. Il faudra préciser, par exemple, que l'équivalent a_1 sera immédiatement compris par tel groupe d'acteurs G , mais pas par tel(s) autre(s) H , pour le(s)quel(s) c'est plutôt l'équivalent a_2 qu'il convient d'utiliser. La décision finale quant au choix de l'équivalent reviendra alors au traducteur, mais elle sera prise en toute connaissance de cause, sur la base du public cible et du rôle de la traduction.

11.4. Exemples de notes d'emploi

11.4.1. *Crochet*

Le premier cas qui nous permet d'illustrer la note d'emploi que nous avons mise de l'avant dans ce chapitre est celui de *crochet*. Comme nous le verrons, le cas de *crochet* se révèle problématique à plusieurs égards et constitue en ce sens un cas d'école.





Faux-ami

Les traducteurs ont l'habitude de se méfier des faux-amis, qui font partie de leur quotidien. Cependant, s'agissant de traduction de textes anciens, comme dans le cas d'écrits anciens sur la musique, il convient d'alerter les traducteurs ou les musicologues ou musiciens « traducteurs d'un jour » – ou même les spécialistes de la musique ancienne qui sont appelés à communiquer dans une autre langue que la leur – sur les cas de faux-amis historiques (c'est-à-dire un cas de faux-ami

dans le vocabulaire historique, mais qui n'existe pas dans le vocabulaire « moderne », et *crochet*, que nous avons relevé au cours de notre étude, en est un parfait exemple.

Le terme *crochet* est toujours employé en anglais britannique pour désigner la même valeur de note qu'à l'époque étudiée (et dont l'équivalent américain est *quarter note*), et le seul faux-ami dont doivent se méfier les traducteurs qui ont à traduire un texte du domaine musical concerne habituellement le terme anglais *crochet* et le terme français *croche*, formes dont la parenté morphologique pourrait induire une erreur de traduction (d'une valeur ou figure de note vers une autre). Le risque de faux-ami dont il est question ici concerne des termes en usage à la seconde moitié du XVII^e siècle qu'on est par conséquent susceptible de retrouver dans des écrits de l'époque. Nous nous concentrerons dans cette fiche sur ce dernier cas pour notre note d'emploi.

Tableau 11.1 – Les concepts désignés par *crochet*


| sous-domaine | terme | FR / EN | synonyme(s) et variante(s) | définition | symbole | équivalent(s) |
|--------------------|----------------|---------|--|---|---|--|
| rythme | crochet, n. m. | FR | demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. | Silence valant une croche. |  | quaver rest, n. |
| | crochet, n. | EN | black minim, n. crochet, n. | Valeur de note valant deux <i>quavers</i> ou une demie <i>minim</i> . |  | noire, n. f. quart, n. m. semiminime, n. f. noire à queue, n. f. noire avec une queue, n. f. |
| notation rythmique | crochet, n. m. | FR | demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. | Symbole représentant le crochet. |  | quaver rest, n. |
| | crochet, n. | EN | black minim, n. crochet, n. | Figure de note représentant le <i>crochet</i> . |  | noire, n. f. quart, n. m. semiminime, n. f. noire à queue, n. f. noire avec une queue, n. f. |

Le cas de faux-ami historique dont il est question ici se produit dans deux sous-domaines distincts : celui du rythme et celui de la notation rythmique. Il s'agit d'un cas doublé, qui découle de l'existence des différentes couches de langue que nous évoquions en 1.1 : dans chaque langue, nous avons deux concepts dont l'un constitue la représentation graphique de l'autre, tous deux étant désignés par des termes homographes. Il s'agit donc non seulement d'alerter d'une part sur la distinction entre les deux domaines (c'est le rôle que joue ici la définition – et il n'y a donc pas besoin de reprendre cette alerte dans la note d'emploi) et, d'autre part, sur le danger du faux-ami historique. Pour ce qui est du « danger » de faux-ami, nous avons quatre notes d'emploi à rédiger en tout.

Cas de plurinymie diachronique


Cependant, comme nous le laissons entendre au début de cet exemple, les précautions d'usage de *crochet* ne s'arrêtent pas au problème de faux-ami soulevé ci-dessus. En effet, si, en terminologie musicale « moderne » (britannique), *crochet* (sous sa variante *crotchet*), désigne toujours la même valeur et figure de note, aucun concept musical n'est désigné en français par le terme *crochet* dans cette même terminologie musicale « moderne ». Par ailleurs, hormis dans les écrits anciens sur la musique, ce terme n'est plus vraiment utilisé en français : les spécialistes de musique ancienne utilisent en effet dans la plupart des cas la terminologie moderne des valeurs et des figures de note – sauf, bien entendu, lorsqu'il s'agit de transmettre ou d'expliquer la terminologie musicale ancienne. Ainsi, il convient d'avertir l'utilisateur que *crochet*, en français, est aujourd'hui désigné par le terme de *demi-soupir*. En fonction du contexte, il convient donc de moduler l'usage : on pourra utiliser *crochet* dans la traduction d'un texte ancien anglais, afin de « coller » à la langue de l'époque ; en revanche, on utilisera *demi-soupir* pour la rédaction ou pour la communication orale, même entre spécialistes.

Enfin, nous avons vu en 10.3 que *crochet* n'était pas utilisé par tous les auteurs français de l'époque (certains auteurs utilisaient en effet le synonyme *demi soupir* et sa variante *demi-soupir*). Il n'est donc même pas absolument nécessaire de chercher, dans ce cas, à utiliser le terme ancien *crochet*. Voici donc quatre fiches présentant les différentes notes d'emploi que nous préconiserions au sujet de *crochet*.

| | | |
|----|------------------|---|
| FR | <rythme> | arbre conceptuel |
| | terme | crochet, n. m. |
| | synonyme(s) | demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. |
| | définition | Silence valant une noire. |
| | symbole |  |
| | équivalent(s) EN | quaver rest, n. |
| | note d'emploi | Faux-ami : à ne pas confondre avec les concepts anglais crochet ⁵⁴⁵ et crochet . Préférer le terme <i>demi-soupir</i> en toutes situations de communication. Sauf peut-être pour la traduction de textes anciens (pour coller au style de l'époque). Les usagers actuels de la musique ancienne utilisent habituellement le synonyme <i>demi-soupir</i> . L'usage de <i>demi-soupir</i> présente l'avantage de ne pas nécessiter de médiation lors de la communication avec des non-spécialistes. |

⁵⁴⁵ Le soulignement dans les exemples de fiches terminologiques qui figurent dans cette section correspond à des hyperliens dans la base de données.

| | | |
|------------------|--|--|
| EN | <rythme> arbre conceptuel | |
| terme | crochet, n. | |
| synonyme(s) | black minim, n. | |
| variante(s) | crotchet, n. | |
| définition | Valeur de note valant deux <i>quavers</i> ou une demie <i>minim</i> . | |
| symbole | ↓ | |
| équivalent(s) FR | noire, n. f. ; quart, n. m. ; semiminime, n. f. ; noire à queue, n. f. ; noire avec une queue, n. f. | |
| note d'emploi | <p>Faux-ami : à ne pas confondre avec les concepts français <i>crochet</i> et <i>crochet</i>.</p> <p>Utilisable dans tous les contextes (anglais britannique).</p> <p>Anglais américain : forme utilisée = <i>quarter note</i>.</p> <p>Pour des traductions de textes anciens, il convient cependant d'utiliser la forme <i>crotchet</i> si l'on souhaite coller au style de l'époque.</p> | |

| | | |
|------------------|---|--|
| FR | <notation rythmique> arbre conceptuel | |
| terme | crochet, n. m. | |
| synonyme(s) | demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. | |
| définition | Symbole représentant le crochet. | |
| symbole |  | |
| équivalent(s) EN | quaver rest, n. | |
| note d'emploi | <p>Faux-ami : à ne pas confondre avec les concepts anglais <i>crochet</i> et <i>crochet</i>.</p> <p>Préférer le terme <i>demi-soupir</i> en toutes situations de communication.</p> <p>Sauf peut-être pour la traduction de textes anciens (pour coller au style de l'époque).</p> <p>Les usagers actuels de la musique ancienne utilisent habituellement le synonyme <i>demi-soupir</i>. L'usage de <i>demi-soupir</i> présente l'avantage de ne pas nécessiter de médiation lors de la communication avec des non-spécialistes.</p> | |

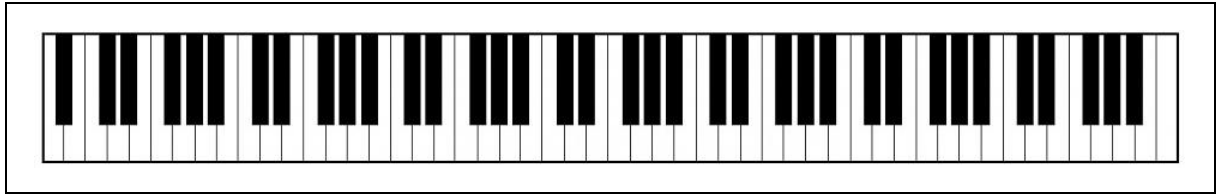
| | | |
|------------------|--|--|
| EN | <notation rythmique> arbre conceptuel | |
| terme | crochet, n. | |
| synonyme(s) | black minim, n. | |
| variante(s) | crotchet, n. | |
| définition | Figure de note représentant le <i>crochet</i> . | |
| symbole | ↓ | |
| équivalent(s) FR | noire, n. f. ; quart, n. m. ; semiminime, n. f. ; noire à queue, n. f. ; noire avec une queue, n. f. | |
| note d'emploi | <p>Faux-ami : à ne pas confondre avec les concepts français <i>crochet</i> et <i>crochet</i>.</p> <p>Utilisable dans tous les contextes (anglais britannique).</p> <p>Anglais américain : forme utilisée = <i>quarter note</i>.</p> <p>Pour des traductions de textes anciens, il convient cependant d'utiliser la forme <i>crotchet</i> si l'on souhaite coller au style de l'époque.</p> | |

11.4.2. *Touche noire, touche blanche, black key, white key* (clavier)

Le deuxième cas que nous souhaitons soulever ici concerne les différentes touches du clavier d'instruments tels le clavecin, l'orgue et l'épinette, entre autres. Pour quiconque a étudié le piano, ou est familier avec cet instrument, les *touches blanches* désignent les touches les plus nombreuses sur un clavier, c'est-à-dire celles qui correspondent à des notes naturelles (exemptes de bémol ou

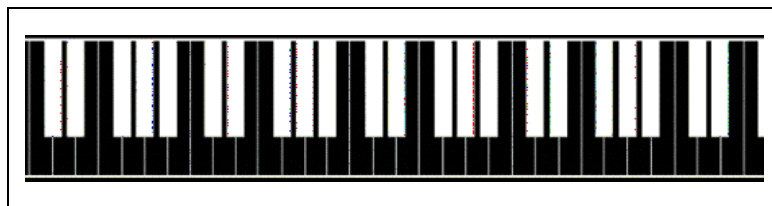
de dièse), et les *touches noires* à celles qui correspondent à des notes altérées (c'est-à-dire porteuses d'un bémol ou d'un dièse) comme on peut le voir ci-dessous :

Figure 11.2 – Clavier « moderne »



En revanche, dans certains textes du XVII^e siècle, le lien de ces termes vers les concepts est inversé : les *touches noires* (également nommées *feintes*) sont celles qui correspondent aux notes naturelles et ce sont les *touches blanches* qui correspondent aux notes altérées. C'est en effet ce que l'on constate, notamment, à la lecture des *Principes du clavecin* de Saint-Lambert, mais également à la lecture d'ouvrages anglais comme *A choice Collection of lessons* de Purcell (1696) ; cela correspond à l'illustration que voici :

Figure 11.3 – Clavier « ancien »



Comme l'explique Nicolas Meeüs, dans la facture d'un clavier, le choix de la couleur des touches « is a matter of taste and usage, the only requirement being that the pattern of lower and raised keys be underlined by contrasting colours. In the past the naturals were often white and the sharps black, as they are now, but in the 17th and 18th centuries these colours were often reversed. Italian makers generally used brown boxwood naturals with black sharps, and tortoiseshell, mother-of-pearl, or rare precious woods of various colours have also been employed » (MEEÛS 2001)⁵⁴⁶. Les termes *touche blanche* et *touche noire* (et leurs équivalents *white key* et *black key*) sont ainsi plus que susceptibles de soulever une ambiguïté terminologique à laquelle doit savoir répondre ou que doit pouvoir prévenir la note d'emploi.

⁵⁴⁶ En France, précise Adélaïde de Place, les claviers des clavecins sont faits à l'époque en bois de tilleul; les touches diatoniques (c'est-à-dire celles qui correspondent aux notes altérées) sont « *habillées d'ébène* » et les feintes (ou *touches blanches*) sont « *plaquées en os de bœuf* » (DE PLACE, Adélaïde in BENOIT et al. 1992 : 149). On trouve également de plus amples informations sur la facture des clavecins aux articles « *clavecin* » et « *clavier* » de l'*Encyclopédie* (DIDEROT & ALEMBERT 1751 : 509-511 et 512-513).

| | | |
|---------------|---|---|
| FR | <organologie> <u>arbre conceptuel</u> | |
| | terme | touche noire, n. f. |
| | synonyme(s) | noire, n. f. (abréviation en contexte) |
| | définition | Touche d'un clavier correspondant à une note non altérée. |
| | équivalent(s) EN | black key, n. |
| note d'emploi | <p>Attention : en terminologie musicale « moderne », ce terme désigne une touche correspondant à une note altérée.</p> <p>Médiation métaterminologique : Si l'on choisit d'utiliser <i>touche noire</i>, pour désigner une touche correspondant à une note non altérée, il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>que l'on nomme de nos jours (sur les claviers modernes) touche blanche ou encore touche diatonique</i> ».</p> | |

| | | |
|----|--|---|
| EN | <organologie> <u>arbre conceptuel</u> | |
| | terme | black key, n. |
| | définition | Touche d'un clavier correspondant à une note non altérée. |
| | équivalent(s) FR | touche noire, n. f. ; noire, n. f. |
| | note d'emploi | <p>Attention : en terminologie musicale « moderne », ce terme désigne une touche correspondant à une note altérée.</p> <p>Médiation métaterminologique : Si l'on choisit d'utiliser <i>black key</i>, pour désigner une touche correspondant à une note non altérée, il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>usually named nowadays white key or white note (relating to modern keyboards)</i> ».</p> |

| | | |
|---------------|---|--|
| FR | <organologie> <u>arbre conceptuel</u> | |
| | terme | touche blanche, n. f. |
| | synonyme(s) | feinte, n. f. ; blanche, n. f. (abréviation en contexte) |
| | définition | Touche d'un clavier correspondant à une note altérée. |
| | équivalent(s) EN | white key, n. |
| note d'emploi | <p>Attention : en terminologie musicale « moderne », ce terme désigne une touche correspondant à une note non altérée.</p> <p>Médiation terminologique : Préférer le terme <i>feinte</i> si l'on souhaite utiliser une terminologie ancienne ; ce terme est moins ambigu, à condition qu'il soit clair que le contexte est bien celui du clavier (voir <i>feinte</i>⁵⁴⁷).</p> <p>Médiation métaterminologique : Si l'on choisit d'utiliser <i>touche blanche</i> pour désigner une touche correspondant à une note altérée, il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>que l'on nomme de nos jours (sur les claviers modernes) touche noire ou encore touche chromatique</i> ».</p> | |

| | | |
|----|--|---|
| EN | <organologie> <u>arbre conceptuel</u> | |
| | terme | white key, n. |
| | définition | Touche d'un clavier correspondant à une note altérée. |
| | équivalent(s) FR | touche blanche, n. f. ; blanche, n. f. (abréviation en contexte) ; feinte, n. f. |
| | note d'emploi | <p>Attention : en terminologie musicale « moderne », ce terme désigne une touche correspondant à une note non altérée.</p> <p>Médiation métaterminologique : Si l'on choisit d'utiliser <i>white key</i> pour désigner une touche correspondant à une note altérée, il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>which is nowadays called black key or black note (on modern keyboards)</i> ».</p> |

⁵⁴⁷ En effet, *feinte* désignait également, au XVII^e siècle, ce que l'on nomme aujourd'hui *frette*, comme nous le verrons ci-dessous en 11.4.3.

11.4.3. *Touche, traverse, fret, stop et frette*

Notre prochain exemple concerne également un concept du sous-domaine de l'organologie. Il s'agit de ce que Ian Harwood définit comme « *a strip of gut, bone, ivory, wood or metal, placed across the fingerboard of certain bowed and plucked instruments* » (2001), dans l'article « fret » de l'encyclopédie *Grove Music Online*. Si ce concept est désigné aujourd'hui le plus couramment par les termes de *fret*, en anglais, et de *frette* en français, à l'époque étudiée, nous avons recensé plusieurs termes pour ce concept : *touche* et *traverse* en français, et *fret* et *stop* en anglais. Le changement dans la dénomination en français (pour *frette*⁵⁴⁸) constitue un beau cas d'évolution diachronique, mais c'est bien afin d'illustrer de manière concrète notre note d'emploi que nous avons retenu ici ce concept. En effet, les usagers de la terminologie de la musique ancienne ont davantage besoin de savoir quel(s) termes utiliser, dans quel(s) contexte(s) et de quelle manière, et c'est ce à quoi répond la note d'emploi. À la plurinymie diachronique s'ajoute la possibilité d'ambiguïté, en français, avec le terme *touche* désignant un élément du clavier, mais également une partie des instruments à cordes⁵⁴⁹ et, en anglais, avec le mot *stop* qui peut également désigner un *jeu* d'un orgue. Par ailleurs, le terme français *traverse* (et, dans une moindre mesure, *touche*⁵⁵⁰) risquent de ne pas être compris par des interlocuteurs qui ne sont pas au fait de la terminologie musicale ancienne.

| FR | <organologie> | arbre conceptuel |
|------------------|---|------------------|
| terme | touche, n. f. | |
| synonyme(s) | traverse, n. f. | |
| définition | Lien en boyau (simple ou double) noué à tous les demi-tons autour du manche de certains instruments à archet et à pincer qui sert à améliorer l'émission sonore lorsque la corde n'est pas jouée à vide. | |
| équivalent(s) EN | fret, n. ; frett, n. ; stop, n. | |
| note d'emploi | Attention – plurinymie diachronique : le terme employé aujourd'hui le plus fréquemment en français pour désigner ce concept est <i>frette</i> (n. f.). Cependant, pour une traduction de textes anciens, préférer <i>touche</i> ou <i>traverse</i> (si l'on souhaite coller au style de l'époque). Médiation métaterminologique : Risque d'ambiguïté terminologique : voir <i>touche</i> et <i>touche</i> . Si l'on choisit d'utiliser le terme <i>touche</i> , il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « <i>terme de l'époque pour désigner ce que l'on nomme aujourd'hui frette</i> » ou, plus simplement, « <i>touche (frette)</i> ». | |

⁵⁴⁸ Définie par Luthfi Becker comme étant un « *cercle en boyau noué autour du manche et le divisant en sept sections d'un demi-ton chacune* » (1982).

⁵⁴⁹ Ce terme peut en effet désigner aussi une « *longue planchette de bois dur (généralement de l'ébène) collée sur le manche des instruments à cordes* » (ARNOLD, PÂRIS & PÂRIS 1995, tome II : 826).

⁵⁵⁰ En effet, bien que moins fréquemment employé que le terme *frette*, le terme *touche* est également employé en français dans ce contexte, notamment par le violiste Jean-Louis Charbonnier (s. d.).

| EN | <organologie> | arbre conceptuel |
|----|------------------|---|
| | terme | fret, n. |
| | synonyme(s) | stop, n. |
| | variante(s) | frett, n. |
| | définition | Lien en boyau (simple ou double) noué à tous les demi-tons autour du manche de certains instruments à archet et à pincer qui sert à améliorer l'émission sonore lorsque la corde n'est pas jouée à vide. |
| | équivalent(s) FR | touche, n. f. ; traverse, n. f. |
| | note d'emploi | Médiation métaterminologique : Risque d'ambiguïté terminologique : voir <i>stop</i> . Si l'on choisit d'utiliser le terme <i>stop</i> , il est préférable d'accompagner ce terme de la précision « stop (fret) ». |

11.4.4. Triton

Dans un autre sous-domaine, celui des intervalles⁵⁵¹, le terme *triton* (*tritone*, en anglais) constitue lui aussi un excellent candidat à la démonstration de la note d'emploi. En effet, étant donné l'évolution du système d'accord (le tempérament), ce concept a connu une évolution telle que l'utilisation du terme triton peut se révéler délicate, et la présence d'une note d'emploi s'avère nécessaire sur quatre différentes fiches.

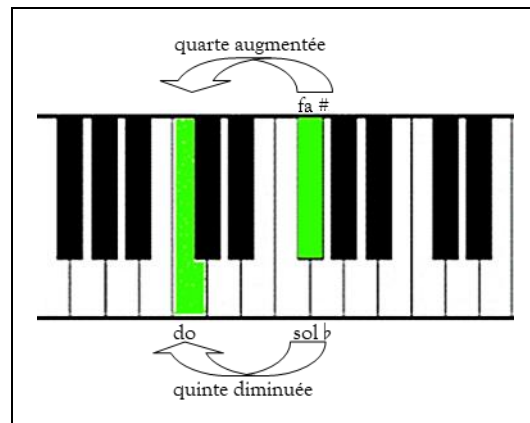
Comme son nom l'indique (tant en français qu'en anglais), le *triton* est un intervalle qui compte trois tons^{552, 553}. Dans certains dictionnaires musicaux (musique en général, mais pas musique ancienne), comme le *Dictionnaire encyclopédique de la musique* de Denis Arnold (traduit par Marie-Stella Pâris et adapté par Alain Pâris), on donne du *triton* la définition suivante : « *intervalle de trois tons entiers, c'est-à-dire la quarte augmentée [...] ou la quinte diminuée* » (ARNOLD, PÂRIS & PÂRIS 1995 : II-838). Selon cette définition, donc, *triton*, *quarte augmentée* et *quinte diminuée* seraient synonymes. En effet, il est assez courant, hors spécialité de musique ancienne, que le triton soit présenté comme synonyme de ces deux autres intervalles, et une démonstration au piano est probante : pour y jouer une quarte augmentée (par exemple : do et fa #) ou une quinte diminuée (do et sol ≤), la distance en nombre de touches est la même (six touches de distance, soit six demi-tons)⁵⁵⁴.

⁵⁵¹ Un intervalle consiste en la distance ou en l'écart de hauteur entre deux notes, qu'elles soient jouées simultanément ou successivement.

⁵⁵² Tout comme le *diton* en compte deux.

⁵⁵³ Cette dissonance a pendant longtemps été également considérée comme si atroce pour les oreilles qu'on la nommait *diabolus in musica*.

⁵⁵⁴ Dès lors qu'une seule et même touche correspond, sur le piano, à la fois au fa # et au sol ≤.



Si cela fonctionne sur un piano, c'est que la taille de tous les demi-tons y est la même : c'est ce que l'on appelle le *tempérament égal*, en vertu duquel la fréquence en hertz de chaque note vaut exactement $1,059^{555}$ fois la fréquence de la note immédiatement inférieure d'un demi-ton.

Bien qu'on enseigne souvent que *triton*, *quarte augmentée* et *quinte diminuée* renvoient tous au même concept, cela demeure inexact sur le plan théorique : en effet, bien que, par exemple, le rapport des fréquences en hertz $\text{sol} \leq / \text{do}$ et $\text{fa} \# / \text{do}$ en tempérament égal soit le même, il demeure que le $\text{sol} \leq$ est la note *sol* à laquelle on a ôté un demi-ton, et que le $\text{fa} \#$ est un *fa* auquel on a ajouté un demi-ton, et qu'il s'agit donc de deux espèces de note différentes⁵⁵⁶.

Avant la généralisation du *tempérament égal*, c'est-à-dire avant l'uniformisation de la taille des demi-tons (on distinguait alors deux sortes de demi-tons : les *demi-tons mineurs* et les *demi-tons majeurs*), dès lors que, autant sur le plan théorique que sur le plan sonore, $\text{sol} \leq$ et $\text{fa} \#$ étaient des notes différentes, les rapports des fréquences en hertz $\text{sol} \leq / \text{do}$ et $\text{fa} \# / \text{do}$ étaient eux-aussi différents⁵⁵⁷. C'est pourquoi, à l'époque étudiée, la *quarte superflue*⁵⁵⁸ (équivalent d'époque de *quarte augmentée*) et le *triton* étaient effectivement synonymes, tandis que la *quinte diminuée*⁵⁵⁹ constituait un concept distinct.

La « confusion » entre ces deux concepts semble assez ancienne, puisque Sébastien de Brossard, au début du XVIII^e siècle, prévenait déjà ses lecteurs dans son *Dictionnaire de musique* : « *il faut bien*

⁵⁵⁵ $^{12}\sqrt{2}$.

⁵⁵⁶ De plus, les règles de base du contrepoint et de l'harmonie sont telles que, même chez les musiciens non spécialistes de la musique ancienne, la *quarte augmentée* ne se résout pas de la même manière que la *quinte diminuée* (c'est-à-dire qu'elles ne « mènent » pas aux mêmes accords ou au même intervalle.

⁵⁵⁷ Les rapports en question varient en fonction du tempérament.

⁵⁵⁸ Concept également désigné à l'époque, en français, par le terme *quarte superflue* et, en anglais, par les termes *greater fourth*, *tritone* et *false fourth*.

⁵⁵⁹ Concept également désigné à l'époque, en français, par les termes *quinte fausse*, *fausse quinte*, *semidiapente* et *quinte imparfaite* et, en anglais, par les termes *semidiapente* et *false fifth*.

prendre garde aussi de ne pas confondre le Triton avec la fausse Quinte » (1708 : 225). En effet, comme il l'expliquait,

[C]haque d'elles est composée de six *Semitons*, et par conséquent de trois *Tons*, d'où l'on pourroit conclure que la *fausse Quinte* devrait être nommée *Triton* aussi bien que la quarte *superfluë*. Cependant il y a plusieurs différences très-essentielles. La première c'est que le *Triton* ne comprend que quatre degrés, savoir, *ut, re, mi, fa*, au lieu que la *fausse Quinte* en comprend manifestement cinq, savoir, *fa sol, la, si, ut*. La seconde c'est qu'entre les six *Semitons* qui composent *Chromatiquement* le *Triton* ; il y en a trois *majeurs*, et trois *mineurs*, au lieu qu'entre les six *Semitons* qui composent la *fausse Quinte*, il n'y en a que deux *mineurs* et quatre *majeurs* (BROSSARD 1708 : *ibidem*).

C'est la raison pour laquelle il nous a semblé essentiel de proposer des notes d'emploi pour les quatre fiches suivantes :

| | | |
|----|--|---|
| FR | <intervalles> <u>arbre conceptuel</u> | |
| | terme | quarte superflue, n. f. |
| | synonyme(s) | triton, n. m. |
| | définition | Intervalle constitué de trois tons, qui se répartissent en trois demi-tons mineurs et trois demi-tons majeurs. |
| | équivalent(s) EN | greater fourth, n. ; tritone, n. ; false fourth, n. |
| | note d'emploi | Risque d'ambiguïté terminologique : <i>Triton</i> peut être confondu avec la <i>quinte diminuée</i> par des musiciens qui ne sont familiers que du tempérament égal. Si l'on a à traiter de ce concept avec des non spécialistes de la musique ancienne, il convient peut-être d'apporter des précisions d'ordre théorique. Les destinataires non-musiciens n'ont peut-être pas besoin qu'on tombe dans des subtilités qui risquent d'apporter davantage de confusion que d'éclaircissements. Dans un tel contexte, on peut donc s'autoriser à utiliser directement le terme <i>triton</i> . Médiation terminologique pour des destinataires musiciens : « triton (quarte augmentée, et non pas quinte diminuée) ». Médiation métaterminologique : « triton (il s'agit d'une forte dissonance, composée de trois tons, nommée également quarte diminuée) ». |

| | | |
|----|--|--|
| EN | <intervalles> <u>arbre conceptuel</u> | |
| | terme | greater fourth, n. |
| | synonyme(s) | tritone, n. ; false fourth, n. |
| | définition | Intervalle constitué de trois tons, qui se répartissent en trois demi-tons mineurs et trois demi-tons majeurs. |
| | équivalent(s) FR | quarte superflue, n. f. ; triton, n. m. |
| | note d'emploi | Risque d'ambiguïté terminologique : <i>Tritone</i> peut être confondu avec la <i>false fifth</i> ou <i>semidiapente</i> par des musiciens qui ne sont familiers que du tempérament égal. Si l'on a à traiter de ce concept avec des non spécialistes de la musique ancienne, il convient peut-être d'apporter des précisions d'ordre théorique. Les destinataires non-musiciens n'ont peut-être pas besoin qu'on tombe dans des subtilités qui risquent d'apporter davantage de confusion que d'éclaircissements. Dans un tel contexte, on peut donc s'autoriser à utiliser directement le terme <i>tritone</i> . Médiation terminologique pour des destinataires musiciens : « tritone (augmented fourth, and not diminished fifth) ». |

| | | |
|---------------|---|--|
| FR | <intervalles> arbre conceptuel | |
| | terme | quinte fausse, n. f. |
| | synonyme(s) | quinte diminuée, n. f. ; quinte imparfaite, n. f. ; semidiapente, n. m. ⁵⁶⁰ |
| | variante(s) | fausse quinte, n. f. |
| | définition | Intervalle constitué de deux demi-tons mineurs et de quatre demi-tons majeurs. |
| | équivalent(s) EN | semidiapente, n. ; false fifth, n. |
| note d'emploi | <p>Risque d'ambiguïté terminologique : <i>Quinte diminuée</i> peut être confondu avec <i>triton</i> ou <i>quarte superflue</i> par des musiciens qui ne sont familiers que du tempérament égal. Si l'on a à traiter de ce concept avec des musiciens non spécialistes de la musique ancienne, il convient peut-être d'apporter des précisions d'ordre théorique. Les destinataires non-musiciens n'ont peut-être pas besoin qu'on tombe dans des subtilités qui risquent d'apporter davantage de confusion que d'éclaircissements. Dans un tel contexte, on peut donc s'autoriser à utiliser le terme <i>quinte diminuée</i>.</p> <p>Médiation terminologique pour des destinataires musiciens : « quinte diminuée (et non pas triton ou quarte augmentée) ».</p> | |

| | | |
|----|---|---|
| EN | <intervalles> arbre conceptuel | |
| | terme | semidiapente, n. |
| | synonyme(s) | false fifth, n. |
| | définition | Intervalle constitué de deux demi-tons mineurs et de quatre demi-tons majeurs. |
| | équivalent(s) FR | quinte fausse, n. f. ; quinte diminuée, n. f. ; quinte imparfaite, n. f. ; semidiapente, n. m. ; fausse quinte, n. f. |
| | note d'emploi | <p>Risque d'ambiguïté terminologique : <i>false fifth</i> peut être confondu avec <i>tritone</i> ou <i>greater fourth</i> par des musiciens qui ne sont familiers que du tempérament égal. Si l'on a à traiter de ce concept avec des musiciens non spécialistes de la musique ancienne, il convient peut-être d'apporter des précisions d'ordre théorique. Les destinataires non-musiciens n'ont peut-être pas besoin qu'on tombe dans des subtilités qui risquent d'apporter davantage de confusion que d'éclaircissements. Dans un tel contexte, on peut donc s'autoriser à utiliser le terme <i>false fifth</i>.</p> <p>Médiation terminologique pour des destinataires musiciens : « false fifth (i.e. not the tritone or augmented fourth) ».</p> |

Nous avons tenté de résumer dans le tableau ci-dessous (tableau 11.2) notre conception de la note d'emploi, de même que les différents cas de figure pour lesquels cette note nous semble indiquée (voire indispensable), afin de répondre aux besoins des utilisateurs et d'assurer l'intercompréhension dans le plus grand nombre d'interactions. Ce travail de rédaction de notes d'emploi ne peut intervenir qu'une fois réalisée la description de l'usage.

⁵⁶⁰ Les notes d'emploi données ici en exemple portent sur l'emploi des termes *triton* et *tritone* ou sur la possibilité de confusion avec ces termes. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas inclus dans les fiches de notes d'emploi relatives à d'autres termes comme *diapente*, notamment, qui nécessiteraient par ailleurs également une note d'emploi.

Tableau 11.2 – Tableau récapitulatif des différentes applications de la note d’emploi

| contexte unilingue ou bilingue | situation | contenu de la note d’emploi |
|--------------------------------|---|--|
| monolingue | aucune précaution | la note d’emploi précisera qu’aucune précaution particulière ne s’applique ; |
| | plusieurs termes synonymes, quasi-synonymes, ou existence de variantes pour un même concept | la note d’emploi précisera s’il y a synonymie parfaite entre les différents termes ; s’il y a des nuances, cela sera précisé dans la note d’emploi ; la note d’emploi associera à chaque terme concerné une note précisant les besoins d’adaptation du discours ; |
| | plurinymie diachronique : un terme qui renvoie à un concept donné chez les spécialistes de la musique ancienne, mais qui renvoie à un <i>autre</i> concept chez les musiciens non spécialistes de la musique ancienne | la note d’emploi avertira sur le risque d’ambiguïté terminologique et proposera des solutions de médiation terminologique ou métaterminologique, selon le cas ; |
| bilingue ou multilingue | plusieurs équivalents dans la langue cible | la note d’emploi précisera si tous les équivalents sont interchangeables ; dans le cas contraire, la note d’emploi précisera les distinctions appropriées et suggèrera un usage adéquat ; |
| | pas d’équivalent dans la langue cible | la note d’emploi informera l’usager de ce fait et, éventuellement, de la raison de cette absence d’équivalent (concept culturel ou différence dans le découpage conceptuel, notamment) ; elle proposera une solution alternative (médiation terminologique ou métaterminologique) ; |
| | plurinymie diachronique : un équivalent qui n’est plus le même en langue « moderne » qu’à l’époque | la note d’emploi avertira sur le risque d’ambiguïté terminologique et proposera des solutions de médiation terminologique ou métaterminologique, selon le cas. |

Dans l’introduction de cette thèse, nous insistions sur le fait que nous ne souhaitons aucunement que nos travaux soient interprétés comme ayant une visée normative ou prescriptive. Il apparaît donc important de souligner que la note d’emploi que nous proposons ici joue uniquement un rôle de « conseil » sur le mode d’emploi des termes, et non de norme ou de prescription. La note d’emploi accompagnant un terme dans un éventuel produit terminologique élaboré sur la base de nos travaux devrait permettre, du moins l’espérons-nous, d’atteindre un niveau plus élevé d’intercompréhension lors des nombreuses interactions entre les différents acteurs du milieu de la musique ancienne.

CONCLUSION

Nous avons présenté, nuancé et discuté les résultats de nos travaux dans la quatrième et dernière partie de cette thèse. Cependant, l'intérêt de ces travaux va bien au-delà d'une simple analyse des résultats. Comme nous l'avons dit en introduction, l'intention de cette thèse n'était pas simplement d'établir quelle était la terminologie musicale en usage au XVII^e siècle et d'étudier son évolution dans le temps, mais plus encore de s'assurer que les spécialistes de la musique ancienne partagent la même compréhension des termes utilisés et des concepts qu'ils recouvrent, et qu'ils puissent utiliser cette terminologie à bon escient ; parallèlement, il s'agissait aussi de favoriser l'optimisation de la communication entre les différents acteurs qui agissent dans le domaine. Cette intention ajoutait à nos travaux un volet pragmatique. Nous souhaitons en effet contribuer à outiller les différents acteurs du domaine⁵⁶¹ et les usagers de la terminologie de la musique ancienne pour qu'ils soient en mesure d'adapter leur discours aux différentes situations communicationnelles, tout en sachant que, dans de nombreux cas, une certaine médiation linguistique se révélera nécessaire.

Cela explique l'importance que nous accordons à l'exploitation des résultats que nous avons obtenus grâce au dépouillement et à l'analyse terminologique, et grâce aussi à l'étude de cas de variation diachronique. C'est aussi pour cette raison que nous avons, au chapitre 11, proposé la note d'emploi en expliquant comment elle pouvait assister les spécialistes du domaine et les traducteurs dans l'acte de médiation linguistique, qu'il s'agisse de médiation terminologique ou de médiation métaterminologique. Cependant, il nous est apparu nécessaire d'élargir notre réflexion afin que nos recherches aient le plus possible de retombées pratiques. Nous ferons part de ces réflexions dans cette conclusion.

C'est pourquoi nous tenons à rappeler ici certains des constats que nous avons faits à propos de la terminologie employée aujourd'hui par les acteurs du domaine de la musique ancienne. Par la suite, nous proposerons des pistes pour rendre plus efficace la médiation nécessitée par les différentes situations de communication. D'une manière plus générale, nous souhaitons ainsi contribuer à ce que le terminologue incarne son travail dans la vie des domaines sur lesquels porte ce travail, et dont, évidemment, le domaine de la musique ancienne. Ce faisant, nous croyons pouvoir paver la voie à une nouvelle façon d'envisager les médiations terminologique et

⁵⁶¹ Nous les avons présentés au chapitre 3.

métaterminologique dans tous les domaines qui présentent des caractéristiques similaires au domaine de la musique ancienne en visant plus particulièrement les domaines ayant connu une résurgence terminologique.

Dans son avant-propos à l'ouvrage *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present*⁵⁶², avant-propos intitulé « El territori de la terminologia avui »⁵⁶³, Teresa Cabré énonçait les propos suivants, que nous reproduisons car ils nous semblent constituer un bon point de départ pour la dernière réflexion que nous souhaitons formuler avant de conclure cette thèse :

Naturalment que la comunicació especialitzada té característiques diferents de la comunicació general. Però també són diferents la comunicació formal i la informal, o l'oral i l'escrita (amb tots els matisos que aquesta generalització implica), o la culta i la popular. I també dins de la comunicació especialitzada es donen situacions de comunicació diverses que fan canviar les regles expressives d'intercanvi i la selecció de les unitats rellevants. I tampoc no és menys cert que els experts « dominen » diferents registres d'expressió per comunicar la matèria especialitzada segons les característiques de la situació, de les finalitats que persegueixen i dels destinataris del seu discurs. [...] Actualment, [...] l'entrada de noves necessitats de comunicació especialitzada, la utilització de les tecnologies de la informació i l'obertura de les propostes teòriques a camps en què la comunicació (teories del discurs) i el coneixement (teories cognitives) han passat a tenir un paper central en la descripció del llenguatge, expliquen el viratge (o potser millor, l'ampliació) del rumb de la terminologia com a disciplina i la diversificació i adequació de les seves aplicacions.⁵⁶⁴ (CABRÉ 2010 : s. p.)

⁵⁶² « L'histoire des langues de spécialité ibéroromanes (du XVII^e au XIX^e siècles) : des solutions pour aujourd'hui » (notre traduction).

⁵⁶³ « Le territoire de la terminologie aujourd'hui » (notre traduction).

⁵⁶⁴ « Il est bien évident que la communication spécialisée présente des caractéristiques différentes de la communication générale. Mais n'existe-t-il pas également des différences entre la communication formelle et la communication informelle, entre l'oral et l'écrit (avec toutes les nuances qu'implique une telle généralisation), ou encore entre la communication savante et la communication populaire ? Et, au sein même de la communication spécialisée, on trouve aussi différentes situations de communication qui impliquent des adaptations des règles d'intercommunication et des changements dans le choix des unités pertinentes. De plus, il est loin d'être sûr que les experts « maîtrisent » les différents registres d'expression nécessaires pour la communication de la matière spécialisée en fonction des caractéristiques de la situation, ainsi que des objectifs poursuivis par les destinataires de leur discours. À l'heure actuelle, l'apparition de nouveaux besoins de communication spécialisée, l'utilisation des technologies de l'information et l'ouverture des propositions théoriques à des domaines dans lesquels la communication (théories discursives) et la connaissance (théories cognitives) en sont venues à jouer un rôle central dans la description du langage, expliquent le changement de direction, où plutôt l'élargissement des horizons de la terminologie en tant que discipline, de même que la diversification et l'adéquation de ses applications. » (notre traduction)

Ces propos de Teresa Cabré nous semblent importants car cette auteure rappelle deux vérités que l'on a trop souvent tendance à négliger. Tout d'abord – ce constat a déjà été énoncé par les socioterminologues – la communication spécialisée ou le discours spécialisé doit s'adapter à différentes situations de communication, ce qui entraîne ou doit entraîner *de facto* des modifications quant au choix des termes (et nous en avons traité au chapitre précédent), ainsi qu'aux règles régissant l'intercommunication. Toutefois, deuxième vérité trop souvent oubliée, les experts des différents domaines ne sont pas tous outillés pour procéder à l'adaptation de leur discours. Pour remédier à cette double situation, Cabré propose que les terminologues soient mis à contribution et étendent leur action dans deux directions complémentaires. D'une part, il s'agirait pour eux de sensibiliser les experts à la médiation dans différentes situations de communication et de les accompagner dans leurs démarches de médiation. D'autre part, il s'agirait parallèlement de conseiller les experts dans les choix à effectuer pour adapter adéquatement leur discours.

Adhérant à ces propositions, nous avons choisi de conclure cette thèse, en une suite logique à la proposition de la note d'emploi, en mettant de l'avant non seulement des précautions à appliquer dorénavant dans la communication et dans la médiation linguistique entourant le domaine de la musique ancienne, mais également en contribuant à l'exploration et à la définition de ce nouveau rôle proposé pour le terminologue.

En introduction au chapitre 7, nous avons expliqué qu'il n'y a pas, à l'heure actuelle, uniformité dans la terminologie employée par les différents spécialistes de la musique ancienne. Comme nous l'avons vu, cette situation s'explique certes par l'existence de cas de plurinymie dans les textes anciens (plurinymie synchronique), mais il se trouve par ailleurs que la terminologie utilisée par les différents acteurs du domaine varie également en fonction de très nombreux facteurs parmi lesquels on compte l'école de formation⁵⁶⁵ et le parcours éducatif, le lieu et la langue dans lesquels s'est faite la formation de chaque spécialiste, le parcours professionnel et la combinaison de formations musicales⁵⁶⁶ au sein desquelles œuvre ou a œuvré chaque interprète. En outre, il ne faut pas oublier que l'hétérogénéité du langage utilisé par les spécialistes actuels du domaine peut également résulter, par exemple, d'une mauvaise perception de la complexité du monde

⁵⁶⁵ Il faut entendre ici « formation » au sens d'« apprentissage », et « école » au sens d'« école de pensée » ou « école artistique ».

⁵⁶⁶ « Formation musicale » réfère ici à des « ensembles », à des « orchestres » ou à d'autres regroupements de musiciens.

musical du XVII^e siècle. Dans ce cas, comment s'étonner qu'un spécialiste utilise un terme qui pourrait être approprié pour la musique de tel auteur, ou de telle époque, ou de tel coin de pays, sans être nécessairement conscient que ce terme peut ne plus l'être au moment d'aborder une autre musique ancienne ? L'ignorance de l'existence de terminologies d'école, tout comme la méconnaissance ou la connaissance imparfaite de la « localisation » de la terminologie de la musique ancienne, peut, elle aussi, induire en erreur en favorisant la généralisation à toute une époque d'un terme particulier à un groupe de personnes. Nous avons à ce sujet évoqué une certaine forme de « babélisation de la terminologie »⁵⁶⁷ dans le domaine de la musique ancienne. Comme nous l'avons vu, le choix des termes appropriés constitue un élément important dans l'acte de médiation terminologique ou métaterminologique ; or, il n'en demeure pas moins qu'une bonne connaissance de la terminologie doit impérativement la précéder.

À la seconde moitié du XVII^e siècle, les musiciens avaient une bonne connaissance de la musique qui les avait précédés, mais, sauf exception, ils ne pratiquaient que la musique de leur temps et, même s'ils avaient une relative connaissance (directe ou indirecte) de la musique d'« ailleurs », leur pratique musicale se concentrait sur la musique du lieu où ils se trouvaient. De cela, on peut raisonnablement supposer qu'un consensus terminologique relatif était bien établi en chaque lieu – ce qui ne contredit nullement l'existence des terminologies d'école dont nous avons traité. La situation est très différente de nos jours : les musiciens et les musicologues d'aujourd'hui pratiquent ou font des recherches sur la musique de différentes époques et de différentes origines culturelles et géographiques. Dans le domaine de la musique classique, en effet, il s'agit *grosso modo* de la musique occidentale des quatre derniers siècles. Pour les musiciens et musicologues spécialisés dans la musique ancienne, la période est contenue sur environ deux siècles (qui varient, en fonction de la sous-spécialité⁵⁶⁸), mais les origines culturelles et géographiques de cette musique sont tout aussi nombreuses, couvrant la plupart des pays d'Europe et d'Amérique. Ces spécialistes sautent d'une époque ou d'une nation à l'autre, parfois plusieurs fois au cours de la

⁵⁶⁷ Dans l'introduction du chapitre 7.

⁵⁶⁸ Musique du Moyen-Âge, musique de la Renaissance, musique baroque, musique classique, musique romantique, notamment – grandes sous-spécialités de la musique ancienne, mais qui peuvent à leur tour se diviser en d'autres sous-spécialités, en fonction de pays/régions, de sous-époques ou de styles : on retrouve par exemple des musiciens qui se spécialisent uniquement dans un style associé à une période d'un quart de siècle du Moyen-Âge (*Ars subtilior*), d'autres qui se consacrent exclusivement au Grand Siècle français, d'autres encore qui se spécialisent dans la musique du *primo seicento* (musique italienne de la première moitié du XVII^e siècle), etc.

même journée ; il est dès lors compréhensible et, dans une certaine mesure, inévitable que la terminologie dont ils usent ne suive pas toujours ces sauts dans le temps et dans l'espace.

Par ailleurs, comme nous l'avons vu, en fonction des langues dans lesquelles un musicien a été formé et de celles dans lesquelles il exerce son métier⁵⁶⁹, le « bagage » terminologique de chaque musicien est rarement exactement le même que celui de ses collègues. Cela sans compter que, avant de devenir des spécialistes de musique ancienne, plusieurs musiciens ont reçu une formation musicale classique. Dans ce contexte, faut-il s'étonner que ces deux bagages terminologiques (celui propre à la musique classique et celui propre à la musique ancienne) puissent en venir à se confondre dans leur esprit⁵⁷⁰ ? De plus, on retrouve, dans le milieu de la musique ancienne, des « néo-spécialistes »⁵⁷¹ (musiciens non formés à la musique ancienne, mais qui se spécialisent « sur le tas », au gré des différents projets musicaux auxquels ils sont appelés à participer), ou encore des musiciens « visiteurs »⁵⁷² (musiciens non spécialistes de la musique ancienne, mais qui participent de manière très ponctuelle à de rares projets de musique ancienne). Si les premiers finissent forcément par acquérir une certaine connaissance de cette terminologie par la fréquentation régulière de collègues qui ont une certaine maîtrise ou une maîtrise certaine de la terminologie de la musique ancienne, les derniers n'en ont pour ainsi dire aucune connaissance, et rares sont ceux parmi eux qui sont susceptibles de l'acquérir un jour.

Cependant, même chez les spécialistes de la musique ancienne parfaitement au fait de la terminologie adéquate, il arrive que l'on ne soit pas toujours soigneux dans le choix des termes employés (mélange des genres, des époques, des pays et des langues). Ce « relâchement » dans la rigueur terminologique, qui n'est pas unique à notre domaine – loin de là⁵⁷³ ! – se trouve en partie accentué par le fait que, pour communiquer à l'oral, il est toujours possible pour les musiciens de recourir à l'exemple musical (qui constitue ainsi une sorte de langage alternatif)

⁵⁶⁹ Et ces langues peuvent varier de projet musical en projet musical.

⁵⁷⁰ Cela vaut, bien entendu, surtout pour les musiciens praticiens ; en effet, les musicologues (cela tiendrait probablement à la très large part que l'écrit occupe dans l'exercice de leur métier et qu'il a occupée au cours de leur formation) usent en général de la terminologie adéquate à l'époque, au style et à la nation dont ils étudient la musique.

⁵⁷¹ Encore ici, ce sont surtout les interprètes qui sont concernés.

⁵⁷² *Idem.*

⁵⁷³ En effet, les domaines sont nombreux dans lesquels on constate un décalage entre vocabulaire passif et vocabulaire actif.

pour expliquer ou pour illustrer leurs propos⁵⁷⁴. Par ailleurs, nous avons nous-même observé dans notre pratique musicale que, en contexte pédagogique, certains spécialistes du domaine exercent une sorte d'« autocensure », inconsciemment le plus souvent, et s'abstiennent alors fréquemment d'utiliser les termes justes, vraisemblablement par crainte d'effaroucher leurs élèves ou d'éventuels élèves n'étant pas encore tout à fait familiers avec la musique ancienne et sa terminologie. Or, ce faisant, non seulement ces professeurs freinent-ils la diffusion de la terminologie de leur domaine, mais ils se trouvent également à induire un usage terminologique incorrect, souvent doublé d'un flou conceptuel, entretenant ainsi la méconnaissance et le mésusage de la terminologie de la musique ancienne.

On le constate donc, il existe une méconnaissance relative de la terminologie de leur domaine par les praticiens de la musique ancienne, méconnaissance à laquelle il conviendrait de remédier. Tous les éléments ci-dessus, qui forment les bases de la problématique à l'origine de nos travaux, mènent inévitablement à la conclusion qu'une formation rigoureuse des spécialistes de ce domaine à leur propre terminologie s'imposera, une fois que des recherches similaires à celles que nous avons menées auront permis de brosser un portrait exhaustif⁵⁷⁵ des terminologies propres à la musique des périodes, des styles et des nations couvertes par le domaine de spécialité qu'est la musique ancienne. Ainsi, la connaissance de la terminologie « appropriée » passe peut-être par l'intégration, dans les programmes d'études musicales de musique ancienne, d'une formation à la terminologie de la musique ancienne – et, dirions-nous même, de formation aux *différentes* terminologies de la musique ancienne⁵⁷⁶. La manière exacte dont ces formations s'inséreraient dans les cursus n'a, à la rigueur, pas tant d'importance (il ne nous apparaît en effet pas nécessaire – ni même souhaitable – que l'enseignement de la musique ancienne soit normalisé), du moment que, dans ces cours et afin de ne pas engendrer de confusion chez les étudiants, on associe bien chaque terminologie à l'époque, aux styles et aux lieux (pays, régions) qui lui correspondent. Il serait également important que l'on fasse connaître aux étudiants l'évolution de ces terminologies au cours des différentes périodes couvertes, en les informant des

⁵⁷⁴ Et nous revenons ici à l'analogie avec les mathématiques proposée en 1.1.1 : en effet, les mathématiciens, lorsqu'ils n'arrivent pas à expliquer leurs idées à l'aide de mots, peuvent toujours avoir recours au langage mathématique (notation) pour les communiquer.

⁵⁷⁵ Ou, du moins, le plus complet possible, étant donné les différentes contraintes que nous avons déjà exposées.

⁵⁷⁶ Nous faisons référence ici au fait que, comme nous l'avons déjà écrit, au sein de la terminologie de la musique ancienne, on retrouve différents sous-ensembles terminologiques relatifs à des périodes, des styles et des pays ou régions.

différents cas de variation diachronique : autrement dit, il faudrait éviter qu'on élève des cloisons entre ces différentes terminologies. Par ailleurs, il nous semble qu'il serait pertinent que des formations soient de plus proposées aux professionnels déjà en activité ou, à tout le moins, qu'on mette à leur disposition un ensemble de ressources leur permettant de parfaire leur connaissance de la terminologie propre et adéquate à leur domaine.

Pour Bertha M. Gutiérrez, c'est la formation universitaire même qui est à l'origine d'un des obstacles à l'implantation généralisée de l'usage des nomenclatures. Selon elle, l'étudiant a non seulement à apprendre un nombre élevé de technicismes au cours de ses études, mais il doit de plus jongler avec des termes qui varient, parfois même au sein de la même matière, selon le professeur qui l'enseigne. C'est ce qui fait écrire à cette auteure que,

[p]ara que las cosas fueran de otra forma, sería preciso antes que nada, que los profesores de nuestras facultades estuvieran dispuestos a conocer las nomenclaturas existentes, a comprenderlas, a manejarlas, para, posteriormente, ser capaces de transmitir todo ello a los alumnos de sus respectivas disciplinas, adaptando, lo más posible, el lenguaje empleado en las clases a los criterios de la normalización⁵⁷⁷ (GUTIÉRREZ 2010 : s. p.).

Pour sa part, Gutiérrez recommande une uniformisation de la terminologie employée et diffusée par les professeurs (ou un recours à la terminologie déjà normalisée) du domaine (GUTIÉRREZ : *ibidem*). Ce n'est pas la voie que nous préconisons. Selon nous, en effet, la seule existence d'un cours ou d'une formation traitant des questions terminologiques propres à la discipline peut suffire à l'étudiant pour éviter que ne se créent confusion terminologique ou blocage dans l'apprentissage de la terminologie. Comme nous l'exprimons ci-dessus, et comme nous l'avons démontré dans cette thèse, par sa nature même, le domaine de la musique ancienne ne se prête pas très bien à l'uniformisation : les terminologies d'école, par exemple, existent et ont existé — s'il est important d'en être au fait, elles ne constituent pas un aspect négatif de la terminologie, bien au contraire.

Comme dans beaucoup de domaines, en effet, c'est uniquement une fois les bases acquises qu'il est possible de s'en distancier. Beaucoup de créateurs, et pas seulement en musique, ni même dans des domaines artistiques, se sont exprimés en ce sens. « *L'art aurait-il donc à ce point besoin de*

⁵⁷⁷ « Pour qu'il en aille autrement, il faudrait avant tout que les professeurs de nos facultés soient disposés à connaître les nomenclatures existantes, à les comprendre, à les maîtriser, afin d'être par la suite en mesure de transmettre tout cela aux étudiants de leurs disciplines respectives, en normalisant le plus possible la langue employée. » (notre traduction)

règles qu'il n'en montre jamais autant la nécessité que lorsqu'il essaie de s'en affranchir ? » (NODÉ LANGLOIS : s. d.). Il en va de même selon nous avec la médiation, quelle qu'elle soit : dès lors qu'elle constitue une nouvelle voie ou une voie s'écartant pour créer de nouveaux chemins, il faut que ce dont elle doit « s'écarter » soit bien connu et maîtrisé. Ainsi, une fois la terminologie du domaine acquise et bien maîtrisée par les spécialistes de la musique ancienne, il leur sera alors possible, à des fins de médiation, de s'en écarter ou de l'adapter, et d'adapter leur discours.

Par exemple, il serait imaginable que, dans le cadre d'un projet précis réunissant des interprètes aux bagages hétérogènes, les participants bien au fait de la terminologie de la musique ancienne acceptent consciemment d'utiliser une terminologie qui ne serait pas tout à fait appropriée, sinon complètement inappropriée, dans la mesure où cela permettrait aux uns et aux autres d'arriver à se référer aux mêmes concepts et à partager la même idée de la musique qu'ils doivent interpréter. Une telle solution constituerait ce que nous pourrions qualifier de « consensus informé », c'est-à-dire un accord tacite au sein d'un groupe pour l'utilisation ponctuelle et consciente d'une terminologie appliquée à une situation particulière. Un tel consensus peut se justifier dès lors que l'interprétation commune et unifiée d'une œuvre musicale prime sur la recherche de l'utilisation d'une langue technique précise et adéquate (« *cui licitus est finis, etiam licent media* »), mais cette solution ne doit en aucun cas devenir la norme.

* * *

Nous avons proposé dans cette conclusion un certain nombre de voies permettant que la terminologie de la musique ancienne puisse être mieux diffusée et que le travail des musicologues et les recherches semblables à la nôtre n'aient pas été faits en vain. On doit en effet se rappeler que la terminologie que l'on utilise, qui reflète les liens entre termes et concepts, est la première garante de la cohésion discursive.

Pour arriver à ces fins, trois voies de travail se révèlent primordiales. Tout d'abord, il est nécessaire d'approfondir et de multiplier les recherches à caractère terminologique dans ce domaine ; en outre, il faut favoriser et encourager la connaissance, l'apprentissage et la diffusion de la terminologie de la musique ancienne ; enfin, il faut savoir ajuster la communication dans ce domaine, en proposant différentes pistes de médiation terminologique ou de médiation métaterminologique (ce que permet la note d'emploi, notamment en guidant l'utilisateur pour le choix des termes en fonction de la situation communicationnelle). Cependant, la note d'emploi

ne constitue pas à elle seule la solution à une médiation linguistique réussie : une médiation efficace implique en effet une fine analyse préalable des interactions, afin d'identifier les acteurs impliqués et le type de discours le plus approprié. Ce n'est pas (nécessairement) aux musiciens non spécialistes de musique ancienne qu'il revient de faire un effort d'appréhension de la terminologie de la musique ancienne : cette part du travail doit revenir en majeure partie aux spécialistes de la musique ancienne.

Vers un rôle élargi du terminologue et vers une collaboration plus étroite entre le terminologue et les experts

Dès l'introduction de cette thèse, nous insistions sur la nécessaire collaboration du terminologue (qui a réfléchi sur les phénomènes de terminologie et de langue de spécialité et qui est outillé méthodologiquement pour des travaux terminologiques, mais dont la compréhension du domaine demeure, sauf exception, extérieure) et de l'expert (expert dans son domaine, mais qui n'a pas l'outillage méthodologique nécessaire aux travaux terminologiques). Avec de genre de binôme, c'est en général le terminologue qui procède aux travaux terminologiques, l'expert étant consulté à certaines étapes du travail : appropriation préalable du domaine par le terminologue, validation des candidats-termes, validation ou amélioration de définitions terminologiques. Or, il nous semble que la collaboration terminologue-expert devrait s'étendre (et pas uniquement de manière ponctuelle) à plusieurs moments du travail terminologique, notamment lors de :

- a) la documentation : au moment d'entreprendre des travaux dans un domaine de spécialité, le terminologue devrait consulter un certain nombre d'experts afin d'être au fait de l'état de la recherche dans le domaine, ce qui lui permettra d'enrichir l'analyse des résultats et l'analyse des résultats d'étude en diachronique ;
- b) la constitution des corpus : un groupe d'experts devrait également être consulté au moment de la constitution des corpus, car ceux-ci sont vraisemblablement plus à même de juger de la pertinence des documents, de déterminer précisément les types de documents qui ont été repérés par le terminologue, mais aussi de conseiller au terminologue certaines sources où il est possible de trouver tel ou tel type de documents ;
- c) l'analyse des résultats : la consultation d'un expert ou d'un groupe d'experts au moment de l'analyse des résultats peut permettre – au-delà de la simple validation de candidats-termes ou de définitions terminologiques – au terminologue de mieux comprendre et interpréter les résultats obtenus.

La collaboration entre le terminologue et l'expert sera d'autant plus fructueuse que l'expert a été sensibilisé à la terminologie et aux méthodologies de la terminologie. En effet, un expert ayant reçu une formation de base en terminologie, parce qu'il comprend le travail que fait le terminologue, peut non seulement savoir ce qu'il peut lui demander comme travail (énoncer un besoin de travail terminologique), mais également assister au mieux le terminologue dans sa tâche.

Par ailleurs, il nous semble primordial de remettre les usagers des terminologies au centre du travail terminologique. Tout d'abord, il apparaît plus qu'opportun de sonder les milieux professionnels en amont de tout projet terminologique, afin de connaître les besoins terminologiques et les éventuels besoins en médiation dans un domaine donné : en d'autres mots, il s'agit de faire converger les intérêts du terminologue-chercheur et les intérêts des acteurs du domaine, afin que, d'une part, les besoins de ces acteurs ne demeurent pas insatisfaits et que, d'autre part, le travail de recherche terminologique ne reste pas lettre morte, mais qu'il soit au contraire connu et attendu des acteurs du domaine.

Perspectives

Par sa fréquentation quotidienne et habituelle de son domaine et de sa langue de spécialité, l'expert n'a pas toujours conscience de ce qui constitue ou non un terme de son domaine. En effet, si l'on demandait à un expert d'identifier les termes de son domaine sur une liste ou dans un texte, ou encore si on lui demandait d'en dresser la liste de manière *spontanée*, il y a de très fortes chances qu'il passe à côté de bon nombre de ces termes, tant ceux-ci lui sont familiers. Au chapitre 9, nous avons mentionné que, au cours de nos travaux, notre conception de ce qui constitue un concept ou un terme dans notre propre domaine s'est élargie. C'est ainsi que, notamment, nous en sommes venue à ramifier davantage notre arbre de domaine. Par conséquent, il y a fort à parier que, en repassant les premiers ouvrages que nous avons dépouillés, davantage de contextes – voire, même de termes – viendraient s'ajouter à ceux déjà présents dans notre base de données. C'est notre premier objectif à court terme.

Pour aller plus loin dans nos travaux, nous envisageons tout d'abord d'approfondir le travail déjà accompli en élargissant nos corpus de dépouillement anglais et français (pour la même période), et en poussant encore plus loin l'analyse diachronique des données recueillies (notamment en élargissant notre corpus de référence). Cependant, le domaine de la musique ancienne ne se

limitant pas au demi-siècle étudié pour cette thèse, ni à la France et à l'Angleterre, nous souhaitons également élargir la fenêtre temporelle de nos travaux puis, élargir nos travaux à d'autres langues.

Enfin, nous souhaitons poursuivre nos réflexions sur les questions épistémologiques du travail terminologique, mais également sur les aspects méthodologiques de la terminologie, particulièrement en ce qui concerne la terminologie historique (synchronie historique et diachronie).

BIBLIOGRAPHIE

Musique — références pour la partie théorique musicale _____

[SANS AUTEUR] _____

Dictionnaire chronologique et raisonne des decouvertes, inventions, innovations, perfectionnemens, observations nouvelles et importations, en France, dans les sciences, la litterature, les arts, l'agriculture, le commerce et l'industrie, de 1789 a la fin de 1820... Ouvrage redige... par une societe de gens de lettres [en ligne]. Tome premier [dix-septieme]. [S. l.] : [s. n.], 1823. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=DQO7bkTJYOWC>.

Description des machines et procedes pour lesquels des brevets d'invention ont été pris sous le régime de la loi du 5 juillet 1844. Tome trentième. Paris : Imprimerie impériale, 1858. 554 pp. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=eZlbAAAAcAAJ>.

Encyclopédie du dix-neuvième siècle : répertoire universel des sciences, des lettres et des arts. [S. l.] : Bureau de l'Encyclopédie du XIX^e siècle, 1870. 812 pp. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=BQZEAQAAMAAJ>.

The English Dancing Master : or, Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance [en ligne], 1651. London : Printed by Thomas Harper, and are to be sold by John Playford, at his Shop in the Inner Temple neere the Church doore. 104 pp. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_\(Playford%2C_John\)](https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_(Playford%2C_John)).

[Sans auteur], 1915. « The Interpretation of Old Music ». *The Musical Times* [en ligne]. Vol. 56, n° 874, pp. 724-726. ISSN 0027-4666. DOI 10.2307/909339. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/909339>.

« hornpipe, n. », [sans date]. *OED Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 28 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oed.com/view/Entry/88514>.

A _____

ANDRIJESKI, Julie, 2006. *A survey of the loure through definitions, music, and choreographies* [en ligne]. Thèse doctorale (Musical Arts) présentée à la Case Western Reserve University (Cleveland, Ohio, États-Unis). 139 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=case1138130626.

ARMELLINI, Mario, 2010. « Opéra pour la monarchie, opéra pour la république : Paris et Venise à l'époque de Lully ». In : *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétation. Études réunies par Michel Noiray et Sloveig Serre*. Paris : École nationale des Chartes. pp. 27-36. ISBN 9782357230156.

ARNOLD, Denis et SCHOLE, Percy Alfred, 1983. *The New Oxford companion to music*. Oxford ; New York : Oxford University Press. ISBN 0193113163.

ATCHERSON, Walter, 1973. « Key and Mode in Seventeenth-Century Music Theory Books ». *Journal of Music Theory* [en ligne]. Vol. 17, n° 2, pp. 204-232. ISSN 00222909. DOI 10.2307/843342. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/843342>.

B _____

BACILLY, Bénigne [Bertrand] de et HONEA, Sion M. (trad.), 2018. « Remarques Curieuses sur l'Art de bien Chanter. Chapter 13 : Des Passages & Diminutions » [en ligne]. 60 pp. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.uco.edu/cfad/files/music/bacilly-1.pdf>.

BADIAROV, Dmitry, 2007. « The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice ». *The Galpin Society Journal* [en ligne], Vol. 60, pp. 121-145. ISSN 00720127. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/25163896>.

BANE, Michael Alexander, 2014. « *Honnêtes gens*, Amateur Musicianship, and the "Easy Air" in France : The Case of Francesco Corbetta's Royal Guitars ». *Journal of Seventeenth-Century Music* [en ligne]. Vol. 20, n° 1. s. p. ISSN 1089747X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-20-no-1/honnetes-gens-amateur-musicianship-and-the-easy-air-in-france-the-case-of-francesco-corbettas-royal-guitars/>.

BANE, Michael Alexander, 2016. *Honnêtes Gens as Musicians : The Amateur Experience in Seventeenth-Century Paris* [en ligne]. Thèse doctorale (PhD) présentée à la Case Western Reserve University (Cleveland, Ohio). [Consulté le 3 avril 2019]. Disponible à l'adresse https://etd.ohiolink.edu/pg_10?::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:case1463748641.

BARBERA, André. « Pythagoras ». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford : Oxford University Press [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à

- l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22603>.
- BARBIN, C., GIRARD, T. et LOYSON, H. (éd.), DONNEAU DE VISÉ, Jean (rédacteur), 1672. *Le Mercure galant : contenant plusieurs histoires veritables...* [en ligne]. Paris. Exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32948j>.
- BARBUSCIA, Aurélie, 2013. « La pratique musicale, entre l'art et la mécanique. Les effets du métronome sur le champ musical au XIX^e siècle ». *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [en ligne]. Vol. 45, n° 2, pp. 53-68. ISSN 12651354. DOI 10.4000/rh19.4335. [Consulté le 10 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <https://journals.openedition.org/rh19/4335>.
- BASHFORD, Christina, 2011. « Cambert, Robert ». [S. l.] : Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004634>.
- BAUMONT, Olivier, 2008. « Quelques réflexions sur la naissance du style français de clavecin ». In : *Regards sur la musique – la naissance du style français : 1650-1673*, textes réunis par Jean Duron. Wavre : Mardaga. pp. 53-68. ISBN 9782870099940.
- BECKER, Luthfi, VIAUX, Jacqueline (coll.) et SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT AUX MÉTIERS D'ART, 1982. *La viole de gambe*. Paris : Dessainet Tolra. Précis techniques, 9. Métiers d'art. 134 pp. ISBN 2706208740.
- BENOIT, Marcelle et al., 1992. *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : Fayard. ISBN 2213028249 9782213028248.
- BENOIT, Marcelle, 1971. *Versailles et les musiciens du roi, 1661-1733 ; Étude institutionnelle et sociale*. Paris : A. et J. Picard. La Vie musicale en France sous les rois Bourbons, 19. XXII-554 pp. ISSN 00836109.
- BERNAL I GALLÉN, Elisenda et GALLÉN, Andreu, 2014. « Sobre la falta de referència lexicogràfica normalitzada en la terminologia musical per al català ». *Terminalia* [en ligne]. N° 8, pp. 17-25. ISSN 20136706. DOI 10.2436/20.2503.01.56. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://revistes.iec.cat/index.php/Terminalia/article/view/74331/pdf_489.
- BETTENS, Olivier, 2017. *Chantez-vous français ? Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen Âge à la période baroque Avec quelques considérations sur le latin chanté des Français* [en ligne]. [Consulté le 16 avril 2019]. Disponible à l'adresse <https://virga.org/cvf/>.
- BOCCAGNA, David L., 1999. *Musical Terminology : A Practical Compendium in Four Languages*. Stuyvesant (N. Y.) : Pendragon Press. 254 pp. ISBN 9781576470152.
- BONTA, Stephen, 1978. « Terminology for the Bass Violin in Seventeenth-Century Italy ». *Journal of the American Musical Instrument Society* [en ligne]. Vol. 4, pp. 5-42. ISSN 03623300. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://earlybass.com/articles-bibliographies/terminology-for-the-bass-violin-in-seventeenth-century-italy/>.
- BONUS, Alexander Evan, 2014. « Metronome » [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 1^{er} août 2019]. Disponible à l'adresse <http://oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-001>.
- BORTHWICK, E. K., 1967. « Some problems in musical terminology ». *The Classical Quarterly* [en ligne]. Vol. 17, n° 1, pp. 145-157. ISSN 00098388. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/637774>.
- BOUFFARD-VEILLEUX, Mickaël, 2007. *La figure aristocratique dans le portrait d'apparat européen (1650-1800) – Positions, danse et civilité* [en ligne]. Mémoire de maîtrise. Montréal, Québec : Université de Montréal. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7375/Bouffard-Veilleux_Mickael_2007_memoire.pdf.
- BOUISSOU, Sylvie, GOUBAULT, Christian et BOSSEUR, Jean-Yves, 2005. *Histoire de la notation : de l'époque baroque à nos jours*. Paris : Minerve. 294 pp. ISBN 2869311125 9782869311121.
- BOUVEROT, Danielle, 2010. « L'italien et le français dans le vocabulaire musical – Emprunt ou traduction ? » *Synergies Italie* [en ligne]. N° 6, pp. 53-58. ISSN 17240700, 22608087. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://gerflint.fr/Base/Italie6/bouverot.pdf>.
- BOYD, Malcolm et RAYSON, John, 1982. « The Gentleman's Diversion : John Lenton and the First Violin Tutor ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 10, n° 3, pp. 329-332. ISSN 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3126198>.
- BROSSARD, Sébastien de, 1708 (1703). *Dictionnaire de musique* [en ligne]. 3^e édition. Amsterdam : Estienne Roger. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 28 juin 2019]. Deux fichiers disponibles aux adresses http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/BRODIC1_TEXT.html, http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/BRODIC2_TEXT.html et http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/BRODIC3_TEXT.html.
- BUCH, David J., 1985. « 'Style brisé', 'Style luthé', and the 'Choses luthées' ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. 1985. Vol. 71, n° 1, pp. 52-67. ISSN 00274631. [Consulté le 25 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/948172>.
- BUELOW, George J., 1973. « Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections : A Selective Bibliography ».

Notes [en ligne]. Vol. 30, n° 2, pp. 250-259. ISSN 00274380. DOI 10.2307/895972. [Consulté le 25 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/895972>.

BURNEY, Charles, 1789. *A General History of Music* [en ligne]. London : Harcourt, Brace and Company. 835 pp. [Consulté le 29 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/generalhistoryof005344mbp>.

BUZARD, James, 2002. « The Grand Tour and after (1660-1840) ». Dans : HULME, Peter et YOUNGS, Tim (dir.), *The Cambridge companion to travel writing*. Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press, pp. 37-52. Cambridge companions to literature. ISBN 9780521781404.

C

CARRIER, Hubert, 1649. *La Fronde : contestation démocratique et misère paysanne : 52 mazarinades* [en ligne]. Volume 1. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://books.google.fr/books?id=Iz0_AQAAMAAJ.

CARTER, Stewart, 1991. « The String Tremolo in the 17th Century ». *Early Music* [en ligne], Vol. 19, n° 1, pp. 43-59. ISSN 03061078, 17417260. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3127952>.

CASWELL, Austin B., 2001. « Bacilly [Basilly, Bassilly], Bénigne de ». In : *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001714>.

CATCH, John, 1998. « Talbot's « Usual » Bass Violin ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 51, pp. 269-271. ISSN 00720127. DOI 10.2307/842794. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/842794>.

CHARBONNIER, Jean-Louis, [sans date]. « L'apprentissage de la viole de gambe ». [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://fmad.pagesperso-orange.fr/documents/apprentissage.pdf>.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, 2001. « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical ». *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne]. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles. N° 14, pp. 111-123. ISSN 1662372X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/108>.

CHATELAIN, Jean-Marc, 2016. *La Bibliothèque de l'honnête homme Livres, lecture et collections en France à l'âge classique* [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France. 212 pp. ISBN 9782717722253. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.openedition.org/editionsbnf/2471>.

COHEN, Albert, 1965. « Étienne Loulié as a Music Theorist ». *Journal of the American Musicological Society* [en ligne]. Vol. 18, n° 1, pp. 70-72. ISSN 00030139. DOI 10.2307/830726. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/830726>.

COHEN, Albert, 1969. « « L'Art de Bien Chanter » (1666) of Jean Millet ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. Vol. 55, n° 2, pp. 170-179. ISSN 00274631. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/741156>.

COHEN, Albert, 1972. « Symposium on Seventeenth-Century Music Theory : France ». *Journal of Music Theory* [en ligne]. pp. 16-35. ISSN 00222909. DOI 10.2307/843324. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/843324>.

COLLES, H. C., 1928. « Some Musical Instruction Books of the Seventeenth Century ». *Proceedings of the Musical Association* [en ligne]. Vol. 55, pp. 31-49. ISSN 09588442. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/765575>.

COLLINS, Michael, 1973. « In Defense of the French Trill ». *Journal of the American Musicological Society* [en ligne]. Vol. 26, n° 3, pp. 405-439. ISSN 00030139. DOI 10.2307/830408. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/830408>.

CORP, Edward T., 1995. « The Exiled Court of James II and James III : A Centre of Italian Music in France, 1689-1712 ». *Journal of the Royal Musical Association* [en ligne]. Vol. 120, n° 2, pp. 216-231. ISSN 02690403. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/766510>.

CYR, Mary, 1994. « Tempo gradations in Purcell's sonatas ». *Performance Practice Review* [en ligne]. Vol. 7, n° 2, pp. 182-198. ISSN 10441638, 21668205. DOI 10.5642/perfpr.199407.02.09. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol7/iss2/9/>.

D

DEAN-SMITH, Margaret et TEMPERLEY, Nicholas, [sans date]. « Playford family ». *Grove Music Online* [en ligne]. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43168>. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43168pg1>.

DEFORD, Ruth I., 2015. *Tactus, Mensuration and Rhythm in Renaissance Music*. Cambridge : Cambridge University Press. 517 pp. ISBN 1316240517, 9781316240519.

DERRA DE MORODA, Friderica et COOK, Elisabeth, 2001. « Rodolphe, Jean Joseph » | Grove Music. *Grove Music Online* [en ligne]. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oxfordmusiconline>.

- com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023646
- DIDEROT, Denis, 1748. « Quatrième Mémoire – Projet d'un nouvel Orgue sur lequel on pourra exécuter toute pièce de Musique à deux, trois, quatre, &c parties, instrument également à l'usage de ceux qui sçavent assez de Musique pour composer, & de ceux qui n'en sçavent point du tout ». In : *Mémoires sur differens sujets de mathématiques, par M. Diderot* [en ligne]. Paris, rue Saint Jacques : Durand. pp. 169-197. [Consulté le 19 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626271q.r=.langFR>.
- DIDEROT, Denis et ALEMBERT, Jean Le Rond d', 1751. « clavecin ». *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [en ligne]. Paris : Briasson. pp. 509-511. [Consulté le 2 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/encyclopedieoud03alem>.
- DIDEROT, Denis et ALEMBERT, Jean Le Rond d', 1751. « clavier ». *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [en ligne]. Paris : Briasson. pp. 512-513. [Consulté le 2 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/encyclopedieoud03alem>.
- DIDIER, Béatrice, 2009. « L'air dans quelques dictionnaires de musique du XVIII^e siècle ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [en ligne]. N° 44. pp. 85-98. ISSN 07690886. DOI 10.4000/rde.4563. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://journals.openedition.org/rde/4563>.
- DI LIBERTI, Giuseppe, 2014. « Diderot : Le système des arts comme système des sens ». Dans : MARTIN, Marie-Pauline et SAVETTIERI, Chiara (dir.), *La musique face au système des beaux arts ou les vicissitudes de l'imitation (1690-1803)* [en ligne]. [S. l.] : Vrin, pp. 57-65. [Consulté le 3 avril 2019]. Musicologies. ISBN 9782711625284. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01429335>.
- DOLMETSCH, Arnold, 1961. *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*. London : Novello. 493 pp.
- DONINGTON, Robert, 1950. « James Talbot's Manuscript ». (Christ Church Library Music MS 1187). II. Bowed Strings. *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 3, pp. 27-45. ISSN 00720127. DOI 10.2307/841899. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/841899>.
- DOVAL, Luc, 2015. *Sociologie des acteurs de la musique ancienne* [en ligne]. Mémoire de 5^{ème} année – Master Politique et Gestion de la Culture. Strasbourg : Université de Strasbourg. Disponible à l'adresse <http://doczz.fr/doc/2844645/sociologie-des-acteurs-de-la-musique-ancienne>.
- DUCKLES, Vincent, 1972. Trad : Nicolas MEEÛS. « La musicologie dans le miroir : Projet d'une histoire de la science de la musique ». In : *Perspectives in Musicology, The Inaugural Lectures of the Ph. D. Program in Music at the City University of New York* [en ligne]. New York : Norton. pp. 32-55. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Duckles.pdf>.
- DURON, Jean, 1984. « L'orchestre à cordes français avant 1715, Nouveaux problèmes : les quintes de violon ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 70, n° 2, pp. 260-269. ISSN 00351601. DOI 10.2307/928431. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/928431>.
- DURON, Jean, 1986. « L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 72, n° 1, pp. 23-65. ISSN 00351601. DOI 10.2307/928770. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/928770>.
- DURON, Jean, 1997. « Aspects de la présence italienne dans la musique française de la fin du XVII^e siècle ». In : *Le concert des muses : promenade musicale dans le baroque français* [en ligne], Jean Lionnet, éd.. Paris : Éditions Klincksieck. pp. 97-115. ISBN 9782252031599. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://philidor.cmbv.fr/content/download/491899/5304341/file/CMBV-1997-Aspects%20de%20la%20pr%C3%A9sence%20italienne.pdf>.
- DURON, Jean et CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES, 2008. *Regards sur la musique – la naissance du style français : 1650-1673*. Wavre : Mardaga. 190 pp. ISBN 9782870099940 2870099940.

E

- EDGAR THOMAS, Fannie, 2013. « Le nouveau mouvement à Paris : Charles Bordes et Saint-Gervais », traduction par Guy Bovet d'un article originalement paru dans le *Musical Courier* en 1894. *La Tribune de l'Orgue* [en ligne]. Vol. 65, n° 4, pp. 15-18. ISSN 10136835. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://openmusiclibrary.org/article/106677>.
- ELLIS, Bronwyn Irene, 2001. « *These Sad, Distracted Tymes* » – *The Impact of the Civil War and Interregnum on English Music, c. 1640 to c. 1660* [en ligne]. Thèse doctorale. University of Tasmania. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://eprints.utas.edu.au/19790/1/whole_EllisBronwynIrene2004_thesis.pdf.
- ERODI, Gyongy Iren, 2009. « The sixteenth-century basse de violon : fact or fiction ? Identification of the bass violin (1535-1635) » [en ligne]. Mémoire de Master. Denton : University of North Texas. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc12121/>.

F

- FADER, Don, 2003. « The *Honnête homme* as Music Critic : Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th-Century French Reception of Italian Music ». *The Journal of*

- Musicology* [en ligne]. Vol. 20, n° 1, pp. 3-44. ISSN 02779269. DOI 10.1525/jm.2003.20.1.3. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2003.20.1.3>.
- FADER, Don, 2007. "Philippe II d'Orleans's 'chanteurs italiens', the Italian cantata and the goûts-reunis under Louis XIV ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 35, n° 2, pp. 237-250. ISSN 03061078, 17417260. DOI 10.1093/em/cam010. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/em/cam010>.
- FADER, Don, 2012. *Les Modernes Face the Music : The Circle of the Future Regent as Locus for a Relativist Crisis in 'Prémamiste' Music Theory*. In : *American Musicological Society : Southern Chapter – Annual Meeting (Abstracts)* [en ligne]. Tuscaloosa, Alabama : University of Alabama, Early College. College of Education. 10-11 février 2012. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://pdfs.semanticscholar.org/6418/c45f316302311367af0a8095594ceca13c07.pdf>.
- FARET, Nicolas, 1658. *L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour* [en ligne]. Paris : M. Bobin & N. Le Gras. 240 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=rXAPAAAAQAAJ>.
- FAVIER, Thierry, 1997. « Bénigne de Bacilly et ses airs spirituels : pédagogue aigri ou précurseur inspiré ? ». *Revue de musicologie* [en ligne]. Vol. 83, n° 1, pp. 93. ISSN 00351601. DOI 10.2307/947032. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/947032>.
- FAVIER, Thierry, 2008. « Genèses du grand motet ». In : *Regards sur la musique – la naissance du style français : 1650-1673*, textes réunis par Jean Duron. Wavre : Mardaga. pp. 89-113. ISBN 9782870099940.
- FAVIER, Thierry, 2009. *Le motet à grand chœur* [en ligne]. Paris : Fayard. 319 pp. ISBN 9782213658407. [Consulté le 11 juillet 2019]. Aperçu en ligne disponible à l'adresse [https://liseuse-hachette.fr/file/12762?fullscreen=1&editeur=Fayard#epubcfi\(/6/6\[ch01\]/4/12/4/6/5:100\)](https://liseuse-hachette.fr/file/12762?fullscreen=1&editeur=Fayard#epubcfi(/6/6[ch01]/4/12/4/6/5:100)).
- FÉTIS, François-Joseph, 1840. « Loulié (Étienne) ». *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* [en ligne]. Bruxelles : Meline, Cans et compagnie ; Mayence : Les Fils de B. Schott, éditeurs de musique. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://books.google.fr/books?id=sUxDAAAACAAJ>.
- FÉTIS, François-Joseph, 1860. « Sur l'enseignement populaire de la musique ». *Gazette musicale de Paris* [en ligne]. 26 février 1860. pp. 65-67. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/revueetgazetemu1860pari>.
- FIELD, Christopher D. S., 2001. « Simpson, Christopher ». *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press [en ligne]. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23966>. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23966>.
- FLOIRAT, Bernard, JANIACZYK, Anetta, LIGETI, Diana, MEEÛS, Nicolas, POINLOUP, Isabelle, RAGOT, Marie-Laure et STERN, Monica, 1999. « La « gamme double française » et la méthode du *si* ». *Musurgia* [en ligne]. Vol. 6, n° 3/4, pp. 29-44. ISSN 12577537. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/40591180>.
- FREIS Wolfgang, 2011. « 'The Art of Playing the Fantasia' by Fray Thomas de Sancta Maria Translation, Transcription, Commentary by Almonte C. Howell Jr. and Warren E. Hultberg ». *Musicology Australia* [en ligne]. Vol. 18, n° 1, pp. 64-66. ISSN 08145857. DOI 10.1080/08145857.1995.10415266. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08145857.1995.10415266?journalCode=rmus20#.VPRFieEWd4>.
- FULLER, David, 1989. « Notes and inégales Unjoined : Defending a Definition ». *The Journal of Musicology* [en ligne]. Vol. 7, n° 1, pp. 21-28. ISSN 02779269, 15338347. DOI 10.2307/763618. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/763618>.
- FURETIÈRE, Antoine et MAILLARD, Jean-Christophe, 1987. *Dictionnaire de musique d'après Furetière : 1690*. Béziers : Société de musicologie de Languedoc. ISBN 2905400293, 9782905400291.

G

- GAGNEPAIN, Bernard, 1980. « Safford Cape et le « miracle » Pro Musica Antiqua ». *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* [en ligne]. Vol. 34/35, pp. 204-219. ISSN 07716788. DOI 10.2307/3685916. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/3685916>.
- GAILHARD, J, 1678. *The compleat gentleman, or, Directions for the education of youth as to their breeding at home and travelling abroad in two treatises / by J. Gailhard...* [en ligne]. [London] : In the Savoy, printed by Tho. Newcomb, for John Starkey... Early English Books, 1641-1700 / 454 :40. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13798080.
- GALPIN, Francis W, 1911. *Old English instruments of music, their history and character*, [en ligne]. London : McClurg. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/oldenglishinstru00galprich>.
- GIANNINI, Tula, 2001. « Hotteterre family ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013401>.

- GILL, Donald, 1960. « The Orpharion and Bandora ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 13, pp. 14-25. ISSN 00720127. DOI 10.2307/841645. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/841645?origin=crossref>.
- GIRON-PANEL, Caroline, 2011. « Entre art et technique : l'apprentissage de la musique dans les familles et en dehors des familles à Venise (XVI^e-XVIII^e siècles) ». In : *La justice des familles : autour de la transmission des biens, des savoirs et des pouvoirs (Europe, nouveau monde, XII^e-XIX^e siècles)* / par Anna Bellavitis, Isabelle Chabot [en ligne]. Italy : École Française de Rome. ISBN 9782728309085. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://digital.casalini.it/10.1400/176816>.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan, 2016. *Estado de la cuestión sobre el sacabuche : bases de datos y diccionarios* [en ligne]. Trabajo Fin de estudios. Murcia (Espagne) : Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.academia.edu/37562964/Estado_de_la_cuestio_n_sobre_el_sacabuche_bases_de_datos_y_diccionarios.
- GOUK, Penelope, 2001. « Wallis, John » *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029847>.
- GOURRET, Jean, 1984. *Ces hommes qui ont fait l'opéra : 1669-1984*. Paris : Albatros. 330 pp. ISBN 9782402241168.
- GRANT, Roger Mathew, 2014. *Beating time & measuring music in the early modern era*. Oxford ; New York : Oxford University Press. Oxford studies in music theory. 309 pp. ISBN 9780199367283.
- GREEN, Robert A., 1977. « Jean Rousseau and ornamentation in French viol music ». *Journal of the Viola da Gamba Society of America* [en ligne]. Vol. 14, pp. 4-41. ISSN 05070252. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://vdgsa.org/pgs/journal/vol14-1977.pdf>.
- GRELL, Chantal, 2004. « France et Angleterre : l'héritage du Grand Siècle ». In : *L'éducation des jeunes filles nobles en Europe : XVII^e-XVIII^e siècles* (dir. Chantal Grell et Arnaud Ramière de Fortanier). Presses Paris Sorbonne. pp. 9-30. ISBN 9782840503255.
- GREENSBURG, Michael, 2015. « La basse de violon dans les sources documentaires et iconographiques françaises ». Dans : DURON, Jean et GÉTREAU, Florence (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV : instruments, répertoires, singularités*. Paris : Vrin, 2015, pp. 93-104. MusicologieS. ISBN 9782711626199.
- GUILLO, Laurent, 1998. « La Collection Sébastien de Brossard par Yolande de Brossard ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 84, n° 1, pp. 139-141. ISSN 00351601. DOI 10.2307/947335. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/947335>.
- GUILLO, Laurent et MICHEL, Frédéric, 2011. « Nouveaux documents sur le maître de chant Bertrand de Bacilly (1621-1690) ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 97, n° 2, pp. 269-327. ISSN 00351601. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/41638013>.
- GUILLO, Laurent, 2016. « L'air de cour, champ expérimental de l'édition musicale dans le dernier tiers du XVII^e siècle » [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01422663/document>.
- GUILLO, Laurent, 2010. « L'édition musicale française avant et après Lully ». In : *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle* (Agnès Terrier et Alexandre Dratwicky, coord.) [en ligne]. Lyon : Symétrie. pp. 79-98. ISBN 9782914373654. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01194420/document>.
- GUILLO, Laurent, 2009. « Les Ballards : imprimeurs du roi pour la musique ou imprimeurs de la musique du roi ? ». In : *Le Prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*. Textes réunis par Jean Duron [en ligne]. Wavre : Mardaga. pp. 275-288. Études du Centre de Musique Baroque de Versailles. ISBN 9782804700249. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01224685/>.
- GUILLO, Laurent, 2003. « Profane ou sacrée : la musique à Lyon au XVII^e siècle à travers éditeurs, libraires et collections » [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01160617>. Version augmentée en 2015.

H

- HAAR, James, 2014. *European Music, 1520-1640*. Boydell & Brewer Ltd. 600 pp. ISBN 9781843838944.
- HAYNES, Bruce, 1988. « Lully and the rise of the oboe as seen in works of art ». *Early Music* [en ligne]. Vol. XVI, n° 3, pp. 324-338. ISSN 17417260, 03061078. DOI 10.1093/earlyj/XVI.3.324. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/earlyj/XVI.3.324>.
- HARNONCOURT, Nikolaus et COLLINS, Dennis, 2007. *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*. Paris : Gallimard. 294 pp. ISBN 9782070701711.
- HARRIS-WARRICK, Rebecca, 1990. « A few thoughts on Lully's hautbois ». *Early Music* [en ligne]. Vol. XVIII, n° 1, pp. 97-108. ISSN 17417260, 03061078. DOI 10.1093/earlyj/XVIII.1.97. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/earlyj/XVIII.1.97>.
- HARWOOD, Ian, 2001. « Fret ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 2 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010224>.

- HASKELL, Harry, 1996. *The early music revival : a history*. Mineola, New York : Dover Publications. 232 pp. ISBN 9780486291628.
- HERISSONE, Rebecca, 2000. *Music Theory in Seventeenth-century England*. Oxford University Press. ISBN 9780198167006. 316 pp.
- HERISSONE, Rebecca, 2010. « Playford, Purcell, and the Functions of Music Publishing in Restoration England ». *Journal of the American Musicological Society* [en ligne]. Vol. 63, n° 2, pp. 243-290. ISSN 00030139. DOI 10.1525/JAMS.2010.63.2.243. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2010.63.2.243.
- HERISSONE, Rebecca, 2013a. « Appendix : Catalogue of Restoration Music Manuscripts ». In *Musical creativity in restoration England* [en ligne]. Cambridge, New York : Cambridge University Press. ISBN 9781107014343. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://documents.manchester.ac.uk/display.aspx?DocID=16614>.
- HERISSONE, Rebecca, 2013b. *Musical creativity in restoration England*. Cambridge, New York : Cambridge University Press. xxx, 429 pp. ISBN 9781107014343.
- HERISSONE, Rebecca, 2017. *Synopsis of Vocal Musick by A. B. Philo-Mus* [en ligne]. London et New York : Routledge (Taylor and Francis). Music Theory in Britain, 1500-1700 : Critical Editions. 240 pp. ISBN 978075463505. DOI 10.4324/9781315087511. [Consulté le 20 juillet 2019]. Accès partiel à l'ouvrage disponible à l'adresse <https://www.taylorfrancis.com/books/e/9781315087511>.
- HERZOG, Myrna, 2000. « Is the Quinton a Viol ? A Puzzle Unravelled ». *Early Music* [en ligne], Vol. 28, n° 1, pp. 9-31. ISSN 03061078, 17417260. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3518969>.
- HOLMAN, Peter, 1996. « Purcell's orchestra ». *The Musical Times* [en ligne]. Vol. 137, n° 1835, pp. 17-23. ISSN 00274666. DOI 10.2307/1003380. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/1003380>.
- HOLMAN, Peter, 2013. *Life after death : the viola da gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*. Woodbridge : Boydell Press. xxii, 394 pp. ISBN 9781843838203.
- HOULE, George, 2000. *Meter in Music, 1600-1800 : Performance, Perception, and Notation*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press. 192 pp. ISBN 9780253213914.
- HUTCHINGS, Arthur et AUDÉON, Hervé, 2001. « Choron, Alexandre(-Etienne) ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 11 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000005680>.
- JENSEN, H. James, 1969. « English Restoration Attitudes toward Music ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. Vol. 55, n° 2, pp. 206-214. ISSN 00274631, 17418399. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/741159>.
- JEROLD, Beverly, 2012. « Numbers and Tempo : 1630-1800 ». *Performance Practice Review* [en ligne] Vol. 17, n° 1, pp. 1-16. ISSN 10441638, 21668205. DOI 10.5642/perfpr.201217.01.04. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol17/iss1/4/>.
- KANG, Min-Jung, 2008. *The trio sonata in Restoration England (1660-1714)* [en ligne]. Thèse doctorale (PHD) présentée à l'University of Leeds. 291 pp. [Consulté le 21 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://etheses.whiterose.ac.uk/2384/>.
- KASSLER, Jamie C., 2001. « Grassineau, James ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 12 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000011642>.
- KEYS, A. C., 1971. « The Etymology of Concerto ». *Italica* [en ligne]. Vol. 48, n° 4, pp. 446-462. ISSN 00213020. DOI 10.2307/478315. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/478315>.
- KINNEY, Gordon J., 1968. « Problems of melodic ornamentation in French viol music ». *Journal of the Viola da Gamba Society of America* [en ligne]. Vol. V, pp. 34-50. ISSN 05070252. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://vdgsa.org/pgs/journal/vol05-1968.pdf>.
- KURTZMAN, Jeffrey et KOLDAU, Linda Maria, 2002. « Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries ». *Journal of Seventeenth-Century Music* [en ligne]. Vol. 8, n° 1. ISSN 1089747X. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman_i.html.
- LACAS, Pierre-Paul et JEANNETEAU, Jean, [sans date]. « Plain-chant ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/plain-chant/>.
- LASOCKI, David, 1988. « The French hautboy in England, 1673-1730 ». *Early Music* [en ligne]. Vol. XVI, n° 3, pp. 339-358. ISSN 17417260, 03061078. DOI 10.1093/earlyj/XVI.3.339. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-lookup/doi/10.1093/earlyj/XVI.3.339>.

- LEAVER, Robin A., 1989. « The Revival of the St. John Passion : history and performance practice ». In *Bach* [en ligne]. Vol. 20, n° 3, pp. 34-49. ISSN 00053600. [Consulté le 15 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/41640330>.
- LEBEAU, Élisabeth et BRISCOE, James R. (rév.), 2001. « Lavignac, (Alexandre Jean) Albert ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 2 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016137>.
- LEBÉDEL, Claude, 2001. « Le mot « mesure » de Calepin à Furetière ». *Dix-septième siècle* [en ligne]. Vol. 213, n° 4, p. 575. ISSN 00124273, 19696965. DOI 10.3917/dss.014.0575. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-20014-page-575.htm>.
- LECCEUR, Mallika, 2011. *Conversation and Performance in Seventeenth-Century French Salon Culture* [en ligne]. Thèse doctorale. New York : Columbia University. 338 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:161371>.
- LEECH, Peter, 2001. « Musicians in the Catholic Chapel of Catherine of Braganza, 1662-92 ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 29, n° 4, pp. 571-587. ISSN 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3519117>.
- LEECH, Peter, 2011. « Music and musicians in the Catholic chapel of James II at Whitehall, 1686–1688 – In memory of Jean Lionnet ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 39, n° 3, pp. 379-400. ISSN 03061078. DOI 10.1093/em/car072. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://academic.oup.com/em/article-abstract/39/3/379/538015>.
- LESCAT, Philippe, 1988. « De la main harmonique au solfège : l'apprentissage de la lecture chantée du XVII^e au XVIII^e siècle ». *Vibrations. Musiques, médias, société* [en ligne]. Vol. 6, n° 1, pp. 145-168. DOI 10.3406/vibra.1988.1067. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/vibra_0295-6063_1988_num_6_1_1067.
- LESCAT, Philippe, 1991. *Méthodes et traités musicaux en France, 1660-1800 : réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de catalogues systématique et chronologique, de repères biographiques et bibliographiques*. Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique-La Villette. 239 pp. ISBN 9782906460164.
- LESTER, Joel, 1994. « An Analysis of Lully from circa 1700 ». *Music Theory Spectrum* [en ligne]. Vol. 16, n° 1, pp. 41-61. ISSN 01956167. DOI 10.2307/745829. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/745829>.
- LESURE, François, MARCEL-DUBOIS, Claudie et LABORDE, Denis. « France ». *Grove Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40051>.
- LETERRIER, Sophie-Anne, 2006. « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire ». *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* [en ligne]. Vol. n° 14, n° 1, pp. 49-69. ISSN 1622468X. DOI 10.3917/rhsh.014.0049. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-49.htm>.

M

- MACKERNES, Eric David, 2013. *A Social History of English Music*. London et New York : Routledge (Taylor & Francis). *Studies in Social History*, 21. 336 pp. ISBN 9781134563319.
- MACNUTT, Richard, 2001. « Escudier ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 3 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008980>.
- MAILLARD, Jean-Christophe, 2004. « Le style musical français au XVII^e siècle : doutes et certitudes ». *Dix-septième siècle* [en ligne]. Vol. 224, n° 3, pp. 446-460. ISSN 00124273, 19696965. DOI 10.3917/dss.043.0446. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2004-3-page-446.htm>.
- MAÎTRE, Myriam, 2003. « Les « belles » et les Belles lettres : femmes, instances du féminin et nouvelles configurations du savoir ». In : *Le Savoir Au XVII^e Siècle : Actes du 34^e Congrès Annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, University of Virginia, Charlottesville, 14-16 Mars 2002*. Gunter Narr Verlag. pp. 35-66. ISBN 9783823355595.
- MANGSEN, Sandra, 1990. « The Trio Sonata in Pre-Corellian Prints : When Does 3 = 4 ? ». *Performance Practice Review* [en ligne]. Vol. 3, n° 2, pp. 138-164. ISSN 10441638, 21668205. DOI 10.5642/perfpr.199003.02.4. [Consulté le 20 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol3/iss2/4/>.
- MARCUS, Kenneth, 2007. « The Shifting Fortunes of War: Patronage of the Württemberg Hofkapelle during the Thirty Years War ». *German History* [en ligne]. Vol. 25, n° 1, pp. 1-21. ISSN 02663554. DOI 10.1177/0266355407071987. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/gh/article-lookup/doi/10.1177/0266355407071987>.
- MARSH, Christopher W., 2013. *Music and Society in Early Modern England*. Cambridge : Cambridge University Press. 609 pp. ISBN 9781107610248.
- MASSIP, Catherine, 1991. « Airs français et italiens dans l'édition française 1643-1710 ». *Revue de Musicologie* [en ligne]. Vol. 77, n° 2, pp. 179-185. ISSN 00351601. DOI 10.2307/947420. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/947420>.

- MAZAURIC, Simone, [sans date]. « Fondation de l'Académie des Sciences ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fondation-de-l-academie-des-sciences/>.
- MEEÛS, Nicolas, 1997. « Vox et littera dans la théorie musicale médiévale ». Dans : CASSIN, B. et COHEN-LEVINAS, D. (éd.), *Vocabulaires de la voix* [en ligne]. Paris : L'Harmattan, 2008, pp. 29-38. ISBN 9782296057456. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://nicolas.meeus.free.fr/NMTheorie/NMVox.pdf>.
- MEEÛS, Nicolas, 2001. « Keyboard ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 2 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014944>.
- MESNARD, Jean, 1992. *La culture du XVII^e siècle : Enquêtes et Synthèses*. Paris : Presses universitaires de France. 640 pp. ISBN 2130435769.
- MENGOZZI, Stefano, 2006. « Syntagma musicum III (Review) ». *Music Theory Spectrum* [en ligne]. Vol. 28, n° 1, pp. 119-126. ISSN 01956167, 15338339. DOI 10.1525/mts.2006.28.1.119. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://mts.oxfordjournals.org/cgi/doi/10.1525/mts.2006.28.1.119>.
- MINISTÈRE DE LA CULTURE (France), s. d. [1978], *Études de formation musicale* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.apfm.asso.fr/download/R%C3%A9forme%20de%20la%20Formation%20Musicale%201978.pdf>.
- MOENS, Karel, 2015. « Les voix médianes dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : les instruments conservés comme source d'information ». Dans : DURON, Jean et GÉTREAU, Florence (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV instruments, répertoires, singularités*. Paris : Vrin, pp. 119-138. MusicologieS. ISBN 9782711626199.
- MONTAGNIER, Jean-Paul, 1996. *Un mécène-musicien : Philippe d'Orléans, régent, 1674-1723*. Bourg-la-Reine : Zurfluh. Le temps musical, 5. 152 pp. ISBN 9782877500760.
- MONTAGNIER, Jean-Paul, 2006. « La musique de Philippe d'Orléans et son mécénat musical ». *Cahiers Saint Simon* [en ligne]. Vol. 34, n° 1, pp. 75-82. ISSN 04098846. DOI 10.3406/simon.2006.1415. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/simon_0409-8846_2006_num_34_1_1415.
- MOREL, Josiane, 2013. *La relation éducative au cours du XVIII^{ème} siècle* [en ligne]. Thèse doctorale. Université de Bourgogne. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01015333/document>.
- MORLEY, Thomas, 1597. *A plaine and easie introduction to practicall musicke set downe in forme of a dialogue : deuided into three partes, the first teacheth to sing with all things necessary for the knowledge of pricktsong. The second treateth of descante and to sing two parts in one vpon a plainsong or ground, with other things necessary for a descanter. The third and last part entreateth of composition of three, foure, fiue or more parts with many profitable rules to that effect. With new songs of 2. 3. 4. and .5 parts. By Thomas Morley, Batcheler of musick, & of the gent. of his Maiesties Royall Chapell.* [en ligne]. London : By Peter Short, dwelling on Breedstreet hill at the signe of the Starre. [6], 183, [35] pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99847107.
- MURRAY, Brent Bartlett, 1955. *Changes in English vocal church music from the beginning of the Commonwealth (1649) through the Restoration (1688)* [en ligne]. Mémoire de Master. Boston : Boston University. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://hdl.handle.net/2144/13074>.
- MYERS, Herbert W., 2000. « When Is a Violino Not a viola da braccio ? ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 53, pp. 335-339. ISSN 00720127. DOI 10.2307/842338. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/842338>.

N

- NEECE, Brenda, 2003. « The Cello in Britain : A Technical and Social History ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 56, p. 77-115. ISSN 00720127. [Consulté le 20 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/30044410>.
- NELSON, Nicholas R., 2018. « Code-switching and Loanwords for the Audio Engineer : The flow of terminology from science, to music, to metaphor ». *Organised Sound* [en ligne]. Vol. 23, n° 2, pp. 189-194. ISSN 13557718, 14698153. DOI 10.1017/S1355771818000067. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/codeswitching-and-loanwords-for-the-audio-engineer-the-flow-of-terminology-from-science-to-music-to-metaphor/BD6C6427B60F26EB6E74369247FEFE7>.
- NEUMANN, Frederick, 1964. « Misconceptions about the French Trill in the 17th and 18th Centuries ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. Vol. 50, n° 2, pp. 188-206. ISSN 00274631. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/740202>.
- NEUMANN, Frederick, 1967. « The Use of Baroque Treatises on Musical Performance ». *Music & Letters* [en ligne]. Vol. 48, n° 4, pp. 315-324. ISSN 00274224. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/733226>.
- NEWMAN, William S., 1947. « The Instrumental Background of the Early Baroque Sonata ». *Bulletin of the American Musicological Society* [en ligne]. N° 9/10,

pp. 6-8. ISSN 15444708. DOI 10.2307/829220. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/829220>.

NIECKS, Fr., 1888. « Les Folies d'Espagne : A Study ». *The Musical Times and Singing Class Circular* [en ligne]. Vol. 29, n° 550, pp. 717. ISSN 09588434. DOI 10.2307/3360152. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/3360152>.

NODÉ LANGLOIS, Michel, [sans date]. « Les règles de l'art ». [en ligne]. [Consulté le 25 avril 2019]. Disponible à l'adresse <http://michelnodelanglois.e-monsite.com/pages/philosophie/inedits/lecons-inedites/les-regles-de-lart.html>.

O

O'DONNELLY, abbé Terence Joseph, 1844. *Académie de musique élémentaire contenant une exposition claire de la théorie et la base de la pratique*. [S. l.] : Grue. 476 pp. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=CLJBAAAAcAA>.

ORLÉANS, Charlotte Elisabeth de Bavière Duchesse d' (Auteure), 1880. *Correspondance de Madame, Duchesse d'Orléans : extraite des lettres publiées par M. de Ranke et M. Holland*. Volume 1 / traduction et notes par Ernest Jaeglé [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27865v>.

ORNITHOPARCHUS, Andreas et DOWLAND, John, 1609. *Andreas Ornithoparcus his Micrologus, or Introduction: containing the art of singing Digested into foure bookes. Not onely profitable, but also necessary for all that are studious of musicke. Also the dimension and perfect vse of the monochord, according to Guido Aretinus. By John Douland lutenist, lute-player, and Bachelor of Musicke in both the Vniuersities*. [en ligne]. London : Printed [by Thomas Snodham] for Thomas Adams, dwelling in Paules Church-yard, at the signe of the white Lion. [8], 80 [i.e. 90], [2] pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99850416.

P

PALISCA, Claude V., 2006. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. University of Illinois Press. 314 pp. ISBN 9780252031564.

PEACHAM, Henry, 1661. « Chap. ix. — Of Musick ». In : *The compleat gentleman fashioning him absolute in the most necessary and commendable qualities, concerning mind, or body, that may be required in a person of honor. To which is added the gentlemans exercise or, an exquisite practise, as well for drawing all manner of beasts, as for making colours, to be used in painting, limming, &c. / By Henry Peacham, Mr. of Arts, sometime of Trinity Colledge in Cambridge*. [en ligne]. London : Printed by E. Tyler, for Richard Thrale, at the signe of the Cross-Keys at St Pauls Gate. pp. 96-104. [Consulté le 25 juillet 2019]. Disponible à l'adresse

http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99863226.

PEREYRA, Marie Louise et COOPER, Jeffrey (rév.), 2001. « Brenet, Michel ». Oxford Music Online [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 11 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003932>.

PICCO, Dominique, 2016. « Les dames de Saint-Louis, maîtresses des demoiselles de Saint-Cyr ». In : *Femmes éducatrices au siècle des Lumières* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes. pp. 273-287. Interférences. [Consulté le 5 mai 2019]. ISBN 9782753547506. Disponible à l'adresse <http://books.openedition.org/pur/39368>.

PIÉJUS, Anne, 1999. « Madame de Maintenon et l'évolution de la musique à Saint-Cyr ». *Albineana* [en ligne], Cahiers d'Aubigné. Vol. 10, n° 2, pp. 457-480. ISSN 11545852. DOI 10.3406/albin.1999.1432. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/docAsPDF/albin_1154-5852_1999_num_10_2_1432.pdf.

PIÉJUS, Anne, 2006. « Musique, plaisir et récréation enfantine ». In : COUVREUR, Manuel et FAVIER, Thierry (dir.) *Le plaisir musical en France au XVII^e siècle*. Sprimont (Belgique) : Mardaga. pp. 107-113. Musique, musicologie. ISBN 287009924X 9782870099247.

PIERCE, Ken, 1998. « Dance notation systems in late 17th-century France ». *Early music* [en ligne]. Vol. 26, n° 2, pp. 286. ISSN 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/3128626>.

PINTO, David, [s. d.]. « Lawes, William ». Oxford Music Online [en ligne]. [Consulté le 12 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016150>.

PLANYAVSKY, Alfred et BARKET, James 1998. *The Baroque Double Bass Violone*. Lanham, Md : Scarecrow Press. 216 pp. ISBN 9781461672494.

PONSFORD, David, 2011. *French organ music in the reign of Louis XIV*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press. 328 pp. ISBN 0521887704 9780521887700.

POUGIN, Arthur, 1867. *De la littérature musicale en France* [en ligne]. Paris : A. Ikclmer. 48 pp. [Consulté le 2 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=zzS45BqCtHYC>.

PSYCHOYOU, Théodora, 2004. « Le caprice en musique vu par les Français au XVII^e siècle : goût pour la transgression de la norme ou besoin de codification du dessein ? » Dans : PEUREUX, Guillaume et AUCLAIR, Valérie (dir.), *Le caprice* [en ligne]. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 131-146. La licorne, 69. ISBN 9782753500082. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse

https://www.academia.edu/7707402/Le_caprice_en_musique_vu_par_les_Fran%C3%A7ais_au_XVIIe_si%C3%A8cle_go%C3%BBt_pour_la_transgression_de_la_norme_ou_besoin_de_codification_du_dessin_.

PSYCHOYOU, Théodora, 2009. « Une académie hors normes : du rapport entre création et théorisation dans la muse en place du canon musical Lully ». In : *Le prince & la musique : les passions musicales de Louis XIV* [en ligne]. Wavre : Mardaga. pp. 289-307. Études du Centre de musique baroque de Versailles. ISBN 9782804700249. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse https://www.academia.edu/7745377/Une_Acad%C3%A9mie_hors_normes_du_rapport_entre_cr%C3%A9ation_et_th%C3%A9orisation_dans_la_mise_en_place_du_canon_musical_Lully.

PULVER, Jeffrey, 1923. « Violin Methods Old and New ». *Proceedings of the Musical Association* [en ligne]. Vol. 50, pp. 101-127. ISSN 09588442. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/765783>.

R

RAINBOW, Bernarr, 2001. « Galin-Paris-Chevé method ». Oxford Music Online [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 11 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000010531>.

RANUM, Patricia, 1987. « A Sweet Servitude : A Musician's Life at the Court of Mlle de Guise ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 15, n° 3, pp. 347-360. ISSN 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3137556>.

ROMANI i TURULLOLS, Albert, 2013. « El lèxic musical, un banc d'experimentació sobre els manlleus ». *Terminalia* [en ligne]. Vol. 0, n° 7, pp. 7-16. ISSN 20136706. DOI 10.2436/term.v0i7.60723. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://revistes.iec.cat/index.php/Terminalia/article/view/60723>.

ROUCHER-KOUGIOUMTZOGLOU, Eugénia, 1994. « Quand Furetière menait la danse : Le vocabulaire de la danse et les trois grands dictionnaires du XVII^e siècle ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 39, n° 4, pp. 716-730. ISSN 00260452. DOI 10.7202/003996ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003996ar>.

ROUSSEAU, Delphine-Anne, 2008. *La diáspora de compositores italianos en el primer seicento y su música para violín*. Barcelona : Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), Mémoire de fin d'études pour l'obtention du Grau superior de música. 52 pp.

ROUSSEAU, Jean-Jacques et DAUPHIN, Claude, 2008. *Le dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique* [en ligne]. Berne : Peter Lang. *Varia musicologica*,

13. ISBN 9783039116201. Disponible à l'adresse <http://books.google.ca/books?id=phmNjZuA-4C>.

ROUX, Louis, 1985. « Les artistes et leurs protecteurs en Angleterre au XVII^e siècle ». Colloque – Société d'études anglo-américaines des 17^e et 18^e siècles [en ligne]. Vol. 21, n° 1, pp. 5-29. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/doc/xvii_0294-1953_1985_act_21_1_2221.

RUBIN, Emanuel, 1989. « New Light on Late Eighteenth-Century Tempo : William Crotch's Pendulum Markings ». *Performance Practice Review* [en ligne]. Vol. 2, n° 1, pp. 34-57. ISSN 10441638, 21668205. DOI 10.5642/perfpr.198902.01.1. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol2/iss1/1/>.

RUFFATTI, Alessio, 2008. « La nascita dell'opera francese e la passione per la musica italiana nel « grand siècle » ». *Musica e storia*. n° 1/2008. pp. 41-64. ISSN 11270063. DOI 10.1420/33690.

S

SADIE, Julie Anne et DUNNING, Albert (éd.), 1995. *Guide de la musique baroque*. Paris : Fayard. Les indispensables de la musique. 735 pp. ISBN 9782213594897.

SADLER, Graham, 2001. « Tragédie en musique » [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 9 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000044040>.

SAUVEUR, Joseph, 1701. *Principes d'acoustique et de musique, ou Système général des intervalles des sons et de son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique. Inséré dans les « Mémoires » de 1701 de l'Académie royale des sciences* [en ligne]. [Paris]. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510877z/f11.image>.

SCHAB, Alon, 2010. « On the ground and off : a comparative study of two Purcell chaconnes ». *The Musical Times* [en ligne]. Vol. 151, n° 1912, pp. 47-57. ISSN 00274666. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/25759500>.

SCHMIDT-BESTE, Thomas, 2011. *The sonata*. Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press. Cambridge introductions to music. 263 pp. ISBN 9780521762540.

SCHOPENHAUER, Arthur, 1888. *Le monde comme volonté et comme représentation* : Traduit en français par A. Burdeau. Ancienne librairie Germer Baillièrre et C^{ie}. Félix Alcan. 470 pp.

SEGERMAN, Ephraim, 1999. « On Talbot's « Usual » Bass Violin ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 52, pp. 389-390. ISSN 00720127. DOI 10.2307/842555. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/842555>.

SEGERMAN, Ephraim, 1995. « The Name « Tenor Violin » ». *The Galpin Society Journal* [en ligne]. Vol. 48, pp. 181-187. ISSN 00720127. DOI 10.2307/842810. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/842810>.

SHAKESPEARE, William, 1600. *The second part of Henrie the fourth continuing to his death, and coronation of Henrie the fifth. VVith the humours of sir Iohn Falstaffe, and swaggering Pistoll. As it hath been sundrie times publikely acted by the right honourable, the Lord Chamberlaine his seruants. Written by William Shakespeare* [en ligne]. London : Printed by V[alentine] S[immes] for Andrew Wise, and William Aspley. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99846528.

« Solfège », 2017. Wikipédia [en ligne]. [Consulté le 13 septembre 2017]. Disponible à l'adresse <https://fr.wikipedia.org/wiki/Solf%C3%A8ge>.

SONNET, Martine, 2006. « L'éducation des filles à l'époque moderne ». *Historiens et géographes* [en ligne], revue de l'Association des professeurs d'histoire et de géographie. N° 393, pp. 255-568. ISSN 0046757X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00650808/>.

SPITZER, John, 1989. « Grammar of Improvised Ornamentation : Jean Rousseau's Viol Treatise of 1687 ». *Journal of Music Theory* [en ligne]. Vol. 33, n° 2, pp. 299-332. ISSN 00222909. DOI 10.2307/843796. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/843796>.

SPITZER, John et ZASLAW, Neal, 2004. *The birth of the orchestra : history of an institution, 1650-1815*. Oxford [u. a.] : Oxford University Press. 614 pp. ISBN 9780195189551.

STRAHLE, Graham, 1995. *An early music dictionary : musical terms from British sources, 1500-1740*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press. 469 pp. ISBN 0521416884 9780521416887.

SWAIN, Joseph Peter, 2013. *Historical dictionary of baroque music*. Lanham, Md : Scarecrow Press. Historical dictionaries of literature and the arts. 363 pp. ISBN 9780810878242.

T

TALBOT, Michael, 2002. « Music of the Baroque (Review) ». *Notes* [en ligne]. Vol. 58, n° 3, pp. 565-567. ISSN 00274380. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/900932>.

TEMPERLEY, Nicholas, 2001. « Stainer, Sir John ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 12 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026529>.

THOINAN, Ernest [ROQUET, Antoine-Ernest], 1866. *Antoine de Cousu et les singulières destinées de son livre rarissime « La Musique universelle »* [en ligne]. A. Claudin. 23 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=akVDAAAACAAJ>.

TILMOUTH, Michael, 1960. « Nicola Matteis ». *The Musical Quarterly* [en ligne]. Vol. 46, n° 1, pp. 22-40. ISSN 00274631. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/740406>.

TILMOUTH, Michael et WARDHAUGHT, Benjamin, 2001. « Salmon, Thomas » [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024398>.

TRUPIER-MONDANCIN, Odile, 2008. « Structuration des programmes d'enseignement musical, en France, de 1925 à 1997 ». *L'Éducation musicale* [en ligne]. 27 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00609151/document>.

V

VENDRIX, Philippe, 1993. *Aux origines d'une discipline historique : la musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Liège, Belgique ; Genève : Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège. 418 pp. ISBN 2260662609 9782260662600 2260672604 9782260672609.

VENDRIX, Philippe, 2004. « Musique et pouvoir au 17^e siècle » [en ligne]. 60 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00275483/document>.

W

WALLS, Peter, 1990. « The Influence of the Italian Violin School in 17th-Century England ». *Early Music* [en ligne]. Vol. 18, n° 4, pp. 575-587. ISSN 03061078, 17417260. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/3127986>.

WATERHOUSE, William, 2001. « Bassoon ». *Oxford Music Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 27 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000002276>.

WHITFIELD, Charles, 1989. *L'anglais musicologique : l'anglais des musiciens*. Éditions Beauchesne. 156 pp. ISBN 9782701011813.

WOOD URIBE, Patrick, 2009. « "On that single Instrument a full Consort" : Thomas Baltzar's Works for Solo Violin and "the grand metamorfosis of musick" ». *Journal of Seventeenth-Century Music* [en ligne]. Vol. 15, n° 1, s. p. ISSN 1089747X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.sscm-jscm.org/v15/no1/uribe.html#_edn15.

- ZASLAW, Neal, 1988. « When is an Orchestra not an Orchestra ? » *Early Music* [en ligne]. Vol. XVI, n° 4, pp. 483-495. ISSN 17417260, 03061078. DOI 10.1093/earlyj/XVI.4.483. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://academic.oup.com/em/article-abstract/XVI/4/483/17818213/483>.
- ZASLAW, Neal, 2001. « Reflections on 50 Years of Early Music » [en ligne]. *Early Music*. Vol. 29, n° 1, pp. 5-12. ISSN 17417260, 03061078. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/3519085>.

Musique et mathématiques

- A
- ARIANRHOD, Robyn, 2003. *Einstein's Heroes : Imagining the World Through the Language of Mathematics* [en ligne]. Oxford University Press. ISBN 9780195183702. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=PjthUKot58EC>.
- D
- DAHAN-DALMÉDICO, Amy et PEIFFER, Jeanne, 1986. *Une histoire des mathématiques : routes et dédales*. Paris : Éd. du Seuil. Points Sciences, 49. 308 pp. ISBN 9782020091381 2020091380 2731041129.
- DEDRON, Pierre, ITARD, Jean et PÉRÈS, Joseph, 1959. *Mathématiques et mathématiciens*. Paris : Magnard. 435 pp.
- DU COUSU, Antoine, 1658. *La musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie* [en ligne]. Paris. Réimpr. Genève : Minkoff (1972). In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Fichiers disponibles aux adresses http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/COUMUS1_TEXT.html et http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/COUMUS2_TEXT.html.
- E
- ESTERHUIZEN, H. L., 2008. « Linguistics + Mathematics = twins ». *Interim* [en ligne]. Vol. 7, n° 1, pp. 31-37. ISSN 1684498X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://ir.cut.ac.za/handle/11462/379>.
- EUCLID, 1570. *The elements of geometrie of the most auncient philosopher Euclide of Megara. Faithfully (now first) translated into the Englishe toung, by H. Billingsley, citizen of London. Whereunto are annexed certaine scholies, annotations, and inuentions, of the best mathematiciens, both of time past, and in this our age. With a very fruitfull praeface made by M. I. Dee, specifying the chiefe mathematicall scie[n]ces, what they are, and wherunto commodious : where, also, are disclosed certaine new secrets mathematicall and mechanicall, vntill these our daies, greatly missed. Imprinted at London : By Iohn*
- Daye [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl/ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:99842412.
- G
- GUERINDON, Jean, 2002. *Guide d'histoire des mathématiques*. Paris : Ellipses Ed. Marketing. C.A.P.E.S./Agrégation. Mathématiques. 144 pp. ISBN 2729810668 9782729810665.
- H
- HARRIS, John, 1708. *Lexicon technicum, or, An universal English dictionary of arts and sciences : explaining not only the terms of art, but the arts themselves* [en ligne]. London : Printed for Dan. Brown, Tim. Goodwin, John Walthoe, Tho[mas] Newborough, John Nicholson, Dan. Midwinter, and Francis Coggan. 930 pp. [Consulté le 28 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/lexicontechnicu1harr39088015717275>.
- L
- LANCIANI, Albino Attilio, 2001. *Mathématiques et musique : les labyrinthes de la phénoménologie* [en ligne]. J. Millon. ISBN 9782841371136. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=bpy9aAcFo0YC>.
- LAPLANE, Dominique, 1999. « Controverse : existe-t-il une pensée sans langage ? ». *La Recherche*. N° 325, pp. 62. ISSN 00295671.
- LAPLANE, Dominique, 2001. « La pensée sans langage ». *Études* [en ligne]. Tome 394, n° 3, pp. 345-357. ISSN 00141941. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-etudes-2001-3-page-345.htm>.
- L'ÉCUYER LACROIX, Sylvia, 1982. « Joseph d'Ortigie et la linguistique de la musique ». *Études littéraires* [en ligne]. Vol. 15, n° 1, p. 11. ISSN 0014214X, 17089069. DOI 10.7202/500565ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/500565ar>.

M

MESNARD, Jean, 1992. « Pascal et la musique ». In : *La culture du XVII^e siècle – enquêtes et synthèses*. Paris : Presses universitaires de France. pp. 318-326. ISBN 2130435769.

P

PAUL, Thierry, 2014. « Rigueur-contraintes : mathématiques-musique » [en ligne]. *Gazette des mathématiciens*. Paris : Société mathématique de France. N° 139, pp. 71-77. ISSN 02248999. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://smf4.emath.fr/Publications/Gazette/2014/139/smf_gazette_139_71-77.pdf.

Q

QUILIEN, Jean, 1981. « G. de Humboldt et la linguistique générale ». *Histoire Épistémologie Langage* [en ligne]. Vol. 3, n° 2, pp. 85-113. ISSN 07508069. DOI 10.3406/hel.1981.1076. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/doc/hel_0750-8069_1981_num_3_2_1076.

R

REDISH, Edward F. et KUO, Eric, 2015. « Language of Physics, Language of Math : Disciplinary Culture and Dynamic Epistemology ». *Science & Education* [en ligne]. Vol. 24, n° 5-6, pp. 561-590. ISSN 09267220, 15731901. DOI 10.1007/s11191-015-9749-7. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://link.springer.com/article/10.1007/s11191-015-9749-7>.

ROMMEVAUX, Sabine, VENDRIX, Philippe et ZARA, Vasco, 2008. « Proportions. Arts, architecture, musique, mathématiques et sciences ». *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [en ligne]. N° 12. ISSN 16235770. DOI 10.4000/cem.7302. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://cem.revues.org/7302>.

V

VILLANI, Cédric, 2012. « L'écriture des mathématiciens ». In : *Écritures : sur les traces de Jack Goody* [en ligne]. Lyon : ENSSIB – É. Guichard. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://barthes.enssib.fr/articles/Villani-ecriture-mathematiens.pdf>.

Musique — sources anciennes

[SANS AUTEUR]

A New and Easie Method to Learn to Sing by Book whereby one (who hath a good voice and ear) may, without other help learn to sing true by notes : design'd chiefly for and applied to the promoting of psalmody, and furnished with variety of Psalm tunes in parts, with directions for that kind of singing. [en ligne], 1686. London : Printed for William Rogers. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible aux adresses <https://archive.org/details/neweasiem00lond> et http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:9375129.

A

A. B. PHILO-MUS., 1680. *Synopsis of vocal musick containing the rudiments of singing rightly any harmonical song, delivered in a method so solid, short and plain, that this art may now be learned more exactly, speedily and easily, than ever heretofore : whereunto are added several psalms and songs of three parts, composed by English and Italian authors for the benefit of young beginners* [en ligne]. London : Printed for Dorman Newman, at the Kings Arms in the Poultry. [10], 135, [7] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:11692038.

B

BACILLY, [Bertrand de], 1679. *L'Art de bien chanter [...] Augmenté d'un Discours qui sert de Réponse à la Critique de ce Traité Et d'une plus ample instruction pour ceux qui aspirent à la perfection de cét Art.* [en ligne]. Paris. 428 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059239w/f476.image>.

BACILLY, Bénigne [Bertrand] de et HONEA, Sion M. (trad.), 2018. « Remarques Curieuses sur l'Art de bien Chanter. Chapter 13 : Des Passages & Diminutions » [en ligne]. 60 pp. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.uco.edu/cfad/files/music/bacilly-1.pdf>.

BARTOLOMI BOLOGNESE, Angelo Michele, 1669. *Table pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la basse-continué.* Paris : Robert Ballard. 61 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP317116-PMLP512397-Bartolotti.pdf>.

BERTHET, Pierre, 1695. *Leçons de musique, ou Exposition des traits les plus nécessaires pour apprendre à chanter sa partie à livre ouvert* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 47 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854557v?rk=21459;2>.

BLOW, John, 1700. *A Choice Collection of Ayres For the Harpsichord or Spinett With very Plain & Easely Directions for Young Beginners Never Before Published* [en ligne]. London : Printed and Sold by John Young Muscalle Instruments Seller att the Dolphin & Crowne att [the] West End of St Pauls Church Yard. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12793774.

BORJON DE SCELLERY, Pierre, 1672. *Traité de la musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre de soyemesme à jouer de cet instrument facilement & en peu de temps* [en ligne]. Lyon : Jean Girin et Barthélémy Rivière. [6], 39, 19 pp. [Consulté le 27 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8585344.r=borjon%20musette?rk=21459;2>.

BROSSARD, Sébastien de, 1703. *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique... ensemble une table alphabétique des termes françois qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément, un Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et françois, et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique en toutes sortes de temps, de pays et de langues* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623304q?rk=21459;2>.

C

CARRÉ, Antoine, 1671. *Livre de guitarre contenant plusieurs pièces [...] Avec La Maniere De toucher sur La Partie ou basse Continüe* [en ligne]. Paris. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009997h/f51.image>.

CHAMBONNIÈRES, Jacques Champion de, 1670. *Les Pieces de Clavessin de Monsieur de Chambonnieres* [en ligne]. Paris : Jollain. 62 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1167903k?rk=21459;2>.

CHARPENTIER, Marc Antoine, s. d. « Règles de Composition » [en ligne]. In RUFF, Lilian R., « M-A. Charpentier's 'Regles de Composition' » in *The Consort*, n° 14. 1967. pp. 256-270. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/CHAREG_MPBn6355.html.

CORBETTA, Francesco, 1671. *La guitarre royalle, dediée au Roy de la Grande Bretagne* [en ligne]. Paris : chez le dit Bonneüil, rüe au Lard proche la Boucherie de Beauvais

au dessus de la Halle aux Cuirs. [Consulté le 3 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000125745&page=1>.

D

DANDRIEU, François, 1724. *Livre de Pièces de Clavecin Contenant plusieurs Divertissemens dont les principaux sont les Caractères de la Guerre, ceux de la Chasse et la Fête de Vilage* [en ligne]. Paris : Ruë St-Honoré à la Règle d'or. [Consulté le 7 septembre 2019] Disponible à l'adresse http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/73/IMSLP377960-PMLP43896-f_dandrieu_pieces_clavecin_1.pdf.

D'ANGLEBERT, Jean-Henri, 1689. *Pieces de Clavecin [...] Avec la maniere de les Joüer [...] Et les Principes de l'Accompagnement. Livre premier*. Paris. 128 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/296306/seosp>.

DANOVILLE, 1687. *L'Art de toucher le dessus et basse de violle contenant Tout ce qu'il y a de necessaire, d'utile, & de curieux dans cette Science, avec Des Principes, des Regles & Observations si intelligibles, qu'on peut acquerir la perfection de cette belle Science en peu de temps, & mesme dans le secours d'aucun Maistre*. [en ligne] Paris : Christophe Ballard. 47 pp. [Consulté le 18 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/256460/seosp>.

DELAIR, Étienne Denis, 1690. *Traité d'Accompagnement pour le Theorbe, et le Clavessin. Qui comprend toutes les Règles nécessaires, pour accompagner sur ses deux Instruments, Avec des observations particulières touchant les différentes manières qui leur conviennent*. [en ligne]. Paris : Chez l'Auteur. Réimpr. Genève : Minkoff (1972). 61 pp. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse http://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP531823-PMLP860130-Delair_D._-Traité%20C3%A9_d%E2%80%99accompagnement_pour_le_th%C3%A9orbe,_1690.pdf.

DE MACHY, 1685. *Pieces de violle En Musique et en Tablature, différentes les unes des autres, et sur plusieurs Tons* [en ligne]. Paris : Gravées par H. Bonneuil. [Consulté le 18 août 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Pieces_de_Violle_\(De_Machy%2C_Le_Sieur\)](https://imslp.org/wiki/Pieces_de_Violle_(De_Machy%2C_Le_Sieur)).

DENIS, Jean, 1650. *Traité de l'Accord de l'Espinette, Avec la comparaison de son Clavier à la Musique vocale. Augmenté en cette Edition des quatre Chapitres suiivants. I. Traité des Sons et combien il y en a. II. Traité des Tons de l'Eglise et de leurs estenduës. III. Traité des Fugues et comme il les faut traiter. IV. La maniere de bien jouer de l'Espinette et des Orgues*. Paris : Ballard. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/DENTRA_TEXT.html.

DESCARTES, René, [1652] (trad.). *Abrégé de la musique* [en ligne]. In *Oeuvres de Descartes*, éd. Victor Cousin (Paris : F. G. Levrault, 1824), 5 :445-503. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/DESABR_TEXT.html.

DESCARTES, René, 1653 (trad.). *Renatus Des-Cartes excellent compendium of musick with necessary and judicious animadversions thereupon / by a person of honour* [en ligne]. London : Printed by Thomas Harper for Humphrey Moseley, and are to bee [sic] sold at his shop [...] and by Thomas Heath. [16], 94, [1] pp. [Consulté le 18 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12278670.

DU COUSU, Antoine, 1658. *La musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie* [en ligne]. Paris. 208 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/La_Musique_universelle_contenant_toute_la_pratique_et_toute_la_th%C3%A9orie_\(De_Cousu,_Antoine\)](https://imslp.org/wiki/La_Musique_universelle_contenant_toute_la_pratique_et_toute_la_th%C3%A9orie_(De_Cousu,_Antoine)).

DU COUSU, Antoine, 1658. *La musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie* [en ligne]. Paris. Réimpr. Genève : Minkoff (1972). In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Fichiers disponibles aux adresses http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/COUMUS1_TEXT.html et http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/COUMUS2_TEXT.html.

F

FLEURY, Nicolas, 1660. *Methode pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la basse-continuë* [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 40 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Methode_pour_apprendre_facilement_a_toucher_le_theorbe_sur_la_basse-continu%C3%AB_\(Fleury%2C_Nicolas\)](https://imslp.org/wiki/Methode_pour_apprendre_facilement_a_toucher_le_theorbe_sur_la_basse-continu%C3%AB_(Fleury%2C_Nicolas)).

FURETIÈRE, Antoine, 1690. *Dictionnaire universel* [en ligne]. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.classiques-garnier.com>.

G

GEMINIANI, Francesco, 1749. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* [en ligne]. London. 30 pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP331498-PMLP124222-treatiseofgoodta00gemi.pdf>.

GRENERIN, HENRY, 1682. *Livre de théorbe Contenant plusieurs pieces sur différens tons, avec une nouvelle methode tres facile pour aprendre a jouer sur la partie les basses Continues et toutes sortes d'airs a livre ouvert*. [en ligne]. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://luthlibrairie.free.fr/?download=grenerin.pdf>.

H

HOLDER, William, 1694. *A treatise of the natural grounds, and principles of harmony*. London : Printed by J. Heptinstall and sold by John Carr. [Consulté le 23 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12340408_b4901053.

L

L'AFFILARD, Michel, 1697. *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toutes sortes de Musique proprement, & à Livre ouvert* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 185 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Principes_tr%C3%A9s-faciles_pour_bien_apprendre_la_musique_\(L'Affilard%2C_Michel\)](https://imslp.org/wiki/Principes_tr%C3%A9s-faciles_pour_bien_apprendre_la_musique_(L'Affilard%2C_Michel)).

LANCELOT, Claude, 1685. *L'art de chanter ou Methode facile, pour apprendre en fort peu de temps les vrais principes du plein chant & de la musique, & pour les mettre surement en pratique*. [en ligne]. Paris : André Pralard. 41 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1517879z?rk=257512;0>.

LA VOYE MIGNOT, de, 1666. *Traité de musique, reveu et augmenté de nouveau d'une quatriesme partie laquelle (outré tous les exemples des principales regles pratiquées par les plus excellents autheurs) contient de plus la maniere de composer à deux, à trois, à quatre, & à cinq parties, avec les plus importantes observations qui se doivent garder en toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale, conformément aux ouvrages des plus rares & des plus celebres maistres de ce bel art*. [en ligne]. Paris : Robert Ballard. [4], 115, [7], 36, [4] pp. [Consulté le 18 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402748?rk=21459;2>.

LA VOYE MIGNOT, de, 1666. *Traité de musique, reveu et augmenté de nouveau d'une quatriesme partie laquelle (outré tous les exemples des principales regles pratiquées par les plus excellents autheurs) contient de plus la maniere de composer à deux, à trois, à quatre, & à cinq parties, avec les plus importantes observations qui se doivent garder en toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale, conformément aux ouvrages des plus rares & des plus celebres maistres de ce bel art*. [en ligne]. Paris : Robert Ballard. In *Traité sur la*

- Musique en Français, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Fichiers disponibles aux adresses http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/MIGTRA_TEXT.html et http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/MIGTRA4_TEXT.html.
- LE BÈGUE, Nicolas, 1676. *Les Pieces d'Orgues Composées par N. Le Begue Organiste de St Mederic avec les Varietex des agreéments et la maniere de toucher l'Orgue a present Sur tous les Jeux et particulierement ceux qui Sont peu en Usage dans les provinces comme la Tierce et Cromome en Taille. Les Trio a deux dessus, et autres a trois Claviers avec les Pedalles, les Dialogues et les Recits* [en ligne]. Paris : [s. n.]. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/395126/seosp>.
- LE GALLOIS, 1680. *Lettre de Mr Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* [en ligne]. Paris : Estienne Michallet. 90 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854800d?rk=64378;0>.
- LOCKE, Matthew, 1673a. *Melothesia : or, certain general rules for playing upon the continued-bass* [en ligne]. London : Printed for John Carr. [9], [2], [1], 84 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12881210.
- LOCKE, Matthew, 1673b. *The present practice of musick vindicated against the exceptions and new way of attaining musick lately publish'd by Thomas Salmon, M. A. &c. by Matthew Locke ... ; to which is added Duelium musicum, by John Phillips, Gent. ; together with a letter from John Playford to M^r. T. Salmon by way of confutation of his essay, &c.* [en ligne]. London : Printed for N. Brooke at the Angel in Cornhill, and J[ohn] Playford near the Temple-Church. [Consulté le 5 août 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12254615.
- LOCK[E], Matthew, 1675. *The English opera, or, The vocal musick in Psyche with the instrumental therein intermix'd : to which is adjoynd the instrumental musick in The tempest.* London : Printed by T. Ratcliffe and N. Thompson for the author, and are to be sold by John Carr at his shop. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12880595.
- LOULIÉ, Étienne, 1696. *Elements ou Principes de musique, mis dans un nouvel ordre. Tres-clair, tres-facile, & tres-court, & divisez en trois parties. La premiere pour les enfans. La seconde pour les personnes plus avancez en âge. La troisième pour ceux qui sont capables de raisonner sur les principes de la musique. Avec l'estampe, la description & l'usage du chronometre ou instrument de nouvelle invention, par le moyen duquel, les compositeurs de musique pourront desormais marquer le veritable mouvement de leurs compositions, & leurs ouvrages marquez par rapport à cet instrument, se pourront executer en leur absence comme s'ils en battoient eux-mesmes la mesure.* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 96 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15178937?rk=21459;2>.
- LOULIÉ, Étienne, 1696. *Elements ou Principes de musique, mis dans un nouvel ordre. Tres-clair, tres-facile, & tres-court, & divisez en trois parties. La premiere pour les enfans. La seconde pour les personnes plus avancez en âge. La troisième pour ceux qui sont capables de raisonner sur les principes de la musique. Avec l'estampe, la description & l'usage du chronometre ou instrument de nouvelle invention, par le moyen duquel, les compositeurs de musique pourront desormais marquer le veritable mouvement de leurs compositions, & leurs ouvrages marquez par rapport à cet instrument, se pourront executer en leur absence comme s'ils en battoient eux-mesmes la mesure.* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 96 pp. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/LOULEL_TEXT.html.

M

MACE, Thomas, 1676. *Musick's monument, or, A remembrancer of the best practical musick, both divine and civil, that has ever been known to have been in the world divided into three parts [...]* [en ligne]. London : Printed by T. Ratcliffe and N. Thompson. [21], 272 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12359734.

MARAIS, Marin, 1686. *Pieces a une et a deux Violes* [en ligne]. Paris : Jean Hurel. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_1_\(Marais%2C_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_1_(Marais%2C_Marin)).

MARAIS, Marin, 1701. *Pieces a une et a deux Violes – Livre second* [en ligne]. Paris. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_1_\(Marais%2C_Marin\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_viole%2C_Livre_1_(Marais%2C_Marin)).

N

NEWTON, John, 1693. « The fourth part. Of Musick ». In : *The English academy, or, A brief introduction to the seven liberal arts* [en ligne]. The second edition. London : Printed by A. Milbourn for Tho[mas] Passenger.

pp. 91-105. [Consulté le 8 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12638502.

NIVERS, Guillaume Gabriel, 1665. *Livre d'Orgue Contenant Cent Pièces de tous les Tons de l'Eglise* [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 103 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/109444/seosp>.

NIVERS, Guillaume Gabriel [Auteur présumé du texte], 1666. *Methode facile pour apprendre a chanter la musique. Par un maistre celebre de Paris*. Gallica [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 27, [1] pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8517280>.

NIVERS, Guillaume Gabriel, 1667a. *Traité de la composition de musique* [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 61 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1517887h?rk=64378;0>.

NIVERS, Guillaume Gabriel, 1667a. *Traité de la composition de musique* [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 61 pp. In *Traité sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/17th/NIVTRA_TEXT.html.

NIVERS, Guillaume-Gabriel, 1667b. *2. Livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Eglise. Par le Sr. Nivers M^e. compositeur en musique et organiste de l'eglise St. Sulpice de Paris*. [en ligne]. Paris : Robert Ballard. 100 pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/VM123RES>.

NIVERS, Guillaume Gabriel, 1675. *3^e livre d'orgue des huit tons de l'église...* [en ligne]. Paris : Chez l'Autheur proche St. Sulpice et R[obert] Ballard. 127 pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009895b>.

O

OZANAM, Jacques, 1691. *Dictionnaire mathématique ou idée générale des mathématiques. Dans lequel l'on trouve, outre les termes de cette science, plusieurs termes des arts et des autres sciences* [en ligne]. Paris : Estienne Michallet. 672, [68] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.bibliotheques-clermontmetropole.eu/overnia/notice.php?q=id:71215>.

P

PERRINE, 1679. *Livre de Musique pour le Lut Contenant une Methode nouvelle et facile pour apprendre a toucher le Lut sur les notes de la musique avec des regles pour exprimer par les memes*

notes toutes sortes de pieces de Lut dans leur propre mouvt. Une Demonstration generale des Intervalles qui se trouvent dans la musique et sur le Lut, avec leur diverse composition et division. Des Cartes par lesquelles les proportions armoniq. du Lut sont expliquees Et Une Table pour aprendre a toucher le Lut sur la basse continue pour accompagner la Voix avec le Regles generales et les principes de la musique. [en ligne]. 53 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Livre_de_Musique_pour_le_Lut_\(Perrine\)](https://imslp.org/wiki/Livre_de_Musique_pour_le_Lut_(Perrine)).

PLAYFORD, John et LAWES, William, 1651. *A Musically banquet set forth in three choice varieties of musick the first part presents you with excellent new lessons for the lira viol, set to severall new tunings : the second, a collection of new and choyce allmans, corants, and sarabands for one treble and basse viol, composed by Mr. William Lawes, and other excellent authours : the third part contains new and choyce catches or rounds for three or foure voyces : to which is added some few rules and directions for such as learne to sing, or to play on the viol* [en ligne]. London : Printed by T. H. for John Benson and John Playford, and are to be sold at their shops. [8], 24, 24, 8 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13079918.

PLAYFORD, John, 1654. *A breefe introduction to the skill of musick for song & violl / by J. P[layford]* [en ligne]. First edition. London : [s. n.]. [4], 34 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12369245.

PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1655. *An Introduction to the Skill of Musick. In two Books. First, a brief & plain Introduction to Musick, both for singing, and for playing the Violl. By J[ohn] P[layford]. Second, The Art of Setting or Composing of Musick in Parts, by a most familiar and easie Rule of Counterpoint. Formerly published by Dr. Tho[mas] Campion : but now reprinted with large Annotations, By Mr. Christoph[er] Sympson, and other Additions* [en ligne]. London : John Playford. [8], 56, [14], 48 pp. [Consulté le 27 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP115612-PMLP169945-playfordd_skill_of_musick_1655.pdf.

PLAYFORD, John, 1658. *A brief introduction to the skill of musick for song and viol in two books : first book contains the grounds and rules of musick for song, second book, directions for the playing on the viol de gambo and also on the treble violin / by J[ohn] Playford, philo-musico* [en ligne]. London : Printed by W[illiam] Godbid for John Playford at his shop. [8], 76 [i.e. 80] pp. [Consulté le 7 août 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12258979.

- PLAYFORD, John, SIMPSON, Christopher et CAMPION, Thomas, 1660. *A Brief Introduction to the Skill of Musick : in two Books – to which is added a third book, entitled, The art of descant or Composing musick in parts by Dr. Thomas Campion ; with annotations thereon by Mr. Chr[istopher] Simpson* [en ligne]. London : W[illiam] Godbid for John Playford. Third Edition. 154 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/briefintroduction0000play>.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1662. *A brief introduction to the skill of musick in two books : first book contains the grounds and rules of musick, the second, instructions for the viol and also the treble-violin / by J[ohn] Playford, Philo-musicae ; to which is added a third book, entitled, The art of setting or composing musick in parts, by Dr. Tho[mas] Campion, with annotations thereon by Mr. Chr[istopher] Simpson* [en ligne]. London : Printed for J[ohn] Playford and are sold at his shop. [8], 76 [i.e. 80] pp. [Consulté le 27 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12259014.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1664. *A brief Introduction To the Skill of Musick. In two Books. The First contains the General Grounds and Rules of Musick. The Second, Instructions for the Viol and also for the Treble-Violin. To which is added The ART of Descant, or Composing Musick in Parts, By Dr. Thomas Campion. With Annotations thereon by Mr. Chr[istopher] Simpson*. The Fourth Edition much Enlarged. London : Printed by William Godbid for John Playford, and are to be sold by Zach. Watkins, at their Shop in the Temple near the Church-Dore. 116, 47 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.archive.org/details/introductiontomu00play>.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1666. *A brief introduction to the skill of musick in three books the first, the grounds and rules of musick, according to the gam-ut and other principles thereof, the second, instructions for the bass-viol, and also for the treble-violin : with lessons for beginners / by John Playford philo-musicae; The third, The art of descant, or, Composing musick in parts / by Dr. Tho[mas] Campion ; with annotations thereon by Mr. C[hristopher] Simpson* [en ligne]. London : Printed by William Godbid for John Playford, and are to be sold in his shop. 151 pp. [Consulté le 2 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12273654.
- PLAYFORD, John (éd.), 1666. *Musick's delight on the cithren restored and refined to a more easie and pleasant manner of playing than formerly ; and set forth with lessons al a mode, being the choicest of our late new ayres, corants, sarabands, tunes, and jiggs. To which is added several new songs and ayres to sings to the cithren* [en ligne]. London : Printed by W. G. and are sold by J. Playford at his Shop in the Temple. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200638w?rk=21459;2>.
- PLAYFORD, John, SIMPSON, Christopher et CAMPION, Thomas, 1667. *A brief introduction to the skill of musick, in three books. The first : the grounds and rules of musick... The second : instructions for the bass-viol, and also for the treble-violin... by John Playford,... The third : the art of descant... by Dr. Tho[mas] Campion, with annotations thereon by Mr. C[hristopher] Simpson* [en ligne]. London : William Godbid. 152 pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1175190n.image>.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1670. *A brief introduction to the skill of musick in three books : the first, The grounds and rules of musick, according to the ga-mut and other principles thereof : the second, Instructions for the bass-viol, and also for the treble-violin, with lessons for beginners / by John Playford... ; the third, The art of descant, or, Composing musick in parts, by Dr. Tho[mas] Campion, with annotations thereon by Mr. Chr[istopher] Simpson*. London : Printed by William Godbid for John Playford, and are to be sold at his shop. [19], 134, [1] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13732807.
- PLAYFORD, John et CAMPION, Thomas, 1672. *An introduction to the skill of musick : in two books* [en ligne]. London : Printed by W[illiam] Godbid for J[ohn] Playford. Sixth [sic] Edition Corrected and Enlarged. 188 pp. [Consulté le 27 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/introosk00play>.
- PLAYFORD, John, 1674. *An introduction to the skill of musick in two books : the first, the grounds and rules of musick, according to the gam-ut, and other principles thereof, the second, instructions & lessons for the bass-viol, and instruments & lessons for the treble-violin / by John Playford ; to which is added, The art of descant, or composing musick in parts, by Dr. Tho[mas] Campion ; with annotations thereon, by Mr. Chr[istopher] Simpson. Art of descant. Art of descant. Order of performing the divine service in cathedrals and collegiate chappels. Order of performing the divine service in cathedrals and collegiate chappels* [en ligne]. London : John Playford. [15], 121, [3], 42, 10, [2] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13118854.
- PLAYFORD, John, CAMPION, Thomas et SIMPSON, Christopher, 1683. *An introduction to the skill of musick :*

- in three books the first contains the grounds and rules of musick, according to the gam-ut, and other principles thereof, the second, instructions and lessons both for the bass-viol and treble-violin, the third, The art of descant, or, Composing of musick in parts, in a more plain and easie method than any heretofore published [en ligne]. Tenth Edition. London : Printed by William Godbid for John Playford, and are to be sold at his shop. 194 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/introductiontomu00play>.
- PLAYFORD, John, 1685. *The division-violin containing a collection of divisions upon several grounds for the treble-violin : being the first musick of this kind made publick*. London : Printed on copper-plates and sold by John Playford. [60] pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13357336.
- PLAYFORD, John, 1687. *An introduction to the skill of musick in three books : the first contains the grounds and rules of music... the second, instructions and lessons both for the bass-viol and treble-violin : the third, the art of descant, or composing of musick in parts, in a more plaine and easie method than any heretofore published* [en ligne]. The eleventh edition, Corrected and Enlarged. London : Printed by Charles Peregrine for Henry Playford. [19], 116, [2], 51 pp. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13645487.
- PLAYFORD, John et LOGGAN, David, 1694. *An introduction to the skill of musick, in three books : The first contains the grounds and rules of musick, according to the gam-ut, and other principles thereof. The second, instructions and lessons both for the bass-viol and treble-violin. The third, the art of descant, or composing musick in parts : in a more plain and easie method than any heretofore published*. [London] : In the Savoy : Printed by E. Jones, for Henry Playford at his shop near the Temple Church. Twelfth Edition. 176 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/introductiontosk00play>.
- PLAYFORD, John et PURCELL, Henry, 1697. *An Introduction to the Skill of Musick : In Three Books. Containing, I. The Grounds and Principles of Musick according to the Gamut ; being newly Written, and made more Easie for Young Practitioners, according to the Method now in Practice, by an Eminent Master in that Science. II. Instructions and Lessons for the Treble, Tenor and Bass-Viols; and also for the Treble-Violin. III. The Art of Descant, or Composing Musick in Parts ; made very Plain and Easie by the late Mr. Henry Purcell* [en ligne]. The Thirteenth Edition. London : In the Savoy : Printed by E. Jones, for Henry Playford and sold by him at his Shop in the Temple Change, overagainst St. Dunstan's Church in Fleet-Street. 134 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP83328-PMLP169945-An_introduction_to_the_skill_of_musick.pdf.
- PLAYFORD, John et PURCELL, Henry, 1700. *An introduction to the skill of musick in three books / by John Playford... ; made very plain and easie by the late Mr. Henry Purcell* [en ligne]. The fourteenth edition, Corrected and Enlarged. London : Printed by William Pearson..., for Henry Playford. [18], 180 pp. [Consulté le 27 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13657210.
- PLAYFORD, John et PURCELL, Henry, 1703. *An Introduction to the Skill of Musick : In Three Books. Containing, I. The Grounds and Principles of Musick according to the Gamut ; In the most Easie Method, for Young Practitioners. II. Instructions and Lessons for the Treble, Tenor and Bass-Viols ; and also for the Treble-Violin. III. The Art of Descant, or Composing Musick in Parts ; made very Plain and Easie by the late Mr. Henry Purcell* [en ligne]. The Fifteenth Edition. Corrected, and done On the New Ty'd Note. London : Printed by William Pearson, for Henry Playford at his Shop in the Temple-Change, Fleet-Street ; and John Sprint at the Bell in Little-Britain. 182 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP83328-PMLP169945-Playford.pdf>.
- PLAYFORD, John et PURCELL, Henry, 1724. *An Introduction to the Skill of Musick : In Three Books : Containing, I. The Grounds and Principles of Musick according to the Gamut ; In the most Easy Method, for Young Practioners. II. Instructions and Lessons for the Treble, Tenor and Bass-Viols ; and also for the Treble-Violin. III. The Art of Descant, or Composing Musick in Parts : Made very Plain and Easy by the late Mr. Henry Purcell* [en ligne]. The Eighteenth Edition. Corrected, and done On the New Ty'd Note. London : Printed by William Pearson, for John and Benj : Sprint at the Bell in Little-Britain. 170 pp. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP276175-PMLP169945-purcell_etc_brief_intro_skill_music_bdh.pdf.
- PURCELL, Henry, 1683. *Sonnata's of III parts : two viollins and basse to the organ or harpsecord* [en ligne]. London : sold by J[ohn] Playford and J[ohn] Carr. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/12_Sonatas_of_Three_Parts%2C_Z.790-801_\(Purcell%2C_Henry\)](https://imslp.org/wiki/12_Sonatas_of_Three_Parts%2C_Z.790-801_(Purcell%2C_Henry)).
- PURCELL, Henry, 1696. *A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet* [en ligne]. [London] : Printed on Copper Plates for Mrs Frances Purcell, Executrix of the Author, and are to be Sold by Henry Playford. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/A_Choice_Collection_of_Lessons_for_the_Harpsichord_or_Spinnet_\(Purcell,_Henry\)](https://imslp.org/wiki/A_Choice_Collection_of_Lessons_for_the_Harpsichord_or_Spinnet_(Purcell,_Henry)).

- R**
- RAMEAU, Jean-Philippe, 1724. *Pieces de clavecin avec une methode pour la mecanique des doigts Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite execution sur cet instrument* [en ligne]. Paris : Chez Charles-Etienne Hochereau, Quay des Augustins, près le Pont S. Michel, au Phenix, Chez Boivin, à la Règle d'or, ruè St Honoré, chez l'Auteur, Gravé par Louise Roussel. [Consulté le 7 mai 2019]. Disponible à l'adresse [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_\(1724\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP97194-PMLP19078-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_(1724).pdf).
- ROUSSEAU, Jean, 1687. *Traité de la viole qui contient une Dissertation curieuse sur son origine, une démonstration générale de son Manche en quatre Figures, avec leurs explications, L'explication de ses Jeux différents, & particulièrement des Pièces par accords, & de l'accompagnement à fond, Des Règles certaines, pour connoître tous les agrémens qui se peuvent pratiquer sur cét instrument dans toutes sortes de Pieces de Musique. La véritable maniere de gouverner l'Archet, & des Moyens faciles pour transposer sur toutes sortes de Tons.* [en ligne]. Paris : Christophe Ballard. 151 pp. [Consulté le 18 juin 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k581157?rk=42918;4>.
- ROUSSEAU, Jean, 1683 (c. 1700). *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique Sur les Tons naturels et sur les Tons transposez : à toutes sortes de Mouvemens : Avec les Régles du Port de Voix, et de la Cadence, lors mesme qu'elle n'est pas marquée. Et un Eclaircissement sur plusieurs difficultez necessaires à sçavoir pour la perfection de l'Art.* [en ligne] 5^e édition. (Amsterdam : Pierre Mortier, [c. 1700]; réimpr. Genève : Minkoff (1976). In *Traités sur la Musique en Français*, Center for the History of Music History and Literature, Indiana University. [Consulté le 18 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.chml.indiana.edu/tfm/17th/ROUMET_TEXT.html.
- S**
- SAINT LAMBERT, 1702. *Les principes du clavecin contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. Avec des Remarques necessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultées de la Musique* [en ligne]. 1^{ère} édition. Paris : Christophe Ballard. 68 pp. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_\(Saint-Lambert%2C_Michel_de\)](https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert%2C_Michel_de)).
- SALMON, Thomas, 1672. *An essay to the advancement of musick by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all sorts of musick, lute, viol, violin, organ, harpsechord, voice, &c. in one universal character* [en ligne]. London : Printed by J. Macock, and are to be sold by John Car at the Middle-Temple-Gate. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12376015.
- SALMON, Thomas, 1688. *A proposal to perform musick in perfect and mathematical proportions containing I. the state of musick in general, II. the principles of present practice ; according to which are, III. the tables of proportions, calculated for the viol, and capable of being Accomodated to all sorts of Musick / by Thomas Salmon [...]; with large remarks upon this whole treatise by the reverend and learned John Wallis* [en ligne]. London : Printed for John Lawrence. [13], 42, [2] pp. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12376136.
- SIMPSON, Christopher, 1659. *The Division-Viol or an introduction To the Playing upon a Ground Divided into Two Parts : The First, Directing the Hand, with other Preparative Instructions. The Second, Laying open the Manner of Playing Ex-tempore, or Composing Division to a Ground. To which, are Added some Divisions made upon Grounds for the Practice of Learners* [en ligne]. London : William Godbid / John Playford. 67 pp. [Consulté le 8 mai 2019]. Disponible à l'adresse [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP304867-PMLP192444-Simpson_-_The_Division_Violist_\(1659\).pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/04/IMSLP304867-PMLP192444-Simpson_-_The_Division_Violist_(1659).pdf).
- SIMPSON, Christopher, 1665. *The principles of practical musick delivered in a compendious, easie, and new method, for the instruction of beginners, either in singing or playing upon instruments : to which are added, some short and easie ayres designed for learner* [en ligne]. London : William Godbid for Henry Brome. [8], 84, [2] pp. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:13349348.
- SIMPSON, Christopher, 1667. *A Compendium of practical musick in five parts : Teaching, by a New, and easie Method, 1. The Rudiments of Song. 2. The Principles of Composition. 3. The Use of Discords. 4. The Form of Figurate Descant. 5. The Contrivance of Canon.* [en ligne]. London : William Godbid for Henry Brome. 176 pp. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12745745.
- W**
- WALLIS, John, 1688. « Remarks on the Proposal to perform Musick in Perfect and Mathematical Proportions ». In : *A proposal to perform musick in perfect and mathematical proportions containing I. the state of musick in general, II. the principles of present practice ; according to which are, III. the tables of proportions, calculated for the viol, and capable of being Accomodated to all sorts of Musick / by Thomas Salmon [...]; with large remarks upon this whole treatise by the reverend and learned John Wallis* [en ligne]. London : Printed for John Lawrence. pp. 29-41. [Consulté le 8 août 2019]. Disponible à l'adresse

http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&res_id=xri:eebo&rft_id=xri:eebo:citation:12376136.

Corpus de référence – Étude diachronique

[SANS AUTEUR]

Théorie élémentaire de la musique suivie d'exercices de solfège à deux voix. Ouvrage adopté pour les classes de solfège du Conservatoire de Genève, 1862 [en ligne]. Genève : L. Martinet. 48 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=31xSbi75IxxkC>.

A

ARNOLD, Denis, auteur, PÂRIS, Marie Stella (trad.) et PÂRIS, Alain (adapt.), 1995. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Paris : Robert Laffont. 2 tomes. xiii, 1171, 987 pp. ISBN 9782221047828.

AUGÉ, Claude (éd.), 1896. *Le livre de musique*. Montréal : Beauchemin. 192 pp.

B

BATISTE, Édouard, 1866. *Petit Solfège, théorique et pratique à la portée des plus jeunes voix* [en ligne]. Paris : Au Ménestrel, Heugel et C^{ie}. 110 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=77mghurLuWYC>.

BENOIT, Marcelle, 1992. *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris : Fayard. 811 pp. ISBN 2213028249 9782213028248.

BRENET, Michel, 1926. *Dictionnaire pratique et historique de la musique* [en ligne]. Paris : Armand Colin. 493 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP249470-PMLP404312-Michel_Brenet.pdf.

BROSSARD, Sébastien de, GRASSINEAU, James et PEPUSCH, John Christopher, 1740. *A musical dictionary ; being a collection of terms and characters, as well ancient as modern ; including the historical, theoretical, and practical parts of music*. [en ligne]. London : J. Wilcox. 384 pp. [Consulté le 2 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/musicaldictionary00brosb4900996>. Translated, with additions, from the French of Sébastien de Brossard, probably under the supervision of Dr. Pepusch.

BUSBY, Thomas, 1806. *A Complete Dictionary of Music... Second edition, with additions and improvements* [en ligne]. London : Richard Phillips. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://books.google.fr/books?id=vB_jCFtqozQC.

BUSBY, Thomas, 1823. *A Dictionary of Music : Theoretical and Practical* [en ligne]. First Edition. London : Richard Phillips and Company. [Consulté le 5 mai 2019].

Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=DfX2a8K3aTAC>.

C

CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, 1828. *Dictionnaire de musique moderne* [en ligne]. Bruxelles : Académie de Musique. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://books.google.fr/books?id=Y_I_uwEACAAJ.

CHEVÉ, Émile, 1851. *Méthode élémentaire de musique vocale : Par M. et Mme Émile [Nanine] Chevé* [en ligne]. Paris : Chez les Auteurs. 348 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=KBpDAAAACAAJ>.

CHEVÉ, Nanine, 1846. *Méthode élémentaire de musique vocale: La partie théorique de [cet] ouvrage est redigée par [Émile] Chevé*. [en ligne]. Paris : Chez les Auteurs. 348 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=eCpQAQAAMAAJ>.

CHORON, Alexandre-Étienne, 1836. *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale : Connaissances élémentaires : notation et exécution. Première partie* [en ligne]. Paris : Librairie Encyclopédique de Roret. 210 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=76AtAgW15LkC>.

D

DANEL, Louis, 1860. *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale* [en ligne]. Paris : L. Danel. 86 pp. [Consulté le 4 août 2019]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=Ek6yqVM7-RgC>.

DANEL, Louis Albert Joseph, 1867. *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale* [en ligne]. [Paris] : Davel. 84 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=Q7JBAAAACAAJ>.

DANHAUSER, Adolphe Léopold, 1872. *Théorie de la musique* [en ligne]. Paris : Lemoine. 130 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=j3R-XIqcX1wC>.

DANNEYLEY, John Feltham, 1825. *An Encyclopaedia, or Dictionary of Music; in which not only Every technical word is explained, the formation of every species of composition distinctly shewn, their harmonies, melodies, periods, cadences, and accentuation, but the various poetic feet employed in music, diapasons of instruments, terms of the ancient Greeks, &c. &c. Forming a Work of reference to musical students on general, consisting of nearly three thousand articles more than*

any English Musical Dictionary extant, with upwards of two hundred Engraved Examples, the whole compiled from the most celebrated foreign and English authorities, Interspersed with Observations critical and explanatory. London : Printed for the Editor, and published by Preston. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=2yRhAAAAcAAJ>.

DIDEROT, Denis, ALEMBERT et Jean Le Rond d', 2002. *Musique*. L'Encyclopédie : recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication, Diderot & d'Alembert ; [33.]. Inter-Livres. ISBN 9782914661188.

DOLMETSCH, Arnold, 1961. *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries*. London : Novello. 493 pp.

DUNSTAN, Ralph, 1908. *A Cyclopaedic Dictionary of Music* [en ligne]. London : J. Curwen & Sons, Ltd. 495 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP318114-SIBLEY1802.27012.8b2f-39087008538896text.pdf>.

E

ESCUDIER, Léon et ESCUDIÉ, Marie, 1872. *Dictionnaire de musique théorique et historique* [en ligne]. Paris : E. Dentu. 508 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=RxQQAAAAAYAAJ>.

F

FÉTIS, François-Joseph Fétis, 1830. *Curiosités historiques de la musique: complément nécessaire de La musique mise à la portée de tous* [en ligne]. Paris : Janet et Cotelle, Libraires. 469 pp. [Consulté le 5 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/curiositshistor01ftgoog>.

FÉTIS, François-Joseph, 1869. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Tome premier. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, 552 pp. [Consulté le 9 août 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/histoiregnra01ft>.

FÉTIS, François-Joseph, 1869. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, Tome deuxième de 5. 446 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=GsvSAAAAcAAJ>.

FÉTIS, François-Joseph, 1872. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}, Tome troisième. 590 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/histoiregnraled05ftgoog>.

FÉTIS, François-Joseph, 1874. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Tome Quatrième. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}. 574 pp. [Consulté le 29 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/histoiregnraled00ftgoog>.

FÉTIS, François-Joseph, 1876. *Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* [en ligne]. Tome Cinquième. Paris : Firmin Didot Frères, Fils et C^{ie}.

402 pp. [Consulté le 9 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/histoiregnraled03ftgoog>.

FURETIÈRE, Antoine, 1690. *Dictionnaire universel* [en ligne]. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www-classiques-garnier-com>.

G

GROVE, George, 1879. *A Dictionary of Music and Musicians* [en ligne]. First edition. London : MacMillan and Co. 4 volumes. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_\(Grove,_George\)](https://imslp.org/wiki/Dictionary_of_Music_and_Musicians_(Grove,_George)).

H

HAMILTON, James Alexander, 1842. *A Dictionary of Two Thousand Italian, French, German, English, and Other Musical Terms : With Their Significations and Usual Abbreviations ; Also, an Explanation of Musical Characters...* [en ligne]. New York : E. J. Jaques. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=FmNMAAAAMAAJ>.

HARRIS, John, 1708. *Lexicon technicum, or, An universal English dictionary of arts and sciences : explaining not only the terms of art, but the arts themselves* [en ligne]. London : Printed for Dan. Brown, Tim. Goodwin, John Walthoe, Tho[mas] Newborough, John Nicholson, Dan. Midwinter, and Francis Coggan. Vol. I/2. [Consulté le 2 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/lexicontechnicu1harr39088015717275>.

HARRIS, John, 1710. *Lexicon technicum, or, An universal English dictionary of arts and sciences : explaining not only the terms of art, but the arts themselves* [en ligne]. London : Printed for Dan. Brown, Tim. Goodwin, John Walthoe, Tho[mas] Newborough, John Nicholson, Dan. Midwinter, and Francis Coggan. Vol. II/2. [Consulté le 2 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://archive.org/details/lexicontechnicu2harr39088015717317>.

HINDEMITH, Paul, 1946 (1974). *Elementary training for musicians*. Second edition, revised 1949. London et New York : Schott & CO. LTD. 237 pp. ISBN 0901938165.

J

JACQUOT, Albert, 1886. *Guide de l'art instrumental : Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes : indiquant tout ce qui se rapporte aux différents types d'instruments en usage depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours / par Albert Jacquot, auteur de la Musique en Lorraine, officier d'Académie, membre correspondant de l'Académie de Stanislas* [en ligne]. 2^{ème} édition. Paris : Libraire Fischbacher (Nancy : Imp. Nouvelle) 322 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d4087688>.

- L** _____
- LAVIGNAC, Albert ; LAURENCIE (de la), Lionel, 1925. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. 1^{ère} partie : Histoire de la Musique. 2^e partie : Technique – esthétique – pédagogie, Physiologie vocale et auditive – technique vocale et instrumentale.* 1925.
- LAVIGNAC, Albert, 1913-1931. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* [en ligne]. Paris : Delagrave. 11 volumes. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse [https://imslp.org/wiki/Encyclop%C3%A9die_de_la_musique_et_dictionnaire_du_Conservatoire_\(Lavignac,_Albert\)](https://imslp.org/wiki/Encyclop%C3%A9die_de_la_musique_et_dictionnaire_du_Conservatoire_(Lavignac,_Albert)).
- M** _____
- MEUDE-MONPAS, Chevalier J. Jean Olivier de, 1787. *Dictionnaire de musique* [en ligne]. Paris : Chez Knapen et fils. 261 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/dictionnairedem00mongoog/page/n8>.
- MICHELS, Ulrich, VOGEL, Günter (ill.), GRIBENSKI, Jean (trad.) et LÉOTHAUD, Gilles (trad.), 1988. *Guide illustré de la musique.* Tome I et II. [Paris] : Fayard. Les indispensables de la musique. 574 pp. ISBN 9782213021898.
- O** _____
- O'DONNELLY, abbé Terence Joseph, 1857. *Méthode de musique élémentaire : contenant une exposition claire de la théorie et la base de la pratique... ainsi que la rectification du système musical* [en ligne]. Paris : N. Legouix. 478 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=Z4-afZUaOxgC>.
- P** _____
- PORTER, William Smith et MASON, Lowell, 1834. *The musical cyclopedia or, the principles of music considered as a science and an art; embracing a complete musical dictionary, and the outlines of a musical grammar, and of the theory of sounds and laws of harmony* [en ligne]. Boston : J. Loring. 444 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/musicalcyclopedi00port/page/n4>.
- R** _____
- RODOLPHE, Jean Joseph, 1825. *Solfège ou nouvelle méthode de musique divisée en deux parties...* Nouvelle édition [en ligne]. Paris ; Lyon : Chez Mme Joly. 180 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/khITckl9Z28C>.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1751 (1765). « Valeur des Notes ». In DIDEROT, Denis et Alembert, Jean Le Rond d', *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* [en ligne]. 1^{ère} édition. Tome 16. Neufchâtel : Chez Briasson. [Consulté le 28 août 2019]. Disponible à l'adresse https://archive.org/details/bub_gb_YVwojtzlIEC/page/n825.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, 1768. *Dictionnaire de musique* [en ligne]. Paris : Veuve Duchesne. xvi, 548, 4 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626119d>.
- S** _____
- SAVARD, Augustin, 1878. *Principes de la musique et méthode de transposition* [en ligne]. Paris : Hachette. 204 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=Uty1vzNZLSEC>.
- SOULLIER, Charles, 1855. *Nouveau dictionnaire de musique illustré, élémentaire, théorique, historique, artistique, professionnel et complet...* [en ligne] Paris : E. Bazault. 382 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=skJcAAAAcAAJ>.
- STAINER, John, 1889. *A Dictionary of Musical Terms* [en ligne]. 4th edition. London, New York : Novello, Ewer & Co. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP285420-PMLP463319-dictionaryofmusi00stai_0_1889_stainer_barrett.pdf.
- W** _____
- WILSON, W. Esq., 1835. *A new Dictionary of Music* [en ligne]. London : William Hughes. 292 pp. [Consulté le 25 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=VCZhAAAAcAAJ>.

Terminologie et diachronie

- A
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1694. *Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy* [en ligne]. Paris : Coignard. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1718. *Nouveau Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris : Coignard. [2^e édition]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1740. *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris : Coignard. [3^e édition]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1762. *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris : Brunet. [4^e édition]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- ACADÉMIE FRANÇAISE, 1798. *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. Paris : Smits (J. J.) et C^{ie}. [5^e édition]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.
- AIT TALEB, Saadia, 1993. « Rapport de la phraséologie avec la terminologie ». *Terminologies nouvelles* [en ligne], n° 10 (« *La phraséologie* »), pp. 13-15. ISSN 10155716. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/rifal/PDF/tn10/theme1/tn10_Ait%20Taleb.pdf.
- ALÈGRE, Sandrine, 2011. *La pluralité du concept de médiation – Étude de l'activité langagière de médiation dans l'enseignement/apprentissage des langues et dans le système de certification en langue française KPG* [en ligne]. Thèse de doctorat en Sciences du langage et de la communication. Thessaloniki : Université Aristote de Thessaloniki. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://ikee.lib.auth.gr/record/127204/files/GRI-2011-7235.pdf>.
- ALEXANDRU, Cristina et GAUDIN, François, 2006. « Les contextes : à la source du terme ? » In : *Mots, termes et contextes – Actes des Septièmes Journées scientifiques du réseau de chercheurs Lexicologie, Terminologie, Traduction* [en ligne]. Paris : Éditions des Archives contemporaines. pp. 59-67. ISBN 2914610319. [Consulté le 11 juillet 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/profile/Marc_Van_Camphenoudt/publication/236577177_Mots_termes_et_contextes/links/561d4e6208aef097132b20f9.pdf#page=60.
- ALPÍZAR CASTILLO, Rodolfo, 1998. « Ideas sobre el trabajo terminográfico ». In : MATEUS, Maria Helena et CORREIA, Margarita, *Cursos da Arrábida – Terminologia : questões teóricas, métodos e projectos*. Mem Martins (Portugal) : Publicações Europa-América. pp. 97-119. Conferências do Convento, 4. ISBN 9721044601.
- ALTMANOVA, Jana, 2013. « Les métiers de l'orfèvre à travers les dictionnaires ». *Ela. Études de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. 171, n° 3, pp. 307-320. ISSN 0071190X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ELA_171_0307.
- ÁLVAREZ CATALÁ, Sara, 2015. « La neologia diacrónica o la impronta del pasado en el presente de la lengua ». In : *Neologia das línguas românicas* [Ieda Maria Alves et Eliane Simões Pereira, org.]. São Paulo, SP : Editora Humanitas. pp. 281-304. ISBN 9788577322893.
- ARZOUANOV, Anna, 2012. « Parler XVII^e siècle : étude d'une fiction linguistique dans deux romans d'Anne-Marie Desplat-Duc ». *Papers on French Seventeenth Century Literature* [en ligne]. Vol. XXXIX, n° 77, pp. 321-332. ISSN 03430758. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://periodicals.narr.de/index.php/papers_on_french/article/viewFile/1485/1464.
- ASSAL, Allal, 1993. « Synonymie et vocabulaires spécialisés ». *Le Langage et l'homme* [en ligne]. Vol. 28, n° 2-3, pp. 147-156. ISSN 04587251. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsid=4287447>.
- ATKINS, Beryl T. Sue et LEVIN, Beth, 1995. « Building on a corpus : A linguistic and lexicographical look at some near-synonyms ». *International Journal of Lexicography*, vol. 08 n° 2, pp. 85-114. ISSN 09503846.
- AUGER, Alain, 1997. *Repérage des énoncés d'intérêt définitoire dans les bases de données textuelles* [en ligne]. Thèse doctorale. Neuchâtel : Université de Neuchâtel, Faculté des Lettres, 12 mai 1997. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://docplayer.fr/72049776-Reperage-des-enonces-d-interet-definitoire-dans-les-bases-de-donnees-textuelles.html>.
- AUGER, Pierre, 2001. « Essai d'élaboration d'un modèle terminologique/terminographique variationniste ». *Tradterm* [en ligne]. Vol. 7, pp. 183-224. ISSN 23179511, 0104639X. DOI 10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2001.49148. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.periodicos.usp.br/tradterm/article/view/49148/53231>.
- AUGER Pierre et ROUSSEAU Louis-Jean, 1978. *Méthodologie de la recherche terminologique*. Montréal : Éditeur officiel du Québec, OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE (Études, recherches et documentation). 80 pp. ISBN 0775427977.
- AUSSENAC-GILLES, Nathalie et CONDAMINES, Anne, 2007. « Corpus et terminologie ». Dans : PÉDAUQYE, Roger T., *La redocumentarisation du monde* [en ligne]. Toulouse : Cepaduès-Éditions, pp. 131-147. ISBN 9782854287288. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01321035/>.

- BANKS, David, 2010. *Aspects diachroniques du texte de spécialité*. Paris : Éditions L'Harmattan. 146 pp. ISBN 9782296263116.
- BANKS, David, 2016. *The Birth of the Academic Article : Le Journal des Sçavans and the Philosophical Transactions, 1665-1700*. Sheffield, UK ; Bristol, CT : Equinox Publishing Ltd. 208 pp. ISBN 9781781792322.
- BARONA VILAR, Josep Lluís, 2010. « Saber científico y lenguaje. Una reflexión histórica desde la botánica y la medicina ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- BAUDET, Jean-Claude, [1989]. « Histoire du vocabulaire de spécialité, outil de travail pour l'historien des sciences et des techniques ». In : *Terminologie diachronique : actes* (Caroline de Schaezen, réd.). Bruxelles : Centre de Terminologie de Bruxelles. pp. 56-68. ISBN 9782853192057.
- BAUDOIN, Nathalie, HOLZEM, Maryvonne, SAIDAILI, Youssouf et LABICHE, Jacques, 2003. « Modélisation des connaissances et construction d'un consensus : apport de la socioterminologie à une plate-forme en traitement d'images ». Dans : *TIA-2003 Actes des cinquièmes rencontres Terminologie et Intelligence Artificielle* [en ligne]. Strasbourg : LIIA-ENSAIS. pp. 54-68. DOI 10.1.1.109.6742. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=794FEE8757BD34E229DAD2C59C5CE673?doi=10.1.1.109.6742&rep=rep1&type=pdf>.
- BÉJOINT, Henri, 1989. « À propos de la monosémie en terminologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 34, n° 3, pp. 405-411. ISSN 00260452. DOI 10.7202/002020. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/002020ar>.
- BÉJOINT, Henri, 1988. « Scientific and Technical Words in General Dictionaries ». *International Journal of Lexicography*, vol. 01 n° 4, pp. 354-368. ISSN 09503846.
- BKOUICHE, Rudolf, 2009. « De l'enseignement de la géométrie ». *Repères IREM* [en ligne]. N° 76, pp. 85-103. ISSN 1157285X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.univ-irem.fr/exemple/reperes/articles/76_article_522.pdf.
- BOUHOURS, Dominique de, 1671. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène* [en ligne]. Paris : Chez Sébastien Mabre-Cramoisy. 445 pp. [Consulté le 8 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k122907n/f73.image.texteImage>.
- BOUHOURS, Dominique de, 1674. *Doutes sur la langue françoise : proposez à Messieurs de l'Académie françoise par un gentilhomme de province* ([Reprod.]) [en ligne]. Paris : Chez Sébastien Mabre-Cramoisy. 281 pp. [Consulté le 8 juin 2019]. Disponible à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k504692/f3.image>.
- BOULANGER, Jean-Claude, 1988. « L'évolution du concept de néologie : de la linguistique aux industries de la langue ». In : *Terminologie diachronique : actes du colloque organisé à Bruxelles les 25 et 26 mars 1988*. Bruxelles : Conseil international de la langue française ; Ministère de la communauté française. Service de la Langue Française. pp. 85-103. ISBN 2853192059.
- BOULANGER, Jean-Claude, 1995. « Présentation : images et parcours de la socioterminologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 40, n° 2, pp. 194-205. ISSN 00260452, 14921421. DOI 10.7202/002117ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/META/1995/v40/n2/002117ar.pdf>.
- BOULANGER, Jean-Claude, 2010. « Sur l'existence des concepts de « néologie » et de « néologisme » – Propos sur un paradoxe lexical et historique ». In : *Actes del I. Congrés Internacional de Neologia de les llengües romàniques* (CINEO I). Barcelona : INSTITUT UNIVERSITARI DE LINGÜÍSTICA APLICADA, Universitat Pompeu Fabra. pp. 31-73. ISBN 9788492707089 8492707089.
- BOURIGAULT, Didier et SLODZIAN, Monique, 1999. « Pour une terminologie textuelle ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 19 « Terminologie et intelligence artificielle », pp. 29-32. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/PDF/tn19/tn19_Bourigaut%20et%20Slodzian.pdf.
- BOUSSIDAN, Armelle, 2013. *Dynamics of semantic change : Detecting, analyzing and modeling semantic change in corpus in short diachrony* [en ligne]. Thèse doctorale – Institut de Psychologie, Sciences cognitives. Lyon : Université Lumière Lyon 2. 295 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2013/boussidan_a/pdfAmont/boussidan_a_these.pdf.
- BOUTIN-QUESNEL, Rachel (dir.), BÉLANGER, Nicole, KERPAN, Nada et ROUSSEAU, Louis-Jean, QUÉBEC et OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE, 1985. *Vocabulaire systématique de la terminologie*. [Montréal] : Gouvernement du Québec, OFFICE DE LA LANGUE FRANÇAISE. Cahiers de l'Office de la langue française. ISBN 2551091349 9782551091348.
- BOUVERET, Myriam et DELAVIGNE, Valérie, 1998. « L'analyse des besoins : un préalable à la qualité de la terminologie ». *La banque des mots* [en ligne]. N° 8, pp. 35-54. ISSN 00673951. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00924194/file/Banque_des_mots_8_Bouveret-Delavigne_1998.pdf.
- BROCHARD, Marie-José, 1993. « Médecine et chirurgie : deux vocabulaires typiques ». *Dictionnaire historique de la langue française*. Réédition. Paris : Dictionnaires LE ROBERT, Montréal : DICOROBERT. pp. 1213-1214. ISBN 2850361879.

- BRAY, Laurent. « Les marques d'usage dans le *Dictionnaire françois* (1680) de César-Pierre Richelet ». In GLATIGNY, Michel (coordonnateur) et BOUVEROT, Danielle. *Les marques d'usage dans les dictionnaires (17^e-18^e siècles)*. Lille : Presses universitaires de Lille. Lexique, 9. pp. 43-60. ISBN 2907170031 9782907170031.
- C
- CABRÉ Teresa, 1992. *La terminologia la teoria, els mètodes, les aplicacions*. Barcelona : Editorial Empúries. 527 pp. ISBN 8475963633 9788475963631.
- CABRÉ, Teresa, 1999. « Introducción : Normalización de la terminología y respecto a la diversidad ». In : *Terminología y modelos culturales*. Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra. pp. 11-15. ISBN 8447706672.
- CABRÉ Teresa, 2004. « La importància de la neologia per al desenvolupament sostenible de la llengua catalana ». In : Universitat Pompeu Fabra, Observatori de Neologia : *Llengua catalana i neologia*. Barcelona : Meteora. pp. 17-45. ISBN 8495623315.
- CABRÉ Teresa, 2010. « PREFACI : El territori de la terminologia avui ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- CABRÉ, Teresa, 2013. « La terminologia entre las ciencias y técnicas y las actividades tradicionales ». In : DIGLIO, Carolina et ALTMANOVA, Jana, *L'art de l'orfèvrerie : parcours linguistiques et culturels*. Paris : Hermann Éditeurs. pp. 53-61. ISBN 9782705687106.
- CABRÉ, Teresa, 2016. « Charla sobre Terminologia con la Dra. M. Teresa Cabré ». [en ligne]. Présentation dans le cadre du Master en ligne de terminologie (Universitat Pompeu Fabra, Barcelone). Barcelona : Institut d'Estudis Catalans, Sala Prat de la Ribera. 20 avril 2016. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.upf.edu/web/terminologiaonline/inicio/-/asset_publisher/nHBpIc1TUZvt/content/id/104049224/maximized.
- CAMPETELLA, Moreno, 2018. « Les néologismes techniques dans le traité Della cultura degli orti e giardini (1588-1596) de Giovanvettorio Soderini ». *ELAD-SILDA* [en ligne]. N° HS 1 « NEOLEX », pp. 1-48. ISBN 26096609. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://revues.univ-lyon3.fr/elad-silda/index.php?id=345&file=1>.
- CAMPOS MARTÍN, Natalia María, 2010. « Les problèmes d'équivalence terminologique dans les dictionnaires juridiques interlinguistiques ». *Anales de Filología Francesa* [en ligne]. N° 18, pp. 61-69. ISSN 19894678. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://revistas.um.es/analesff/article/viewFile/116821/110511>.
- CANDEL, Danielle. « Wüster par lui-même » in Colette CORTÈS « Des fondements théoriques de la terminologie » [en ligne], *Cahiers du CIEL* 2004, Université Paris Diderot, pp. 15-32. ISBN 2906731269 9782906731264. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.eila.univ-paris-diderot.fr/_media/recherche/clillac/ciel/cahiers/2004/wuster-candel.pdf?id=recherche%3Aclillac%3Aciel%3Acahiers%3A2004&cache=cache.
- CANDEL, Danielle et GAUDIN, François, 2006. *Aspects diachroniques du vocabulaire*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre. 276 pp. ISBN 2877754057.
- CARRIÈRE, Isabelle, 2008. « Meditem : encodage des adjectifs médicaux ». In : *Corpus et dictionnaires de langues de spécialité* : Communications présentées au colloque international, Lyon, 28-29 septembre 2006. Lyon : Presses universitaires de Grenoble. pp. 175-196. ISBN 9782706114816.
- CASSANY, Daniel, 1996. « La mediación lingüística, ¿ una nueva profesión ? » [en ligne]. *Terminómetro*. Número especial : *La terminología en España*, pp. 62-63. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.academia.edu/21909562/La_mediaci%C3%B3n_ling%C3%BC%C3%ADstica_una_nueva_profesi%C3%B3n_Versi%C3%B3n_postprint.
- CENTRE DE RECHERCHES EN TERMINOLOGIE ET TRADUCTION (LYON), BELTRAN-VIDAL, Danièle, et al. (dir.), 2009. *Les mots de la santé*. [Communications présentées au colloque tenu à l'Université Lumière Lyon 2, 1^{er} et 2 décembre 2006] 2, 2. Paris : l'Harmattan. 253 pp. ISBN 9782953306118.
- ČERMÁK, František, 1996. « Synchrony and Diachrony Revisited : Was R. Jakobson and the Prague Circle right in their criticism of de Saussure ? ». *Folia Linguistica Historica* [en ligne]. Vol. 30, Historica vol. 17,1-2. [Consulté le 5 mai 2019]. ISSN 0168647X, 16147316. DOI 10.1515/flih.1996.17.1-2.29. Disponible à l'adresse <https://www.degruyter.com/view/j/flih.1996.17.issue-1-2/flih.1996.17.1-2.29/flih.1996.17.1-2.29.xml>.
- COLLET, Tanja, 2004. « What's a term ? An attempt to define the term within the theoretical framework of text linguistics ». *Linguistica antverpiensia* [en ligne]. Vol. 3, pp. 99–111. ISSN 22955739. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/106/0>.
- CONCEIÇÃO, Manuel Célio, 2005. *Concepts, termes et reformulations*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon. 279 pp. ISBN 9782729707743.
- CONDAMINES, Anne, 1995. « Analyse de textes spécialisés pour le recueil de données terminologiques ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 14, pp. 35-42. ISSN 10155716. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/rifal/PDF/tn14/tn14_Condamines.pdf.

- CONDAMINES, Anne, 2001. « Linguistique et corpus spécialisé : l'exemple de l'alternance nominalisation/verbe » [en ligne]. In : Journées Scientifiques du CIRLEP (Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée). Reims : Presses Universitaires de Reims. pp. 237-258. Actes des Journées scientifiques. [Consulté le 19 juin 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01380888/>.
- CONDAMINES, Anne, 2005a. « Linguistique de corpus et terminologie ». *Langages* [en ligne]. Vol. 157, n° 1, pp. 36-47. ISSN 9782035770790. DOI 10.3917/lang.157.0036. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-langages-2005-1-page-36.htm>.
- CONDAMINES, Anne, 2005b. « Sémantique et corpus, quelles rencontres possibles ? » In : CONDAMINES, Anne, *Sémantique et corpus* [en ligne]. Paris : Lavoisier : Hermès Science publications. pp. 15-38. IC2. Cognition et traitement de l'information. [Consulté le 19 juin 2019]. ISBN 274621055X. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01154617>.
- CONDAMINES, Anne, 2018. « Nouvelles perspectives pour la terminologie textuelle ». Dans : ALTMANOVA, Jana, CENTRELLA, Maria et RUSSO, Katherine E. (dir.), *Terminology & Discourse / Terminologie et discours* [en ligne]. Berne : Peter Lang, pp. 237-248. ISBN 9783034324151. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01899150/document>.
- CONDAMINES, Anne et JACQUES, Marie-Paule, 2006. « Le repérage de l'hyponymie par un faisceau d'indices : mise en question de la notion de « marqueur » » [en ligne]. Nantes, pp. 185-194. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01321031/>.
- CONDAMINES, Anne et REBEYROLLE, Josette, 1997. « Point de vue en langue spécialisée ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 42, n° 1, pp. 174-184. ISSN 00260452. DOI 10.7202/002359ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/002359ar>.
- CONDAMINES, Anne, REBEYROLLE, Josette et SOUBEILLE, Anny, 2004. « Variation de la terminologie dans le temps : une méthode linguistique pour mesurer l'évolution de la connaissance en corpus ». In : *Actes d'Euralex International Congress (6-10 juillet 2004)* [en ligne]. Lorient. pp. 547-557. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.euralex.org/elx_proceedings/Euralex2004/061_2004_V2_Anne%20CONDAMINES,%20Josette%20REBEYROLLE,%20Anny%20SOUBEILLE_Variation%20de%20la%20terminologie%20dans.pdf.
- CORNEILLE, Thomas, 1694. *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences* [en ligne]. Paris : Coignard. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier.com>.
- COSTA, Rute, 2006. « Texte, terme et contexte ». In : *Mots, termes et contextes : Actes des septièmes Journées scientifiques du réseau de chercheurs Lexicologie, Terminologie, Traduction* [en ligne]. Paris (France) : Archives contemporaines. pp. 79-87. Actualité scientifique. ISBN 9782914610308. [Consulté le 20 juin 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/profile/Marc_Van_Campanhoudt/publication/236577177_Mots_termes_et_contextes/links/561d4e6208aef097132b20f9/Mots-termes-et-contextes.pdf#page=454.
- COUTIER, Martine, 1994. « Tropes et termes : le vocabulaire de la dégustation du vin ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 39, n° 4, pp. 662-675. ISSN 14921421. DOI <https://doi.org/10.7202/002423ar>. [Consulté le 29 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://id.erudit.org/iderudit/002423ar>.

D

- DARMESTER, Arsène, 1887. *La vie des mots étudiée dans leurs significations* [en ligne]. Paris : C. Delagrave. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://archive.org/details/laviedesmotstud01darmgoog>.
- DA SILVA FILHO, Sebastião Camelo, 2013. *Polissemia nominal diacrônica – Do conceitual ao linguístico : Relações lexicais a partir dos corpora de especialidade* [en ligne]. Thèse doctorale. Lisbonne : Universidade Nova de Lisboa. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://run.unl.pt/bitstream/10362/10375/1/POLISEMIA%20NOMINAL%20DIACR%C3%94NICA%20com%20capa_vers%C3%A3o%20final.pdf.
- DA SILVA FILHO, Sebastião Camelo, 2015. « Terminologia e diacronia – pressupostos para o estudo sobre a neologia semântica ». In : *Neologia das línguas românicas* [Ieda Maria Alves et Eliane Simões Pereira, org.]. São Paulo, SP : Editora Humanitas. pp. 915-930. ISBN 9788577322909.
- DE BESSÉ, Bruno, NKWENTI-AZEH, Blaise et SAGER, Juan C., 1997. *Glossary of terms used in terminology. Terminology* [en ligne]. Vol. 4, n° 1, pp. 117-156. DOI 10.1075/term.4.1.08bes. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/term.4.1.08bes>.
- DELAVIGNE, Valérie et BOUVERET, Myriam, 1999. *Sémantique des termes spécialisés*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen. ISBN 2877752801 9782877752800 :
- DURY, Pascaline. « Les variations sémantiques en terminologie : étude diachronique et comparative appliquée à l'écologie ».
- DELISLE, Jean, WOODSWORTH, Judith et FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES TRADUCTEURS, 1995. *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa. ISBN 2760304124 : 9782760304123 9232031388 9789232031389.

- DEPECKER, Loïc, 2000. « Le signe entre signifié et concept ». Dans : BÉJOINT, Henri, THOIRON, Philippe et UNIVERSITÉ DE LYON II, CENTRE DE RECHERCHE EN TERMINOLOGIE ET TRADUCTION, *Le sens en terminologie*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, pp. 86-126. ISBN 9782729706418.
- DEPECKER, Loïc, 2002. *Entre signe et concept : éléments de terminologie générale*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle. 198 pp. ISBN 9782878542349.
- DEPECKER, Loïc, 2005. « Contribution de la terminologie à la linguistique ». *Langages*. N° 157 : La terminologie : nature et enjeux. ISSN 0458726X. pp. 6-13.
- DEPECKER, Loïc, 2013a. Pour une ethnoterminologie. In : DEPECKER, Loïc, ROUSSEAU, Louis-Jean et QUIRION, Jean, *Dans tous les sens du terme*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa. pp. 13-30. ISBN 9782760320529 2760320529 9782760320536 2760320537.
- DEPECKER, Loïc, 2013b. « Aperçus sur l'imaginaire des métiers ». *Ela. Études de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. 171, n° 3, pp. 297-305. ISBN 9782252038949. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ELA_171_0297.
- DEPECKER, Loïc, 2013c. « Le français est-il une langue moderne ». In : *La rumeur des mots*, dir. François GAUDIN. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre. pp. 43-60. ISBN 9791024001135.
- DERRIDA, Jacques, 1972. *Positions : entretiens avec Henri Ronsse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*. Paris : Les Éditions de Minuit. Collection « Critique ». ISBN 2707302511.
- DESMET, Isabel, 1999. « Questions de terminologie diachronique et histoire des bateaux portugais ». In : *Terminologie maritime : traduire et communiquer*. Actes du 1^{er} colloque international de terminologie maritime, édités par Daniel L. Newman et Marc Van Campenhoutd. Bruxelles : Les Éditions du Hazard. pp. 48-61. ISBN 2930154039.
- DESMET, Isabel, 2004. « Variabilité et variation en terminologie et langues spécialisées : discours, textes et contextes ». In : *De la mesure dans les termes – Hommage à Philippe Thoiron* [en ligne]. Lyon. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/267807791_VARIABILITE_ET_VARIATION_EN_TERMINOLOGIE_ET_LANGUES_SPECIALISEES_DISCOURS_TEXTES_ET_CONTEXTES.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas, 2011. L'ingénierie lexicale ou la description d'un objet entre l'invention et la découverte. *Lexikos* [en ligne]. Vol. 20, pp. 202-211. ISSN 22240039. DOI 10.5788/20-0-139. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.ajol.info/index.php/lex/article/view/62690>.
- DE VECCHI, Dardo, 2010. « Le travail sur la représentation (visuelle) des connaissances en terminologie : un retour d'expérience » [en ligne]. In : *Terminologie & Ontologie : Théories et applications – Actes de la conférence TOTh 2010* [en ligne]. Annecy. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://ontologia.fr/TOTh/Conference/TOTh2010/toth2010_actes.pdf.
- DIKI-KIDIRI, Marcel, 2000. « Une approche culturelle de la terminologie ». *Terminologies nouvelles*. N° 21 : Terminologie et diversité culturelle, pp. 27-30. ISSN 10155716.
- DIKI-KIDIRI, Marcel, 2007. « Éléments de terminologie culturelle ». *Les Cahiers du Rifal* [en ligne]. Vol. 26 : Terminologie, culture et société, pp. 14-25. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/PDF/rifal26/crf-26-00.pdf>.
- DIKI-KIDIRI, Marcel, 2008a. « La néologie, témoin des changements sociaux ». Universitat Pompeu Fabra. Institut Universitari de Lingüística Aplicada. *Actes del I. Congrés Internacional de Neologia de les Llengües Romàniques*. Barcelone, 7 au 10 mai 2008. Sous la direction de M^a T. Cabré. Barcelona : INSTITUT UNIVERSITARI DE LINGÜÍSTICA APLICADA, Universitat Pompeu Fabra. pp. 91-98. ISBN 9788492707089 8492707089.
- DIKI-KIDIRI Marcel et al., 2008b. « Conceptualisation, dénomination et perception culturelle – Le signifié et le concept dans la dénomination ». In *Le vocabulaire scientifique dans les langues africaines*. Paris : Éditions Karthala. 31-43 pp. ISBN 9782845869264 2845869266.
- DIKI-KIDIRI Marcel et ATIBAKWA BABOYA, Edema, SUÁREZ DE LA TORRE, Mercedes, NOMDEDEU RULL, Antoni et MBODJ, Chérif, 2008c. *Le vocabulaire scientifique dans les langues africaines*. Éditions Karthala. Paris. 299 pp. ISBN 9782845869264.
- DJAMBIAN, Caroline, 2011. « Le métier : son savoir, son parler ». In : Terminologie & ontologie théories et applications : actes de la conférence TOTh 2011 : Annecy, 26 et 27 mai 2011. Annecy : Institut Porphyre Savoir et Connaissance (Annecy), Société française de terminologie, Université de Savoie, Université Sorbonne Nouvelle (Paris). pp. 75-91. ISBN 9782953616842.
- DUBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis, MARCELLESI, Christiane, MARCELLESI, Jean-Baptiste et MÉVEL, Jean-Pierre, 1994. *Dictionnaire de linguistique*. Paris : Larousse. LX – 114 pp. ISBN 203532047X.
- DUPUIS, Henriette et QUÉBEC (PROVINCE) (éd.), 1976. *Essai de définition de la terminologie : actes du Colloque international de terminologie, Québec, Manoir du Lac Delage, du 5 au 8 octobre 1975*. [Québec : Éditeur officiel du Québec]. 209 pp. ISBN 9780775425574.
- DURIEUX, Christine, 1996. « Pseudo-synonymes en langue de spécialité ». In : Les Cahiers du CIEL – *Problèmes de classement des unités lexicales* [en ligne]. Paris : Centre interlangue d'études en lexicologie ; Université Paris 7 Denis Diderot. pp. 89-114. ISBN 290673120X. [Consulté

le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.eila.univ-paris-diderot.fr/_media/recherche/clillac/ciel/cahiers/96-97/4durieux.pdf.

DURY, Pascaline, 2005. « Terminology and specialized translation : the relevance of the diachronic approach ». *LSP and professional communication* (2001-2008) [en ligne]. Vol. 5, n° 1. ISSN 16011929. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/266877277_Terminology_and_Specialized_Translation_the_Relevance_of_the_Diachronic_Approach.

DURY, Pascaline, 2013. « Que montre l'étude de la variation d'une terminologie dans le temps. Quelques pistes de réflexion appliquées au domaine médical ». *Debate Terminológico* [en ligne]. N° 09, pp. 2–10. ISSN 18131867. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://seer.ufrgs.br/riterm/article/viewFile/37168/24030>.

DURY, Pascaline, 2018. *La dimension diachronique en anglais de spécialité : une approche terminologique*. Dossier présenté en vue de l'obtention d'une Habilitation à diriger des recherches. 121 pp.

DURY, Pascaline et DROUIN, Patrick, 2010. « L'obsolescence des termes en langues de spécialité : une étude semi-automatique de la « nécrologie » en corpus informatisés, appliquée au domaine de l'écologie ». In : HEINE, C. et ENGBERG, J. (éd.), *Reconceptualizing LSP: Online proceedings of the XVII European LSP Symposium 2009*. Aarhus : Aarhus School of Business, Aarhus University. pp. 1-11.

DURY, Pascaline et DROUIN, Patrick, 2011. « When terms disappear from a specialized lexicon – A semi-automatic investigation into « necrology » ». *ICAME Journal* [en ligne]. N° 35, pp. 19-33. ISSN 08015775. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://icame.uib.no/ij35/Pascaline_Dury_and_Patrick_Drouin.pdf.

DURY, Pascaline et LERVAD, Susanne, 2008. « La variation synonymique dans la terminologie de l'énergie : approches synchronique et diachronique, deux études de cas ». *LSP and professional communication* (2001-2008) [en ligne]. Vol. 8, n° 2. ISSN 16011929. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://rauli.cbs.dk/index.php/LSP/article/view/2435>.

DURY, Pascaline et PICTON, Aurélie, 2009. « Terminologie et diachronie : vers une réconciliation théorique et méthodologique ? ». *Revue française de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. XIV, n° 2/2009, pp. 31-41. ISSN 13861204. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2009-2-page-31.htm.

E

ELUERD, Roland, 1990. « Le vocabulaire de la sidérurgie française au 18^e siècle (1722-1812) ». *L'Information Grammaticale* [en ligne]. Vol. 47, n° 1, pp. 41-43. ISSN 02229838. DOI 10.3406/igram.1990.1929.

[Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1990_num_47_1_1929.

ESTOPÀ, Rosa, FREIXA, Judit, MARTÍ-OLIVELLA, Jaume, TEBÉ i SORIANO, Carles, CABRÉ, M^a Teresa, LORENTE, Mercè, UNIVERSITAT POMPEU FABRA et INSTITUT UNIVERSITARI DE LINGÜÍSTICA APLICADA, 2007. *Estudis de lingüística i de lingüística aplicada en honor de M. Teresa Cabré Castellví*. Barcelona : Universitat Pompeu Fabra. INSTITUT UNIVERSITARI DE LINGÜÍSTICA APLICADA. ISBN 9788496742062 8496742067 9788496742086 8496742083 :

FREIXA, Judit. « Dels graus de sinonímia al continuum de variació terminològica ».

F

FOXLEY, Eric et GWEL, Godwin, 1989. « Synonymy and Contextual Disambiguation of Words ». *International Journal of Lexicography*, vol. 02 n° 2, pp. 111-134. ISSN 09503846.

FREIXA AYMERICH, Judit, 2002. *La variació terminològica. Anàlisi de la variació denominativa en textos de diferent grau d'especialització de l'àrea de medi ambient* [en ligne]. Thèse doctorale. Barcelona : Universitat de Barcelona. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41609>.

FREIXA AYMERICH, Judit, 2006. « Causes of denominative variation in terminology : A typology proposal ». *Terminology*. John Benjamins Publishing Company. Vol. 12, n° 1. 51-77. ISSN 09299971/E-ISSN 15699994.

FRIED, Michael, 2008. « History of Mathematics in Mathematics Education : a Saussurean Perspective ». *The Mathematics Enthusiast* [en ligne]. Vol. 5, n° 2, pp. 185-198. ISSN 15513440. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://scholarworks.umt.edu/tme/vol5/iss2/3>.

FUCHS, Catherine et DESCLES, Jean-Pierre, 1969. « Linguistique et mathématique ». *L'Homme* [en ligne]. Vol. 9, n° 3, pp. 93–99. ISSN 04394216. DOI 10.3406/hom.1969.367056. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1969_num_9_3_367056.

FUCHS, Catherine, [sans date]. « DIACHRONIE ET SYNCHRONIE, linguistique ». *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/diachronie-et-synchronie-linguistique/>.

FURETIÈRE, Antoine, 1690. *Dictionnaire universel* [en ligne]. La Haye et Rotterdam : Arnout et Reinier Leers. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier-com>.

G

- GAMBIER, Yves, 1991. « Travail et vocabulaire spécialisés : prolégomènes à une socio-terminologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 36, n° 1, pp. 8-15. ISSN 14921421. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://id.erudit.org/iderudit/002795ar>.
- GAMBIER, Yves, 1993. « Vers une histoire sociale de la terminologie ». *Le Langage et l'homme* [en ligne]. Vol. 28, n° 4, pp. 233-246. ISSN 04587251. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsid=4288769>.
- GAMBIER, Yves, 1994/1995. « Implications épistémologiques et méthodologiques de la socioterminologie ». *ALFA* [Actes de langue française et de linguistique, Halifax (Nova Scotia, Canada) : Universitas Dalhousiana]. Vol. 7/8 « Terminologie et linguistique de spécialité – Études de vocabulaires et textes spécialisés », pp. 99-115.
- GARCÍA DE QUESADA, Mercedes et REIMERINK, Arianne, 2010. « Frames, contextual information and images in terminology ». In : *Terminology in Everyday Life* (sous la direction de Marcel THELEN et Frieda STEURS). Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. pp. 97-122. Terminology and Lexicography Research and Practice, 13. ISBN 9789027223371 9027223378 9789027288592 9027288593.
- GAUDIN, François, 1993a. « Socioterminologie : du signe au sens, construction d'un champ ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 38, n° 2, pp. 293-301. ISSN 00260452 14921421. DOI 10.7202/002812ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/META/1993/v38/n2/002812ar.pdf>.
- GAUDIN, François, 1993b. *Socioterminologie : des problèmes sémantiques aux pratiques institutionnelles*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen. Publications de l'Université de Rouen, 182. 254 pp. ISBN 978877750363.
- GAUDIN, François, 1994. « La socioterminologie : présentation et perspectives » [en ligne]. *Langage & Travail – Cahiers du Réseau Langage et Travail – École Polytechnique, Paris*. N° 7, pp. 6-15. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.langage.travail.crg.polytechnique.fr/cahiers/Cahier_7.pdf.
- GAUDIN, François, 2003. *Socioterminologie : une approche sociolinguistique de la terminologie*. Bruxelles : De Boeck & Larcier : Duculot. Champs linguistiques. 296 pp. ISBN 9782801113196.
- GAUDIN, François, 2005. « La socioterminologie ». *Langages* « La terminologie : nature et enjeux ». N° 157. ISSN 0458726X. pp. 80-92.
- GÉMAR, Jean-Claude, 1980. « La langue juridique, langue de spécialité au Québec: éléments de méthodologie ». *The French Review* [en ligne]. Vol. 53, n° 6, pp. 880-893. ISSN 0016111X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/391928>.
- GLATIGNY, Michel et BOUVEROT, Danielle (coll.), 1990. *Les marques d'usage dans les dictionnaires (17^e-18^e siècles)*. Lille : Presses universitaires de Lille. Lexique, 9. 193 pp. ISBN 2907170031 9782907170031.
- GLEDHILL, Christopher et FRATH, Pierre, 2007. « Collocation, phrasème, dénomination : vers une théorie de la créativité phraséologique ». *La linguistique* [en ligne]. Vol. 43, n° 1, pp. 63-88. ISSN 0075966X, 21010234. DOI 10.3917/ling.431.0063. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2007-1-page-63.htm>.
- GOFFIN, Roger, 1989. « La terminologie des sciences et des techniques nucléaires. Un cas de diachronie récente ». In : *Terminologie diachronique : actes* (Caroline de Schaezen, réd.). Bruxelles : Centre de Terminologie de Bruxelles. pp. 94-107. ISBN 9782853192057.
- GÖKE, Regina, 2010. « Résultats d'études d'implantation terminologique. Étude d'implantation des termes français de la mercatique ». In : *L'évaluation des politiques linguistiques*. Actes du colloque du 23 octobre 2009 organisé à l'École normale supérieure [...] sous le patronage de Yves Chauvin. Paris : Société française de terminologie. Actes réunis et mis en forme par Loïc Depecker et Violette Dubois. (« *Le savoir des mots* »). N° 7. pp. 55-68. ISBN 9782918214045.
- GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER, Adelina, 2006. *Terminografía, lenguajes profesionales y mediación interlingüística : aplicación metodológica al léxico especializado del sector industrial del calzado y de las industrias afines* [en ligne]. Thèse doctorale en philologie anglaise. Alicante : Universidad de Alicante. 846 pp. ISBN 8461127145. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/760/1/tesis_adelina_gomez.pdf.
- GONZÁLEZ, Luis, 1997. « El terminólogo como mediator lingüístico » [en ligne]. In : *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción*. Madrid : Editorial Complutense, Ediciones del Orto. pp. 679-688. ISBN 8479231122. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra_vertida/77_gonzalez.pdf.
- GOUADEC, Daniel, 2004. « Terminologie et traduction ». In : *La terminologie discipline scientifique* (Actes du colloque du 17 octobre 2003). Paris : Société française de terminologie. pp. 23-30. *Le savoir des mots*. ISBN 2952189315.
- GOUADEC, Daniel, 1990. *Terminologie : constitution des données* [en ligne]. Paris : Afnor. Afnor gestion. 218 pp. ISBN 9782124848119. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.gouadec.net/publications/Terminologie_ConstitutionDonnees.pdf.
- GOUADEC, Daniel, 1989. *Le traducteur, la traduction et l'entreprise*. Paris : Afnor. ISBN 9782124847112. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.gouadec.net/publications/Le%20traducteur,%20la%20traduction%20et%20l%27entreprise%20Daniel%20GOUADEC.pdf>.

- GRABAR, Natalia, 2004. *Terminologie médicale et morphologie. Acquisition de ressources morphologiques et leur utilisation pour le traitement de la variation terminologique* [en ligne]. Thèse doctorale (Informatique médicale). Paris : Université Paris 6. 228 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://natalia.grabar.free.fr/publications/grabar-phd2004.pdf>.
- GRÉCIANO, Gertrud, 1993. « Vers une modélisation phraséologique : Acquis et projets d'EUROPHRAS ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 10 (« La phraséologie »), pp. 16-22. ISSN 10155716. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/rifal/PDF/tn10/theme1/tn10_Gr%C3%A9ciano.pdf.
- GUESPIN, Louis, 1995. « La circulation terminologique et les rapports entre science, technique et production ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 40, n° 2, pp. 206-215. ISSN 14921421. DOI 10.7202/002980ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://id.erudit.org/iderudit/002980ar>.
- GUILLAUME, Astrid, 2010. « Diachronie et synchronie : passerelles (étymo)logiques ». *Texto ! Textes & Cultures* [en ligne]. Vol. XV, n° 2. ISSN 17730120. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2557>.
- GUTIÉRREZ, Bertha M, 2010. « Similitudes entre las ciencias del lenguaje y la medicina ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- H**
- HARVEY, Malcolm, 2006. « Stratégies d'équivalences en traduction juridique, ou le traducteur comme interface ». Dans : GREENSTEIN, Rosalind (dir.), *Langues et cultures : une histoire d'interface*. Paris : Publications de la Sorbonne, pp. 105-114. ISBN 9782859445454.
- HARVEY, Malcolm, 2000. « A Beginner's Course in Legal Translation : the Case of Culture-bound Terms ». Dans : ASSOCIATION SUISSE DES TRADUCTEURS, TERMINOLOGUES ET INTERPRÈTES, UNIVERSITÉ DE GENÈVE et ÉCOLE DE TRADUCTION ET D'INTERPRÉTATION, *La traduction juridique : histoire, théorie(s) et pratique : colloque international organisé par l'École de traduction et d'interprétation et l'Association suisse des traducteurs, terminologues et interprètes, à l'Université de Genève, les 17, 18 et 19 février 2000* [en ligne]. Genève : ASTTI. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.tradulex.com/Actes2000/harvey.pdf>.
- HARLER, Gerda, 2010. « La búsqueda de una lengua para la comunicación científica en las academias europeas (siglos XVII-XIX) ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- HERMANS, Ad, 1992. « Besoins et ressources en terminologie dans cinq domaines ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 37, n° 2, pp. 316-331. ISSN 14921421. DOI 10.7202/003063ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1992-v37-n2-meta336/003063ar.pdf>.
- HOLZEM, Maryvonne, 2004. « La médiation terminologique ». In : *Les médiations langagières, volume I – Actes du colloque international « La médiation : marquages en langue et en discours »*. Publication de l'Université de Rouen. pp. 143-153. ISBN 978287753689.
- HORVATH, Louise, 2015. « Un poisson pas comme les autres : il a le sang chaud !. *Sciences et avenir* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.sciencesetavenir.fr/animaux/20150518.OBS9094/un-poisson-pas-comme-les-autres-il-a-le-sang-chaud.html>.
- HUMBLEY, John, 1998. « Le terminologue et le spécialiste de domaine ». *ASP. la revue du GERAS* [en ligne]. N° 19-22, pp. 137-149. ISSN 12468185. DOI 10.4000/asp.2789. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://asp.revues.org/2789?lang=fr>.
- HUMBLEY, John, 2001. « Quelques enjeux de la dénomination en terminologie » [en ligne]. *Cahiers de praxématique*. N° 36, pp. 93-115. ISSN 07654944. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://praxématique.revues.org/338>.
- HUMBLEY, John, 2011a. « Vers une méthode de terminologie rétrospective ». *Langages*. N° 183 : Néologie. pp. 51-62. ISSN 0458726X. [Consulté le 15 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-langages-2011-3-page-51.htm>.
- HUMBLEY, John, 2011b. « Terminologie et traduction une complémentarité oubliée ? » [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://lodel.irevues.inist.fr/tralogy/index.php?id=63See>.
- HUMBLEY, John et GARCÍA PALACIOS, Joaquín, 2012a. « Neology and terminological dependency ». *Terminology*. Vol. 18, n° 1, pp. 59-85. ISSN 09299971. DOI 10.1075/term.18.1.04hum.
- HUMBLEY, John, 2012b. « Retour aux origines de la terminologie : l'acte de dénomination, Back to basics in terminology : the act of naming ». *Langue française* [en ligne]. N° 174, pp. 111-125. ISBN 9782200927783. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2012-2-page-111.htm>.
- HUMBLEY, John, 2018a. « L'onomasiologie comme principe de la néonymie diachronique ». *ELAD-SILDA* [en ligne]. N° HS 1 « NEOLEX », pp. 1-16. ISBN 26096609. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://revues.univ-lyon3.fr/elad-silda/index.php?id=272>.

HUMBLEY, John, 2018b. « Socioterminology ». In : *Language for special purposes : an international handbook*. Berlin ; Boston : De Gruyter Mouton. pp. 469-488. ISBN 9783110228007.

- I
- INSTITUT PORPHYRE SAVOIR ET CONNAISSANCE (Annecy), SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE TERMINOLOGIE, UNIVERSITÉ DE SAVOIE ET UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE (Paris), 2007. *Terminologie & ontologie théories et applications : actes de la conférence TOTh 2007 : Annecy, 1^{er} juin 2007*. Annecy : Institut Porphyre, savoir et connaissance. ISBN 2951645376.
- INSTITUT PORPHYRE SAVOIR ET CONNAISSANCE (Annecy), SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE TERMINOLOGIE, UNIVERSITÉ DE SAVOIE ET UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE (Paris), 2012. *Terminologie & ontologie théories et applications : actes de la conférence TOTh 2011 : Annecy, 26 et 27 mai 2011*. Annecy : Institut Porphyre, savoir et connaissance. ISBN 2951645376.
- INTERNATIONAL ASTRONOMICAL UNION, 2006. « Résolutions 5 et 6 » [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.iau.org/static/resolutions/Resolution_GA26-5-6_French.pdf.
- ISO (Organisation internationale de normalisation), Comité Technique I.37, Terminologie (Principes et coordination), Sous-comité SC1, Principes de terminologie, 2000a. *Norme internationale ISO 704 : Travail terminologique : principes et méthodes = Terminology work : principles and methods*. Genève : ISO.
- ISO (Organisation internationale de normalisation), Comité technique ISO/TC 37, Terminologie (principes et coordination), Sous-comité SC1, Principes de terminologie, 2000b. *Norme internationale ISO 1087 : Travaux terminologiques – Vocabulaire ; Partie 1 : « Théorie et application » = Terminology work : Vocabulary ; Part 1 : « Theory and application »*. 1^{ère} édition. Genève, [Suisse] : ISO.
- ISO (Organisation internationale de normalisation), Comité Technique I.37, Terminologie (Principes et coordination), Sous-comité SC1, Principes de terminologie, 2007. *Norme internationale ISO 860 : Travaux terminologiques : Harmonisation des concepts et des termes = Terminology work : harmonization of concepts and terms*. Genève : ISO.
- IULATERM et OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, 2010. *Lexique trilingue de l'assurance = Trilingual insurance lexicon = Léxico trilingüe de seguros* [en ligne]. [Barcelone, Espagne] ; Montréal : IULATERM, Université Pompeu Fabra ; Office québécois de la langue française. 94 pp. ISBN 9782550580843. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/lex_assurances_20100416.pdf.
- J
- JAUCOURT, DAUBENTON, VENEL et D'ALEMBERT, 1751. « Placenta ». *L'Encyclopédie* [en ligne]. 1^{ère} édition. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/PLACENTA.
- JONES, Richard F., 1932. « Science and Language in England of the Mid-Seventeenth Century ». *The Journal of English and Germanic Philology* [en ligne]. Vol. 31, n° 3, pp. 315-331. ISSN 03636941. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/27703647>.
- K
- KACPRZAK, Alicja, 2010. « Diachronie et technolectes ». *Études Romanes de Brno* [en ligne]. Vol. 31, n° 1, pp. 49-53. ISSN 18037399. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://hdl.handle.net/11222.digilib/114916>.
- KOCH, Christian, 2016. « Textes et discours en musicologie ». Dans : FORNER, Werner et THÖRLE, Britta (dir.), *Manuel des langues de spécialité* [en ligne]. Berlin Boston : de Gruyter, pp. 169-184. *Manuals of Romance Linguistics, Volume 12*. ISBN 9783110313437. [Consulté le 20 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.degruyter-com/view/product/205713>.
- KOČOUREK, Rostislav, 1985. « Terminologie et efficacité de la communication : critères linguistiques ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 30, n° 2, pp. 119-128. ISSN 00260452, 14921421. DOI 10.7202/003331ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003331ar>.
- L
- LAGANE, René, 1969. « Problèmes de définition. Le sujet. ». *Langue française* [en ligne]. N° 1 : *La syntaxe*, pp. 58-62. ISSN 00238368. DOI 10.3406/lfr.1969.5399. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1969_num_1_1_5399.
- LARGE, Lucie, 2017. *Redonner du sens au cours de Formation musicale aujourd'hui* [en ligne]. Mémoire de fin d'études – Diplôme d'État de professeur de musique. CEFEDEM Rhône-Alpes. 44 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cefedem-aura.org/sites/default/files/recherche/memoire/large_luciebd.pdf.
- LAVAGNINO, Elisa, 2012. « Le cycle de vie des termes complexes : une étude en synchronie et diachronie de l'expansion et de la réduction dans les textes de spécialité ». *Studii de lingvistică* [en ligne]. N° 2, pp. 143-167. ISSN 22482547, 22845437. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://studiidelingvistica.uoradea.ro/docs/2-2012/pdf_uri/Lavagnino.pdf.

- LEBOUC, Georges, 2008. *Parlez-vous le politiquement correct ?*. Bruxelles : Éditions Racine. Collection « Autour des mots ». 124 pp. ISBN 9782873865184.
- LEFEUVRE, Luce et CONDAMINES, Anne, 2015. « Constitution d'une base bilingue de marqueurs de relations conceptuelles pour l'élaboration de ressources termino-ontologiques ». Dans : *Proceedings of TIA'2015* [en ligne]. pp. 173-178. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01379529/>.
- LELUBRE, Xavier, 1998. « Conception d'un dictionnaire terminologique et phraséologique trilingue anglais-français-arabe dans le domaine de l'optique ». In : [Collectif d'auteurs] – *Lexicomatique et dictionnaires* [en ligne]. Paris/Montréal : Agence universitaire de la francophonie (AUF). pp. 163-172. ISBN 9782920021709. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.bibliotheque.auf.org/doc_num.php?expln_um_id=795.
- LERAT, Pierre, 2009. « Variabilité et harmonisation terminologiques ». *Publif@rum* [en ligne]. N° 12 – Atti Convegno Assiterm ISSN 18247482. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.publiforum.it/ezine_articles.php?art_id=165.
- LEROY-TURCAN, Isabelle, 1999. « Modalités de création d'une base informatisée « vocabulaire de la marine au 17^e siècle » : problèmes relatifs aux corpus de référence et aux documents permettant de vérifier la vitalité des termes ». In : *Terminologie maritime : traduire et communiquer*. Actes du 1^{er} colloque international de terminologie maritime, édités par Daniel L. Newman et Marc Van Campenhoutd. Bruxelles : Les Éditions du Hazard. pp. 70-92. ISBN 2930154039.
- LERVAD, Susanne, NOSCH, Marie-Louise et DURY, Pascaline, 2012. « Verbal and Non-Verbal configurations of textiles : a diachronic study ». In : *Terminologie & ontologie théories et applications : actes de la conférence TOTh 2011 : Annecy, 26 et 27 mai 2011* [en ligne]. Annecy : Institut Porphyre Savoir et Connaissance (Annecy), Société française de terminologie, Université de Savoie, Université Sorbonne Nouvelle (Paris). pp. 201-220. [Consulté le 7 juin 2019]. Disponible à l'adresse <http://ontologia.fr/TOTh/Conference/TOTh2011/TOTh-2011-actes-website.pdf>.
- L'HOMME, Marie-Claude, 1998. « Le statut du verbe en langue de spécialité et sa description lexicographique ». *Cahiers de lexicologie : Revue internationale de lexicologie et lexicographie* [en ligne]. Vol. 73, n° 1998-2, pp. 61-84. ISSN 22620346. DOI 10.15122/isbn.978-2-8124-4325-1.p.0065. [Consulté le 9 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/265597506_Le_statut_du_verbe_en_langue_de_specialite_et_sa_description_lexicographique.
- L'HOMME, Marie-Claude et SAN MARTÍN PIZARRO, Antonio, 2016. « Définition terminologique : systématisation de règles de rédaction dans les domaines de l'informatique et de l'environnement ». *Cahiers de lexicologie : Revue internationale de lexicologie et lexicographie* [en ligne]. N° 109, pp. 145-172. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://lexicon.ugr.es/pdf/LHomme829_2016.pdf.
- LIGAS, Pierluigi, 2008. « Marqueurs définitionnels et marqueurs relationnels dans les définitions du DAAFAPS » [en ligne]. pp. 1007-1014. ISBN 9788496742673. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://euralex.org/publications/marqueurs-definitionnels-et-marqueurs-relationnels-dans-les-definitions-du-daafaps/>.
- LOFFLER-LAURIAN, Anne-Marie, 1983. « Typologie des discours scientifiques : deux approches ». *Études de Linguistique Appliquée* [en ligne], n° 53, pp. 48-61. ISSN 0071190X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://search-proquest-com.bibelec.univ-lyon2.fr/docview/1307657387?accountid=16511>.
- LOPEZ DÍAZ, Montserrat, 2014. « L'euphémisme, la langue de bois et le politiquement correct – Changements linguistiques et stratégies énonciatives ». *L'Information grammaticale* [en ligne]. N° 143, pp. 47-55. ISSN 17831601. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.academia.edu/9823227/L_euph%C3%A9misme_la_langue_de_bois_et_le_politiquement_correct_changements_linguistiques_et_strat%C3%A9gies_%C3%A9nonciatives.
- LOUBIER, Christiane et ROUSSEAU, Louis-Jean, 1994. « L'acte de langage, source et fin de la terminologie ». In : ALFA – Actes de langue française et de linguistique. Actes du XV^e Congrès international des linguistes, Table ronde « Terminologie et linguistique de spécialité – Étude de vocabulaires et textes spécialisés ». Halifax (Canada) : Universitas Dalhousiana. Volume 7/8 1995/1994. pp. 75-87. ISSN 0838134.

M

- MAIA, Clarinda, 2012. « Linguística Histórica e Filologia ». In : LOBO, Tânia et al., *Rosae : linguística histórica, história das línguas e outras histórias* [en ligne]. Salvador : EDUFBA. pp. 533-542. ISBN 9788523212308. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://books.scielo.org/id/67y3k/pdf/lobo-9788523212308-38.pdf>.
- MANIEZ, François, 2001. « La traduction du nom adjectival en anglais médical ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 46, n° 1, pp. 56-67. ISSN 00260452, 14921421. DOI 10.7202/003548ar. [Consulté le 29 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003548ar>.
- MANIEZ, François, 2009a. « La mise en équivalence des adjectifs relationnels du domaine médical : étude du suffixe -ionnel ». Dans : CONFÉRENCE INTERNATIONALE SUR LA THÉORIE SENS-TEXTE, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, OBSERVATOIRE DE LINGUISTIQUE SENS-TEXTE, et al. (dir.), *Proceedings of Fourth International Conference on Meaning-Text Theory (MTT'09) and International Workshop on Terminology and Lexical Semantics (TLS'09) 16-19 June*

- 2009, *Université de Montréal, Montreal (Quebec)*. [en ligne]. Montréal : Observatoire de linguistique sens-texte, pp. 32-41. ISBN 9782981114914. [Consulté le 9 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://olst.ling.umontreal.ca/pdf/ProceedingsTLS09.pdf>.
- MANIEZ, François, 2009b. « L'adjectif dénominal en langue de spécialité : étude du domaine de la médecine ». *Revue française de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. XIV, n° 2, pp. 117-130. ISSN 1875368X. [Consulté le 29 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2009-2-page-117.htm>.
- MARENGO, Sandro Marcio Drumond Alves, 2016. « Crítica Textual e Terminografia Diacrônica : bases para preparação da socioterminologia histórica ». *LaborHistórico* [en ligne]. Vol. 2, n° 2, pp. 86-112. ISSN 23596910. DOI 10.24206/LH.V2I2.10004. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/10004>.
- MARINELLI Rita, SPADONI Giovanni et CUCURULLO Sebastiana, 2010. « Adding information to a terminological database by means of image files » [en ligne]. In *Global Wordnet Conference 2010*. Mumbai, India [s. n.]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cfilt.iitb.ac.in/gwc2010/pdfs/30_adding_image_info_to_wordnet__Marinelli.pdf.
- MARTINET, André, 1990. « La synchronie dynamique ». *La Linguistique* [en ligne]. Vol. 26, n° 2, pp. 13-23. ISSN 0075966X. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.jstor.org/stable/30247929>.
- MAURAS, Jacques, 1985. *Aspects de l'aménagement linguistique du Québec* [en ligne]. Québec : Conseil de la Langue Française. ISBN 9782550120285. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse [http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?tx_iggcplplus_pi4\[file\]=publications/pubc142/c142-1.html](http://www.cslf.gouv.qc.ca/bibliotheque-virtuelle/publication-html/?tx_iggcplplus_pi4[file]=publications/pubc142/c142-1.html).
- MAUTNER, Gerlinde, RAINER, Franz, ROSS, Christopher J., KNAPP, Karlfried, PERRIN, Daniel et VERSPOOR, Marjolijn (éd.), 2017. *Handbook of business communication : linguistic approaches*. Boston Berlin : De Gruyter Mouton. Handbooks of applied linguistics, communication competence, language and communication problems, practical solutions / edited by Karlfried Knapp, Daniel Perrin, Marjolijn Verspoor ; volume 13. 700 pp. ISBN 1614514860, 9781614514862.
- MAZIÈRE, Francine, 1990. « Les marques de *fabrique*. Marquage et marques de domaine dans les dictionnaires classiques, du *Furetière* (1690) aux *Trévoux* (1771) ». In GLATIGNY, Michel (coordonnateur) et BOUVEROT, Danielle. *Les marques d'usage dans les dictionnaires (17^e-18^e siècles)*. Lille : Presses universitaires de Lille. Lexique, 9. pp. 89-112. ISBN 2907170031 9782907170031.
- MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE ET DE L'ALIMENTATION (France), [s. d.]. « DLC, DDM... c'est quoi ? » | Alim'agri [en ligne]. Site du ministère de l'Agriculture et de l'Alimentation. [Consulté avant 2018]. Disponible à l'adresse <http://agriculture.gouv.fr/dlc-ddm-cest-quoi>.
- MOLINA SALINAS, Claudio et FRANCO TRUJILLO, Erik Daniel, 2018. « Una metodología para la construcción de un sistema conceptual para un tesoro de las artes especiales en México ». *Terminalia* [en ligne]. N° 18, pp. 25-36. ISSN 20136706. DOI 10.2436/20.2503.01.124. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.raco.cat/index.php/Terminalia/article/view/351487/442688>.
- MØLLER, Bernt, 1998. « À la recherche d'une terminochronie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 43, n° 3, pp. 426. ISSN 00260452. DOI 10.7202/003655ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003655ar>.
- MOUHOUCHE, Ali et EL-HAJJAMI, Abdelkrim, 2013. « Étude diachronique et évolution du concept de résonance en physique ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 58, n° 2, pp. 430. ISSN 00260452. DOI 10.7202/1024182ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/1024182ar>.
- N**
- NOYES, Gertrude E., 1951. « The Beginnings of the Study of Synonyms in England ». *PMLA* [en ligne]. Vol. 66, n° 6, pp. 951. ISSN 00308129. DOI 10.2307/460151. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/460151>.
- NYCKEES, Vincent, 2006. « Rien n'est sans raison : les bases d'une théorie continuiste de l'évolution sémantique ». In : CANDEL, Danielle et GAUDIN, François, *Aspects diachroniques du vocabulaire*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre. pp. 15-88. ISBN 2877756025.
- O**
- OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE et COLLÈGE ROYAL DES MÉDECINS ET CHIRURGIENS DU CANADA, 2019. *Vocabulaire de la chirurgie* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.]. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/documents/vocabulaire-chirurgie.pdf>.
- P**
- PARIZOT, Anne, 2014. « Entre socioterminologie et ethnoterminologie de l'entreprise ». *Revue interdisciplinaire « Textes & contextes »* [en ligne]. N° 9 (2014) : « Le Temps guérit toutes les blessures : La Résistance à l'autorité de l'Histoire dans les concepts de nation et de nationalisme ». ISSN 1961991X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1171&lang=fr>.
- PAVEL, Silvia, 1991. « Changement sémantique et terminologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 36, n° 1, pp. 41. ISSN 00260452. DOI 10.7202/

- 003805ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003805ar>.
- PEARSON, Jennifer, 1998. *Terms in context*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. 242 pp. ISBN 9789027298928 9027298920 9781556193422 1556193424.
- PELLETIER, Julie, 2012. *La variation terminologique : un modèle à trois composantes* [en ligne]. Thèse doctorale. Québec : Université Laval. 269 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/23488>.
- PELLETIER, Dominique, 2015 « La terminologie de l'attelage de chevaux selon une approche sociohistorique » [en ligne]. *Actes des XXVII^{es} Journées de linguistique*. Québec : Presses de l'Université Laval. pp. 53-66. ISBN 9782892192926. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://jdl.lli.ulaval.ca/documents/actes/actes_2013_Pelletier.pdf.
- PERCEBOIS, Jacqueline, 2004. « De l'anglais au français en langue de spécialité économique : équivalences attestées et détours des choix traductologiques ». *ASp* [en ligne]. Décembre 2004, n° 45-46, pp. 81-95. ISSN 12468185, 21086354. DOI 10.4000/asp.1055. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/asp/1055>.
- PETREQUIN, Gilles, 2009. « La synonymie au XVII^e siècle : une évolution conceptuelle et pragmatique ». *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique* [en ligne]. N° 141-142, pp. 79-97. ISSN 24252042. DOI 10.4000/pratiques.1297. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://pratiques.revues.org/1297>.
- PICHT, Heribert, 2011. « The Science of Terminology : History and Evolution ». *Terminologija* [en ligne]. n° 18, pp. 6-26. ISSN 1392267X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://lki.lt/wp-content/uploads/2017/06/Terminologija-18-ilovepdf-compressed-ilovepdf-compressed.pdf>.
- PICTON, Aurélie, 2009. *Diachronie en langue de spécialité. Définition d'une méthode linguistique outillée pour repérer l'évolution des connaissances en corpus. Un exemple appliqué au domaine spatial* [en ligne]. Thèse doctorale soutenue à l'Université Toulouse le Mirail-Toulouse II le 20 octobre 2009. 389 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00429061/>.
- PICTON, Aurélie, 2010. « Marqueurs et contextes riches en connaissances pour observer l'évolution en diachronie courte ». In : *Reconceptualizing LSP. Online proceedings of the XVII European LSP Symposium 2009* [en ligne]. Aarhus : Heine C. et Enberg J., eds. ISBN 9788778824745. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://bcom.au.dk/fileadmin/www.asb.dk/isek/picton.pdf>.
- PIMENTEL, Janine, 2015. « Using frame semantics to build lexical resource on legal terminology ». Dans : KOCKAERT, Hendrik J. et STEURS, Frieda, *Handbook of Terminology*. Vol. 1. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins Publishing Company, 2 vol., pp. 425-450. ISBN 9027269564.
- PRÉVOST, Sophie, 2009. « Diachronie et langue ancienne : une approche spécifique » [en ligne]. Lyon, ENS de Lyon/DGESCO, 15 décembre 2009. La clé des Langues. ISSN 21077029. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/langue/domaine-de-la-linguistique/diachronie-et-langue-ancienne-une-approche-specifique>.
- PRUVOST, Jean, 1994. « L'illustration dictionnaire et les technocetes dans les dictionnaires sémasiologiques », *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne], vol. 39, n° 4. ISSN 00260452. DOI 10.7202/003877ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/003877ar>.
- PRUVOST, Jean, 1995. « Illustrations dictionnaires. Technocetes et dictionnaires d'apprentissage ». *Linx* [en ligne]. Vol. 6, n° 1, pp. 259-278. ISSN 02468743. DOI 10.3406/linx.1995.1354. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1995_hos_6_1_1354.
- PRUVOST, Jean, 2006. *Les dictionnaires français : outils d'une langue et d'une culture*. Paris : Ophrys. Collection L'essentiel français. 199 pp. ISBN 270801143X, 9782708011434.
- Q** _____
- QUÉBEC et SOCIÉTÉ DES TRADUCTEURS DU QUÉBEC (éd.), 1982. *Le rôle du spécialiste dans les travaux de terminologie : actes du troisième Colloque OLFSTQ de terminologie : Sainte-Marguerite (Québec) du 13 au 15 février 1980*. Québec : Gouvernement du Québec, Office de la langue française. 281 pp. ISBN 9782551046546.
- R** _____
- RÉMI-GIRAUD, Sylvianne et PANIER, Louis, 2003. *La polysémie ou l'empire des sens : lexique, discours, représentations*. Lyon : Presses universitaires de Lyon. Linguistique et sémiologie. ISBN 2729707131.
- « Resurgence », n., [sans date]. *OED Online* [en ligne]. Oxford University Press. [Consulté le 9 septembre 2017]. Disponible à l'adresse <http://www.oed.com/view/Entry/164095?redirectedFrom=resurgence>.
- RENWICK, Adam, 2016. « « ORBITE LEO » : précision, pertes, paradigmes et pléonasmes dans la traduction des sigles de l'orbitologie ». *Diversité et identité culturelle en Europe* [en ligne]. N° 13.1, pp. 153-162. ISSN 20670931. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://diversite.eu/pdf/13_1/DICE_13_1_2016_Adam%20RENWICK.pdf.
- REY, Alain, 1979. *La terminologie : noms et notions*. Paris : Presses universitaires de France. Que sais-je ?, 1780. 127 pp. ISBN 2130360475 9782130360476.
- REY, Alain, 1982. *Encyclopédies et dictionnaires*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France. Que sais-je ?, 127 pp. ISBN 9782130374473.

- REY, Alain, 1990. « Les marques d'usage et leur mise en place dans les dictionnaires du XVII^e siècle : le cas de Furetière ». In : GLATIGNY, Michel (coordonnateur) et BOUVEROT, Danielle. *Les marques d'usage dans les dictionnaires (17^e-18^e siècles)*. Lille : Presses universitaires de Lille. Lexique, 9. pp. 17-30. ISBN 2907170031 9782907170031.
- REY, Alain (éd.), 1993. *Dictionnaire historique de la langue française: contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés*. Paris : Dictionnaires Le Robert. ISBN 9782850361876.
- REY-DEBOVE, Josette, 1971. *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*. The Hague : Mouton. 329 pp. ISBN 9783111323459.
- RICHELET, Pierre, 1680. *Dictionnaire françois* [en ligne]. Genève : Jean Herman Widerhold. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.classiques-garnier.com>.
- RICKARD, Peter, 1992. *The French Language in the Seventeenth Century: Contemporary Opinion in France*. Woodbridge : D. S. Brewer. 551 pp. ISBN 9780859913539.
- RICO, Christophe, 2005. « Le signe, « domaine fermé ». Saussure et le Cours de linguistique générale, cent ans après ». *Poétique* [en ligne]. Vol. 144, n° 4, pp. 387-411. ISSN 9782020687720. DOI 10.3917/poeti.144.0387. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-poetique-2005-4-page-387.htm>.
- RIGGS, Fred W., 1989. « Terminology and Lexicography : Their Complementarity ». *International Journal of Lexicography*, vol. 2 n° 2, pp. 89-110. ISSN 09503846.
- RIVIÈRE D'ARC, Hélène (dir.) et ADELL, Germain, 2001. *Nommer les nouveaux territoires urbains* [en ligne], UNESCO, MSH, coll. « les mots de la ville » vol. 1 « les mots de la ville », vol. 2, Paris : Maison des Sciences de l'Homme (Unesco), 280 pp. ISBN 2735109151 9782735109159. [Consulté le 18 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://books.openedition.org/editionsms/1401?lang=fr>.
- ROUSSEAU, Delphine-Anne, 2018. « Early music and terminological resurgence : A diachronic study of French and English music terminology from the second half of the 17th century ». *Rasprave : Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* [en ligne]. Vol. 44, n° 2, pp. 643-661. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hrcak.srce.hr/218071>.
- ROUSSEAU, Delphine-Anne, 2014. *La terminologie musicale en France et en Angleterre à la deuxième moitié du XVII^e siècle – Une étude en diachronie statique*. Mémoire de Master. Lyon : Université Lumière Lyon 2. 110 pp.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 1988. « Terminologie et virage terminologique ». In *Actes du sixième colloque OLF STQ de terminologie*. Québec : Gouvernement du Québec et Office de la langue française. pp. 70-86. ISBN 9782550184942.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 1995. « Principes méthodologiques du travail terminologique au sein du Réseau de terminologie Realiter ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 14, pp. 82-84. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/PDF/tn14/tn14_Rousseau_Union%20Latine.pdf.
- ROUSSEAU, Louis-Jean et LAPOINTE-GIGUÈRE, Micheline, 1996. « Actes de la table ronde sur les banques de terminologie : tenue à Québec les 18 et 19 janvier 1996 ». In : *Terminologies nouvelles* [en ligne], n° 15. Réseau international de néologie et de terminologie. 176 pp. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/cahiers/rint15.html>.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 1998. « Les pratiques terminographiques en contexte du développement d'une banque de terminologie » in *Cursos da Arrábida, Terminologia : questões teóricas, métodos e projectos*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1998, pp. 121-152. ISBN 9721044601.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 2005. « Terminologie et aménagement des langues ». *Langages* [en ligne]. Vol. 157, n° 1, pp. 94-103. ISSN 0458726X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-langages-2005-1-page-94.htm>.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, 2013. « Terminologie et médiation linguistique : un mariage de raison ». In : *Dans tous les sens du terme*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa. pp. 45-59. ISBN 9782760320529.
- ROUSSEAU, Louis-Jean, [2018]. « L'illustration en terminologie, substitut ou complément incontournable de la définition ? » [manuscrit en ligne]. [Consulté le 3 juin 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01966178>.

S

- SABLAYROLLES, Jean-François, 2006. « Terminologie de la néologie : lacunes, flottements et trop-pleins ». *Syntaxe et sémantique* [en ligne]. Vol. 7, n° 1, pp. 79. ISSN 16236742, 22712852. DOI 10.3917/ss.007.0079. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-syntaxe-et-semantique-2006-1-page-79.htm>.
- SABLAYROLLES, Jean-François, 2018. « Néologie et / ou évolution du lexique ? Le cas des innovations sémantiques et celui des archaïsmes ». *ELAD-SILDA* [en ligne]. N° HS 1 « NEOLEX », pp. 1-14. ISBN 26096609. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://revues.univ-lyon3.fr/elad-silda/index.php?id=231&file=1>.
- SAGER, Juan C., DUNGWORTH, David et McDONALD, Peter F., 1980. *English special languages : principles and practice in science and technology*. Wiesbaden : Brandstetter. 368 pp. ISBN 3870970944 9783870970949.
- SANCHEZ, Adeline, 2018. « La création lexicale en médecine médiévale : l'exemple des traductions

- françaises du *Lilium medicinae* de Bernard de Gordon, conservées dans les manuscrits français 1288, 1327 et 19989 de la Bibliothèque nationale de France ». *ELAD-SILDA* [en ligne]. N° HS 1 « NEOLEX », pp. 1-13. ISBN 26096609. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://revues.univ-lyon3.fr/elad-silda/index.php?id=261&file=1>.
- SANZ ESPINAR, Gemma, 2012. « Terminologie plurilingue des Sciences Humaines et Sociales : approche pragmatique et conceptuelle ». *Synergies Espagne* [en ligne]. N° 5, pp. 17-27. ISSN 19619359 22606513. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.gerflint.fr/Base/Espagne5/sanz_espinar.pdf.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 2005. *Cours de linguistique générale* [en ligne]. Genève : Arbre d'Or. 253 pp. [Consulté le 15 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://arbredor.com/ebooks/CoursLinguistique.pdf>.
- SAVATOVSKY, Dan et CANDEL, Danielle, 2007. « Présentation ». *Langages* [en ligne]. Vol. 168, n° 4 « Genèse de la terminologie contemporaine », pp. 3-10. ISSN 0458726X. DOI 10.3917/lang.168.0003. [Consulté le 11 septembre 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.cairn.info/revue-langages-2007-4-page-3.htm>.
- SEPPÄLÄ, Selja, 2004. *Composition et formalisation conceptuelles de la définition terminographique* [en ligne]. Mémoire présenté à l'École de traduction et d'interprétation pour l'obtention du DEA en traitement informatique multilingue. Genève, [Suisse] : Université de Genève. 200 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://seljaseppala.files.wordpress.com/2009/10/seppala-dea.pdf>.
- SEPPÄLÄ, Selja, 2007. « La définition en terminologie : typologies et critères définitoires ». In : *TOTH 2007 : Terminologie et Ontologie : Théories et Applications* [en ligne]. Annecy. pp. 23-43. ISBN 2951645376. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://ontologia.fr/TOTH/Conference/TOTH2007/TOTH2007_actes-website.pdf.
- SILVA, Raquel, COSTA, Rute et FERREIRA, Fátima, 2004. « Entre langue générale et langue de spécialité : une question de collocations ». *Ela. Études de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. no 135, n° 3, pp. 347-359. ISSN 0071190X. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ELA_135_0347.
- SLODZIAN, Monique, 1995. « Transfert de connaissances nouvelles et aménagement terminologique ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 40, n° 2, pp. 238-243. ISSN 00260452. DOI 10.7202/004170ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/004170ar>.
- SNELL-HORNBY, Mary, PÖCHHACKER, Franz, KAINDL, Klaus et TRANSLATION STUDIES CONGRESS, 1994. *Translation studies : an interdiscipline : [selected papers from the Translation Studies Congress, Vienna, 9-12 September 1992]*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins. ISBN 9027221413 9789027221414 1556194781 9781556194788.
- SOCIÉTÉ DE L'INDUSTRIE MINÉRALE (FRANCE), 1972. *Dictionnaire français de minéralurgie*. Saint-Étienne : Société de l'industrie minérale. Minéralurgie, 2. 79 pp.
- SOUBRIER, Jean, 2016. « Les termes d'emprunt dans les langues de spécialité ». Dans : FORNER, Werner et THÖRLE, Britta (dir.), *Manuel des langues de spécialité* [en ligne]. Berlin Boston : de Gruyter, pp. 82-100. *Manuals of Romance Linguistics, Volume 12*. ISBN 9783110313437. [Consulté le 22 juillet 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.degruyter.com/view/product/205713>.
- SPRINGMANN, Uwe et LÜDELING, Anke, 2017. « OCR of historical printings with an application to building diachronic corpora : A case study using the RIDGES herbal corpus ». *Digital Humanities Quarterly* [en ligne]. Vol. 11, n° 2. ISSN 19384122. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000288/000288.html>.

T

- TEBÉ, Carles, 2010. « La terminologia de la terminologia ». Dans : *La Història dels llenguatges iberoromànics d'especialitat (segles XVII-XIX) solucions per al present : 15-17 de maig de 1997*, sous la direction de Jenny Brumme. Barcelona : Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra (Édition Kindle), 1997 (2010), s. p. ISBN 9788492707485.
- TEMMERMAN, Rita et VAN CAMPENHOUDT, Marc, 2014. *Dynamics and terminology : an interdisciplinary perspective on monolingual and multilingual culture-bound communication*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company ; ISBN 9789027223401 9027223408 :
- TERMCAT, CENTRE DE TERMINOLOGIA (éd.), 1992. *Diccionari de lingüística : a ... z*. 1^{ère} édition. Barcelona : Fundació Barcelona. Col·lecció Diccionaris terminològics. 219 pp. ISBN 9788488169044.
- THOIRON, Philippe, IWAZ, Jean et ZAUCHE, Nadine, 1993. « Étude d'implantation des arrêtés de terminologie. Domaines : santé et médecine ». In : DEPECKER, Loïc, *La mesure des mots. Cinq études d'implantation terminologique*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen. pp. 47-95. ISBN 2877752240.
- THOIRON, Philippe et BÉJOINT, Henri, 2010. « La terminologie, une question de termes ? » *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 55, n° 1, pp. 105-118. ISSN 00260452, 14921421. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/039605ar>.
- TOMINAC COSLOVICH, Sandra et BORUCINSKY, Mirjana, 2012. « Basic Aspects of Maritime Terminology Management ». In : *Proceedings of IMEC 24 The International Maritime English Conference*. Yangon, Myanmar : Myanmar Maritime University & Uniteam Marine, Myanmar. pp. 198-207.

TSAI, Chienwen, 2017. « Analyse lexicale des verbes culinaires dans les dictionnaires spécialisés ». *Revue française de linguistique appliquée* [en ligne]. Vol. XXII, n° 1, pp. 117-129. ISSN 13861204. [Consulté le 29 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-linguistique-appliquee-2017-1-page-117.htm>.

V

VAN CAMPENHOUDT, Marc et TEMMERMAN, Rita, 2011. « Les corpus et la recherche en terminologie et en traductologie ». *Meta : Journal des traducteurs* [en ligne]. Vol. 56, n° 2, pp. 223-225. ISSN 00260452. DOI 10.7202/1006173ar. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/1006173ar>.

VAN CAMPENHOUDT, Marc, 1994. *Un apport du monde maritime à la terminologie notionnelle multilingue – Étude du dictionnaire du Capitaine Heinrich Paasch De la quille à la pomme de mâ (1885-1901)*. Thèse doctorale soutenue à Paris : Université de Paris XIII. Octobre 1994. 431 pp. + annexes.

VAN CAMPENHOUDT, Marc, 1995. « Réseau notionnel, intelligence artificielle et équivalence en terminologie multilingue : essai de modélisation ». Communication présentée lors des IV^{es} Journées scientifiques du réseau L.T.T. [en ligne]. Lyon. 25-30 septembre 1995. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/profile/Marc_Van_Campenhoudt/publication/281385728_Lexicomatique_et_Dictionnaires/links/561c11cf08aea803672436fa/Lexicomatique-et-Dictionnaires.pdf.

VAN CAMPENHOUDT, Marc, 2001. « Pour une approche sémantique du terme et de ses équivalents », *International Journal of Lexicography*, vol. 14 n° 3, pp. 181-210. ISSN 09503846.

VAN DER YEUGHT, Michel, 2004. « La langue de Wall Street entre le milieu professionnel et le grand public ». *ASP. la revue du GERAS* [en ligne]. N° 43-44 : Anglais de spécialité et milieux professionnels, pp. 23-36. ISSN 12468185. DOI 10.4000/asp.995. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://asp.revues.org/995>.

VAN GYSEL, Bénédicte, 1997. « Genèse d'une terminologie au XVIII^e siècle : l'exemple des forges à la Catalane ». *Terminologies nouvelles* [en ligne]. N° 16 « Enquêtes terminologiques », pp. 55-73. ISSN 10155716. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://termisti.ulb.ac.be/archive/rifal/PDF/t16/t16_Van%20Gysel.pdf

VARGA, Cristina, 2012. « « Terminologie en nuage » – la virtualisation de la recherche terminologique ». *Synergies Roumanie* [en ligne]. N° 7, pp. 205-216. ISSN 18418333. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.academia.edu/3477943/Terminologie_e

n_nuage_-_La_virtualisation_de_la_recherche_terminologique.

VÉZINA, Robert et OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, 2009. *La rédaction de définitions terminologiques*. Québec : Office québécois de la langue française. 42 pp. ISBN 9782550554844.

W

WARNESSON, Jocelyne, [sans date]. « Henri de Mondeville ». *Scalpel et Matula* [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://scalpeletmatula.fr/henri-de-mondeville/>.

WINCHESTER Simon, 2005. *The professor and the madman : a tale of murder, insanity, and the making of the Oxford English Dictionary*. New York : Harper Perennial. 242, 16 pp. ISBN 9780060839789.

WOOLRIDGE, Terence Russon, 2010. « Les Débuts de la lexicographie française. Estienne, Nicot et le *Thésor de la Langue françoise* 1606 ». Dans : Toronto : Le Net des études françaises [en ligne]. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://homes.chass.utoronto.ca/~wulfric/tiden/debuts/>.

X

XYDOPOULOS, George J. et LAZANA, Irene, 2012. « A view into retronymy as a source of neology ». In : *Journées du CRTT 2012 : La néologie en langue de spécialité – Détection, implantation et circulation des nouveaux termes* [en ligne]. Lyon : Centre de Recherche en Terminologie et en Traduction (CRTT), Université Lumière Lyon 2. pp. 75-98. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.researchgate.net/profile/Jose_De_Hoyos/publication/326676544_Dury_Pascaline_de_Hoyos_Jose_Carlos_Maniez_Francois_Makri-Morel_Julie_Renner_Vincent_Villar_Diaz_Maria_Belen_La_neologie_en_langue_de_specialite_detection_implantation_et_circulation_des_nouveaux_term/links/5b5d9e71458515c4b2510fa6/Dury-Pascaline-de-Hoyos-Jose-Carlos-Maniez-Francois-Makri-Morel-Julie-Renner-Vincent-Villar-Diaz-Maria-Belen-La-neologie-en-langue-de-specialite-detection-implantation-et-circulation-des-n.pdf?origin=publication_detail.

Z

ZANOLA, Maria Teresa, 2010. « Histoire des sciences et des techniques, histoire des dictionnaires : quelques réflexions », *Les Cahiers du Dictionnaire*, n° 2, pp. 37-52. ISSN 9782812403224.

ZANOLA, Maria Teresa, 2017. « La terminologie des arts et métiers entre production et commercialisation : une approche diachronique ». *Terminalia* [en ligne]. N° 17, pp. 16-23. ISSN 20136706. [Consulté le 14 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://revistes.iec.cat/index.php/Terminalia/article/view/142930>.

Terminologie historique dans d'autres domaines que la musique

- B**
- BELHOSTE, Bruno, 1989. « Les caractères généraux de l'enseignement secondaire scientifique : de la fin de l'Ancien Régime à la Première Guerre mondiale ». *Histoire de l'éducation* [en ligne]. Vol. 41, n° 1, pp. 3-45. ISSN 02216280. DOI 10.3406/hedu.1989.1627. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/hedu_0221-6280_1989_num_41_1_1627.
- BELHOSTE, Bruno, 1990. « L'enseignement secondaire français et les sciences au début du XX^e siècle. La réforme de 1902 des plans d'études et des programmes ». *Revue d'histoire des sciences* [en ligne]. Vol. 43, n° 4, pp. 371-400. ISSN 01514105. DOI 10.3406/rhs.1990.4502. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1990_num_43_4_4502.
- BENA MAKAMINA, Jonas, 2003. « La problématique de la terminologie grammaticale. La nomenclature des modes verbaux ». *Revue Romane* [en ligne]. Vol. 38, n° 38, pp. 125-150. ISSN 00353906, E-ISSN 16000811. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/viewFile/31018/28566.
- BERNARDI, Philippe, 2014. *Bâtir au Moyen Âge : XIII^e – milieu XVI^e siècle*. Paris : CNRS. 349 pp. ISBN 9782271082558 2271082552.
- BIANCHINI, Laure, ROSSI, Micaela et MABROUR, Abdelouahed, 2008. « Les mots de l'eau : entre terminologie spécialisée et analyse interculturelle ». *Synergies Italie* [en ligne]. N° 4, pp. 123-132. ISSN 17240700, 22608087. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://gerflint.fr/Base/Italie4/bianchini.pdf>.
- C**
- CUMMING, Valerie, CUNNINGTON, C. Willet, CUNNINGTON, Phillis et RELLEY BEARD, Charles, 2010. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford ; New York : Berg. 304 pp. ISBN 9780857851437.
- D**
- DAVIS, Matthew C., GRIESSENAUER, Christoph J., BOSMIA, Anand N., TUBBS, R. Shane et SHOJA, Mohammadali M., 2014. « The naming of the cranial nerves : A historical review ». *Clinical Anatomy* [en ligne]. Vol. 27, n° 1, pp. 14-19. ISSN 08973806. DOI 10.1002/ca.22345. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/ca.22345>.
- DUCOS, Joëlle et SALVADOR, Xavier-Laurent, 2011. « Pour un dictionnaire de français scientifique médiéval : le projet Crealscience ». *Langages* [en ligne]. Vol. 183, n° 3, pp. 63-74. ISSN 0458726X. DOI 10.3917/lang.183.0063. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=LANG_183_0063.
- DUMAS, Felicia, 2011. « Aspects diachroniques de quelques termes orthodoxes français ». *Analele Universității "Dunărea de Jos din Galați, Fascicula XXIV* [en ligne]. Vol. Anul IV, Nr. 1, n° 5, pp. 51-60. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A3315/pdf>.
- F**
- FONS SOLÉ, Estanislau et MARTÍN BELLOSO, Olga, 2017. « Aliments: velles i noves tècniques, mots nous i vells ». *Terminalia* [en ligne]. N° 15, pp. 15-17. ISSN 20136706. DOI 10.2436/20.2503.01.104. [Consulté le 14 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://revistes.iec.cat/index.php/Terminalia/article/view/142619/pdf_1239.
- FORTIN, Andrée et DESPRÉS, Carole, 2009. « Le choix du périurbain à Québec. Nature et biographie résidentielle ». *Articulo - Journal of Urban Research* [en ligne], n° 5. ISSN 16614941. DOI 10.4000/articulo.1416. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/articulo/1416>.
- G**
- GERVAIS, Bertrand, VAN DER KLEI, Alice et PARENT, Marie, 2015. « Introduction. La banlieue avec et contre ses clichés ». Dans : *Suburbia. L'Amérique des banlieues*, Cahiers Figura, n° 39. [en ligne]. Montréal : Université du Québec, pp. 9-16. ISBN 9782923907383. [Consulté le 12 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/documents/suburbia_01_0.pdf.
- GISPERT, Hélène, 2011. « Enseignement, mathématiques et modernité au XX^e siècle : réformes, acteurs et rhétoriques » – Texte d'une conférence prononcée le 22 octobre 2010 au Collège de France pour le Centenaire de l'APMEP. *Bulletin de l'Association des Professeurs de Mathématiques de l'Enseignement Public (APMEP)* [en ligne]. N° 494, pp. 286-296. ISSN 02405709. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse https://www.apmep.fr/IMG/pdf/07-Gispert_C.pdf.
- GUINEAU, Bernard et VEZIN, Jean, 2005. *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*. Turnhout (Belgique) : Brepols. 791 pp. ISBN 2503516432.

H

HAMELIN, Louis-Edmond, 1989. « Rang, côte et concession au sens de « peuplement aligné » au Québec depuis le XVII^e siècle. *Revue d'histoire de l'Amérique française* [en ligne]. Vol. 42, n° 4, pp. 519-543. ISSN 00352357, 14921383. DOI <https://doi.org/10.7202/304736ar>. [Consulté le 14 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://id.erudit.org/iderudit/304736ar>.

HORGUELIN, Christophe, 2005. « Le XVIII^e siècle des Canadiens : discours public et identité ». In : *Mémoires de Nouvelle-France : de France en Nouvelle-France*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. Histoire. pp. 209-219. ISBN 2868478530.

HULIN, Annabelle, 2011. « Les pratiques de transmission du métier individuel : entre historicité et prospective ». In : *Congrès 2011 de l'Association francophone de gestion des ressources humaines* [en ligne]. Marrakech. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00554917>.

HULBERT, François, 2006. « Réforme municipale au Canada et au Québec : la recomposition géopolitique des agglomérations ». *Norois. Environnement, aménagement, société* [en ligne]. N° 199, pp. 23-43. ISSN 0029182X. DOI 10.4000/norois.2280. [Consulté le 3 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/norois/2280>.

J

JAUSSAUD, Philippe, 2004. « La pharmacie dans l'Encyclopédie ». *Revue d'histoire de la pharmacie* [en ligne]. Vol. 92, n° 343, pp. 419-426. ISSN 00352349. DOI 10.3406/pharm.2004.5677. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pharm_0035-2349_2004_num_92_343_5677.

JONES, Olive, 2010. « English Black Glass Bottles, 1725-1850 : Historical Terminology » [en ligne]. *Journal of Glass Studies*. Vol. 52, pp. 91-156. ISSN 00754250. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/24191204>.

K

KASPAR, Caroline et JAUSSAUD, Philippe, 2006. « Histoire des sciences : Physique et minéralogie au Muséum ». *Bulletin de la Société Française de Physique* [en ligne]. N° 154, pp. 21-24. ISSN 00379360. DOI 10.1051/refdp/200615403. [Consulté le 12 juillet 2019]. Disponible à l'adresse https://www.refletsdelaphysique.fr/articles/refdp/abs/2006/04/refdp_bsfp-154p21-24/refdp_bsfp-154p21-24.html.

L

LAFORÉST, Daniel, 2015. « Genèse de l'imaginaire périurbain au Québec. Le Ville Jacques-Cartier de Pierre Vallières ». Dans : *Suburbia. L'Amérique des banlieues*. [en ligne]. Cahiers Figura, n° 39. Montréal : Université du Québec, pp. 19-32. ISBN 9782923907383. [Consulté le

2 mai 2019]. Disponible à l'adresse http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/63150/documents/suburbia_02_0.pdf.

M

MERCIER, Denis, 2007. « Le paraglacière : évolution d'un concept » [en ligne]. Presses Universitaires Blaise-Pascal. Du continent au bassin versant. Théories et pratiques en géographie physique. Hommage au Professeur Alain Godard, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Nature & Sociétés. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00281447/document>.

N

NERSESSIAN, Nancy J., 1989. « Conceptual change in science and in science education ». *Synthese* [en ligne]. Vol. 80, n° 1, pp. 163-183. ISSN 15730964. DOI 10.1007/BF00869953. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://doi.org/10.1007/BF00869953>.

O

O'RAHILLY, R., 1995. « One Hundred Years of Anatomical Terminology ». *Cells Tissues Organs* [en ligne]. Vol. 154, n° 2, pp. 167-168. ISSN 14226421, 14226405. DOI 10.1159/000147764. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.karger.com/Article/FullText/147764>.

P

PARRY-JONES, Brenda, 1991. « Historical terminology of eating disorders ». *Psychological Medicine* [en ligne]. Vol. 21, n° 01, pp. 21-28. ISSN 00332917, 14698978. DOI 10.1017/S0033291700014616. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cambridge.org/core/journals/psychological-medicine/article/historical-terminology-of-eating-disorders/181090F5A1662AB587CECD7B661CEE44>.

PELLETIER, Dominique, 2014. *La terminologie de l'attelage de chevaux selon une approche sociohistorique* [en ligne]. Mémoire de Master. Concordia University. 140 pp. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://spectrum.library.concordia.ca/979055>.

PORTIN, Petter et WILKINS, Adam, 2017. « The Evolving Definition of the Term "Gene" ». *Genetics* [en ligne]. Vol. 205, n° 4, pp. 1353-1364. ISSN 00166731, 19432631. DOI 10.1534/genetics.116.196956. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.genetics.org/lookup/doi/10.1534/genetics.116.196956>.

PROCÈS, Michel, 1989. « Le vocabulaire de l'architecte à la recherche d'une cohérence perdue ». In : *Terminologie diachronique : actes* (Caroline de Schaetzen, réd.). Bruxelles : Centre de Terminologie de Bruxelles. pp. 77-86. ISBN 9782853192057.

S

SAKAI, Tatsuo, 2007. « Historical evolution of anatomical terminology from ancient to modern ». *Anatomical Science International* [en ligne]. Vol. 82, n° 2, pp. 65-81.

ISSN 14476959, 1447073X. DOI 10.1111/j.1447-073X.2007.00180.x. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://link.springer.com/10.1111/j.1447-073X.2007.00180.x>.

SWEETMAN, Brian J, 2011. « The words we use: where did lumbago and sciatica come from ? » *International Musculoskeletal Medicine* [en ligne]. Vol. 33, n° 1, pp. 26-29. ISSN 17536146, 17536154. DOI 10.1179/175361511X12965803070865. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/175361511X12965803070865>.

V

VIEILLARD-BARON, Hervé, 2006. « La banlieue au risque des définitions ». *Géococonfluences* [en ligne]. [Consulté le 13 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/territ/FranceMut/FranceMutScient3.htm>.

VIEILLARD-BARON, Hervé, 2011. « Banlieue, quartier, ghetto : de l'ambiguïté des définitions aux représentations, Neighbourhood, ghetto : the ambiguity of definitions, representations and misrepresentations ». *Nouvelle revue de psychosociologie* [en ligne]. N° 12, pp. 27-40. ISSN 19519532. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2011-2-page-27.htm>.

W

WERNER, Michael, 2012. « « Les Mots de l'histoire » et la Begriffsgeschichte / sémantique historique ». *Revue de l'IFHA. Revue de l'Institut français d'histoire en Allemagne* [en ligne]. N° 4, pp. 187-194. ISSN 21900078. DOI 10.4000/ifha.460. [Consulté le 5 mai 2019]. Disponible à l'adresse <http://ifha.revues.org/460>.

Z

ZANOLA, Maria Teresa, 2014a. *Arts et métiers au XVIII^e siècle. Essais de terminologie diachronique*. L'Harmattan. 213 pp. ISBN 9782343033983.

ZANOLA, Maria Teresa, 2014b. « Le batteur d'or : l'aventure d'un maître d'art, l'histoire d'une terminologie technique ». In : *De l'ordre et de l'aventure. Langue, littérature, francophonie* [en ligne]. Paris : Hermann. pp. 245-263. ISBN 2705688986. [Consulté le 6 mars 2015]. Disponible à l'adresse <http://publicatt.unicatt.it/handle/10807/62804>.

ANNEXES

| | |
|-------------------|-----|
| Index | 566 |
| Lexiques | 584 |
| Tables d'agrément | 627 |

INDEX

| | |
|--------------|-----|
| Terminologie | 567 |
| Musique | 574 |
| Noms cités | 579 |

Les termes et les noms présents dans ces index peuvent apparaître plusieurs fois dans une page de thèse, étant donné que les index ont été produits automatiquement.

La fonction d'indexation automatique du logiciel Microsoft Word ne tient compte que d'une occurrence par paragraphe et par page.

TERMINOLOGIE

A

abréviation, 34, 152, 162, 270, 308, 314, 468, 504
 absence d'équivalence, 237, 375, 376, 377
 acceptabilité
 sociolinguistique, 178
 activité terminographique, 89, 307
 activité terminologique, 87, 108, 119
 adjectif, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 348, 360, 361, 363, 469, 470
 adverbe, 229, 230, 232, 233, 235, 348, 360, 361, 363
 locution adverbiale, 235, 360, 362, 363
 ambiguïté terminologique, 381, 382
 aménagement linguistique, 103, 108, 177
 analyse
 — conceptuelle, 101, 238, 239, 252, 307, 342
 — linguistique, 27, 39, 223
 — morphologique, 27, 336
 — synonymique, 101
 — terminologique, 194, 334, 390, 512
 aphérèse, 159
 apocope, 159
 appellation, 94, 152, 185, 248, 265
 approche
 — conceptuelle, 133, 253
 — *corpus-based*, 224
 — *corpus-driven*, 224
 — culturelle, 109, 113-114, 116, 221, 237
 — *data-based*, 224
 — ethnoterminologique, 109, 115-116
 — pragmatique, 194, 221
 — sociohistorique, 109, 116-117, 222
 — socioterminologique, 109, 110-113, 114
 — synchronique et diachronique, 22
 — textuelle, 25, 103, 117, 225, 227
 arbre conceptuel, voir schéma conceptuel

arbre de domaine, 108, 240-241, 344-349, 351, 521
 archaïsme, 188, 189
 attestation, 191, 253, 254, 255, 316, 464
 autorégulation de l'usage, 43, 152, 163, 179, 186
B
 babélisation, 279, 515
 bagage terminologique, 280
 base de données
 terminologiques, 23, 25, 104, 130, 221, 222, 223, 225, 228-258, 263-277, 281, 282, 284, 316, 317, 335, 337, 342, 345, 352, 355, 356, 358, 359, 369, 373, 375, 377, 406, 411, 483, 489, 496, 502, 521
 besoins de communication, 185, 186, 194, 406, 513
 binôme concept-terme ou terme-concept, 99, 100, 149
 biunivocité, 87, 88, 92, 103, 112
 bornes temporelles, 169, 319-321
brachychrony, 142
C
 cadre méthodologique, 24, 25, 117, 118, 220-342
 calque, 456, 457, 458
 candidat-terme, 253, 270, 303, 315, 316, 317, 318, 378, 520
 caractère, 101, 120, 128, 134, 153, 154, 175, 176, 188, 194, 225, 238, 241, 254, 255, 257, 262, 263, 284, 294, 307, 309, 338, 340, 359, 438, 445, 448, 452, 454, 469, 471, 478, 479, 481, 483, 484, 488, 498
 — essentiel, 471, 478, 479
 — mobile, 428, 439, 449, 454
 — nécessaire, 471, 475, 478
 — non essentiel, 471, 478
 — potentiellement instable, 176
 — spécifique, 153, 254

catégorie grammaticale, 175, 176, 177, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 199, 202, 209, 210, 211, 212, 221, 225, 227, 228, 232, 236, 237, 238, 239, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 273, 277, 485
 clarification terminologique, 18
 classification ontologique, 17
 code, 16, 20, 33, 35, 36, 39, 89, 92, 121, 122, 173, 193, 248
code-switching, 121, 122
 codification, 309
 collecte de données
 terminologiques, 23, 135, 318
 collocat, 255
 collocation, 224, 229, 254, 262, 316, 317
 commission de
 terminologie, 178, 187
 communication scientifique, 19, 92, 99, 111, 194
 communication, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 33, 39, 40, 75, 77, 81, 82, 85, 87, 88, 92, 93, 96, 99, 100, 108, 111, 114, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 185, 186, 194, 201, 211, 224, 227, 234, 245, 280, 335, 339, 341, 343, 406, 407, 486, 487, 488, 491, 501, 502, 512, 513, 514, 519
 compétence
 méthodologique, 18
 concept, 16, 18, 22, 26, 29, 31, 32, 34, 36, 40, 41, 42, 44, 49, 50, 61, 72, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 129, 135, 136, 139, 140, 142, 145, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 179, 180, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 199, 202, 209, 210, 211, 212, 221, 225, 227, 228, 232, 236, 237, 238, 239, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 269, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 282, 283, 285, 298, 303, 307, 312, 316, 318, 322, 326, 330, 331, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 359, 360, 373, 374, 375, 377, 378, 380, 382, 383, 385, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 401, 402, 403, 405, 406, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 418, 420, 422, 426, 427, 428, 429, 433, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 464, 465, 469, 470, 473, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 512, 519, 521
 — associé, 338, 449
 — coordonné, 260, 266, 338, 341, 454
 — étranger, 456
 — intégrant, 338, 341
 — nouveau, 82, 460, 464
 — partitif, 258, 338, 341
 — subordonné, 104, 154, 338, 340, 380
 — superordonné, 260, 338
 — *oriented database*, 221
 connotation
 — améliorative, 171
 — négative, 155, 172, 186
 contenu conceptuel, 175, 176, 238, 249, 303, 338
 contexte, 19, 109, 188, 192, 222, 224, 225, 229, 233,

- 237, 240, 243, 244, 248, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 266, 268, 269, 281, 282, 285, 292, 307, 308, 315, 316, 317, 318, 322, 337, 338, 353, 355, 366, 369, 370, 378, 379, 381, 383, 385, 390, 394, 395, 406, 407, 427, 435, 450, 454, 455, 470, 478, 479, 480, 483, 486, 488, 489, 493, 494, 497, 501, 502, 504, 505, 508, 509, 510, 516, 521
— définitoire, 225, 254, 255, 256, 257, 259, 322, 337, 338
— didactique, 19
— non textuel, 369
- corpus, 17, 23, 25, 26, 33, 40, 63, 101, 105, 144, 161, 191, 194, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 239, 251, 252, 253, 255, 257, 259, 260, 262, 263, 278, 280-302, 303, 304, 307, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319-334, 336, 337, 342, 344, 345, 346, 348, 351, 352, 353, 354, 356, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 371, 372, 374, 375, 377, 378, 381, 391, 395, 435, 436, 444, 445, 450, 451, 459, 460, 461, 470, 471, 472, 478, 480, 481, 482, 492, 493, 495, 496, 520, 521
— de dépouillement, 17, 23, 26, 33, 63, 101, 251, 252, 263, 278, 280-302, 303, 304, 307, 313, 315, 316, 318, 322, 334, 336, 337, 348, 351, 358, 444, 470, 471, 481, 521
— de référence, 26, 33, 40, 45, 63, 222, 255, 260, 280, 281, 282, 318, 319-334, 336, 337, 435, 444, 478, 521
- correspondance
conceptuelle, 23, 239, 356
- cotexte, 209, 470
- couches de langue, 40, 248, 275, 501
- création
— néologique, 79
— terminologique, 81, 178, 192
- critère
— d'exhaustivité, 221, 226, 290
— de fiabilité, 289
— d'homogénéité, 85, 226, 289
— de représentativité, 226, 230, 289
- cycle de vie des termes, 147-148, 183
- ## D
- découpage conceptuel, 116, 176, 236, 237, 376, 380, 381, 405, 406, 455, 496, 511
— de la réalité, 113
- définisseur initial, 338, 341
- définition, 31, 33, 43, 44, 87, 89, 93, 105, 113, 114, 115, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 143, 153, 157, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 189, 191, 198, 220, 223, 230, 233, 234, 237, 238, 239, 244, 245, 247, 248, 250, 255, 257, 258, 261, 281, 282, 284, 285, 290, 322, 325, 336, 338, 340, 354, 374, 427, 432, 433, 438, 440, 441, 444, 449, 456, 460, 468, 470, 472, 478, 483, 498, 500, 501, 502, 504, 505, 506, 508, 509, 514, 520
— conceptuelle, 140, 163, 166, 169, 175
— terminologique, 105, 153, 244, 245, 255, 257, 338, 478, 498, 520
- délimitation des termes complexes, 224
- demi-vulgarisation, 123, 124, 128, 131
- démotivation
terminologique, 159, 186
- dénomination, 16, 22, 41, 51, 80, 85, 87, 93, 97, 98, 100, 101, 102, 108, 111, 114, 148, 152, 155, 156, 159, 160, 161, 165, 167, 174, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 188, 189, 194, 197, 198, 225, 226, 237, 273, 274, 337, 338, 346, 347, 348, 350, 353, 354, 355, 356, 376, 387, 392, 401, 403, 407, 411, 429, 430, 431, 433, 435, 447, 448, 449, 450, 479, 480, 496, 498, 505
- dépouillement
terminologique, 17, 23, 26, 29, 33, 63, 101, 104, 179, 222, 225, 227, 229, 230, 232, 233, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 249, 250, 251, 252, 254, 257, 258, 261, 263, 265, 273, 274, 276, 277, 278, 280-302, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 322, 334, 336, 337, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 351, 356, 358, 359, 360, 369, 373, 375, 377, 388, 389, 415, 416, 433, 434, 445, 450, 451, 458, 459, 471, 472, 476, 477, 480, 482, 493, 494, 512, 521
- déterminant, 366
- diachronie, 16, 26, 92, 103, 111, 112, 117, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 185, 192, 194, 195, 196, 211, 220, 221, 278, 309, 319, 473, 482, 522
— courte, 141, 142
— dynamique, 143
— historique, 319
— longue, 142
— statique, 16, 143, 278
- diachronique, 22, 25, 115, 133, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 150, 151, 160, 167, 169, 170, 174, 177, 183, 186, 187, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 239, 270, 289, 294, 309, 319, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 342, 378, 428, 431, 435, 438, 451, 473, 479, 491, 498, 499, 520, 521
- diachronisme, 27, 336
- dialecte, 122
- dichotomie
diachronie/synchronie, 134
- dictionnaire, 97, 113, 145, 169, 170, 171, 178, 191, 222, 226, 234, 238, 245, 256, 258, 281, 282, 283, 284, 285, 298, 309, 314, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 329, 331, 332, 334, 369, 374, 415, 422, 424, 426, 427, 439, 440, 441, 444, 445, 455, 458, 459, 464, 465, 470, 471
- de langue générale, 321, 465
— musical, 321, 325, 330, 332, 470, 506
— visuel, 246
- dictionnaire, 244
- dimension
— diachronique, 17, 112, 133, 192, 193, 195, 221, 334
— temporelle, 133
- diminutif, 152, 159
- discours, 16, 39, 73, 75, 76, 77, 80, 85, 86, 87, 91, 94, 96, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 160, 170, 178, 191, 199, 221, 223, 225, 227, 229, 230, 233, 234, 248, 250, 254, 257, 262, 270, 281, 294, 316, 322, 369, 384, 407, 455, 456, 479, 484, 486, 487, 488, 491, 493, 494, 497, 510, 512, 513, 514, 519
— de spécialité, 75, 76, 80
— métalinguistique, 281, 456, 457
— musical, 39, 248
— scientifique
pédagogique, 77, 123, 124
— scientifique spécialisé, 77, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131
- domaine, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 36, 40, 42, 44, 45, 46, 61, 62, 65, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 140, 141, 142, 143, 146, 152, 154, 156, 159, 161, 166, 168, 172, 173, 174, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 247, 248, 249, 253, 260, 263, 269, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281,

- 282, 284, 286, 290, 291, 292, 294, 307, 308, 310, 315, 316, 318, 319, 321, 322, 334, 335, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 376, 377, 378, 379, 380, 396, 406, 408, 409, 410, 438, 439, 451, 452, 458, 460, 463, 464, 465, 472, 473, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521
- de spécialité, 17, 85, 89, 90, 108, 109, 119, 140, 197, 212, 224, 225, 227, 310, 517, 520
- musical, 27, 28, 32, 40, 42, 46, 61, 97, 98, 99, 105, 106, 107, 128, 154, 166, 172, 210, 212, 222, 232, 236, 237, 238, 240, 243, 248, 281, 284, 291, 292, 321, 334, 351, 356, 378, 408, 464, 479, 480, 481, 482, 485, 489, 490, 500
- donnée
- terminologique, 23, 223, 228, 233, 245, 249, 263, 266, 273, 303, 315, 373
- textuelle, 265
- doublon, 363
- E** _____
- échantillon terminologique, 22
- élément
- contextuel, 255, 281
- définitoire, 238, 253, 254, 285, 373
- multimédia, 267
- phraséologique, 34, 224
- stylistique, 278
- émergence conceptuelle, 112
- emprunt, 456, 457, 459, 460, 462, 470
- encodage et décodage, 20, 37, 40, 100, 156
- enquête, 172, 279, 378
- entrée, 51, 282, 322, 345, 413, 416, 418, 426, 459
- entretien dirigé, 279
- équivalence, 22, 26, 28, 183, 225, 228, 236, 237, 238, 239, 250, 270, 273, 345, 356, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 406, 481, 488, 496, 497, 498, 499
- établissement d'—, 220, 236
- langue à langue, 237, 238, 274, 356, 373, 374, 379, 484
- synonymique, 406
- équivalent, 169, 178, 199, 234, 236, 237, 238, 273, 281, 321, 370, 373, 377, 378, 384, 385, 401, 416, 417, 465, 493, 495, 496, 498, 504, 510
- ergoterminologique, 27
- espace linguistique, 16
- ethnologie, 17, 168, 278
- ethnoterminologie, 115, 227
- ethnoterminologique, 221
- étude diachronique, 22, 24, 25, 26, 112, 143, 145, 198, 222, 319, 321, 322, 334, 379, 419, 428, 439, 441, 444, 450, 479, 480, 483
- sociohistorique, 222
- synchronique historique, 17, 222, 483
- étymologie, 17, 157, 229, 262, 457
- euphémisation, 155
- évolution
- conceptuelle, 22, 95, 136, 144, 152, 163, 167, 169, 170, 177, 284, 336, 408, 471, 478, 481
- connotative, 170, 187
- d'une langue, 137, 139, 140
- des équivalences, 22
- diachronique, 19, 21, 134, 145, 148, 149, 150, 154, 175, 320, 322, 336, 440, 480, 485, 498, 505
- du lexique, 136, 470
- terminologique, 22, 145, 146, 170, 193, 408, 471
- exercice paléographique, 292, 293
- expansion syntagmatique, 167
- expert, 17, 75, 165, 201, 204, 239, 255, 260, 318, 520, 521
- rôle de l'—, 17
- expression archaïque, 23
- extension, 340, 341, 352, 483, 486
- extracteur de termes, 224
- extraction de données terminologiques, 23, 26, 100, 223, 225, 226, 232, 257, 303, 304, 308, 313, 315, 318, 370
- F** _____
- fait de langue, 93, 136, 137, 145, 193
- faux-ami, 500, 501, 502
- fenêtre temporelle, 140, 141, 143, 293, 309, 470, 522
- taille de la —, 141, 142
- fiche terminologique, 25, 105, 178, 222, 223, 228, 229, 236, 243, 244, 253, 255, 257, 262, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 284, 317, 318, 345, 377, 395, 484, 485, 501, 502
- foisonnement
- néologique, 94, 179
- néologique transitoire, 94
- synonymique, 163, 179
- terminologique, 25, 29, 31, 79, 83, 94
- formation lexicale, 17, 27, 140, 336
- français classique, 308
- G** _____
- gens de métier, 278
- grammaire, 37, 136, 140, 172, 182
- comparée, 136
- grammaticalisation, 136
- graphie, 86, 156, 235, 276, 287, 306
- alphasymbolique, 276
- canonique, 314
- manuscrite, 306
- H** _____
- hapax, 315, 317, 318, 369
- harmonisation de la terminologie, 81
- histoire
- de la langue, 140, 201, 303
- des termes et des terminologies, 193
- homographie terminologique, 41, 274, 276
- homonymie, 88, 90
- homonyme, 89
- hyperonyme, 156
- hyponyme, 156
- I** _____
- idéologie linguistique, 17
- idiolectal, 147
- illustration, 216, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 248-252, 253, 265, 268, 277, 288, 296, 315, 330, 369, 378, 390, 391, 393, 395, 447, 471, 472, 473, 503
- image, 22, 36, 50, 56, 59, 92, 135, 145, 157, 170, 171, 213, 245, 246, 248, 258, 265, 277, 288, 330, 379, 386
- importation terminologique, 79
- indice
- linguistique, 308
- syntaxique, 369
- information
- non textuelle, 238, 243, 244, 248-253, 267, 277, 373, 379, 380, 390, 395, 407
- textuelle, 447, 471
- innovation technologique, 146, 147
- insertion en discours, 229, 262, 316
- institut de normalisation, 278
- intension, 338, 340, 341, 402
- intension commune minimale, 402
- intercompréhension, 19, 26, 100, 117, 121, 211, 341, 488, 509, 511
- L** _____
- langage, 16, 19, 20, 23, 29, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 81, 84, 98, 99, 113, 120, 139, 155, 156, 173, 189, 192, 194, 196, 238, 243, 248, 250, 308, 429, 479, 486, 513, 514, 516
- mathématique, 29, 32, 33-37, 39, 516
- métalinguistique, 34, 308
- langue, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 27, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 66, 69, 75, 80, 82, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 106, 109, 110, 111, 113,

- 116, 117, 120, 121, 122, 124, 126, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 151, 153, 157, 158, 164, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 193, 195, 196, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 243, 245, 248, 250, 252, 261, 265, 269, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 288, 290, 293, 303, 307, 308, 309, 310, 319, 321, 324, 327, 331, 335, 344, 345, 350, 352, 353, 354, 356, 358, 359, 369, 370, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 387, 427, 456, 458, 459, 460, 462, 463, 465, 473, 481, 483, 484, 487, 490, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 510, 513, 514, 516, 518, 519, 520, 521, 522
- artificielle, 33, 36, 158
 - codifiée, 39
 - de spécialité, 19, 21, 22, 25, 27, 32, 33, 69, 75, 82, 111, 117, 185, 186, 193, 195, 197, 201, 221, 223, 231, 233, 234, 277, 279, 281, 473, 494, 498, 513, 520, 521
 - générale, 34, 46, 80, 82, 92, 97, 117, 135, 185, 193, 281, 282, 307, 463, 465
 - économique, 196
 - juridique, 22, 121
 - métamusical, 99, 243
 - musicale, 19, 25, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 42, 84, 98, 99, 106, 243, 248, 354, 490, 498, 519
 - naturelle, 36, 158
 - technique, 91, 121, 122, 126, 199
 - vernaculaire, 43
- lexème, 95, 308, 309
- lexique, 130, 233, 344, 345, 354, 355, 360, 376
- lexicalisation, 146, 147
- lexicologie, 94, 147, 192, 244, 258
- historique, 94, 192
- linguiste, 18, 142
- linguistique, 82, 95, 109, 112, 114, 118, 120, 121, 129, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 163, 189, 195, 223, 224, 226, 227, 229, 254, 255, 257, 262, 269, 278, 283, 288, 290, 303, 307, 316, 317, 369, 456, 484, 485, 486, 487, 488, 494
- de corpus, 223, 224, 226, 278, 307
 - diachronique, 136, 137, 142
 - historique, 137, 140, 143, 303
 - synchronique, 142
 - textuelle, 227
- lingüística histórica empírica*, 303, 424
- locuteur, 112, 113, 121, 148, 163, 179, 185, 191, 197, 223, 236, 377, 458, 494
- locution, 167, 235, 278, 317, 360, 362, 363, 364, 366
- M**
- marquage, 308, 309
- marqueur, 48, 101, 224, 225, 242, 243, 253, 307-313, 379, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 395, 401, 407, 440, 444, 456
- de quasi-synonymie, 387
 - de synonymie, 243, 308, 310, 311, 383, 384, 401
 - diatopique, 310
- mécanisme
- de formation lexicale, 140
 - réductionnel, 146, 178
- médiateur
- métaterminologique, 187
- médiation
- langagière, 211
 - linguistique, 17, 21, 26, 93, 102, 120, 121, 122, 123, 128, 129, 130, 190, 192, 335, 341, 342, 407, 465, 484-511, 512, 514, 520
 - terminologique, 120, 122, 280, 484-511, 512, 515, 519
 - interlinguistique, 62
- métalangue, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 57, 147, 243, 248, 262, 278, 307, 340, 383, 457
- métaphorisation, 112
- métaterminologique, 120, 211, 340, 342, 431, 447, 485, 488, 489, 491, 497, 504, 505, 506, 508, 510, 512, 513, 515, 519
- méthode terminographique, 247
- méthodologie, 17, 18, 23, 24, 26, 28, 103, 190, 200, 220-342, 343, 520
- microsystème de concepts, 114, 225, 253, 280, 303, 383
- modification classificatoire, 173, 186, 187
- monolingue, 19, 489, 494, 510
- mononymie, 163
- mononymique, 92
- monoréférentialité, 112
- monoréférentiel, 92
- monosémie, 88, 89, 91, 95, 111, 112
- monosémique, 88, 89, 91, 117
 - monosémisation, 94
- morphologie, 253
- mort du terme, 133, 177
- mot mort, 189
- moyen non langagier, 244
- N**
- nécrologie
- grammaticale, 177
 - lexicale, 177
 - morphologique, 177
 - sémantique, 177
 - terminologique partielle, 179, 435
 - terminologique temporaire, 179
 - terminologique, 146, 149, 150, 152, 163, 177-184, 186, 187, 336, 408, 420, 422, 428, 434, 435, 448, 471, 479, 492
- nécrologisme, 177, 492
- néologie, 17, 145, 146, 149, 150, 156, 177, 188, 195, 234
- néologisme, 94, 145, 146, 147, 156, 159, 179, 180, 187, 188, 189, 456
 - néologue, 195
 - néonyme, 156
 - néonymie, 434
- niveau de technicité, 124, 289
- nomadisme des concepts, 197
- nomenclature, 86, 94, 98, 133, 147, 172, 192, 195, 240, 518
- scientifique, 86
- nom, 35, 69, 83, 96, 97, 174, 177, 191, 193, 229, 230, 232, 233, 237, 348, 360, 366, 369, 384, 401, 419, 432, 435, 448
- logique, 229
 - substantif, 229
- non-correspondance, 338, 340
- non-occurrence, 284
- non-terminologie, 199, 307
- non-textuel, 244, 245, 479
- normaison, 29, 43, 84, 94, 163
- normalisation, 17, 27, 29, 43, 80, 81, 84, 85, 88, 92, 101, 103, 108, 112, 188, 193, 211, 222, 242, 280, 312, 321, 487
- terminologique, 27, 29, 43, 81, 85, 92, 101, 103, 188
- norme ISO 704, 103, 244, 248, 250, 258, 341, 483
- notation algébrique, 34
- note
- conceptuelle, 243, 261-262, 268, 377, 483, 484
 - d'emploi, 26, 343, 483-511, 512, 514, 519
 - linguistique, 262-263, 265, 268, 317, 484
- O**
- obra*
- *terminográfica prescriptiva*, 108
 - *terminológica editada*, 90
- obsolescence, 146, 147, 156
- occurrence, 15, 27, 116, 165, 191, 234, 268, 282, 284, 309, 315, 316, 317, 369, 375, 402
- onomasiologie, 109
- onomasiologique, 109, 200
- organisation conceptuelle, 17, 28, 100, 104, 105, 145, 165, 223, 236, 254, 261, 262, 270, 346, 407
- orientation méthodologique, 200, 222
- orthographe, 33, 39, 172, 305
- outil terminotique, 226, 277, 307, 308, 313
- ouvrage lexicographique spécialisé, 321
- oxymore, 143

P

paléologisme, 188, 189, 313
 parasynonyme, 95, 101
 parler métier, 27, 278, 281
 parole, 138, 142
 pensée
 — mathématique, 34, 37
 — prélangagière, 34
 phonétique historique, 136
 phrasème, 224, 230, 233, 235, 254, 268, 270, 278, 316, 317, 360, 367, 368, 369
 phraséologie, 34, 39, 234, 243, 262
 phraséologisme, 234
 pluridénomination, 102
 pluriel lexicalisé, 255, 262, 270
 plurilingue, 19, 221
 plurinymie, 29, 97, 102, 163, 190, 380, 428, 489, 492, 493, 501, 505, 510, 514
 — diachronique, 190, 411, 428, 489, 492, 501, 505, 510
 — synchronique, 428, 489, 514
 plurisémantique, 89
 polysémie, 29, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 100, 103, 111, 112, 153, 257, 274, 308
 — spécialisée, 274
 polysémisation, 146, 147
 polysémique, 90
 pratique
 — dictionnaire normative, 112
 — langagière, 18
 processus
 — cognitif, 307, 431
 — définitoire, 244
 produit terminographique, 120, 130
 profession langagière, 120, 130
 projet terminologique, 31, 118, 119, 220, 239, 255, 521
 propriété de l'objet, 471
 protocole de dépouillement terminologique, 26, 227, 278, 303-304
protonym, 157
 prototermiologie, 81

Q

quasi-synonymie, 25, 26, 87-102, 180, 238, 243, 252, 274, 308, 310, 311, 356, 377, 379, 380, 383, 384, 385, 387, 390, 394, 401, 402, 406, 494
 quasi-synonyme, 29, 97, 101, 102, 243, 265, 268, 269, 270, 307, 317, 360, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 370, 383, 384, 385, 402, 407, 510

R

réalité ontologique, 41, 121
rebaptism, 159
rebaptist, 159
 reconceptualisation, 163, 169, 175, 186
 reconnaissance optique de caractères (ROC), 276, 305-306
 recours au fonds de la langue, 184, 187, 448
 re-création terminologique, 188
 recyclage terminologique, 187, 188
 rédaction de définition, 105, 484
 redénomination, 156, 159, 163, 175
 régulation de l'usage, 85
 relateur, 229
 relation
 — associative, 254, 268
 — conceptuelle, 258, 259, 307, 308
 — croisée, 273
 — d'équivalence, 23, 228, 236, 237, 239, 252, 273, 294, 303, 356, 373, 375, 376, 377, 483, 495
 — de coordination, 260, 269, 341
 — de quasi-synonymie, 101, 402
 — logique, 258, 259
 — onomasiologique, 95
 — ontologique, 259
 — partitive, 254, 259, 261, 268
 — synonymique, 95, 101, 237, 238, 252, 254, 303, 356, 369, 383, 386, 390, 395, 401, 406, 407
 — générique/spécifique, 93, 260, 268

relégation au niveau de la connaissance, 146, 147, 429, 449, 454
 remaniement catégoriel, 163
remote synchronies, voir synchronie éloignée
 résurgence, 15, 19, 29, 117, 149, 150, 177, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 201, 214, 319, 336, 447, 492, 513
 — terminologique, 19, 23, 29, 135, 149, 150, 177, 184, 186, 187-191, 336, 447, 492, 513
 retranscription, 223, 276, 296, 323
 rétronymie, 156, 157, 158, 159, 186
riciclaggio dei segni preesistenti, 187
 S
 schéma conceptuel, 103, 229, 261, 270, 272, 377, 501, 502, 504, 505, 506, 508, 509
 sémasiologie, 109, 114
 sémasiologique, 109, 200
 semi-disparition terminologique, 19
 semi-vulgarisation, 19, 77, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131
 sens figuré, 15
 sentiment linguistique, 369
 série paradigmatique, 157, 186, 224, 254
 signe linguistique, 35
 signifiant, 36, 148, 149, 189, 274
 signifié, 36, 148, 149, 188, 189, 199
sincronia pretérita, voir synchronie éloignée
 sociolecte, 196
 sociotechnolectal, 87, 488
 sociotermiologie, 27, 110, 111, 112, 113, 118, 146, 195, 279
 — cognitive, 117
 sociotermiologique, 27, 115, 221, 376
 sortie de l'usage, 146, 147, 279
 sous-domaine, 121, 123, 185, 220, 229, 239, 241-242, 270, 275, 298, 334, 335, 344-349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 373, 375, 380, 383, 390,

393, 480, 496, 501, 506, 507
 substantif, 229, 230, 233, 316
 substantivation, 366
 succession de synchronies, 139
 survivance lexicale, 192
 symbole, 33, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 48, 81, 92, 99, 100, 163, 232, 238, 239, 241, 243, 248, 250, 251, 252, 253, 265, 268, 276, 277, 306, 350, 354, 381, 382, 383, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 401, 405, 429, 439, 443, 448, 461, 469, 500, 501, 502
 — mathématique, 34, 250
 synchronie, 16, 22, 26, 103, 112, 117, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 192, 197, 211, 220, 221, 225, 228, 240, 249, 334, 335, 344, 349, 359, 411, 428, 450, 481, 482, 489, 493, 522
 — éloignée, 143
 — historique, 16, 22, 26, 103, 117, 192, 211, 220, 221, 225, 228, 240, 249, 334, 335, 344, 349, 360, 411, 429, 451, 482, 483, 494, 522
 synchronique, 111, 112, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 190, 192, 194, 200, 278, 380, 498
 synonymie, 25, 26, 81, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 111, 112, 180, 238, 243, 252, 274, 308, 310, 311, 356, 369, 379, 380, 383, 384, 385, 387, 390, 395, 401, 402, 406, 457, 493, 496, 510
 synonyme, 29, 42, 47, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 152, 180, 190, 229, 238, 243, 250, 265, 268, 269, 270, 273, 307, 310, 317, 337, 355, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 376, 377, 383, 384, 385, 389, 391, 392, 401, 402, 407, 410, 434, 500, 501, 502, 503, 505, 506, 507, 509, 510
 — inutile, 96
 syntagme, 155, 170, 178, 223, 234, 235, 255, 270, 315, 360
 — adjectival, 255

— nominal, 170, 235, 255, 270, 360
 — verbal, 255
 syntaxe, 33, 36, 37, 39, 136
 système conceptuel, 16, 90, 185, 253, 340, 373, 406
 systémicité, 282, 405
 systématique, 93, 228

T

tachygraphie des sciences, 36
 taxinomie, 106, 108, 173, 186, 232, 240
 technolecte, 92, 119, 196
 terme, 17, 18, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 34, 36, 41, 46, 55, 60, 63, 75, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 100, 101, 105, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 119, 133, 136, 137, 144, 145, 146, 147, 150, 152, 153, 156, 157, 160, 163, 165, 166, 167, 169, 172, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 193, 196, 197, 198, 199, 201, 209, 221, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 246, 248, 252, 253, 254, 256, 260, 263, 265, 268, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 294, 297, 298, 303, 304, 307, 310, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 322, 323, 324, 327, 330, 333, 334, 335, 336, 338, 341, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 359, 360, 363, 366, 369, 370, 373, 375, 377, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 387, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 401, 402, 405, 407, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 426, 427, 428, 430, 433, 434, 435, 441, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 453, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 468, 469, 470, 472, 473, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504,

505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 514, 521
 — complexe, 146, 234
 — en contexte, 224
 — homographe, 233, 275, 500
 — nouveau, 82
 — polysémique, 33, 41
 — rare, 145, 284, 407
 — technique, 231
 terminochronie, 145
 terminographie, 88, 89, 90, 103, 112, 211, 245
 terminographe, 108
 terminologie, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 57, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 159, 160, 162, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 179, 180, 184, 185, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 210, 211, 212, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 254, 256, 258, 274, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 289, 292, 293, 295, 298, 303, 307, 319, 322, 335, 336, 342, 344, 346, 348, 351, 352, 356, 358, 359, 375, 379, 380, 383, 384, 387, 389, 390, 392, 405, 406, 407, 421, 422, 429, 431, 433, 434, 438, 441, 448, 449, 450, 453, 456, 458, 464, 470, 471, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 493, 495, 497, 498, 499, 501, 504, 505, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522
 — aménagiste, 107, 108
 — d'école, 25, 26, 29, 43, 79, 80, 83, 87, 94, 97, 98, 100, 101, 102, 110,

116, 169, 180, 237, 243, 254, 289, 346, 379, 380, 384, 387, 389, 390, 392, 406, 407, 448, 449, 515, 518
 — de corpus, 25, 222, 223, 224, 375
 — de l'inventaire, 108
 — de la dénomination, 108
 — descriptive, 107
 — diachronique, 23, 86, 140, 191, 192, 194, 195, 198, 199, 201, 211, 212, 222, 279, 283, 303
 — historique, 21, 24, 25, 42, 103, 107, 133, 134, 135, 136, 141, 192, 199, 211, 212, 482, 522
 — musicale, 16, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 29, 31, 32, 41, 42, 43, 45, 46, 79, 81, 84, 94, 97, 98, 101, 117, 123, 125, 127, 130, 132, 135, 144, 190, 191, 200, 210, 211, 220, 221, 225, 279, 280, 283, 284, 292, 319, 322, 335, 342, 344, 356, 358, 379, 434, 450, 456, 458, 464, 470, 480, 489, 490, 499, 501, 504, 505, 512
 — de la musique ancienne, 16, 25, 27, 28, 29, 30, 42, 119, 120, 122, 128, 129, 134, 220, 280, 293, 342, 489, 492, 505, 512, 515, 516, 517, 519
 — post-dénominate, 107-108, 133
 — pré-dénominate, 107-108, 133
 — technique, 86
 terminologique, 17, 22, 23, 27, 29, 50, 60, 82, 85, 87, 90, 100, 103, 106, 108, 110, 111, 114, 115, 118, 121, 129, 133, 143, 147, 149, 159, 162, 163, 169, 170, 171, 177, 178, 181, 183, 187, 189, 191, 193, 195, 201, 211, 212, 220, 221, 222, 226, 227, 230, 240, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 261, 274, 278, 279, 280, 281, 286, 289, 290, 295, 296, 297, 303, 304, 307, 313, 315, 318, 334, 335, 339, 342, 343, 344, 348, 350, 351, 356, 357, 358, 359, 360, 379, 381, 382, 390, 406, 427, 435, 455, 460, 464, 476, 479, 484,

488, 489, 490, 491, 492, 504, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 515, 516, 518, 519, 521
 terminologie, 17, 18, 23, 24, 32, 43, 75, 80, 86, 88, 105, 106, 108, 109, 110, 113, 114, 118, 120, 140, 178, 192, 195, 199, 201, 226, 227, 230, 234, 244, 245, 247, 249, 253, 257, 274, 307, 308, 318, 335, 395, 403, 406, 407, 481, 485, 493, 512, 514, 520, 521
terminology science, 89
terminology work, 89
 terminotique, 226, 307, 308, 313, 432
 théorie linguistique, 224
 théorie saussurienne, 137
 traduction, 18, 21, 36, 40, 63, 76, 77, 80, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 98, 108, 109, 111, 118, 120, 121, 130, 136, 142, 143, 174, 178, 181, 227, 245, 299, 303, 330, 331, 391, 407, 413, 421, 460, 465, 479, 486, 487, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 500, 501, 502, 505, 513, 518
 traducteur, 17, 18, 24, 80, 120, 121, 130, 178, 195, 198, 201, 296, 300, 325, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 512
 — spécialisé, 18, 130, 495
 traitement des données, 244, 282
 transcription de textes
 oraux, 279
 travail
 — de terrain, 17, 18, 112, 178, 278, 279, 278, 282, 288, 303, 307, 308
 — terminologique, 17, 18, 25, 28, 31, 40, 88, 90, 92, 103, 107, 108, 109, 117, 133, 134, 194, 201, 209, 224, 225, 227, 228, 245, 253, 255, 263, 288, 470, 473, 520, 521, 522
 troncation, 159

U

unité
 — lexicale, 188, 253, 360
 — linguistique, 223
 — phraséologique, 234
 univocité, 90

usage terminologique, 23,
28, 88, 517
usager d'une terminologie,
119

V

variante, 43, 82, 87, 94, 113,
146, 147, 183, 225, 235,
238, 242, 265, 268, 269,
270, 273, 308, 314, 317,
337, 348, 355, 360, 362,
363, 364, 366, 367, 368,
370, 374, 376, 377, 378,
452, 457, 465, 482, 493,
496, 500, 501, 502, 506,
509, 510
— géolectale, 82, 87
— orthographique, 235,
242, 348, 474
— sociotechnolectale, 225,
496

variation

— dénomminative, 87, 101,
149
— dénotative, 150
— diachronique, 25, 134,
135, 148, 149, 153, 154,
155, 157, 159, 162, 163,
164, 165, 167, 168, 169,
170, 171, 172, 173, 174,
177, 183, 184, 185, 186,
187, 254, 336, 337, 338,
339, 340, 341, 342, 379,
408, 428, 434, 471, 478,
479, 483, 489, 490, 491,
492, 498, 512, 517, 336,
337, 338, 339, 340, 341,
342, 379, 408, 428, 434,
471, 478, 479
— typologie de la, 135,
148, 149, 185, 336,
492

— socioterminologique, 87
— synonymique, 92

verbe, 35, 95, 96, 229, 230,
231, 232, 233, 235, 360
— substantivé, 316, 360,
366, 385

vie des termes, 135, 146,
147, 148, 453

visual representation, 246, 247

vocabulaire

— du bâtiment, 80
— spécialisé, 87, 91, 92,
140, 189, 192
— technique, 80

vulgarisation, 19, 77, 87, 92,
119, 120, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 129, 130,
131, 185, 286, 324, 407,
487, 497, 499

W

wüstérien, 88, 92

X

xénisme, 31, 345, 352, 379,
416, 456, 457-472, 482

MUSIQUE

A

à livre ouvert, 70
 académie, 45, 50
 académie de musique, 50
 Académie royale de danse, 49, 65
 Académie royale de musique, 49, 66, 78
 accent, 46, 363, 380, 383, 385, 386, 388-390, 395
 accompagnement, 68, 73, 74, 325, 352
 accorder, (s'), 62, 317, 373, 441, 469
 accord, 348, 508
 acoustique, 32, 91, 183, 475
 acousticien, 127
adagio, 415, 456, 460-461, 468-470, 477
 agrément, 41, 46, 83, 96, 99, 168, 212, 252, 253, 256, 270, 272, 281, 294, 295, 297, 298, 314, 334, 335, 348, 355, 356, 358, 374, 377, 378, 379, 380-408, 456, 465-466, 480-481, 496
 table d'—, 100, 253, 381
 aigu, 33
 air, 58, 101, 260, 261, 286, 366, 384, 386, 391, 473, 475, 476
allegro, 456, 477
 allemande, 237, 314
 altérer le chant, 46
 alto, 59
andante, 58, 477
 animer, 366, 384-385
anthem, 61
 anthropologie, 17, 114, 276, 278
 arpégé, 380
Ars subtilior, 515
 aspiration, 366, 380, 383, 385, 386, 388, 389, 390, 395
augmented fourth, voir triton

B

balancement, 380, 388, 389
 barres de mesure, 411, 436, 438, 445
 bas-dessus, 237, 376

bass viol, voir viole de gambe
bass violin, voir basse de violon
 basse, 60, 162, 163, 167, 237, 275, 314
 basse d'archet, 161
 — continue, 62, 71, 295, 296, 300, 456, 458, 465
 basse-taille, 160, 237, 275, 376
 basson, 51, 60, 354, 374
 battement, 256, 260, 380, 386, 388, 389
 battre, 475
 bécarre, 276, 456, 457
 bémol, 276, 503
black key, voir touche noire
 blanche, 41, 42, 180, 360, 410, 418, 426, 428, 431-447
 branle, 58
 brève, brève, 305, 331, 428, 451, 410, 411, 416, 417, 419, 420, 428, 429-454
brevis, voir brève
brisk, 466

C

C barré, 355
 cadence, 252, 256, 313, 380, 384, 386, 388, 389, 401, 402, 403
capriccio, 457, 460
 caprice, voir *capriccio*
 caractère, 20, 414
 carrée, 256, 428-449
 chalemie, 60
 Chambre du roi, 50, 51
 chant, 46, 73, 74, 78, 104, 127, 169, 215, 217, 256, 294, 325, 326, 347, 348, 350, 357, 380, 387, 389, 407, 475, 476, 482, 483
 chanter, 52, 71, 73, 77, 78, 102, 262, 294, 295, 297, 298, 329, 385, 429, 477, 480
 chanteur, 38, 51, 52, 62, 65, 407, 455, 475
 Chapelle royale, 51, 52, 160, 161, 218, 478
 chapelle, 52, 61, 62, 72, 206, 214
 cheute, cheutte, voir chute
 cheville, 256, 474
chicon, 456, 457
 chorégraphie, 106, 125
 choriste, 52, 62, 457
 choses luthées, 106
 chromatique, 60, 314, 362, 363, 504
 chronomètre, 179, 261, 379, 471, 472-481
 chute, 46, 314, 380, 385, 386, 388, 389, 403, 404
 — & pincé, 401
 clavecin, 67, 68, 83, 208, 216, 217, 299, 313, 347, 352, 353, 375, 396, 405, 407, 434, 543, 503, 504
 claveciniste, 51, 218, 396
 clavier, 266, 275, 503, 504, 505
 clef, clé, 83, 347, 375, 376
 — d'ut, 376
 — de fa, 376
 — de sol, 376
 — de bas-dessus, 376
 — de basse, 376
 — de basse-taille, 376
 — de bémol, 83
 — de concordant, 376
 — de dessus, 376
 — de F ut fa, 83
 — de haute-contre, 376
 — de petite haute-contre, 376
 — de quinte, 376
 — de taille, 376
 comédie-ballet, 65
 comédien, 125, 131
common time, 408, 417
 composer, 47, 65, 102, 160, 169, 208, 232, 237, 242, 243, 260, 261, 282, 283, 295, 297, 300, 301, 302, 313, 314, 325, 355, 405, 412, 424, 460, 473
 compositeur, 20, 21, 38, 39, 49, 51, 52, 58, 59, 60, 64, 67, 68, 79, 91, 99, 160, 168, 181, 182, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 213, 214, 232, 238, 253, 324, 325, 326, 328, 333, 353, 381, 382, 396, 406, 424, 436, 442, 448, 459, 460, 463, 473, 476, 477, 478, 479, 481
 composition, voir composer

concert, 91, 124, 126, 127, 130, 161, 203, 204, 207, 214, 216, 217, 219
 — historique, 208, 214, 326
 conservatoire, 37, 60, 78, 102, 123, 124, 125, 173, 184, 208, 210, 213, 328, 427, 448
 consonance, 182, 242, 243, 260, 262, 313, 314
 — parfaite, 102, 242, 262
consort, 57, 58, 347
 contrepoint, 203, 260, 347, 359, 362, 507
coranto, 456, 457
 corde, 59, 62, 104, 106, 163, 161, 162, 166, 167, 313, 316, 386, 478, 505, 506
 cornet, 51
 corps de musique, 51
 coulade, 46, 266, 380, 388, 389, 391
 coulé, 380, 388, 389, 391, 394, 404
 coup d'archet, 213
 coup de gosier, 389
 création musicale, 79
 critique musical, 39, 325, 329
 croche, 41, 274, 410, 428, 431-455, 464, 500, 501, 502
 crochée, voir croche
 crochuë, crochüe, voir croche
 crotchet, voir noire

D

da capo, 31
 danse, 41, 49, 57, 60, 65, 125, 312, 313, 355, 375, 463, 380
 danser, 77
 danseur, 125, 132, 282
 déchiffrer, 20, 422
 déclamation, 46
 déconter, deconter, 83
 degré, 183, 184, 389, 390, 509
 degré parfait, voir signe parfait
 demi soupir, voir demi-soupir
 demie, voir blanche
demiquaver, voir triple-croche
demisemiquaver, voir triple-croche

demi-soupir, 501-503
 demiton, *voir* demi-ton
 demi-ton, 242, 313, 314, 378, 507, 508, 509, 510
 — majeur, 508-510
 — mineur, 508-510
 demy port de voix, *voir sous* port de voix
 demy tremblement, *voir sous* tremblement
 demy-ton, *voir* demi-ton
 dessus (partie), 160, 237, 275, 352, 353, 376, 407
diabolus in musica, *voir* triton
 diapente, *voir* quinte
 dièse, 303, 313, 362
 diminution, 366, 380, 384, 385, 386, 388
direct, *voir* guidon
 directeur artistique, 123
 directeur musical, 126
 dissonance, dissonance 169, 243, 262, 313, 506, 508
 diton, 507
division, 65, 302, 352
 double cadence, 380, 388
 double martellement, 380, 386, 388, 389
double relish, 456, 464
 double-croche, double croche, doublecroche, double-crochuë, 428, 432-454
 doux, 456, 460, 461, 469

E _____
 échelle, *voir sous* gamme
 écho, 47
 échomètre, 471
 écrits musicaux, 63, 189, 207, 374
 écriture musicale, 210
 édition musicale, 49, 128, 130, 205, 206
 éducation musicale, 78, 123, 127
 en chantant, 256
 en descendant, 243, 386, 393, 394
 en montant, 41, 243, 386, 393
 enregistrement, 19, 127, 128, 129, 217, 218, 263
 ensemble, 59, 67, 91, 211, 213, 216, 218, 219, 514
 — instrumental, 66, 218
 entière, *voir* ronde
 entonner, 83, 262
 épinette, 74, 296, 503

esthétique musicale, 211, 348, 352, 361, 459
 ethnomusicologie, 17, 276, 278
 exécuter, *voir* interpréter

F _____
 facteur d'instruments, *voir sous* instrument
 facture d'instruments, *voir sous* instrument
 faire note contre note, faire notte contre notte, faire notte pour notte, *voir* note contre note
false fourth, *voir* triton
fancy, 57, 65
 fantaisie, 57
fantasia, 57
fast, 45, 411, 466
 fausse quinte, *voir* quinte diminuée
 feinte (touche), 504-505
 feinte (frette), *voir* frette
 figure de note, 179, 180, 241, 260, 262, 275, 347, 408, 409, 410, 428, 429, 456, 481, 500, 501, 502
 figure musicale, 39
 finale, 366, 383
fixed do, 183
 flageolet, 61
 flatté, 380, 388, 389
 flatterement, 46
 flexion de voix, 380, 384
 flûte, 51, 216, 217
 — à bec, 60, 61, 217
 — traversière, 212, 354, 405
 flûtiste, 51, 60, 212
 formations musicales, 51, 123, 347, 352, 514
 — instrumentales, 347
 fort, 361, 461
 fortè, *voir* forte
 forte, 456, 461-471
 frapper, 260, 313, 421
fret, *voir* frette
 frette, 161-162, 316, 354, 386, 390, 505, 506-507
 fuze, *voir* croche

G _____
 gamme, 32, 184, 200, 263, 297, 313, 335
 — double, 184, 200, 335
 échelle, 183
 gavotte, 314

grace, *voir* agrément
 grand motet, *voir* motet à grand chœur
 Grande Bande, 51
 Grande Écurie, 51, 218
 grave, 421, 456, 470
 gravement, 106
 gravure musicale, 49, 77, 450
group, *voir* *gruppo*
gruppo, 456, 465
 guidon, 251, 270
 guitare, 61, 121
 guitariste, 121

H _____
 harmonie, 33, 73, 74, 104, 169, 260, 262, 275, 325, 327, 328, 329, 333, 347, 350, 357, 359, 362, 409, 476, 508
 harpégé, harpègement, *voir* arpégé
 hautbois, haut-bois, hautboy, 51, 60, 107, 353, 374
 basse de —, 60
 hautboïste, 60, 218
 haute-contre, 106, 160, 237, 275, 376
 haute-contre de violon, 106
 heptacorde, 184
historically informed performance, 69, 167
hoboy, *voir* hautbois
 honnête homme, 46, 72
hornpipe, 237, 375
 huitième, *voir* croche
 hymn, 168

I _____
 idée musicale, 20, 99, 100, 123, 210
imperfect of the less, 408, 411, 419
imperfect of the more, 408, 411, 416, 419, 429
imperfectum, 408, 410, 417, 418, 427
 ingénieur du son, *voir sous* son
 instrument, 20, 46, 54, 58, 60, 61, 70, 74, 75, 78, 104, 106, 107, 123, 127, 130, 132, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 190, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 216, 217, 218, 232, 256, 275, 281, 282, 283, 295, 301, 302, 317, 326, 328, 329, 347,

353, 354, 374, 387, 453, 455, 456, 462, 470, 483,
 — à cordes, 104, 163, 166, 505
 — à cordes pincées, 166
 — à vent, 62, 104, 295, 354
 — ancien, 106, 204
 facture, facteur d'—, *voir aussi* luthier, 127, 132, 210, 216, 282
 instrumental, 56, 205, 216, 300, 314, 465
 instrumentiste, 51, 62, 354, 407, 456
 interprétation, 16, 20, 21, 46, 63, 69, 74, 79, 100, 123, 128, 167, 168, 205, 207, 208, 209, 210, 213, 220, 282, 283, 352, 353, 380, 381, 382, 406, 409, 463, 464, 485, 519
 — historiquement correcte, *voir* *historically informed performance*
interpretative tradition, 168
 interprète, 69, 71, 100, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 162, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 279, 380, 459, 473, 480, 514, 516
 interpréter, 20, 129, 167, 208, 261, 281, 302, 473, 475, 481, 519
 intervalle, 32, 275, 314, 347, 348, 370, 394, 507, 508, 509, 510
 intonation, 104, 169, 242, 262

J _____
 jazz, 124
 jouer, jouër, jouër, 20, 21, 59, 75, 77, 202, 212, 216, 232, 292, 295, 296, 301, 326, 354, 374, 390, 396, 405, 460, 476, 480, 494, 506, 513
 joueur de luth, *voir* luthiste *sous* luth

L _____
 langage musical, 31, 37, 38, 39, 42, 98, 99
large, *voir* maxime
largo, 415, 477
 legerement, 260
 lentement, 473
 lever, levé, 260, 262, 275, 313

libretto, 181, 182
livret de disque, 125
long, voir *longue*
longa, voir *longue*
longue, 305, 410, 411, 412, 418, 419, 422, 427, 429-455
loud, 456, 468
loure, 106
lullyste, 213
lute song, 462
lute, voir *luth*
luth, 58, 63, 70, 74, 166, 167, 300, 301, 347, 354, 374, 388, 457, 462
luthiste, 38, 374, 375
lutherie, voir *luthier*
luthier, 123, 127, 167, 210, 329

M -----
madrigal, 462
maison de disques, 124, 128, 132, 210
maître de chant, 73
maître de chapelle, 71, 72
maître de musique, 59, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 78, 81, 82, 84, 160, 249, 250, 280, 288, 291
maitrise, 71, 78
major-time, 417
manche, 354, 506, 507
marketing, 124, 130, 131, 132
martellement, 380, 386, 388, 389, 392, 393
maxime, 305, 409, 411, 428, 429-456, 480
maxima nota, voir *maxime*
mécénat, 47, 48, 51, 52, 55, 57, 65, 124, 126
mécène, voir *mécénat*
mélodie, 104, 275, 347, 350, 357, 359, 380
mélodieux, 39, 104
mélodique, 347, 350, 352, 354, 357
mesure, 42, 46, 104, 242, 252, 253, 260, 261, 262, 263, 275, 288, 313, 335, 347, 348, 355, 358, 359, 375, 380, 408, 409, 411, 415, 416, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 431, 432, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 461, 469, 472, 475, 476, 477
 — à deux temps, 355, 444
 — à deux temps légers, 355

— à deux temps lents, 355
 — à douze pour huit, 355
 — à douze pour quatre, 355
 — à douze temps, 355
 — à neuf pour huit, 355
 — à neuf pour quatre, 355
 — à neuf temps, 262, 355
 — à quatre temps, 355, 421, 443, 444
 — à six temps, 355
 — à trois temps, 355
 — binaire, 260, 422, 430, 436
 — de six pour quatre, 355
 — ternaire, 313, 416
trois huit, 355
trois pour quatre, 355
trois seize, 355
trois un, 355
quatre huit, 355
six huit, 355
six seize, 355
triplat, *tripla*, 58, 355
triple blanc, 355, 431
triple noir, 355
triple-time, 417
méthode, voir *traité*
méthode du si, 184, 201, 297, 335
metronome, 471
métronome, 179, 471, 473-481
metteur en scène, 132
miaullement, 380, 386, 388, 389
minime, 180, 410, 417, 428, 429-454, 500, 502
minim, voir *minime*
minima nota, voir *minime*
minor-time, 417
mode (modus), voir *modus*
 — rythmique, voir *modus*
modulation, 122, 169
modus, 242, 275, 305, 306, 348, 350, 354, 357, 379, 408, 410, 411, 413, 414, 418, 419, 420, 423, 424, 427, 428, 429, 480
mode majeur, 408, 409
mode majeur imparfait, 408, 419
mode majeur parfait, 408, 419
mode mineur, 408, 419
mode mineur imparfait, 408, 419
mode mineur parfait, 408, 419
mœuf, voir *modus*

mood, voir *modus*
motet, 50, 64, 160, 161, 215, 324
 — à grand cœur, 50, 71, 160, 161
 petit motet, 50
mouvement, 20, 261, 348, 367, 352, 416, 421, 466, 471, 472, 473, 475, 483
moveable do, 183
muance, 183
musette, 51, 352, 353, 354
musicien, 16, 18, 20, 27, 32, 33, 39, 40, 47, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 61, 62, 63, 82, 99, 207, 212, 244, 293, 314, 324, 326, 332, 333, 335, 355, 382, 387, 396, 403, 406, 407, 412, 427, 463, 464, 465, 477, 489, 516
 — amateur, 51, 57, 58, 61, 69, 73, 75, 78, 413, 449, 466
 — de rue, 57
musicographe, 39
musicologie, 16, 23, 69, 204, 209, 210, 211, 215, 220, 286, 427, 484
musicologique, 106, 123, 128, 130, 160, 207, 212, 286, 335, 480
musicologue, 20, 24, 106, 123, 125, 129, 160, 168, 182, 197, 199, 204, 205, 207, 208, 209, 212, 217, 218, 282, 329, 382, 392, 455, 472, 480, 493, 500, 515, 516, 519
musique, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 90, 91, 92, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 154, 160, 161, 168, 169, 170, 172, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 189, 190, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 248, 249, 250, 252, 253, 270, 277, 279, 280, 281, 285,

286, 287, 288, 291, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 313, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 340, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 351, 353, 354, 355, 373, 375, 378, 379, 380, 382, 385, 387, 389, 395, 396, 403, 404, 405, 409, 410, 413, 414, 417, 418, 420, 421, 422, 424, 426, 427, 431, 433, 434, 435, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 455, 458, 460, 462, 463, 464, 465, 470, 471, 472, 475, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 497, 499, 500, 501, 502, 505, 506, 508, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 521
 — ancienne, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 42, 44, 69, 103, 106, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 154, 167, 168, 169, 182, 183, 184, 187, 189, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 240, 248, 249, 277, 279, 280, 282, 287, 293, 319, 320, 326, 334, 335, 342, 343, 349, 379, 380, 381, 382, 396, 403, 406, 415, 416, 417, 427, 443, 445, 455, 470, 472, 479, 480, 483, 484, 485, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 497, 499, 501, 502, 505, 506, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 521
 — ancienne, mouvement de la, 19, 203, 204
 — ancienne, spécialiste de la, 19, 22, 154, 211, 396, 403, 485, 489, 490, 491, 492, 500, 507, 508, 509, 510, 512, 514, 516, 519, 520
apprentissage de la —, 57, 72, 77, 78, 289, 296, 475-476

- baroque, 43, 44, 69, 128, 169, 170, 218, 219, 515
- classique, 128, 169, 515, 516
- d'ambiance, 59
- d'église, 43, 54, 442, 443
- d'opéra, 67
- de Cour, 67
- de danse, 57
- folk, 124
- imprimée, 56, 63, 77, 462
- instrumentale, 65, 75, 458
- italienne, 49, 52, 61, 63, 181, 237, 422, 458, 460, 462, 471, 475, 515
- médiévale, 128, 418
- naturelle, 104
- polychorale, 62
- rock, 121
- sacrée, 54, 55, 61, 62, 161, 216
- traditionnelle, 124
- transposée, 104
- N** -----
- noire à queue, voir noire
- noire barrée, voir croche
- noire, 180, 314, 410, 428, 429-454, 472, 499, 500, 501, 502, 503
- nota brevis*, voir brève
- nota larga*, voir large
- notation, 20, 21, 39, 40, 41, 42, 75, 98, 99, 128, 129, 238, 239, 241, 243, 248, 253, 275, 276, 281, 287, 301, 323, 325, 354, 359, 381, 382, 383, 390, 391, 392, 394, 395, 396, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 420, 427, 430, 447, 448, 449, 483
- mesurée, 408-427
- rythmique, 501, 503
- note, notte, 20, 41, 83, 84, 102, 104, 107, 183, 184, 242, 275, 276, 313, 315, 385, 386, 389, 390, 393, 394, 402, 403, 404, 405, 448, 456, 478, 503, 504, 505, 507, 508
- altérée, 504
- empruntée, 393
- essentielle, 84
- perdue, 315, 317, 318
- petite note, 380
- note against note*, voir note contre note
- note contre note, notte pour notte, 102, 242
- notes de programme, 19
- note for note*, voir note contre note
- nuances, 20, 469
- O** -----
- œuvre musicale, 19, 20, 21, 38, 50, 57, 66, 75, 79, 90, 99, 124, 161, 181, 182, 204, 205, 207, 208, 213, 216, 458, 466, 519
- opéra, 50, 56, 59, 64, 66, 67, 71, 180-182, 184, 300, 353
- tragédie en musique, 50, 180-182
- tragédie lyrique, 67, 181-182
- opera omnia*, 204, 206, 215
- opéra tragédie, voir opéra
- orchestration, 51, 59, 67
- à l'italienne, 59
- orchestre, 59, 65, 106, 218
- orchestre à cordes français, voir orchestre
- orchestre de chambre, voir orchestre
- organisateur de concerts, 126, 131
- organologie, 127, 167, 211, 347, 352, 354, 357, 358, 504, 505, 506, 507
- orgue, 54, 62, 65, 127, 297, 298, 396, 407, 454, 503, 505
- organiste, 62, 65, 66, 67, 213, 328, 333, 477
- ornement, voir agrément
- ornementation, 49, 212, 380, 382, 405, 455, 495
- orpharion, 283
- P** -----
- partie, 51, 59, 102, 104, 160, 161, 237, 242, 256, 295, 296, 347, 352, 376, 411, 476
- instrumentale, 237, 347, 352, 376
- vocale, 237, 347, 352, 376
- cinq parties, 51, 59, 160, 161
- quatre parties, 51, 59, 160, 297
- partition, 16, 20, 21, 39, 42, 78, 91, 106, 128, 129, 208, 211, 276, 295, 297, 369, 298, 405, 411, 413, 414, 424, 460, 461, 471, 473, 481, 482
- passage, 380, 386, 388, 389
- passionner, 366, 384, 385
- pause, 251, 419, 447
- pavane, 314
- pendule, 472, 477
- percussion, 62
- perfect of the less*, 408, 411, 419, 429
- perfect of the more*, 408, 411, 419, 429
- perfectum*, 408, 410, 417, 418, 427
- perform*, to, voir interpréter
- performance*, voir interprétation
- performance practice* 204, 208, 299
- performance tutors*, voir traité
- performer*, voir interprète
- performing score*, 128
- période baroque, 44, 294
- période classique, 44
- période romantique, 44
- petit motet, voir sous motet
- petit tremblement, voir sous tremblement
- Petite Bande, 51, 65, 218
- Petite Écurie, 51
- Petits violons, 51
- piano*, 456, 460, 461, 462, 465, 468, 469, 503, 506, 507
- pincé, 380, 392, 393, 394, 403, 404, 407
- pincement, 380, 392, 393
- pincer, 506, 507
- plain-chant, 43, 73, 74, 215, 325, 348, 352, 442, 443, 444
- plainte, 380, 385, 386, 388, 389
- pochette de disque, 19, 126, 130
- poco largo*, 456
- point d'orgue, 426
- pointé, 262
- polyphonie, 62, 160, 203, 215
- port de voix, 41, 315, 380, 386, 388, 389, 403, 404
- demy port de voix, 380
- portée, 391
- pratique musicale, 16, 20, 21, 56, 161, 203, 213, 285, 297, 299, 300, 302, 331, 382, 409, 414, 416, 466, 484, 515, 516
- pratique instrumentale, 16
- presto largo*, 456
- producteur, voir production musicale
- production musicale, 54, 56, 65, 119, 126, 130, 131
- professeur de musique, 98, 123, 124, 127, 206, 207, 286, 324, 327, 328, 329, 332, 333, 478, 517
- programmateur de concerts, 124
- prolatio*, prolation, *prolazzione*, 408, 410, 411, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 422, 423, 424, 426, 427, 440, 442, 443, 480
- prolation imparfaite, 408, 419
- prolation imparfaite majeure, 408, 419
- prolation imparfaite mineure, 408, 419
- prolation parfaite, 408, 419
- prolation parfaite majeure, 408, 419
- psalmody book*, 450
- Q** -----
- quadruple-croche, 428, 438-448
- quarrée à queue, quarrée à queue, voir longue
- quarrée, voir carrée
- quart, voir noire
- quarte, 507-510
- augmentée, voir triton
- superflue, superfluë, voir triton
- quaver*, voir croche
- quinte (partie), 237, 275
- de violon, 106
- quinte (intervalle), 275, 506, 507, 508, 509, 510
- diminuée, 507-510
- fausse, 508-510
- imparfaite, 508-510
- quinton, 107
- quintuple-croche, 447-448
- R** -----
- régisseur, 130, 132
- règle harmonique, 39
- répertoire, 21, 128, 203, 204, 206, 208, 435, 477
- ancien, 203, 204, 206
- reprise, 31, 314
- grande, 101

— petite, 314
 responsable de la culture, 124, 126, 131
 ronde, 179, 180, 410, 411, 417, 418, 426, 428, 429-454, 480
 — avec une queue, voir blanche
 — sans queue, voir ronde
 rythme, 51, 82, 127, 141, 184, 241, 275, 347, 411, 500, 501, 502
 rythmomètre, 471, 477

S

saqueboute, 51
 seizième, voir double-croche
 semibreve, voir ronde
 semi-brève, semibreve, voir ronde
 semibrief, semibriefe, voir ronde
 semidiapente, voir quinte diminuée
 semifuze, voir double-croche
 semiminime, voir noire
 semiquaver, voir double-croche
 semiton, voir demi-ton
 shake, 381
 shaked grace, 377
 signe de mesure, 42, 253, 263, 347, 352, 355, 408, 420, 421, 471, 472
 signe majeur, 408, 420
 signe mineur, 408, 420
 signe parfait, 408, 419, 420
 silence, 275, 347, 419, 430, 431, 446, 447
 sincoper, 365
 soft, 456, 465, 468, 469
 solfège, 172, 183, 292, 325, 326, 328, 329, 444
 — fixe, 183
 solmisation, 183, 184
 son, 33, 104, 121, 129, 182, 256, 260, 263, 348, 385, 389, 390, 440, 442, 452, 453, 462
 — ingénieur du, 19, 118, 122, 129
 — technicien du, 129
 sonata, sonata, 456, 465, 470
 sonner, 232
 sonomètre, 182
 soufflerie, 62
 sous double, 408, 417
 sous ternaire, 408, 417, 423
 sous triple, 408

soutien de la voix, 366, 383, 389
 stop, 506, 507
 strike, 197
 study score, 128, 129
 style, 49, 58, 59, 169, 214, 324, 348, 358, 382, 409, 460, 515, 517
 — baroque, 63, 464, 465
 — brisé, 106
 — français, 50, 60, 169, 173, 214, 405, 461
 — italien, 52, 62
 — luthé, 106
 symbole, 39, 40, 41, 42, 81, 99, 238, 239, 241, 248, 251, 252, 253, 276, 277, 382, 383, 391, 394, 396, 401, 405, 430, 449, 501

T

tablature, 295, 301, 313, 354
 table d'agrément, voir sous agrément
 tactus, 456
 taille, 160, 237, 376
 — de violon, 106
 tambour, 51
 technique de jeu, voir technique instrumentale
 technique instrumentale, 206, 210, 347, 352, 357
 tempérament, 302, 507, 508, 509, 510
 tempo (tempus), voir tempus
 tempo, 416, 457, 466, 471, 473, 478-479, 482-483
 temps (tempus), voir tempus
 temps, 260, 355, 368, 421, 422, 442, 443, 444, 461
 — faible, 361
 — fort, 361
 tempus, 408, 410, 411, 413, 414, 415, 417, 418, 419, 424, 426, 427, 428
 tempo maggiore, 415, 417
 tempo minore, 415, 417
 temps imparfait, 408, 427, 444
 temps parfait, 408, 419, 420, 427, 444
 texte musical, 128, 203, 204, 470, 472
 théorbe, 61, 295, 296
 théorie musicale, 38, 75, 91, 183, 212, 457, 480
 timbales, 51

tiret, 380, 386, 388, 389, 402
 ton, 83, 296, 297, 298, 347, 352, 354
 tonalité, 183
 touche (= frette), voir frette
 touche (clavier), 503-505
 — blanche, 503-505
 — chromatique, 505
 — diatonique, 504-505
 — noire, 503-505
 toucher, 70, 106, 232, 295, 296, 353, 407
 tour de gosier, tour de gozier, 314, 380, 388, 389
 tragédie en musique, voir sous opéra
 tragédie lyrique, voir sous opéra
 tragédie-opéra, voir opéra
 traité, 16, 18, 20, 21, 24, 29, 39, 40, 44, 45, 46, 57, 58, 63, 69-79, 83, 97, 99, 101, 103, 104, 123, 130, 179, 183, 213, 214, 217, 221, 222, 244, 248, 249, 250, 256, 262, 273, 276, 280, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 313, 315, 316, 317, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 348, 352, 353, 354, 355, 366, 377, 369, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 391, 395, 396, 405, 406, 407, 413, 420, 421, 432, 433, 436, 445, 446, 447, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 459, 461, 465, 469, 473
 transposer, 314
 traverse, voir frette
 treatise, voir traité
 tremblé, 256
 tremblement, 380, 384, 386, 388, 389, 391, 401, 402, 403, 406
 — appuyé, 380
 — demy, 380, 384, 388, 389
 — et pincé, 380
 — étouffé, 380, 384
 — ordinaire, 384
 — petit, 380, 386, 388, 389, 402
 — sans appuyer, 380, 386
 tremolo, 121
 trill, 456, 464

trillare, trigliare, trigliar, 456
 trillo, triglio, 456
 triolet, 423
 triple-croche, triple croche, 428, 433, 436, 440, 441, 442, 443, 445, 447, 448, 452, 453, 454
 triton, 507-510
 tritone, voir triton
 trompette, 51, 62
 trompette marine, 51
 tune, to, 285, 381

U

unisson, unison, 314, 316

V

valeur de note, 180, 251, 253, 379, 386, 408, 410, 411, 414, 417, 422, 423, 424, 428, 429-454, 480, 500, 501, 502
 viol fantasia, 57
 viola da braccio, 106
 viole de gambe, 57, 60, 61, 65, 74, 78, 107, 161, 162, 192, 213, 217, 292, 295, 297, 299, 300, 301, 302, 314, 316, 347, 352, 353, 354, 377, 381, 385, 386, 389, 390, 394, 407, 457, 495, 496
 basse de viole, basse de violle, voir viole de gambe
 violiste, 38, 169, 212, 505
 viole, voir viole de gambe
 violon, 16, 51, 57, 58, 59, 60, 65, 78, 106, 291, 465
 basse de —, 60, 106, 107, 162
 bass violinist, 60
 violoniste, 69
 violin bands, 57
 vite, vite, viste, 461, 472, 473
 vivace, 456
 voix, 33, 41, 46, 71, 78, 106, 135, 237, 256, 275, 328, 376, 380, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 444, 454, 458, 460, 461, 469
 voix médianes, 106
 volte, 312, 313

W

warble in singing, 464
 white key, voir touche blanche

NOMS CITÉS DANS LA THÈSE

A

A. B., 72, 79, 299, 469, 470
 ADDISON, Joseph, 97
 ADELL, Germain, 199
 ALBRECHTSBERGER, Johann Georg, 325
 ALEMBERT, voir D'ALEMBERT
 ALEXANDRU, Cristina, 93
 ALLÈGRE, Sandrine, 486, 487, 494
 ALPÍZAR CASTILLO, Rodolfo, 88, 90, 108, 109
 ANASTASIADI-SYMEONIDI, Anna, 159
 ANDRIJESKI, Julie, 106
 ARBEAU, Thoinot, 313
 ARIANRHOD, Robyn, 37
 ARMELLINI, Mario, 50
 ARNOLD, Denis, 203, 206, 207, 330, 381, 405, 406, 506, 507
 ARZUMANOV, Anna, 189
 AUDÉON, Hervé, 325
 AUGÉ, Claude, 329, 478
 AUGER, Pierre, 100, 110, 112, 113, 225, 279
 AUGER, Alain, 308, 309
 AUSSENAC-GILLES, Nathalie, 308
 AUTRICHE, Anne d', 48, 64, 65, 66
 AUTRICHE, Marie Thérèse d', 65

B

BACH, Johann Sebastian, 168, 202, 203, 204, 205, 206, 214, 215, 218, 405
 BACH, Carl Philipp Emanuel, 405
 BACILLY, Bertrand de, 73, 294, 366, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 390, 391, 395, 402, 407
 BADIAROV, Dmitry, 107
 BAKER, Theodore, 418
 BALLARD, Christophe, 49, 50, 73, 450
 BANKS, David, 43, 193, 290, 304
 BARBIN, Claude, 286
 BARBUSCIA, Aurélie, 477
 BARKET, James, 107

BARONA VILAR, Josep Lluís, 174
 BARTOMOLI BOLOGNESE, Angelo Michele, 295, 434
 BASHFORD, Christina, 60
 BATISTE, Édouard, 327, 445, 447
 BAUDET, Jean-Claude, 36, 37, 85, 86, 196, 211
 BAUMONT, Olivier, 173
 BEAUJOYEULX, Baltasar de, 459
 BEAUSSANT, Philippe, 219
 BECKER, 196, 506
 BEER, David, 129
 BÉJOINT, Henri, 88, 91, 107, 108
 BELHOSTE, Bruno, 172
 BELGIOJOSO, Baldassare, voir BEAUJOYEULX, Baltasar de
 BELLEGARDE, Jean-Baptiste Morvan de, 95
 BELTRAN-VIDAL, Danièle, 231
 BENA MAKAMINA, Jonas, 172
 BENOIT, Marcelle, 51, 59, 64, 213, 281, 330, 353, 380, 381, 405, 504
 BERNARDI, Philippe, 165, 166
 BERTHET, Pierre, 295
 BERTHIER DE LIONCOURT, Vincent, 219
 BESSÉ, Bruno de, 136, 164, 244, 485
 BETTENS, Olivier, 294
 BEURARD, Jean B., 191
 BIANCHINI, Laure, 117
 BKOUICHE, Rudolf, 182
 BLANCHON, 244
 BLAZE, François Henri Joseph, 426, 441
 BLOUNT, 466
 BLOW, John, 66
 BOËCE, 32
 BOISREGARD, Nicolas Andry de, 95
 BONTA, Stephen, 106
 BONUS, Alexandre Evan, 480
 BORDES, Charles, 206, 208, 215, 217

BORJON DE SCELLERY, Charles Emmanuel, 295, 352, 353, 354, 374
 BORUCINSKY, Miriana, 246
 BOUHOURS, Dominique de, 95
 BOUISSOU, Sylvie, 169, 170
 BOULANGER, Jean-Claude, 100, 107, 110, 112, 145, 146, 147, 148, 193, 279, 449, 454
 BOURDIEU, Pierre, 80
 BOURIGAULT, Didier, 115, 116, 227
 BOUSSIDAN, Armelle, 142
 BOUTIN-QUESNEL, Rachel, 250, 485
 BOUVERET, Myriam, 279
 BOUVEROT, Danielle, 281
 BOYD, Malcolm, 291
 BOYDEN, David, 291
 BRAGANZA, Catherine de, 61
 BRAHMS, Johannes, 168, 169
 BRAY, Laurent, 308, 309, 312
 BRENET, Antoinette Christine Marie, dite Michel, 160, 329, 427
 BROCHARD, Marie-José, 180
 BROSSARD, Sébastien de, 63, 73, 84, 106, 212, 281, 298, 323, 330, 331, 402, 413, 414, 415, 416, 422, 423, 459, 460, 462, 470, 509
 BROUDE, 286
 BRÜGGEN, Franz, 219
 BRUNET, 292
 BRUNOT, F., 188
 BUCH, David J., 106
 BUFFON, Georges Louis LECLERC, comte de, 173
 BURNEY, Charles, 286, 331, 411
 BUSBY, Thomas, 331, 416, 417
 BUXTEHUDE, Dietrich, 205
 BUZARD, James, 464
 BYRD, William, 217, 463

C

CABRÉ, Teresa, 18, 40, 80, 85, 86, 109, 119, 225, 226, 245, 279, 513, 514
 CAHUSAC, Louis de, 181

CAMBERT, Robert, 60
 CAMPION, Thomas, 300, 463
 CAMPRA, André, 181
 CANDEL, Danielle, 85, 195
 CAPE, Safford, 208, 209, 217
 CARISSIMI, Giacomo, 66, 90
 CARRÉ, Antoine, 295
 CARRIER, Hubert, 181
 CARRIÈRE, Isabelle, 230
 CARTER, Stewart, 107
 CASADESUS, Henri, 206, 216, 217
 CASSANY, Daniel, 488
 CASTIL-BLAZE, François-Henri-Joseph, 325, 426, 427, 441, 442, 443, 446
 CATEL, Charles-Simon, 325
 ČERMÁK, František, 137, 138, 140, 186
 CESALPINO, Andrea, 173
 CHAMBONNIÈRES, Jacques CHAMPION DE, 41, 64, 295, 381, 392, 393, 396, 406
 CHARBONNIER, Jean-Louis, 506
 CHARLES-DOMINIQUE, Luc, 106, 232
 CHARPENTIER, Marc Antoine, 52, 66, 67, 68, 82, 161, 295, 459
 CHATEAUBRIAND, François-René de, 188
 CHATELAIN, Jean-Marc, 46
 CHAUMONT, Lambert, 381
 CHEVALIER DE MÉRÉ, 46
 CHEVÉ, Émile et Nanine, 326, 445, 447
 CHOMSKY, Noam, 142
 CHORON, Alexandre-Étienne, 205, 214, 217, 325, 445, 446
 CHRISTIE, William, 219
 CHRYSANDER, Friedrich, 204, 205
 CHURCHILL, John, 218
 CICÉRON, 80
 CLAS, André, 244
 CLUNY, Odon de, 183
 COHEN, Albert, 212, 298, 322
 COLBERT, Jean-Baptiste, 49, 50
 COLES, Elisha, 466

- CONDAMINES, Anne, 91, 196, 223, 224, 227, 288, 289, 307, 308, 315
 COOK, Elisabeth, 324
 CORELLI, Arcangelo, 49, 203, 205
 CORNEILLE, Thomas, 164
 CORP, Edward T., 52, 62
 COSTA, Rute, 253
 COSTES, D., 224
 COTTEZ, Henri, 189
 COUPERIN, François, 65, 68, 381
 COUTIER, Martine, 156, 231
 CROMWELL, Oliver, 53, 56, 65
 CROMWELL, Richard, 65
 CROMWELL, Frances, 56
 CROTCH, William, 478, 482
 CUCURULLO, Sebastiana, 246
 CUMMING, Valerie, 200, 249
 CUVIER, Georges, 173
 CYR, Mary, 78, 471, 473
- D** _____
 D'ALEMBERT, Jean LE ROND, 247, 436, 438, 504
 DAHAN-DALMÉDICO, Amy, 34, 35
 DANIEL, Louis Albert Joseph, 328, 445, 447
 DANHAUSER, Adolphe Léopold, 328, 445, 447
 DANNELEY, John Feltham, 236, 332, 417, 418
 DANOVILLE, le Sieur, 83, 295, 299, 314, 315, 316, 317, 352, 353, 381, 393, 407, 432, 433, 434, 436
 DAoust, Denise, 192
 DARMESTETER, Arsène, 145, 146
 DAUPHIN, Claude, 323
 DAUVERGNE, Antoine, 181, 182
 DAVIS, Matthew C., 200
 DAVISON, Archibald T., 216
 DE MACHY, Sieur, 296, 381, 385, 386, 387, 388, 390, 394, 402
 DE MAURO, 137
 DEAN-SMITH, Margaret, 451
 DEDRON, Pierre, 35
 DEFOE, Daniel, 97
 DEFORD, Ruth I., 410
 DEHAENE, Stanislas, 34
 DELAVIGNE, Valérie, 279
 DELSART, Jules, 206, 215
 DENIS, Jean, 50, 74, 296, 330, 476, 507
- DEPECKER, Loïc, 92, 93, 109, 115, 133, 155, 163, 189, 227, 229, 234, 236, 238, 244, 258, 261, 278, 279
 DERRA DE MORODA, Friderica, 324
 DERRIDA, Jacques, 156
 DESCAMPS, J. L., 224
 DESCARTES, René, 32, 63, 296, 300
 DESMARETS, Henri, 181
 DESMET, Isabelle, 77, 122, 196
 DESPRÉS, Carole, 171
 DESTOUCHES, André Cardinal, dit, 181
 DIDEROT, Denis, 247, 436, 438, 476, 477, 504
 DIDIER, Béatrice, 115, 227
 DIÉMER, Louis, 206, 215
 DIKI-KIDIRI, Marcel, 87, 113, 114, 117, 163, 164, 174, 185, 236, 237
 DJAMBIAN, Caroline, 81
 DOLMETSCH, Arnold, 161, 206, 207, 208, 209, 212, 214, 215, 216, 217, 381, 405, 406, 456
 DONINGTON, Robert, 168
 DONNEAU DE VISÉ, Jean, 286
 DOWLAND, John, 463
 DRINKER, Henry S., 216
 DROUIN, Patrick, 146, 177
 DRYDEN, John, 97
 DU COUSU, Antoine, 33, 104, 251, 288, 296, 411, 419, 420, 422, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 445, 449, 481
 DU MONT, Henry, 65, 160, 161, 459
 DUBOIS, Jean, 94, 100, 136, 139
 DUCHÁČEK, Otto, 100
 DUMESTRE, Vincent, 125
 DUNGWORTH, David, 33, 35, 36
 DUNSTAN, Ralph, 333, 418
 DUPUIS, Henriette, 93
 DURON, Jean, 50, 106, 219, 459
 DURY, Pascaline, 17, 18, 92, 94, 135, 139, 141, 146, 149, 156, 163, 177, 193, 194, 196, 198, 246, 247, 248, 258, 499, 500
- E** _____
 ECCLES, John, 48
 ELLIS, Bronwyn Irene, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62
- ELOY, Jean-Michel, 193
 ELUERD, Roland, 94, 112, 189, 192
 ERODI, Gyongy Iren, 107
 ESCUDIER, Léon et Marie-Pierre-Pascal, 328, 427
 ESTERHUIZEM, H. L., 37
 EUCLIDE, 34
- F** _____
 FADER, Don, 52, 476
 FAVIER, Thierry, 51, 160
 FEDE, Innocenzo, 52, 62
 FÉNELON, François de Salignac de Lamothe-Fénelon, dit, 78
 FÉTIS, François-Joseph, 204, 205, 214, 215, 326, 328, 427
 FIELD, Christopher, 218, 302
 FIGUERAS, Monrserrat, 219
 FLEURY, Nicolas, 296, 352
 FLOIRAT, Bernard, 183, 184, 200, 335
 FLORIO, John, 465
 FONS SOLÉ, Estanislaou, 174
 FORBES, John, 293
 FORKEL, Johann Nikolaus, 214
 FORTIN, Andrée, 171
 FOUQUET, Nicolas, 65
 FRANCO TRUJILLO, Erik Daniel, 346
 FREILLON-PONCEIN, Jean-Pierre, 381
 FRIED, Michael, 138, 143
 FUCHS, Catherine, 139, 142
 FULLER, David, 107
 FURETIÈRE, Antoine, 164, 281, 312, 313, 322, 330, 369, 433, 434
 FUZEAU, 286
- G** _____
 GAGNEPAIN, Bernard, 203, 208
 GALILÉE, Galileo GALILEI, dit, 32
 GALILÉE, Vincent, Vincenzo GALILEI, dit, 32
 GALIN, Pierre, 326, 477
 GALLIARD, Johann Ernst, 331
 GALLON, Jean-Gaffin, 182
 GALPIN, Francis W., 107, 217
 GAMBIER, Yves, 17, 89, 93, 107, 110, 111, 112, 146, 147, 148, 198, 279
- GARCÍA DE QUESADA, Mercedes, 247
 GARDINER, John Eliot, 218, 219
 GAUDIN, François, 43, 92, 93, 111, 117, 119, 120, 192, 195, 196, 279
 GÉMAR, Jean-Claude, 22, 121
 GEMINIANI, Francesco, 381
 GENTILHOMME, Yves, 94
 GERVAIS, Bertrand, 65, 171, 206, 215
 GEVAERT, François, 205
 GIACOMO, Mathée, 66
 GILL, Donald, 107
 GILLET, Laurent, 215
 GINI, Roberto, 169
 GIRARD, Théodore, 286
 GIRDELSTONE, 182
 GISPERT, Hélène, 172
 GLATIGNY, Michel, 281, 309, 312
 GLUCK, Christoph Willibald, Ritter von, 181, 182
 GÖKE, Regina, 178
 GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER, Adelina, 76, 89, 111, 112
 GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan, 200
 GONZÁLEZ, Luis, 76, 89, 92, 111, 112, 118, 200, 497
 GOUADEC, Daniel, 27, 89, 498
 GOUK, Penelope, 302
 GOURRET, Jean, 181
 GRANT, Roger Mathew, 408, 409
 GRASSINEAU, James, 330, 331, 414, 415, 416, 417, 422
 GRÉCIANO, Gertrud, 234
 GREEN, Robert A., 299
 GREENBERG, Noah, 218
 GREENE, Maurice, 331
 GREENSBERG, Michael, 106
 GRENERIN, Henry, 296
 GROVE, George, 64, 65, 72, 506
 GUÉRANGER, Prosper (Dom), 215
 GUERINDON, Jean, 35
 GUESPIN, Louis, 43, 110, 192, 193
 GUILBERT, Louis, 88, 94, 145, 195
 GUILLAUME, Astrid, 142
 GUILLAUME, Gustave, 142
 GUILLO, Laurent, 49, 50, 73

- GUILMANT, Alexandre, 206, 217
 GUINEAU, Bernard, 200
 GUISE, les, 52
 GUISE, Mademoiselle de, 52, 66, 67
 GUTIÉRREZ, Bertha M., 97, 518
- H** _____
- HAAR, James, 47
 HADAMARD, Jacques Salomon, 34
 HÄNDEL, Georg Friedrich, 60, 168, 203, 205, 206, 214
 HARLAN, Peter, 217
 HARNONCOURT, Nikolaus, 20, 39, 40, 212, 214, 218, 403
 HARRIS, John, 32, 107, 330, 456
 HARRIS-WARRICK, Rebecca, 107
 HARVEY, Malcolm, 495, 497, 498
 HARWOOD, Ian, 506
 HASKELL, Harry, 19, 168, 169, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212
 HÄBLER, Gerda, 85
 HAWKINS, John, 331
 HENRI II, 459
 DE FRANCE, Henriette Marie ou Henrietta Maria (épouse de CHARLES I^{er}), 64
 HERISSONE, Rebecca, 56, 61, 72, 75, 79, 299, 411, 451, 457, 469
 HERMANS, Ad, 120, 121, 185, 190
 HERREWEGHE, Philippe, 218, 219
 HERZOG, Myrna, 107
 HINDEMITH, Paul, 218, 333
 HOFFMANN, Lothar, 76
 HOLMAN, Peter, 56, 57, 58, 59, 62, 161, 162, 203, 204, 207, 208, 212, 326, 463
 HOLSCHNEIDER, Andreas, 168
 HOLZEM, Maryvonne, 84, 85, 489
 HONEA, Sion M., 391
 HORGUELIN, Christophe, 200
 HORVATH, Louise, 164
 HOTTETERRE, 60, 63, 353, 354, 381
- HOULE, George, 355, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 416, 419, 420, 428, 456, 466, 478
 HULBERT, François, 171
 HUMBLEY, John, 149, 156, 159, 177, 187, 194, 196, 202
 HUMBOLDT, 36
 HUMPHREY, Pelham, 60
 HUTCHINGS, Arthur, 325
- I** _____
- ITARD, Jean, 35
- J** _____
- JACQUES, Marie-Paule, 52, 60, 62, 64, 156, 169, 192, 295, 298, 307, 323, 325, 354, 381, 396, 418, 423, 436, 439, 444, 476
 JACQUOT, Albert, 328
 JAFFEE, Kay, 218
 JAFFEE, Michael, 218
 JAHN, Otto, 205
 JAKOBSON, Roman, 137, 138, 186
 JAMES II, 53
 JAUSSAUD, Philippe, 199, 200
 JENSEN, H. James, 463, 464
 JEROLD, Beverly, 473
 JOÃO IV DU PORTUGAL, 61
 JOHNSON, Samuel, 226
 JONES, 199, 201
 JOSPIN, Lionel, 155
 JOUVE-GANVERT, Sophie, 213
- K** _____
- KACPRZAK, Alice, 196
 KAGEURA, Kyo, 196
 KANG, Min-Jung, 466
 KASPAR, Caroline, 200
 KASSKER, Jamie C., 331
 KERMAN, Joseph, 168
 KERSEY, John, 284, 456
 KINNEY, Gordon J., 381, 496
 KOCH, 174
 KOČOUREK, Rostislav, 100
 KUJKEN, Sigiswald, 218
 KUO, Eric, 37
 KURYSKO, Grigori F., 100
- L** _____
- LA ROCHEFOUCAULT, François, 46
 LA VOYE MIGNOT, 70, 72, 83, 102, 104, 179, 242, 243, 251, 252, 260, 297, 314, 420, 431, 432, 433, 459, 461, 462, 470, 493
- LABORDE, Denis, 50
 LAFAYETTE, Mme de, 46
 LAFORÉST, Daniel, 171
 LALANDE, Michel-Richard de, 68
 LAMARCK, Jean-Baptiste de, 173
 LAMIZET, B., 224
 LANCELOT, Claude, 71, 292
 LANCIANI, Albino Attilio, 37
 LANDOWSKA, Wanda, 208, 209, 216, 217, 218
 LAPLANE, Dominique, 34
 LARGE, Lucie, 173
 LASOCKI, David, 60, 374
 LAURENCIE, Lionel de la, 329, 446, 448, 449
 LAVAGNINO, Elisa, 146, 147, 148, 178, 185
 LAVIGNAC, Albert, 329, 446, 448, 449
 LAWES, William, 64, 301, 412
 LAZANA, Irene, 157, 158, 159
 L'ÉCUYER LACROIX, Sylvia, 39
 LE BÈGUE, Nicolas, 297, 381, 392, 393, 396, 401
 LE BLANC, Hubert, 213
 LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean Laurent, 181
 LE GALLOIS, Pierre, 297
 LE PAGE DU PRATZ, Antoine-Simon, 191
 LE ROY, Adrian, 63
 LE TELLIER DE LOUVOIS, François-Michel, 49
 LEAVER, Robin A., 206
 LEBEAU, Élisabeth, 329
 LÉBOUC, Georges, 155
 LEECH, Peter, 61, 62
 LELUBRE, Xavier, 234
 LEONHARDT, Gustav, 218
 LERAT, Pierre, 274
 LERVAD, Suzanne, 246, 247, 248, 249, 258
 LESCAT, Philippe, 49, 51, 73, 74, 77, 78, 380, 381, 405
 LESURE, François, 50, 64, 72
 LEWIN, T., 224
 LINNÉ, Carl Von, 173
 LOCKE, Matthew, 64, 65, 67, 300, 302, 458
 LOGGAN, David, 413
 LÓPEZ DÍAZ, Montserrat, 155
 LOUBIER, Christiane, 279
 LOUIS LE HUTIN, 180
 LOUIS XIV, 45
- LOULIÉ, Étienne, 33, 52, 67, 69, 70, 83, 90, 101, 104, 105, 179, 182, 242, 252, 256, 260, 261, 262, 263, 292, 297, 314, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 402, 434, 435, 436, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 482, 483
 LOVELL, Percy, 168
 LOVETTE, 173
 LOYSON, Estienne, 286
 LULLY, Jean-Baptiste, 47, 49, 50, 51, 57, 60, 64, 65, 66, 67, 90, 107, 125, 160, 161, 181, 182, 203, 213, 353
- M** _____
- MABROUR, Abdelouhed, 117
 MACE, Thomas, 38, 58, 67, 72, 73, 166, 167, 300, 353, 413, 455, 458, 469
 MAELZEL, Johann Nepomuk, 477, 478, 479
 MAHILLON, Victor-Charles, 205
 MAIA, Clarinda, 140, 142, 143, 303
 MAILLARD, Jean-Christophe, 169, 322
 MAINTENON, Mme de (Aubigné, Françoise d'), 67
 MAIR, Christian, 142
 MAÎTRE, Myriam, 70
 MALCOLM, Alexander, 478
 MALGLOIRE, Jean-Claude, 218
 MALHERBE, François de, 95
 MANIEZ, François, 230
 MARAIS, Marin, 297, 314, 315, 381, 394, 402
 MARCEL-DUBOIS, Claudie, 50
 MARCUS, Kenneth, 48
 MARINELLI, Rita, 246
 MARRINER, Neville, 218
 MARSH, Christopher, 46
 MARTÍN BELLOSO, Olga, 174
 MARTINET, André, 138
 MARY, The Queen, 52, 54, 63, 68
 MASON, Lowell, 418
 MASSENET, Jules, 328
 MATHIEU, abbé, 49
 MAURAI, Jacques, 192
 MAUTNER, Gerlinde, 197, 231
 MAZARIN, Jules Raymond (cardinal), 48, 50, 64, 65

- MCDONALD, Peter F., 33, 35, 36
 MÉDICIS, Marie de, 180
 MENAGE, Gilles, 96
 MENDELSSOHN, Felix, 203, 205, 214
 MERCIER, Denis, 200
 MÉRIMÉE, Prosper, 15
 MERSENNE, père Marin, 32, 74, 288, 322, 478
 MESNARD, Jean, 32
 MEUDE-MONPAS, Jean
 Olivier de, 324, 426, 441, 442
 MICHEL, Frédéric, 73
 MICHELS, Ulrich, 329
 MINKOFF, 286
 MOCHET, M., 224
 MODÈNE, Mary de, 62
 MOECK, Hermann, 216
 MOENS, Karel, 106
 MOLIÈRE, Jean-Baptiste
 Poquelin, dit, 65, 66, 125
 MOLINA SALINAS, Claudio, 346
 MØLLER, Bernt, 145, 148, 149, 193, 195, 196
 MONDEVILLE, Henri de, 180
 MONTAGNIER, Jean-Paul, 52
 MONTANI, Nicola, 216
 MONTEVERDI, Claudio, 218
 MORLEY, Thomas, 463
 MORRIS, William, 207
 MUFFAT, Georg, 213
 MURRAY, Brent Bartlett, 54
 MYERS, Herbert W., 106
- N** _____
 NATANSON, Édouard, 100
 NEECE, Brenda, 107
 NELSON, Nicholas R., 121, 129
 NERSESSIAN, Nancy J., 200
 NEUMANN, Frederick, 107
 NEWTON, John, 251, 301
 NIDERMEYER, Louis, 205, 217
 NIETZSCHE, Friedrich, 34
 NIVERS, Guillaume-Gabriel, 83, 256, 297, 298, 313, 381, 396, 401, 406, 407
 NODÉ LANGLOIS, Michel, 519
 NORTH, Roger, 56, 58, 59
 NOSCH, Marie Louise, 246, 247, 248, 258
 NOYES, Gertrud, 94, 96, 97
 NYCKEES, Vincent, 139, 163, 164
- O** _____
 ORLÉANS, Charlotte
 Élisabeth de Bavière, duchesse d', 78
 ORLÉANS, Anne Marie
 Louise d', dite La Grande Mademoiselle, 64
 ORLÉANS, Philippe d', 52, 68, 476
 OUDIN, Antoine, 308
 OWEN-CROCKER, Gale, 249
 OZANAM, Jacques, 298, 330, 374, 434
- P** _____
 PAILLARD, Jean-François, 218
 PAISIBLE, Jacques, 52, 60, 62
 PALATINE, Princesse, 78
 PALESTRINA, Giovanni
 Pierluigi da, 203, 205, 215, 216
 PÂRIS, 506, 507
 PARIZOT, Anne, 111, 115, 117, 194
 PARRY-JONES, Brenda, 199, 200
 PASCAL, Blaise, 32, 328
 PAUL, Thierry, 37, 39
 PEACHAM, Henry, 72
 PEARSON, Jennifer, 75, 224, 244, 289, 290
 PEIFFER, Jeanne, 35
 PELLETIER, 80, 100, 112, 114, 116, 193, 222, 279
 PEPUSCH, Johann Christoph, 331, 374, 414, 415, 416, 417, 422, 466
 PEPYS, Samuel, 61
 PERCEBOIS, Jacqueline, 495, 496, 498, 499
 PÉRÈS, Joseph, 35
 PEREYRA, Marie Louise, 329
 PERI, Jacopo, 180, 181
 PERNE, François-Louis, 325
 PERRIN, Pierre, 60, 181
 PERRINE, 71, 104, 105, 276, 298, 313, 314, 352, 374
 PETIT, Louis, 96
 PETREQUIN, Gilles, 95, 96, 101
 PHILIDOR, 60, 160, 354
 PHILIPPE LE BEL, 180
 PHILLIPS, Edward, 456, 466
 PICCO, Dominique, 78
 PICHT, Heribert, 76
 PICTON, Aurélie, 136, 140, 141, 145, 193, 194, 196, 201, 289, 290, 308, 309, 312
 PIÉJUS, Anne, 78
- PIERCE, Ken, 41
 PINOLET DE MONTÉCLAIR, Michel, 381
 PIMENTEL, Janine, 230
 PLANAYAVSKY, Alfred, 107
 PLAYFORD, John, 57, 102, 242, 251, 300, 301, 314, 412, 413, 419, 451, 452, 453, 454, 455, 465
 POHL, Jacques, 156
 PONSFORD, David, 392
 POPE, Alexander, 97
 PORTER, William Smith, 418, 458
 PORTIN, Petter, 198, 200
 POUGIN, Arthur, 325
 PROCÈS, Michel, 80
 PRUVOST, Jean, 281
 PSYCHOUYOU, Théodora, 460, 476
 PULVER, Jeffrey, 69
 PURCELL, Henry, 60, 65, 67, 68, 161, 203, 205, 301, 302, 375, 463, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 504
- Q** _____
 QUANTZ, Johann Joachim, 213, 381, 405
 QUEROUALLE, Louise de, duchesse de Portsmouth, 60
 QUILIEN, Jean, 36
- R** _____
 RAGUENET, François, 63, 472
 RAHMSTORF, 244
 RAINBOW, Bernarr, 326
 RAINER, Franz, 196, 197
 RAMEAU, Jean-Philippe, 181, 182, 205, 215
 RANUM, Patricia, 52
 RATTLE, Simon, 219
 RAY, John, 173
 RAYSON, John, 291
 REBEYROLLE, Josette, 91
 REDISH, Edward F., 37
 REGGIO, Pietro, 469
 REIMERINK, Arianne, 247
 RENOUF, Antoinette, 142
 REY, Alain, 85, 118, 119, 122, 130, 145, 151, 223, 224, 229, 239, 244, 257, 279, 310, 317, 477, 479
 REY-DEBOVE, Josette, 145, 244, 479
 RICHELET, César-Pierre, 164, 281, 308, 309, 312
 RICHELIEU, Armand-Jean du Plessis de, Cardinal de, 64
- RICKARD, Peter, 95, 96
 RICO, Christophe, 159
 RODOLPHE, Jean Joseph, 324, 445, 446
 ROGERS, William, 301
 ROQUET, Antoine-Ernest, 288, 291
 ROSSI, Micaela, 64, 117
 ROUSSEAU, D.-A., 82, 143, 262
 ROUSSEAU, Jean, 70, 71, 74, 242, 252, 256, 262, 298, 299, 353, 377, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 394, 395, 402, 407, 418
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 169, 282, 323, 324, 325, 326, 331, 418, 423, 424, 425, 426, 427, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 476, 477
 ROUSSEAU, Louis-Jean, 82, 87, 91, 93, 114, 120, 121, 225, 226, 247, 279, 487, 488
 ROUVILLE, Henry De, 59, 60
 RUBIN, Emanuel, 478, 482
- S** _____
 SABATIER, François, 213
 SABLAYROLLES, Jean-François, 149, 188, 189
 SADLER, Graham, 181, 182
 SAGER, Juan C., 33, 35, 36, 193, 244
 SAINT-EVREMOND, Charles de, 472
 SAINT-GLAS, Pierre de, 472
 SAINT-HILAIRE, Geoffroy de, 173
 SAINT-LAMBERT, Monsieur de, 41, 42, 46, 83, 84, 251, 299, 352, 353, 374, 390, 393, 396, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 421, 435, 481, 493, 504
 SAINT-MARD, Rémond de, 181
 SAKAI, Tatsuo, 200
 SALMON, Thomas, 33, 105, 256, 300, 301, 302
 SANZ ESPINAR, Gemma, 93, 100, 133, 221
 SAUSSURE, Ferdinand de, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 186
 SAUVEUR, Joseph, 67, 476
 SAVALL, Jordi, 219
 SAVARD, Augustin, 328, 445, 447, 448, 449
 SAVATOVSKY, Dan, 85

- SAXE-COBOURG-GOTHA,
Prince Albert de, 204
- SCHAETZEN, Caroline de,
195
- SCHOPENHAUER, Arthur, 31
- SCHÜTZ, Henrich, 47, 168,
205
- SEGERMAN, Ephraïm, 106
- SEPPÄLÄ, Selja, 164, 244,
245, 258
- SHARPIN, Grégoire, 51
- SIMPSON, Christopher, 57,
65, 66, 242, 252, 256,
270, 302, 305, 306, 353,
369, 377, 411, 412, 413,
430, 454, 455, 458, 465
- SLEMON, Peter, 287
- SLODZIAN, Monique, 115,
116, 174, 227
- SONNET, Martine, 78
- SOUBRIER, Jean, 178
- SOULLIER, Charles, 326,
426, 444, 445
- SPADONI, Giovanni, 246
- SPITTA, Philipp, 205
- SPITZER, John, 64, 65, 353,
374
- STAINER, John, 332, 418
- STRAHLE, Graham, 63, 84,
144, 256, 282, 283, 284,
285, 286, 330, 333, 374,
456, 464, 465, 471, 478
- STUART, 62
- SURMONT, Jean-Nicolas de,
146, 147, 188
- SUZANNE, Philippe, 219
- SWAIN, Joseph Peter, 64
- SWEELINCK, 205
- SWEETMAN, Brian J., 200
- SWIFT, Jonathan, 97
- T** _____
- TAFFAREL, Claude, 206
- TAGORE, rajah Sourindro
Mohun, 205
- TALBOT, Michael, 293
- TALEB, Saadia Ait, 233
- TEBÉ I SORIANO, Carles, 89
- TEMMERMAN, Rita, 177, 196
- TERRY, Richard, 206, 215
- THIBAUT, Geneviève, 216,
217
- THOINAN, Ernest, 288, 291
- THOIRON, Philippe, 91, 179,
182
- TILMOUTH, Michael, 301,
302
- TOMINAC COSLOVICH,
Sandra, 246
- TORRIANO, Giovanni, 466
- TOURNEFORT, Joseph Pitton
de, 173
- TRICHET, Pierre, 74
- TRNKA, Bohumil, 137, 138
- TSAI, Chienwen, 230, 231
- V** _____
- VAN CAMPENHOUDT, Marc,
87, 91, 133, 166, 193,
236, 238, 280
- VAN DE WIELE, Aimée, 216
- VAN DEN YEUGHT, Michel,
159
- VAN GYSEL, Bénédicte, 144
- VARGA, Cristina, 246
- VAUGELAS, Claude Favre de,
96, 312
- VECCHI, Dardo de, 245
- VEZINA, Robert, 485
- VIANO, R. J., 64
- VIEILLARD-BARON, Hervé,
170
- VILLANI, Cédric, 36
- VITRUVÉ, 86
- VÖTTERLE, Karl, 216
- W** _____
- WALLIS, John, 302
- WALLS, Peter, 61
- WARDHAUGHT, Benjamin,
301, 302
- WARNESSON, Jocelyne, 180
- WEINREICH, 244
- WENZIGER, August, 209
- WEXLER, Peter, 94
- WILKINS, Adam, 199, 200
- WILLIAM III, 53, 68
- WILSON, W., 332, 418
- WINCHESTER, Simon, 97,
226
- WOLLE, John Frederic, 206,
214
- WOOD URIBE, Patrick, 54,
55, 56
- WOOLRIDGE, Terence
Russon, 310
- WÜSTER, Eugen, 87, 93,
117, 177, 192, 194
- X** _____
- XYDOPOULOS, George J.,
157, 158, 159
- Z** _____
- ZANOLA, Marie Teresa, 81,
91, 109, 184, 192, 198,
201, 246
- ZASLAW, Neal, 64, 65, 107,
353, 374

LEXIQUES

| | | |
|------------------|-------|-----|
| Lexique français | _____ | 585 |
| Lexique anglais | _____ | 610 |

Ces lexiques représentent l'état actuel des recherches. Ils ne doivent pas être considérés comme définitifs.

Les éléments signalés dans la colonne « terme » ne sont pas nécessairement les termes canoniques.

*Les tableaux des lexiques ne doivent pas se lire de manière linéaire, mais plutôt par groupes formés d'un terme, de ses synonymes, quasi-synonymes, variantes et équivalents :
il n'y a pas nécessairement, au sein de chaque groupe, de correspondance horizontale.*

La présence d'un point d'interrogation dans la colonne des synonymes et quasi-synonymes signifie que la relation de synonymie ou de quasi-synonymie n'a pas été établie de façon définitive.

Les différents xénismes relevés au cours de nos recherches ont été intégrés dans l'un ou l'autre des lexiques, selon la langue dans laquelle ces termes ont été relevés.

Si la section « signe de mesure » est vide dans les deux lexiques, c'est en raison du fait que tous ces signes de mesure sont constitués essentiellement de symboles et que la base de données i-Term ne permet pas l'inscription de symboles en entrée.

Bien que nous ayons écarté pour l'instant le domaine du plain-chant de nos recherches, nous avons relevé trois concepts dans les ouvrages en français, mais aucun dans les ouvrages en anglais.

C'est ce qui explique que seul le lexique français comprend des termes relevant de ce domaine.

Ce sous-domaine a été créé en vue de travaux futurs.

LEXIQUE FRANÇAIS

1. MUSIQUE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|------------------------------|---------------------------|---|--|
| à livre ouvert, adv. | | | |
| accompagné, adj. | | | |
| accompagnement, n. m. | | | |
| accompagner, v. | | | |
| adoucissement, n. m. | | | |
| aigu, n. m. | | | |
| auditeur, n. m. | | | <i>auditor</i> , n. |
| avoir de l'oreille, phr. | | | |
| b rond, n. m. | | | |
| basse continuë, n. f. | basse chiffrée (s), n. f. | basse-continuë, n. f. basse continue, n. f. basse-continuë, n. f. basse continue, n. f. | <i>thorough-bass</i> , n. <i>thorow bass</i> , n. <i>continued-bass</i> , n. |
| beau-chant, n. m. | | beau chant, n. m. | |
| bel air, n. m. | | | |
| bemol, n. m. | | bémol, n. m. b mol, n. m. b.mol, n. m. b-mol, n. m. b, mol, n. m. | <i>flat</i> , n. |
| bequarre, n. m. | | béquarre, n. m. b.quarre, n. m. b quarre, n. m. b carre, n. m. ♯ quarre, n. m. ♯ carre, n. m. ♯ quarre, n. m. | |
| bis, n. m. | | | |
| bonne oreille, n. f. | | | |
| brève (syllabe), n. f. | | breue, n. f. | |
| chant, n. m. | | | <i>singing</i> , n. |
| chant chromatique, n. m. | | | |
| chant des instrumens, n. m. | | | |
| chant des oyseaux, n. m. | | | |
| chant des voix, n. m. | | | |
| chant diatonique, n. m. | | | |
| chant enharmonique, n. m. | | | |
| chant simple, n. m. | | | |
| chanté, adj. | | | |
| chanter, v. | | | <i>sing</i> , <i>to</i> , v. |
| chanter à livre ouvert, phr. | | | |
| chanter de mouvement, phr. | | | |
| chanter en parties, phr. | | chanter en partie, phr. | |
| chanter haut, phr. | | | |
| chanteur, n. m. | | | <i>singer</i> , n. |
| chantre, n. m. | | | |
| chiffre, n. m. | | | |
| chiffré, adj. | | | |
| chiffrer, v. | | | |
| chromatique, n. m. | | | |
| composé, adj. | | | |
| composer, v. | | | <i>compose</i> , <i>to</i> , v. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--|---|---|---|
| compositeur, n. m. | auteur de musique (S), n. m. auteur (S), n. m. auteur (S), n. m. maître compositeur en musique (QS), n. m. | compositeur de musique, n. m. compositeur en musique, n. m. | <i>composer</i> , n. <i>author</i> , n. <i>writer of musick</i> , n. |
| composition, n. f. | | composition de musique, n. f. | <i>composition</i> , n. |
| corde (note), n. f. | ton (note) (S), n. m. | | |
| corde chromatique, n. f. | | | |
| corde diatonique, n. f. | | | |
| corde enharmonique, n. f. | | | |
| d'oreille, adv. | | | <i>by [one's] ear</i> , adv. |
| danser, v. | | dancer, v. | |
| declamation, n. f. | | | |
| declamer, v. | | | |
| deconter, v. | | | |
| degré, n. m. | lettre de musique, n. f. (S) | | |
| degré, n. m. | | | <i>degree</i> , n. <i>degree of sound</i> , n. <i>gradual note</i> , n. <i>gradual tone</i> , n. <i>step</i> , n. |
| dieze, n. m. | | diese, n. m. diesis, n. m. dioesis, n. m. dioese, n. m. diezis, n. m. diézis, n. m. diêze, n. diéze, n. m. diése, n. m. | <i>sharp</i> , n. |
| dieze enharmonique, n. m. | dieze mineur (S), n. m. | | |
| diminution, n. f. | | | <i>division</i> , n. |
| division (intervalle), n. f. | | | |
| division générale harmonique (luth), n. f. | proportions armoniques (luth) (S), n. f. | | |
| durée, n. f. | | | |
| élévation de voix, n. f. | | | |
| emprunt, n. m. | | | |
| emprunter, v. | | | |
| énergie des modes, n. f. | | | |
| entonner, v. | | | |
| étenduë, n. f. | | estenduë, n. f. | <i>compass</i> , n. |
| eurithmie, n. f. | | | |
| executer, v. | | | <i>perform</i> , to, v. |
| execution, n. f. | | exécution, n. f. | <i>performance</i> , n. |
| fausse élévation de voix, n. f. | | | |
| grave, n. m. | | | |
| graver, v. | | | |
| imitation de chant, n. f. | | | |
| imitation de mouvement, n. f. | | | |
| instrumental, adj. | | | <i>instrumental</i> , n. |
| invention, n. f. | | | |
| justesse, n. f. | | iustesse, n. f. | |
| jeu, n. m. | | | <i>play</i> , n. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------------|--------------------------------|---|--|
| jouer, v. | | jouër, se, v. jouër, v. | <i>play, to, v.</i> |
| jouer d'oreille, phr. | | | |
| jouër en partie, phr. | | | |
| jouër sur la partie, phr. | | | |
| liaison (de notes), n. f. | | | |
| livre de musique, n. m. | | | |
| maistre de chant, n. m. | maître à chanter (S), n. m. | maistre du chant, n. m. | |
| maistre de musique, n. m. | | maistre (abrév.), n. m. maître (abrév.), n. m. | <i>master in musick, n.</i> <i>musick master, n.</i> <i>master, n.</i> |
| maître à danser, n. m. | | | |
| maître de clavecin, n. m. | | maître du clavecin, n. m. | |
| marque de musique, n. f. | | marque, n. f. | |
| menestrier, n. m. | | | |
| methode de chanter, n. f. | | | |
| moïen, n. m. | | | |
| mouvement (des voix), n. m. | | moueuement (des voix), n. m. | |
| musicien, n. m. | | | <i>musician, n.</i> <i>practical musician, n.</i> <i>practiser, n.</i> |
| musique, n. f. | | | <i>musick, n.</i> |
| musique d'église, n. f. | | | |
| musique naturelle, n. f. | | | |
| musique transposée, n. f. | | | |
| nature, n. f. | | | |
| nomination, n. f. | | | |
| nommer, v. | | | |
| note anticipante, n. f. | | | |
| note d'emprunt, n. f. | | note empruntée, n. f. | |
| note d'une valeur composée, n. f. | | | |
| note d'une valeur simple, n. f. | | | |
| note essentielle, n. f. | | | |
| note naturelle, n. f. | note ordinaire (S), n. f. | | |
| note superflüe, n. f. | | | |
| note transposée, n. f. | note extraordinaire (S), n. f. | | |
| noter, v. | | | |
| notte, n. f. | | note, n. f. notte de musique, n. f. | <i>note, n.</i> |
| oreille, n. f. | | | |
| outrer le chant, phr. | | | |
| partition, n. f. | | | |
| passage, n. m. | | | |
| préluder, v. | | | |
| regle du chant, n. | | | |
| renvoy, n. m. | | renvoi var. | |
| répétition, n. f. | | | |
| resonner, v. | | résonner, v. raisonner, v. | <i>sound, to</i> |
| roullement, n. m. | | | |
| sautillement, n. m. | | | |
| seul, adv. | | | |
| simple, n. m. | | | |
| solfier, v. | | | <i>sol-fa, to, v.</i> |
| son, n. m. | | | <i>sound, n.</i> |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------|--------------------------|-----------------|---------------|
| son altéré, n. m. | son dépendant (s), n. m. | | |
| son harmonique, n. m. | | | |
| son naturel, n. m. | son principal (s), n. m. | | |
| sonner, v. | | | |
| sujet, n. m. | | | |
| supposition, n. f. | | | |
| tacet, n. m. | | | |
| tempérament, n. m. | | | |
| temps, n. m. | | tems, n. m. | time, n. |
| tems inégaux, n. m. pl. | | | |
| tenue, n. f. | | | |
| ton de l'Opera, n. m. | | | |
| touché, n. m. | | | |
| toucher, n. | | | |
| toucher, v. | | toucher, se, v. | |
| trait du chant, n. m. | | | |
| trait italien, n. m. | | | |
| véhémence, n. f. | animement, n. m. | | |
| vocal, adj. | | | vocal, adj. |
| voix, n. f. | | uoir, n. f. | |
| voix de fausset, n. f. | | | |
| voix de taille, n. f. | | | |
| voix éclatante, n. f. | | | |
| voix juste, n. f. | | | |
| voix naturelle, n. f. | | | |

1.1. INSTRUMENTS

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------|-----------------------------|---|---|
| accord, n. m. | | | tuning, n. |
| accord par lettres, n. m. | | | |
| angelique, n. f. | | | |
| archet, n. m. | | | bou, n. |
| bas-dessus (voix), n. m. | | bas dessus, n. m. | |
| basse (instr.), n. f. | | | |
| basse (voix), n. f. | | basse chantante, n. f. | |
| basse de flute, n. f. | | | |
| basse de viole, n. f. | | basse de violle, n. f. | bass-viol, n. |
| basse de violon, n. f. | | | |
| basse-taille (voix), n. f. | concordant (s), n. m. | | |
| basson, n. m. | bourdon (s), n. m. | | |
| carillon, n. m. | | | |
| castagnette, n. f. | | | |
| châlumeau, n. m. | | | |
| chanterelle, n. f. | premiere corde (s), n. f. | | first string, n. treble string, n. |
| cistre, n. m. | | | |
| clavecin, n. m. | | claveçin, n. m. clavessin, n. m. clauessin, n. m. | harpsicord, n. harpsichord, n. harpsecon, n. harpsicord, n. harpsicon, n. |
| clavessin quarré, n. m. | | | |
| corde à vide, n. f. | corde à l'ouvert (s), n. f. | corde à vuide, n. f. | open string, n. string open, n. |
| corde de boyau, n. f. | | | gutt string, n. |
| corde fausse, n. f. | | | false string, n. |
| cornemuse, n. f. | | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-----------------------------------|--|---|--|
| cornet, n. m. | | | |
| couple de cordes, n. m. | | | <i>rank (of strings), n.</i> |
| cromorne, n. m. | | | |
| dessus de viole, n. m. | | dessus de violle, n. m. | |
| épinette, n. f. | | epinette, n. f. | <i>spinet, n.</i> <i>spinet, n.</i> |
| fifre, n. m. | flute d'Allemagne (s), n. f. | | |
| flageolet, n. m. | | | <i>flagelet, n.</i> |
| fluste, n. f. | | flutte, n. f. flûte, n. f. flute, n. f. | |
| flute douce, n. f. | flute à huit trous (s), n. f. | | |
| grand orgue, n. m. | | | |
| grosses cordes, n. f pl. | basses cordes (s), n. f pl. | | <i>bass (string), n.</i> <i>base (string), n.</i> |
| guitarre, n. f. | | guitare, n. f. guittare, n. f. guitarre, n. f. guitarre, n. f. | <i>gittar, n.</i> <i>guitar, n.</i> |
| haut-bois, n. m. | | haubois | |
| haute-contre (instr.), n. f. | | | |
| haute-contre (voix), n. f. | | hautecontre (voix), n. | |
| huchet, n. m. | | | |
| instrumen à pincer, n. m. | | | |
| instrument, n. m. | | instrument de musique, n. m. | <i>instrument, n.</i> |
| instrument (partie), n. m. | | | |
| instrument à archet, n. m. | | instrument à l'archet, n. m. | |
| instrument à batterie, n. m. | | instrument de batterie, n. m. | |
| instrument à clavier, n. m. | | | |
| instrument à cordes, n. m. | | instrument de musique à cordes (s), n. m. | <i>stringed instrument, n.</i> <i>strung instrument, n.</i> |
| instrument à manche, n. m. | | | |
| instrument à vent à anche | instrument de musique à anche (s), n. m. | | |
| instrument à vents, n. m. | instrument de musique à vent (s), n. m. | | <i>wind instrument, n.</i> |
| joëur de clavecin, n. m. | | | |
| luth, n. m. | | lut, n. m. | <i>lute, n.</i> |
| luthier, n. m. | | | <i>instrument-maker, n.</i> <i>maker of instrument, n.</i> <i>work-man, n.</i> |
| lyre, n. f. | | lire, n. f. | |
| mandore, n. f. | | mandole, n. f. | |
| monochorde, n. m. | | monocorde, n. m. | <i>monochord, n.</i> |
| musette, n. f. | | | |
| organiste, n. | | | <i>organist, n.</i> |
| orgue, n. m. | | | <i>organ, n.</i> |
| petite haute-contre (voix), n. f. | | | |
| petites cordes, n. f pl. | | | |
| poche, n. f. | | | |
| poix-resine, n. f. | | | |
| quinte (instr.), n. f. | | | |
| saqueboute, n. f. | trompette harmonique, n. f. | saquebute, n. f. | <i>sackbut, n.</i> |
| serpent, n. m. | | | |
| tambour, n. m. | caisse (s), n. f. | | <i>drum, n.</i> |
| tambour de Basque, n. m. | | | |
| theorbe, n. m. | | théorbe, n. m. téorbe, n. m. tuorbe, n. m. | <i>theorbo, n.</i> <i>theorboe, n.</i> <i>theorba</i> |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------------|--|--------------------------------------|---|
| timbales, n. f pl. | | teurbe, n. m. timballes, n. f pl. | |
| trompe, n. f. | cor de chasse, n. m. cor (s), n. m. | | <i>huntsman horn</i> , n. |
| trompette, n. f. | | trompette, n. f. | |
| trompette d'Orphée, n. f. | | | |
| trompette marine, n. f. | | | |
| viele, n. f. | | | |
| viola, n. f. | | viola, n. f. | <i>viol</i> , n. <i>viol de gambo</i> , n. <i>consort viol</i> , n. |
| violon, n. m. | | | <i>violin</i> , n. <i>treble violin</i> , n. |
| voix (partie), n. f. | | | |

1.1.1. TECHNIQUE INSTRUMENTALE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------|-----------------------------|--|--|
| à vide, adv. | à l'ouvert (s), adv. | à vuide, adv. | <i>open</i> , adj. |
| accorder, v. | accorder, s' (s ?), v. | | <i>tune</i> , to, v. |
| battre (des notes), v. | | | |
| changer une corde, phr. | | | <i>put on [a string]</i> , to, phr. |
| couché du doigt, n. m. | | couché (abrév. en contexte), n. m. | |
| couler l'archet, phr. | | | |
| coup d'archet, n. m. | trait d'archet (s ?), n. m. | | <i>motion of the bow</i> , n. |
| deslier, v. | | | |
| détacher, phr. | | | |
| détacher les accords, phr. | | | |
| détacher les notes, phr. | | | |
| doigt du milieu, n. m. | | | |
| emboucher, v. | | | |
| frapper une corde, phr. | | | <i>strike a string</i> , to, phr. <i>strike</i> , to, v. |
| lever l'archet, phr. | | | |
| lourer, v. | | | |
| main, n. f. | | | |
| main droite (clav.), n. f. | | | <i>right hand (keyboard)</i> , n. <i>treble hand</i> , n. |
| main gauche (clav.), n. f. | | | <i>left hand (keyboard)</i> , n. |
| marquer du gosier, phr. | | | |
| petit doigt, n. m. | | | <i>little finger</i> , n. |
| pincement, n. m. | | | |
| pincer, v. | | | |
| piquer, v. | pointer, v. | | |
| poignet, n. m. | | | <i>wrist</i> , n. |
| port de main, n. m. | | | <i>posture (of the hand)</i> , n. |
| porter l'archet, phr. | | | |
| porter la main, phr. | | | |
| pouce, n. m. | | | <i>thumb</i> , n. |
| poussé, n. m. | | poussé d'archet, n. m. poušé, n. m. | <i>forward</i> , adv. |
| pousser l'archet, phr. | | pousser, v. | |
| soutenir la voix, phr. | | | |
| tenue, n. f. | | | |
| tiré, n. m. | | tiré d'archet, n. m. | <i>backward</i> , adv. |
| tirer l'archet, phr. | | tirer, v. | |
| tirer un son, phr. | | | <i>draw a sound</i> , to, phr. |
| toucher à vuide, phr. | | | |

1.1.2. FORMATIONS MUSICALES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------------|--------------------------|----------|--------------------------------------|
| chambre du Roy, n. | | | |
| chœur, n. m. | | | <i>quire, n</i> <i>chorus, n.</i> |
| concerter, v. | | | |
| corps de la musique du roy, n. m. | | | |
| symphonie, n. f. | | | |
| symphoniste, n. m. | | | |

1.1.3. ORGANOLOGIE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------|------------------------------|-----------------------------|--|
| ame, n. f. | | | |
| anche, n. f. | | | |
| bois (archet), n. m. | | | <i>stalk, n.</i> |
| chevallet, n. m. | | chevalet, n. m. | <i>bridge, n.</i> |
| cheville, n. f. | | | <i>peg, n.</i> |
| chorde, n. f. | | corde, n. f. | <i>string, n.</i> |
| clavier, n. m. | | | |
| clavier des pedales, n. m. | | | |
| colet, n. m. | | | |
| corde de fer, n. f. | corde de metal (S), n. f. | | <i>wyar string, n.</i> <i>wire string, n.</i> |
| crin, n. m. | corde de l'archet (S), n. f. | | <i>hair, n.</i> <i>haire, n.</i> |
| crin blanc, n. m. | | | |
| crin noir, n. m. | | | |
| croissant, n. m. | | | |
| eclisse, n. m. | | | |
| embouchure, n. f. | | emboucheure, n. f. | |
| flute (jeu), n. f. | | | |
| hausse, n. f. | | | <i>nut (bow), n.</i> <i>nut (bow), n.</i> |
| jeu d'orgue, n. m. | | jeu (orgue) (abrév.), n. m. | <i>stop (organ), n.</i> |
| manche, n. m. | | | <i>finger-board, n.</i> <i>plate, n.</i> |
| manche, n. m. | | | <i>neck, n.</i> |
| manivelle, n. f. | | | |
| oûie, n. f. | S (S), n. | ouie, n. f. | |
| pavillon, n. m. | | | |
| pointe, n. f. | | | <i>point (bow), n.</i> |
| porte-vent, n. f. | | | |
| potence, n. f. | | | |
| regître, n. m. | | | |
| rose, n. f. | | | <i>rose, n.</i> <i>knot, n.</i> |
| roüe, n. f. | | | |
| sonnette, n. f. | | | |
| soufflet, n. m. | | souflet, n. m. | |
| table, n. f. | | | <i>belly, n.</i> <i>table, n.</i> |
| tête, n. f. | rouleau (S), n. m. | | |
| timbre, n. m. | | | |
| touche, n. f. | traverse (S), n. f. | | <i>fret, n.</i> <i>frett, n.</i> <i>stop, n.</i> |
| touche (clav.), n. f. | | | <i>key, n.</i> |

| | | | |
|------------------------|-------------------|-------------------------|-----------------------|
| touche blanche, n. f. | feinte (s), n. f. | blanche (touche), n. f. | <i>white key</i> , n. |
| touche noire, n. f. | | noire (touche), n. f. | <i>black key</i> , n. |
| trompette (jeu), n. f. | | | |
| tuyau, n. m. | | | |
| tuyau de bois, n. m. | | | |
| tuyau de plomb, n. m. | | | |

1.2. CONTREPOINT (MÉLODIE ET HARMONIE)

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------------|--|---|---|
| à l'unisson, adv. | unison, adv. | | |
| accord, n. m. | corde (s), n. m. | acord | <i>chord</i> , n. |
| accord d'accompagnement, n. m. | | | |
| accord de consonnance, n. m. | | | |
| accord imparfait, n. m. | | | |
| accord majeur, n. m. | | accord majeure, n. f. accord simple ? majeur, n. m. | |
| accord mineur, n. m. | | accord mineure, n. f. accord simple ? mineur, n. m. | |
| accord parfait, n. m. | accord naturel (s ?), n. m. | | |
| accord simple, n. m. | | | |
| aigu, adj. | | | <i>acute</i> , adj. <i>sharp</i> , adj. |
| apotome, n. m. | | | <i>apotome</i> , n. |
| au naturel, adv. | | | |
| baisser, v. | | | |
| bémoler, v. | | B moller, v. | |
| cadence, n. f. | | | <i>close</i> , n. <i>cadence</i> , n. <i>final close</i> , n. |
| cadence attendente, n. f. | | | |
| cadence dominante, n. f. | | | |
| cadence finale, n. f. | | | |
| cadence harmonique, n. f. | | | |
| cadence imparfaite, n. f. | | | |
| cadence indéterminée, n. f. | | | |
| cadence médiante, n. f. | | | |
| cadence parfaite, n. f. | | | |
| cadence rompüe, n. f. | | cadence rompuë, n. f. | |
| cadence suspenduë, n. f. | repos (s), n. m. | | |
| canevas, n. m. | | | |
| chorde principale du mode, n. f. | chorde essentielle du mode (s), n. f. corde essentielle du ton (s), n. f. | corde essentielle du mode, n. f. corde essentielle (abrév.), n. f. | |
| comma, n. m. | | | <i>comma</i> , n. |
| conduire, v. | | | |
| consonance imparfaite, n. f. | | consonnance imparfaite, n. f. | |
| consonance parfaite, n. f. | | consonnance parfaite, n. f. | |
| consonnance, n. f. | harmonie (s) bon accord (s) | consonance, n. f. | <i>concord</i> , n. <i>conchord</i> , n. <i>consonancy</i> , n. |
| contr'imitation de chant, n. f. | | | |
| contre-chant, n. | | | |
| contrepoint, n. m. | | contre-point, n. m. | <i>counterpoint</i> , n. <i>counter-point</i> , n. |
| contrepoint figuré, n. m. | contrepoint fleury (s), n. m. | | |
| contrepoint simple, n. m. | | | |
| cromatique, adj. | | chromatique, adj. | <i>cromatick</i> , adj. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------|--|--|--|
| dédiézié, adj. | | | <i>chromatick</i> , adj. |
| degrez disjoints, n. m. pl. | degrez interrompus (s), n. m. pl. | | |
| degrez conjoints, n. m. pl. | degrés non interrompus, n. m. pl. | | |
| degrés éloignés, n. m. pl. | | degrez eloignez, n. m. pl. | |
| demi ton fauory, n. m. | | | |
| descendre, v. | | | <i>fall</i> , to, v. <i>descend</i> , to, v. |
| diaschisme, n. m. | | diaschisma, n. m. | |
| diatonique, adj. | | | <i>diatonick</i> , adj. |
| diatonique, n. m. | | | |
| dieser, v. | | | |
| diézié, adj. | | | |
| discorder, v. | | | |
| dissonance, n. f. | mauvais accord (s), n. m. discord, n. m. | dissonance, n. f. | <i>discord</i> , n. <i>dischord</i> , n. <i>dissonancy</i> , n. |
| dissonance diminuée, n. f. | | | |
| dissonance superflue, n. f. | | | |
| dominante, n. f. | | | |
| élévation, n. f. | | | |
| en descendant, adv. | | | |
| en montant, adv. | | | |
| enharmonique, adj. | | | <i>enharmonic</i> , adj. <i>enharmonical</i> , adj. |
| faire harmonie, phr. | | | |
| faire notte contre notte, phr. | | faire note contre note, phr. faire notte pour notte, phr. | <i>note against note</i> , phr. <i>note for note</i> , phr. |
| fausse intervalle, n. f. | | | |
| faux bourdon, n. m. | | | |
| fausse relation, n. f. | | | |
| faux rapport, n. m. | | | |
| finale, n. f. | | finalle, n. f. | |
| fleuritis | | | |
| gamme, n. f. | | game, n. f. gamme simple, n. f. | <i>scale of musick</i> , n. <i>scale</i> , n. <i>gam-ut</i> , n. <i>gamma</i> , n. <i>gammut</i> , n. <i>gamut</i> , n. |
| gamme des muances, n. f. | gamme à trois colonnes (s), n. f. | | |
| gamme double, n. f. | | | |
| gamme par si, n. f. | | | |
| grave, adj. | | graue, adj. | <i>grave</i> , adj. |
| harmonie, n. f. | | | <i>harmony</i> , n. |
| hausser, v. | | | |
| intervalle éloigné, n. m. | | | |
| intonation, n. f. | | intonnation, n. f. | |
| lier par supposition, phr. | | | |
| main harmonique, n. f. | gamme générale (s), n. f. échelle générale (s), n. f. | main, n. f. | |
| mélodie, n. f. | | melodie, n. f. | <i>melody</i> , n. |
| méthode du Si, n. | | | |
| moïen, adj. | | | |
| monter, v. | | | <i>ascend</i> , to, v. <i>rise</i> , to, v. |
| mouvement contraire, n. m. | | moueuement contraire, n. m. | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|------------------------------|---------------------------------|---|--|
| mouvement semblable, n. m. | | mouvement semblable, n. m. | |
| note prochaine, n. f. | | | |
| ordre, n. m. | colonne (s), n. f. | | |
| ordre de nature, n. m. | | | |
| ordre de ♭ mol, n. m. | | | |
| ordre de ♯ quatre, n. m. | | | |
| par degrez conjoints, adv. | | par degrez conioints, adv. | <i>by degrees</i> , adv. |
| par degrez disjoints, adv. | | | <i>by leaps</i> , adv. <i>by intervals</i> , adv. |
| quart de ton, n. m. | | | |
| redoubler, v. | | | |
| reduire au naturel, phr. | | reduire le transposé au naturel, phr. reduire la musique transposée à une clef naturelle, phr. | |
| remplir, v. | | | |
| rentrée, n. f. | | | |
| reste, n. m. | | | |
| schisme, n. m. | | schisma, n. m. | |
| sortie, n. f. | | | |
| sortir du mode, phr. | | | |
| supposer, v. | | | |
| table générale, n. f. | clavier (s), n. m. | | |
| transposé, adj. | | | |
| transposer, v. | | | <i>transpose</i> , <i>to</i> , v. |
| transposition, n. f. | | | |
| unissonance, n. f. | | | |
| unisson, n. m. | notes semblables (s), n. f. pl. | vnison, n. m. uni-son, n. m. | <i>unison</i> , n. <i>unisson</i> , n. <i>unison</i> , n. <i>unisson</i> , n. <i>one sound</i> |
| unisson juste, n. m. | | | |
| unisson supposé, n. m. | | | |
| variété de mouvements, n. f. | | | |

1.2.1. MODES MÉLODIQUES ET TONS

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------------------|-----------------------------|----------|-----------------------------|
| demy ton fauory, n. m. | | | |
| majeur, adj. | | | |
| mediante, n. f. | | | |
| mineur, adj. | | | |
| mode, n. m. | ton (s), n. m. | | |
| mode authentique, n. m. | | | <i>authentick mood</i> , n. |
| mode de l'Antiquité, n. m. | | | |
| mode majeur, n. m. | | | |
| mode mineur, n. m. | | | |
| mode naturel, n. m. | | | |
| mode plagal, n. m. | mode collateral, n. m. | | <i>plagal mood</i> , n. |
| mode transposé, n. m. | | | |
| modulation, n. f. | | | |
| muance, n. f. | | | |
| muance accidentelle, n. f. | | | |
| muance naturelle, n. f. | | | |
| premier ton, n. m. | | | |
| second ton, n. m. | | | |
| ton, n. m. | | | <i>tone</i> , n. |
| ton de l'Église, n. m. | mode de l'Église (s), n. m. | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--|--------------------------|----------|-------------------------|
| ton diatonique, n. m. | | | |
| ton fauory, n. m. | | | |
| ton majeur, n. m. | ton faux (S), n. m. | | |
| ton mineur, n. m. | ton juste (S), n. m. | | |
| ton naturel, n. m. | | | <i>natural key</i> , n. |
| ton naturel par b mol, n. m. | | | |
| ton naturel par \sharp quatre, n. m. | | | |
| ton transposé, n. m. | | | |
| ton transposé par b mol, n. m. | | | |

1.2.2. INTERVALLES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------------------|---|---|--|
| composition (intervalle), n. f. | | | |
| demy-ton, n. m. | semiton (S), n. m. sémiton (S), n. m. semi-ton (S), n. m. semi ton (S) semy-ton (S), n. m. | demy ton demi-ton, n. m. demiton demi ton, n. m. | <i>semitone</i> , n. <i>half note</i> , n. <i>half-note</i> , n. <i>half a tone</i> |
| dixième, n. f. | | dixiesme, n. f. | |
| dixiesme majeure, n. f. | | | |
| dixiesme mineure, n. f. | | | |
| douzième, n. f. | | | |
| intervalle, n. m. ou f. | accord simple (S ?), n. m. | interualle, n. m. intervale, n. m. ou f. | <i>intervall</i> , n. <i>interval</i> , n. |
| neufvième, n. f. | | neuuième, n. neufuiesme, n. f. neufiesme, n. f. neuviesme, n. f. | |
| neuviesme majeure, n. f. | neufiesme majeure (S), n. f. | | |
| neuviesme mineure, n. f. | | | |
| octave, n. f. | diapason (S), n. m. | octaue, n. | <i>octave</i> , n. <i>eight</i> , n. <i>eighth</i> , n. <i>diapason</i> , n. |
| octave fausse, n. f. | octave diminuée (S), n. f. huitiesme diminuée (S), n. f. huitiesme a dire diminuée (S ?), n. f. | octaue fausse, n. f. octaue diminuée, n. f. | <i>defective eighth</i> , n. <i>semidiapason</i> , n. |
| octave parfaite, n. f. | | | |
| octave superflüe, n. f. | | octave superfluë, n. f. octaue superflue, n. f. octaue superfluë, n. f. | |
| onzième, n. f. | | onziesme, n. f. | |
| quarte, n. f. | diatessaron (S), n. m. | bonne quarte, n. f. | <i>fourth</i> , n. <i>diatessaron</i> , n. |
| quarte diminuée, n. f. | quarte imparfaite (S ?), n. f. quarte fausse (S), n. f. fausse quarte (S), n. f. troisiesme mineure (S), n. f. | | <i>lesser fourth</i> , n. |
| quatorzième, n. f. | | | |
| quatorzième majeure, n. f. | | | |
| quatorzième mineure, n. f. | | | |
| quinte, n. f. | diapente (S), n. m. | | <i>fifth</i> , n. <i>diapente</i> , n. |
| quinte fausse, n. f. | quinte diminuée (S), n. f. quinte imparfaite (S), n. f. semidiapente (S), n. m. | fausse quinte, n. f. | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--|---|---|--|
| quinte superflüe, n. f. quinziesme, n. f. | | | <i>double eighth</i> , n. <i>fifteenth</i> , n. <i>disdiapason</i> , n. |
| replique, n. f. | | | <i>compound</i> , n. <i>compounded interval</i> , n. <i>octave</i> , n. |
| seconde, n. f. seconde diminuée, n. f. | semiton mineur (s), n. m. demy-ton mineur (s), n. m. demi-ton mineur (s) semy-ton mineur (s), n. m. dieze chromatique (s), n. m. dieze majeur (s), n. m. | | <i>second</i> , n. |
| seconde majeure, n. f. seconde mineure, n. f. | ton. Isiesme (s), n. m. | | <i>lesser second</i> , n. |
| seconde superflüe, n. f. seizième (intervalle), n. f. | | | |
| semiton majeur, n. m. | demi-ton majeur (s), n. m. demy-ton majeur (s), n. m. demi-ton majeur (s), n. m. | semi-ton majeur, n. m. semy-ton majeur, n. m. | |
| septième, n. f. septième diminuée, n. f. | eptacorde (s), n. | septiesme, n. f. septième diminuée, n. f. | <i>seventh</i> , n. |
| septiesme majeure, n. f. | diapente avec le diton (s), n. m. | | <i>greater seventh</i> , n. <i>sept. major</i> |
| septiesme mineure, n. f. | diapende avec le semiditon (s), n. | | <i>lesser seventh</i> , n. <i>sept. minor</i> , n. |
| sixième diminuée, n. f. sixième superflue, n. f. | | | |
| sixte, n. f. | sixième, n. f. | sixiesme, n. f. sexte, n. f. | <i>sixth</i> , n. |
| sixte majeure, n. f. | sexte majeure (s), n. f. exacorde majeur (s), n. m. | sixiesme majeure, n. f. sixième majeure, n. f. | <i>greater sixth</i> , n. <i>greater sixth</i> <i>hexacordon major</i> |
| sixte mineure, n. f. | exacorde mineur (s), n. m. | sixième mineure, n. f. sexte mineure, n. f. sixiesme mineure, n. f. | <i>lesser sixth</i> , n. <i>lesser sixth</i> , n. <i>hexacordon minor</i> , n. |
| sixte naturelle, n. f. | | | |
| tierce, n. f. | | | <i>third</i> , n. |
| tierce diminuée, n. f. | | | |
| tierce majeure, n. f. | diton (s), n. m. | | <i>greater third</i> , n. <i>perfect third</i> , n. <i>ditone</i> , n. |
| tierce mineure, n. f. | demi-diton (s), n. m. semiditon (s), n. m. | | <i>lesser third</i> , n. <i>imperfect third</i> , n. <i>semititone</i> , n. |
| tierce superflue, n. f. | | | |
| treisiesme, n. f. | | | |
| treisiesme majeure, n. f. | | | |
| treisiesme mineure, n. f. | | | |
| triton, n. m. | quarte superflue (s), n. f. | | <i>greater fourth</i> , n. <i>tritone</i> , n. |

1.3. MESURE ET RYTHME

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|----------------|--------------------------|----------|---------------|
| cadence, n. f. | | | |

1.3.1. MESURE ET MODE RYTHMIQUE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--|--|------------------------|---------------------------------------|
| 2, n. m. | | | |
| abaisser, v. | | | |
| baïsser, n. m. | | | |
| battement, n. m. | batterie (s), n. f. | | |
| battre à deux tems inégaux, phr. | | | |
| battre la mesure, phr. | battre (abrév.), v. | battre, se, v. | |
| battre la mesure à deux temps, phr. | | | |
| battre la mesure à quatre temps, phr. | | | |
| battre la mesure à trois temps, phr. | | | |
| C barré, n. m. | signe mineur (s), n. m. | | |
| cadence, n. f. | | | |
| chronometre, n. m. | | | |
| compter, v. | | | <i>count, to, v.</i> |
| court, adj. | | | |
| demi-tems, n. m. | | | |
| demie mesure, n. f. | | demi-mesure, n. f. | |
| demy-temps, n. m. | | | |
| deux quatre, n. m. | | | |
| égal, adj. | | | |
| en baissant, adv. | | | |
| en levant, adv. | | | |
| faible, adj. | | | |
| fort (temps), adj. | | | |
| frapper, n. m. | | frappé, n. m. | |
| frapper, v. | | | |
| gros triple, n. m. | | | |
| hors de mesure, adj. | | | |
| lever, n. m. | | levé, n. m. | |
| lever, v. | | | |
| marquer les temps, phr. | | | |
| mesure, n. f. | | | <i>measure, n.</i> <i>time, n.</i> |
| mesure à deux temps, n. f. | mesure binaire (s), n. f. binaire (s), n. m. mesure quarrée (s ?), n. f. | mesure à deux tems, n. | |
| mesure à deux temps légers, n. f. | | | |
| mesure à deux temps lents, n. f. | | | |
| mesure à douze pour huit, n. f. | | | |
| mesure à douze pour quatre, n. f. | | | |
| mesure à douze temps, n. f. | | | |
| mesure à neuf pour huit, n. f. | neuf huit, n. m. | | |
| mesure à neuf pour quatre, n. f. | neuf quatre, n. m. | | |
| mesure à neuf temps, n. f. | | | |
| mesure à quatre temps, n. f. | | | |
| mesure à six temps, n. f. | | | |
| mesure à trois temps, n. f. | mesure ternaire (s), n. f. mesure triple (s), n. f. | | <i>triple time, n.</i> |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------------------|---|-----------------------------|---|
| mesure de six pour quatre, n. f. | six pour quatre (S), n. m. | | |
| | six quatre, n. m. | 6 pour 4, n. m. | |
| mesure de trois pour deux, n. f. | trois deux, n. m. | | |
| | triple double (S), n. m. | | |
| | double triple (S), n. m. | | |
| mesure sincopée, n. f. | | | |
| neuf seize, n. m. | | | |
| prolation, n. f. | | | |
| mode, n. m. | | | mood, n. mode, n. |
| prolation imparfaite majeure, n. f. | mode majeur imparfait (S), n. m. | | imperfect of the more, n. (?) |
| prolation imparfaite mineure, n. f. | mode mineur imparfait (S), n. m. | | imperfect of the less, n. (?) common mood, n. (?) common time, n. (?) |
| prolation parfaite majeure, n. f. | mode majeur parfait (S), n. m. | | perfect of the more, n. (?) |
| prolation parfaite mineure, n. f. | mode mineur parfait (S), n. m. | | perfect of the less, n. (?) |
| quatre huit, n. m. | | quatre pour huit (S), n. m. | |
| six huit, n. m. | | six pour huit, n. m. | |
| six seize, n. m. | | | |
| suivre la mesure, phr. | | | |
| temps (dans mesure), n. m. | | tems (mesure), n. pl. | |
| temps de mesure, n. m. | | | |
| temps faible, n. m. | | | |
| temps fort, n. m. | | | |
| temps lent, n. m. | | tems lent, n. m. | |
| temps très léger, n. m. | | tems fort leger, n. m. | |
| temps vite, n. m. | | | |
| triplat, n. m. | | | tripla, n. tripla time, n. |
| triple blanc, n. m. | | | |
| triple noir, n. m. | | | |
| trois huit, n. m. | | trois pour huit, n. m. | |
| trois pour quatre, n. m. | trois quatre, n. m. triple simple, n. m. | | |
| trois seize, n. m. | | | |
| trois un, n. m. | | | |

1.3.2. RYTHME

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|------------------------|--|---|--|
| augmenter, v. | | | augment, to, v. |
| blanche, n. f. | ronde avec une queue (S), n. f. demie (S), n. f. minime (S), n. f. | | minim, n. minum, n. |
| blanche pointée, n. f. | | blanche à queue pointée, n. f. | minim and prick, phr. minim with a prick, n. pricked minim, n. |
| contre-temps, n. m. | | contre-tems, n. m. contretemps, n. m. | |
| croche, n. f. | huitième (S), n. f. fuze (S), n. f. | noire crochée, n. f. noire barrée, n. f. | |
| croche pointée, n. f. | | | |
| demy pause, n. f. | | demi pose, n. f. | minim rest, n. |
| | | demi-pose, n. f. | minim-rest, n. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------------|--|--|--|
| | | | <i>minum rest</i> , n. |
| demi soupir, n. m. | crochet (s), n. m. | demi-soupir, n. m. demi soûpir, n. m. demi-soûpir, n. m. demy soûpir, n. m. demy-soupir, n. m. | <i>quaver rest</i> , n. |
| diminuer, v. | | | |
| double croche, n. f. | seizième (s), n. f. semifuze (s), n. f. | double-croche, n. f. noire doublement crochée, n. f. noire doublement barrée, n. f. | <i>semiquaver</i> , n. <i>demiquaver</i> , n. |
| inégal, adj. | | | |
| inégaliser, v. | | | |
| inégalité, n. f. | | | |
| lier, v. | | | |
| longue, n. f. | quarrée à queuë (s), n. f. quarrée, n. f. | | <i>long</i> , n. <i>longa</i> |
| maxime, n. f. | | | <i>large</i> , n. <i>maxima nota</i> , n. <i>larga</i> , n. |
| noire, n. f. | quart (s), n. m. semiminime (s), n. f. | noire à queüe, n. f. noire avec une queüe, n. f. | |
| noire pointée, n. f. | | | <i>prickt-crochet</i> , n. <i>prick-crochet</i> , n. <i>crochet with a prick</i> , n. |
| non-sincopée, adj. | | | |
| note pointée, n. f. | | notte pointée, n. f. | |
| note sincopée, n. f. | | | |
| pause, n. f. | | pose, n. f. | <i>semibreve rest</i> , n. <i>semibreve-rest</i> , n. <i>semibreif rest</i> , n. <i>semibrevis</i> , n. |
| point, n. m. | | | |
| pointé, adj. | | | |
| quart de soupir, n. m. | double crochet (s) | quart de soûpir, n. m. | <i>semiquaver rest</i> , n. |
| ronde, n. f. | entière (s), n. f. semibrefve (s), n. f. | ronde sans queüe, n. f. note ronde sans queüe, n. f. | <i>semibreif</i> , n. <i>semibreve</i> , n. |
| ronde pointée, n. f. | | | |
| silence, n. m. | pause (s), n. f. | pose, n. f. | <i>rest</i> , n. <i>pause</i> , n. |
| soupir, n. m. | | soûpir, n. m. | <i>crotchet rest</i> , n. <i>crochet-rest</i> , n. |
| syncopé, adj. | coupé (s), adj. | syncopé, adj. | <i>syncopated</i> , adj. |
| syncope, n. f. | | sincope, n. f. | <i>syncopation</i> , n. <i>sincope</i> <i>driving a note</i> , phr. |
| syncope de composition, n. f. | | | |
| syncope de mesure, n. f. | | | |
| syncoper, v. | | syncoper, v. | |
| triple croche, n. f. | | | <i>demi semiquaver</i> , n. <i>demiquaver</i> , n. <i>demisemiquaver</i> , n. |
| triple crochet, n. | | | <i>demisemiquaver rest</i> , n. |
| valeur, n. f. | | valeur de[s] note[s], n. f. valeur des notes, n. f. | <i>time of notes</i> , n. <i>length of notes</i> , n. |
| valeur des pauses, n. f. | | | |

1.3.3. MOUVEMENT

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-----------------------------------|--------------------------|------------------|---|
| changement de mouvement, n. m. | | | |
| fort lentement, adv. | | | <i>very slow</i> , adj. |
| fort vite, adv. | | | |
| gayement, adv. | | | |
| gravement, adv. | | | |
| legerement, adv. | | | |
| lentement, adv. | | | <i>slow</i> , adj. |
| mouvement, n. m. | | mouvement, n. m. | |
| vite, adv. | | vite, adv. | <i>quick</i> , adj. <i>fast</i> , adj. |

1.4. NOTATION

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------------|----------------------------------|-----------------------------|--|
| barre, n. f. | | | <i>bar</i> , n. |
| blanche simple, n. f. | | | |
| caractère, n. m. | figure, n. f. | | <i>sign</i> , n. <i>signe</i> , n. <i>character</i> , n. |
| cercle pour passer, n. m. | | | |
| croix, n. f. | | | |
| double barre, n. f. | | | <i>double bar</i> , n. |
| espace, n. m. ou f. | | | <i>space</i> , n. |
| feinte, n. f. | | | |
| guidon, n. m. | | | <i>direct</i> , n. <i>directer</i> , n. |
| lettre (tablature), n. f. | | | <i>letter</i> , n. |
| liaison, n. f. | tenuë (s) | | <i>tye</i> , n. <i>arch</i> , n. |
| ligne, n. f. | regle (s), n. f. | | <i>rule</i> , n. <i>line</i> , n. |
| ligne d'augmentation, n. f. | | | <i>leger line</i> , n. |
| marque de répétition, n. f. | marque de reprise (s), n. f. | | |
| mesure, n. f. | | | <i>bar</i> |
| note à double queue, n. f. | | | |
| note perduë, n. f. | | | |
| papier à douze portées, n. m. | | | |
| papier à huit portées, n. m. | | | |
| papier à six portées, n. m. | | | |
| petite reprise, n. f. | | | |
| point d'orgue, n. m. | | | <i>hold</i> , n. |
| point de répétition, n. m. | | | |
| portée, n. f. | échelle de la musique (s), n. f. | échelle, n. f. | |
| portée inférieure, n. f. | | | |
| portée supérieure, n. f. | | | |
| reprise, n. f. | | | <i>repetition</i> , n. <i>repeat</i> , n. |
| séparation, n. f. | grande reprise (s), n. f. | | |
| tablature, n. f. | | tablature de musique, n. f. | <i>tableture</i> , n. <i>tablature</i> , n. |

1.4.1. NOTATION RYTHMIQUE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------------|--------------------------|------------------------------|------------------------|
| bâton de deux pauses, n. m. | | bâton valant 2. poses, n. m. | <i>breve rest</i> , n. |
| bâton de quatre pauses, n. m. | | bâton valant 4. poses, n. m. | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-------------------------|--|--|--|
| blanche, n. f. | ronde avec une queue (S), n. f. demie (S), n. f. minime (S), n. f. | blanche à queue, n. f. | <i>minim</i> , n. <i>minum</i> , n. |
| blanche pointée, n. f. | | blanche à queue pointée, n. f. | <i>minim and prick</i> , n. <i>minim with a prick</i> , n. <i>pricked minim</i> , n. |
| croche, n. f. | huitième (S), n. f. fuzé (S), n. f. | noire crochée, n. f. crochée, n. f. noire barrée, n. f. crochuë, n. f. crochue, n. f. crochûe, n. f. | <i>quaver</i> , n. |
| croche pointée, n. f. | | | <i>prick-quaver</i> , n. |
| demy pause, n. f. | | demi pose, n. f. demi-pose, n. f. demie pause, n. f. | <i>minum rest</i> , n. <i>minim rest</i> , n. <i>minim-rest</i> , n. |
| demi soupir, n. m. | crochet (S), n. m. | demi-soupir, n. m. demi soupir, n. m. demi-soupir, n. m. demy soupir, n. m. demy-soupir, n. m. | <i>quaver rest</i> , n. |
| double croche, n. f. | seizième (S), n. f. semifuzé (S), n. f. | double crochée, n. f. noire doublement crochée, n. f. noire doublement barrée, n. f. double crochuë, n. f. double crochûe, n. f. double crochue, n. f. | <i>semiquaver</i> , n. <i>demiquaver</i> , n. |
| figure de notte, n. f. | | figure de note, n. f. | |
| grand bâton, n. m. | | | <i>large rest</i> , n. |
| longue, n. f. | quarrée à queue (S), n. f. | | <i>long</i> , n. <i>longa</i> , n. |
| maxime, n. f. | | | <i>large</i> , n. <i>maxima nota</i> , n. <i>larga</i> , n. |
| noire, n. f. | quart (S), n. m. semiminime (S), n. f. | noire à queue, n. f. noire avec une queue, n. f. | <i>crotchet</i> , n. <i>crochet</i> , n. <i>black minim</i> , n. |
| noire pointée, n. f. | | | <i>prickt-crochet</i> , n. <i>prick-crochet</i> , n. <i>crochet with a prick</i> , n. |
| noire sans queue, n. f. | | | |
| noire simple, n. f. | | | |
| pause, n. f. | | pose, n. f. | <i>semibreve rest</i> , n. <i>semibreve-rest</i> , n. <i>semibreif rest</i> , n. <i>semibrevis</i> , n. |
| point, n. m. | | | <i>point</i> , n. <i>prick</i> , n. |
| pointé, adj. | | | <i>prickt</i> , adj. <i>pricked</i> , adj. |
| quarrée, n. f. | | | <i>breve</i> , n. |
| quart de soupir, n. m. | double crochet (S) | quart de soupir, n. m. | <i>semiquaver rest</i> , n. |
| queue, n. f. | | queue | |
| ronde, n. f. | entière (S), n. f. semibrefve (S), n. f. ronde simple (S), n. f. | ronde sans queue, n. f. note ronde sans queue, n. f. | <i>semibreve</i> , n. <i>semibreif</i> , n. |
| ronde pointée, n. f. | | | |
| silence, n. m. | pause (S), n. f. | pose, n. f. | <i>rest</i> , n. <i>pause</i> , n. |
| soupir, n. m. | | soupir, n. m. | <i>crotchet rest</i> , n. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-----------------------|--------------------------|----------|---|
| | | | <i>crochet-rest</i> , n. |
| triple croche, n. f. | | | <i>demi semiquaver</i> , n. <i>demiquaver</i> , n. <i>demisemiquaver</i> , n. |
| triple crochet, n. m. | | | <i>demisemiquaver rest</i> , n. |

1.4.2. CLEFS

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---|---|------------------|--|
| clef, n. f. | | | <i>cliff</i> , n. <i>cliffe</i> , n. <i>cleave</i> , n. <i>clave</i> , n. |
| clef (pour les diff. parties), n. f. | | | |
| clef (parties-instr.), n. f. | | | |
| clef (parties-voix), n. f. | | | |
| clef d'ut, n. f. | clef de nature (S), n. f. clef de C sol vt fa (S), n. f. clef de C sol ut (S), n. f. clef de C (S), n. f. | clef d'vt, n. f. | <i>C cliff</i> , n. <i>tenner clift</i> , n. <i>C sol fa ut cliff</i> , n. <i>C sol fa ut cleave</i> , n. <i>middle cliff</i> , n. |
| clef de bas-dessus (voix), n. f. | | | |
| clef de basse (instr.), n. f. | | | |
| clef de basse (voix), n. f. | | | |
| clef de basse-taille (voix), n. f. | | | |
| clef de concordant, n. f. | | | |
| clef de dessus (instr.), n. f. | | | |
| clef de dessus (voix), n. f. | | | |
| clef de fa, n. f. | clef d'F (S), n. f. clef d'F vt fa (S), n. f. clef de F ut fa (S), n. f. clef de ♭ mol, n. f. | | <i>F cliff</i> , n. <i>bass clift</i> , n. <i>F fa ut cleave</i> , n. <i>F fa ut cliff</i> , n. |
| clef de G sur la première ligne, n. f. | | | |
| clef de G sur la deuxième ligne, n. f. | | | |
| clef de haute-contre (instr.), n. f. | | | |
| clef de haute-contre (voix), n. f. | | | |
| clef de petite haute-contre (voix), n. f. | | | |
| clef de quinte (instr.), n. f. | | | |
| clef de sol, n. f. | clé de G (S), n. f. clef de G re sol vt (S), n. f. clef de G ré sol (S), n. f. G. ré sol (S), n. f. clef de G re sol (S.), n. f. clef de ♯ quarre, n. f. | | <i>G cliff</i> , n. <i>treble cliff</i> , n. <i>treble clift</i> , n. <i>G sol re ut cliff</i> , n. <i>G sol re ut cleave</i> , n. |
| clef de taille (instr.), n. f. | | | |
| clef de taille (voix), n. f. | | | |
| clef naturelle, n. f. | | | |
| clef transposée, n. f. | | | |

1.4.3. SIGNES DE MESURE

1.5. AGRÉMENTS

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN | équivalent IT |
|---------------------------------------|--|---|---|---------------|
| agrément (du chant), n. m. | ornemen (s), n. m. grace du chant (s), n. f. | agrément, n. m. agrément, n. m. | <i>grace</i> , n. <i>ornament</i> , n. <i>gracing of notes</i> , n. <i>gracing of notes</i> , n. | |
| agrément (instr.), n. m. | | | | |
| animer, v. | | | | |
| anticipation, n. f. | | | | |
| appui, n. m. | | appuy, n. m. | | |
| appuyer le tremblement, phr. | | | | |
| aspirer, v. | | | | |
| augmentation, n. f. | | | | |
| balancement, n. m. | | balancemen, n. m. | | |
| balancement de main, n. m. | | | | |
| battement, n. m. | | batement, n. m. | | |
| battement du gosier, n. m. | | | | |
| broderie, n. f. | | | | |
| cadence avec appui, n. f. | tremblement avec appui (s), n. m. | cadence avec appui, n. f. cadence appuyée, n. f. tremblement appuyé, n. m. | | |
| cadence battuë, n. f. | | | | |
| cadence coupée avec deux notes, n. f. | | | | |
| cadence coupée avec une note, n. f. | | | | |
| cadence fermée, n. f. | | | | |
| cadence sans appui, n. f. | tremblement sans appui (s ?), n. m. tremblement sans appuyer (s ?), n. m. | cadence sans appui, n. f. | | |
| cadence soutenuë, n. f. | | | | |
| chaudronner, v. | | | | |
| cheute, n. f. | port de voix, n. m. | chute, n. f. chutte, n. f. cheutte, n. f. | | |
| chutte & pincé, n. | | cheute et pincé | | |
| coulade, n. f. | | | | |
| coulé, n. m. | | | | |
| coulé (instr.), n. m. | | | | |
| coulé d'archet, n. m. | | | | |
| coulé du doigt, n. m. | | coulé de doigt, n. m. | | |
| coulement, n. m. | | | | |
| couler, v. | | | | |
| coup de gosier, n. m. | | | | |
| coupé d'archet, n. m. | | | | |
| demy port de voix, n. m. | | demy-port de voix, n. m. | | |
| demy tremblement, n. m. | | tremblement étouffé (s), n. m. | | |
| détaché, n. m. | | | | |
| doigt couché, n. m. | | | | |
| double cadence battuë, n. f. | | | | |
| double cadence coupée, n. f. | | | | |
| double cadence en coulade, n. f. | | | | |
| double cadence renversée, n. f. | | | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN | équivalent IT |
|-------------------------------|--|--------------------------------|-----------------------|---|
| double cheute, n. | | | | |
| double martellement, n. m. | | | | |
| doublément de gosier, n. m. | | doublément du gosier, n. m. | | |
| doublément de notes, n. m. | | | | |
| expression, n. f. | | passionner (S et var.), v. | | |
| feinte, n. f. | | | | |
| finir la cadence, phr. | | | | |
| flatté, n. m. | flattement (S), n. m. | | | |
| fredonner, v. | | | | |
| grand tremblement, n. m. | | | | |
| harpège, n. | harpegement (S), n. m. | harpegé, n. m. arpégé, n. | | |
| harpegé figuré, n. m. | | | | |
| harpegé simple, n. m. | | | | |
| helan, n. m. | | | | |
| hoquet, n. m. | | | | |
| languueur, n. f. | | | | |
| marquer, v. | | | | |
| martellement, n. m. | pincé (S ?), n. m. pincement (S ?), n. m. | | | |
| ornement, n. m. | | | | |
| passage de la langue, n. | | | | |
| petit son, n. m. | | | | |
| petit tremblement, n. m. | flexion (S), n. f. | | | |
| petite note, n. f. | | | | |
| plainte, n. f. | miaulement (S ?), n. m. aspiration (S), n. f. accent (S), n. m. elevation de la voix (S ?), n. f. | | | |
| port de voix appuyé, n. m. | | | | |
| port de voix coulé, n. m. | port de voix glissé (S), n. m. | | | |
| port de voix doublé, n. m. | | | | |
| port de voix ordinaire, n. m. | | | | |
| port de voix parfait, n. m. | | | | |
| port de voix perdu, n. m. | | | | |
| port de voix plein, n. m. | | | | |
| port de voix simple, n. m. | | | | |
| porter la voix, phr. | | | | |
| prolation, n. f. | | | <i>prolation</i> , n. | |
| soûtien de la voix, n. m. | | | | |
| tenuë, n. f. | | tenüe, n. f. | | |
| tenuë ordinaire, n. f. | | | | |
| tiret, n. m. | | | | |
| tour de gosier, n. m. | double cadence (S), n. f. | tour de gosier, n. m. | | |
| tremblé, adj. | | | | |
| tremblement, n. m. | cadence (QS), n. f. cadance (QS), n. f. cadence simple, n. f. flexion de voix (S), n. f. | tremblemen, n. m. | | <i>trillo</i> , n. m. <i>tremolo</i> , n. m. |
| tremblement & pincé, n. | | | | |
| tremblement en l'air, n. m. | | | | |
| tremblement ordinaire, n. m. | | | | |
| tremblement simple, n. m. | | | | |
| tremblement subit, n. m. | | | | |
| trembler, v. | | | | |
| trembler la note, phr. | | | | |
| uni-son doublé, n. m. | | | | |
| uni-son simple, n. m. | uni-son ordinaire, n. m. | | | |

1.6. PARTIES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------|--------------------------|---------------------|---|
| basse, n. f. | | | <i>bass</i> , n. <i>base</i> , n. <i>basse</i> , n. |
| dessus, n. m. | superius (s ?), n. m. | | |
| haute contre, n. f. | | haute-contre, n. f. | |
| par-dessus, n. m. | | | |
| partie, n. f. | | | <i>part</i> , n. |
| taille, n. f. | | | |

1.6.1. PARTIES INSTRUMENTALES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------------|--------------------------|----------|-----------------------------|
| dessus (instr.), n. m. | | | <i>treble (instr.)</i> , n. |
| pardessus pour les violons, n. m. | | | |
| taille (instr.), n. f. | | | |

1.6.2. PARTIES VOCALES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------------|--------------------------|---------------------------|----------------------------|
| basse taille, n. f. | | | |
| dessus (voix), n. m. | | dessus de voix, n. m. | <i>treble (voice)</i> , n. |
| haut-dessus (voix), n. m. | | haut dessus (voix), n. m. | |
| haute-taille, n. f. | | | |
| taille (voix), n. f. | | | |

1.7. NOMS DE NOTES

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|---------------------|--------------------------|------------------|----------------------------------|
| A mi la, n. | | | |
| B fa si, n. | | | |
| B. fa si b mol, n. | | | |
| bémol de la, n. m. | | | |
| bémol de mi, n. m. | | | |
| bémol de si | | | |
| C. sol ut, n. f. | | | |
| dièse de sol, n. m. | | | |
| E si mi, n. | | | |
| fa, n. m. | F (s), n. | | <i>fa</i> , n. <i>F</i> , n. |
| fa dièse, n. m. | | fa dieze, n. m. | |
| la, n. m. | A (s), n. | | <i>la</i> , n. <i>A</i> , n. |
| mi, n. m. | E (s), n. | | <i>mi</i> , n. <i>E</i> , n. |
| mi bémol, n. m. | | | |
| re, n. m. | D (s), n. m. | ré, n. m. | <i>re</i> , n. <i>D</i> , n. |
| si, n. m. | B (s), n. | | <i>B</i> , n. |
| si bémol, n. m. | | | |
| sol, n. m. | G (s), n. | | <i>sol</i> , n. <i>G</i> , n. |
| sol dièse, n. m. | | sol dieze, n. m. | |
| ut, n. m. | C (s), n. | vt, n. m. | <i>ut</i> , n. <i>C</i> , n. |
| ut dièse | | | |

1.8. STYLES, FORMES ET GENRES MUSICAUX

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|-----------------------------------|----------------------------|--------------------------|---|
| air, n. m. | | | <i>ayre</i> |
| air à chanter, n. m. | | | |
| air à danser, n. m. | | air à danser, n. m. | |
| air à deux temps, n. m. | | | |
| air à six pour quatre, n. m. | | | |
| air à trois pour huit, n. m. | | | |
| air à trois temps, n. m. | | | |
| air d'opéra, n. m. | | | |
| air de ballet, n. m. | | air de balet, n. m. | |
| air de mouvement, n. m. | | | |
| air de musique, n. m. | | | |
| air de recit, n. m. | | | |
| air de vitesse, n. m. | | | |
| air françois, n. m. | | | |
| air grave, n. m. | | | |
| air italien, n. m. | | | |
| allemande, n. f. | | | <i>alman, n. almane, n. allmaine, n. almand almaine, n.</i> |
| bagatelle, n. f. | | | |
| bal, n. m. | | | |
| bourrée, n. f. | | bourée, n. f. | |
| bransle, n. m. | | branle, n. f. | <i>brawle, n.</i> |
| bransle à mener, n. m. | | branle à mener, n. m. | |
| bransle de Montirandé, n. f. | | | |
| bransle double, n. m. | | branle double, n. m. | |
| bransle gay, n. m. | | branle guay, n. m. | |
| bransle simple, n. m. | | branle simple, n. m. | |
| canaries, n. f. pl | | canarie, n. f. | |
| cantique spirituel, n. m. | | cantique (abrév.), n. m. | |
| caprice, n. m. | fantaisie (s), n. f. | | |
| chaconne, n. f. | | chacone, n. f. | <i>chichona, n. chacone</i> |
| chanson, n. f. | | | |
| chanson bachique, n. f. | | | |
| chansonnette, n. f. | | | |
| chant espagnol, n. m. | | | |
| chant étranger, n. m. | | | |
| chant françois, n. m. | | | |
| chant italien, n. m. | | | |
| chant royal, n. m. | | | |
| commencement (d'une fugue), n. m. | | | |
| concert, n. m. | | | |
| contre-fugue, n. f. | fugue renversée (s), n. f. | | |
| couplet, n. m. | | | |
| courante, n. f. | | | <i>corant, n. coranto, n. courante corante</i> |
| danse, n. f. | | dance, n. f. | <i>dance, n.</i> |
| dialogue, n. m. | | | |
| double, n. m. | | | |
| double fugue, n. f. | | double-fugue, n. f. | <i>double fuge, n.</i> |
| duo, n. m. | | | |
| écho, n. m. | | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|--------------------------------|--------------------------|--|--|
| entrée, n. f. | | | |
| envoy, n. m. | | | |
| faire la fugue, phr. | | | |
| fantaisie, n. f. | | | <i>fantasie, n.</i> <i>fancy</i> |
| folies, n. f. pl. | | | |
| fugue, n. f. | | fuge, n. f. | <i>fuge, n.</i> <i>fugue, n.</i> <i>fuga, n.</i> |
| gaillarde, n. f. | | | <i>galiard, n.</i> <i>gaillard, n.</i> |
| gauotte, n. f. | | gavotte, n. f. gavote, n. f. | <i>gavot, n.</i> |
| gigue, n. f. | | | <i>jig, n.</i> <i>jigg, n.</i> <i>gigg, n.</i> |
| gigue à la françoise, n. f. | | | |
| gigue d'Angleterre, n. f. | | | |
| grand branle, n. m. | | | |
| grande pavanne, n. f. | | | |
| kyrie, n. m. | | kirie, n. m. | |
| lamentation, n. f. | | | |
| leçon de Ieremie, n. f. | | | |
| madrigal, n. m. | | | |
| marche, n. f. | | | <i>march</i> |
| menuet, n. m. | | | <i>minuet</i> |
| menuet à danser, n. m. | | | |
| menuet de clavecin, n. m. | | | |
| messe, n. f. | | | |
| motet, n. m. | | | |
| musique instrumentale, n. f. | | | <i>instrumental musick, n.</i> |
| musique italienne, n. f. | | | |
| musique latine, n. f. | | | |
| musique vocale, n. f. | | | <i>vocal musick, n.</i> |
| opera, n. m. | | | |
| ouverture (d'opéra), n. f. | | | |
| paroles, n. f. pl. | | | |
| paroles sérieuses, n. f. pl. | | | |
| passacaille, n. f. | | pasacail, n. f. passacail, n. f. passecaille, n. f. | |
| passepied, n. m. | | passepilé, n. m. passe-piez, n. m. | <i>paspy, n.</i> |
| pastorale, n. f. | | | |
| pavane, n. f. | | pavanne, n. f. | <i>pavan, n.</i> <i>pavin, n.</i> |
| petite pavanne, n. f. | | | |
| piece, n. f. | | pièce, n. f. pièce, n. f. piece de musique, n. f. pièce de musique, n. f. | <i>piece, n.</i> <i>peece, n.</i> <i>piece of musick, n.</i> |
| piece à pincer, n. f. | | | |
| piece d'harmonie, n. f. | | | |
| pièce de clavecin, n. f. | | | |
| piece de longue haleine, n. f. | | | |
| pièce transposée, n. f. | | | |
| prélude, n. m. | | prelude, [n. m.] | <i>praelude, n.</i> <i>praeludium, n.</i> <i>prelude</i> |
| premier couplet, n. m. | | | |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN |
|------------------------------|--------------------------|-------------------|--|
| prendre la fugue, phr. | | | |
| progrez (d'une fugue), n. m. | | | |
| quatuor, n. m. | | | |
| récit, n. m. | | recit, n. m. | |
| recitatif, n. m. | | | |
| refrain, n. m. | | | |
| rigaudon, n. m. | | | |
| ritournelle, n. f. | | | <i>retornello</i> |
| rondeau, n. m. | | | |
| roulement, n. m. | | | |
| sarabande, n. f. | | | <i>saraband</i> , n. <i>seraband</i> , n. <i>serabrand</i> , n. <i>sarabrand</i> , n. |
| second couplet, n. m. | | | |
| serenade, n. f. | | | |
| simple fugue, n. f. | | | |
| style narratif, n. m. | | | |
| style récitatif, n. m. | | | |
| suite (d'une fugue), n. f. | | | |
| sujet (d'imitation), n. m. | | | |
| symphonie, n. f. | | | <i>symphony</i> <i>simphonie</i> <i>simphony</i> |
| trio, n. m. | | | |
| vaudeville, n. m. | | vaudeville, n. m. | |
| vilanelle, n. f. | | | |
| volte, n. f. | | | |

1.8.1. PLAINCHANT

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante |
|----------------------------|--------------------------|--|
| chant d'Eglise, n. m. | | |
| livre de plainchant, n. m. | | |
| plainchant, n. m. | | plein chant, n. m. plain-chant, n. m. plain chant, n. m. pleinchant, n. plein-chant, n. m. |

1.9. ESTHÉTIQUE MUSICALE

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN | terme IT (xénisme) |
|----------------------|--------------------------|----------|-----------------------------------|----------------------|
| | | | | <i>adagio</i> , adv. |
| bon goust, n. m. | | | | |
| cacophonie, n. f. | mauvais son (S ?), n. m. | | | |
| chantable, adj. | | | | |
| chantant, adj. | | | | |
| chanter faux, phr. | | | | |
| chanter juste, phr. | | | | |
| detonner, v. | | | | |
| dissonnant, adj. | | | | |
| doux, adj. ou adv. | | | <i>soft</i> , adj. | <i>piano</i> , adv. |
| entonner juste, phr. | | | | |
| faux, adj. ou adv. | | | <i>out of tune</i> | |
| fort, adj. ou adv. | | | <i>loud</i> , adv. <i>lowd</i> | |
| | | | | <i>forte</i> , adv. |

| terme FR | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent EN | terme IT (xénisme) |
|---------------------|--------------------------|----------|-----------------------|--------------------|
| fredon, n. m. | | | | |
| glapir, v. | | | | |
| grave, adj. | | | | |
| harmonie, n. f. | | | | |
| harmonieux, adj. | | | | |
| incurable, n. m. | | | | |
| juste, adj. ou adv. | | | <i>in tune</i> , adv. | |
| melodieux, adj. | | | | |
| toucher juste, phr. | | | | |

LEXIQUE ANGLAIS

1. MUSIQUE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|--------------------------|---|---------------------------------|--|
| actor, n. | | | |
| artist, n. | | | |
| auditor, n. | | | <i>auditeur</i> , n. m. |
| by [one's] ear, adv. | | | <i>d'oreille</i> , adv. |
| cadent-note, n. | | | |
| chromatick musick, adv. | | | |
| compass, n. | | | <i>étenduë</i> , n. f. <i>estenduë</i> , n. f. |
| compose, to, v. | | | <i>composer</i> , v. |
| composer, n. | author (s), n. writer of musick (s), n. | | <i>compositeur</i> , n. m. <i>compositeur de musique</i> , n. m. <i>auteur de musique</i> , n. m. <i>compositeur en musique</i> , n. m. <i>auteur</i> , n. m. <i>auteur</i> , n. m. <i>maistre compositeur en musique</i> , n. m. |
| composition, n. | | | <i>composition</i> , n. f. <i>composition de musique</i> , n. f. |
| composure, n. | | | |
| dancer, n. | | | |
| degree, n. | gradual note, n. step (s), n. | degree of sound, n. | <i>degré</i> , n. m. |
| descant, n. | | | |
| diatonick musick, n. | | | |
| division, n. | | | <i>diminution</i> , n. f. |
| ear, n. | | | |
| enharmonick musick, n. | | | |
| equisonate, to, v. | | | |
| ex-tempore, adv. | | | |
| falling, n. | | | |
| flat, n. | | | <i>bemol</i> , n. m. <i>bémol</i> , n. m. <i>b mol</i> , n. m. <i>b.mol</i> , n. m. <i>b-mol</i> , n. m. <i>b, mol</i> , n. m. |
| ground-note, n. | | | |
| harmonically, adv. | | | |
| harmonichal conchord, n. | | | |
| holding-note, n. | standing note (s ?), n. | | |
| instrumental, n. | | | <i>instrumental</i> , adj. |
| interlude, n. | | | |
| invention, n. | | | |
| key, n. | | | |
| learner, n. | | | |
| long note, n. | | | |
| lyrick harmony, n. | | | |
| master in musick, n. | teacher, n. | musick master, n. master, n. | <i>maistre de musique</i> , n. m. <i>maistre</i> , n. m. <i>maître</i> , n. m. |
| mixt-division, n. | | | |
| musical, adj. | | | |
| musician, n. | practical musician (s ?), n. practiser (s et v.), n. | | <i>musicien</i> , n. m. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------------------|--|-----------------|--|
| musick, n. | | | <i>musique</i> , n. f. |
| noise, n. | | | |
| note, n. | | | <i>note</i> , n. f. <i>note</i> , n. f. <i>note de musique</i> , n. f. |
| perform, to, v. | | | <i>executer</i> , v. |
| performance, n. | | | <i>execution</i> , n. f. <i>exécution</i> , n. f. |
| performer, n. | | | |
| play, n. | | | <i>jeu</i> , n. m. |
| play, to, v. | | | <i>jouer</i> , v. <i>jouer</i> , se, v. <i>jouër</i> , v. |
| player, n. | | | |
| practical musick, n. | | | |
| practice, n. | | | |
| practice, to, v. | | | |
| quick note, n. | short note (s), n. swift note (s), n. | | |
| sharp, n. | | | <i>dieze</i> , n. m. <i>diese</i> <i>diesis</i> , n. m. <i>dioesis</i> , n. m. <i>dioese</i> , n. m. <i>diezis</i> , n. m. <i>diézi</i> , n. m. <i>diéze</i> , n. <i>diéze</i> , n. m. <i>diése</i> , n. m. |
| sing, to, v. | | | <i>chanter</i> , v. |
| singer, n. | | | <i>chanteur</i> , n. m. |
| singing, n. | | | <i>chant</i> , n. m. |
| sol-fa, to, v. | | | <i>solfier</i> , v. |
| sol-fa-ing, n. | | | |
| song, n. | | | |
| sound, n. | | | <i>son</i> , n. m. |
| sound, to, v. | | | <i>resonner</i> , v. <i>résonner</i> , v. <i>raisonner</i> , v. |
| study, to, v. | | | |
| teaching, n. | | | |
| thorough-bass, n. | continued-bass (s), n. | thorow bass, n. | <i>basse continuë</i> , n. f. <i>basse chiffrée</i> , n. f. <i>basse-continuë</i> , n. f. <i>basse continüe</i> <i>basse-continüë</i> , n. <i>basse continue</i> , n. f. |
| time, n. | | | <i>temps</i> , n. m. |
| tune (as in 'in tune'), n. | | | |
| tuner, n. | | | |
| vocal, adj. | | | <i>vocal</i> , adj. |
| voice, n. | | | |

1.1. INSTRUMENTS

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------|--------------------------|----------|---------------|
| “α, n. | | | |
| “α, n. | | | |
| ‘α, n. | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------------|--------------------------|---|--|
| auferion, n. | | | |
| bandora, n. | | | |
| bass, n. | | | |
| bass (strings), n. | | base (strings), n. | <i>grosses cordes</i> , n. f. pl. <i>basses cordes</i> , n. f. pl. |
| bass-viol, n. | | | <i>basse de viole</i> , n. f. <i>basse de violle</i> , n. f. |
| bell, n. | | | |
| bow, n. | | | <i>archet</i> , n. m. |
| brass, n. | | | |
| cittern, n. | | | |
| coloured string, n. | | | |
| consort lute, n. | | | |
| consort-basse, n. | | | |
| cymbal, n. | | | |
| division-viol, n. | | | |
| division-violist, n. | | | |
| drum, n. | | | <i>tambour</i> , n. m. <i>caisse</i> , n. f. |
| false, adj. | | | |
| false string, n. | | | <i>corde fausse</i> , n. f. |
| fife, n. | | | |
| first fret, n. | | | |
| first string, n. | treble string (s), n. | | <i>chanterelle</i> , n. f. <i>premiere corde</i> , n. f. |
| flagilet, n. | | | <i>flageolet</i> , n. m. |
| french lute, n. | | | |
| french tuning, n. | | | |
| fret, to, v. | | | |
| fretted, adj. | | | |
| gittar, n. | | guittar, n. | <i>guitarre</i> , n. f. <i>guitare</i> , n. f. <i>guittare</i> <i>guitarre</i> , n. f. <i>guitarre</i> , n. f. |
| gutt string, n. | | | <i>corde de boyau</i> , n. f. |
| harp, n. | | | |
| harpsecord, n. | | harpsehord, n. harpsecon, n. harpsecon, n. harpsecon, n. | <i>clavecin</i> , n. m. <i>claveçin</i> , n. m. <i>clavessin</i> , n. m. <i>clauessin</i> , n. m. |
| huntsmans horn, n. | | | <i>cor de chasse</i> , n. m. <i>cor</i> , n. m. <i>trompe</i> , n. f. |
| instrument, n. | | | <i>instrument</i> , n. m. <i>instrument de musique</i> , n. m. |
| instrument-maker, n. | work-man (s ?), n. | maker of instrument, n. | <i>luthier</i> , n. m. |
| jews trump, n. | | | |
| kettle-drum, n. | | | |
| lute, n. | | | <i>luth</i> , n. m. <i>lut</i> , n. m. |
| lute dyphone, n. | | | |
| lutenist, n. | lute-player (s), n. | | |
| lyra-tuning, n. | | | |
| lyra-viol, n. | | lyro-viol, n. lyra (abrév.), n. | |
| monochord, n. | | | <i>monochorde</i> , n. m. <i>monocorde</i> , n. m. |

| | | | |
|-------------------------|-------------------|-------------------------|---|
| open string, n. | | string open, n. | <i>corde à vide</i> , n. f. <i>corde à vuide</i> , n. f. <i>corde à l'ouvert</i> , n. f. |
| organ, n. | | | <i>orgue</i> , n. m. |
| organ-maker, n. | | | |
| organist, n. | | | <i>organiste</i> , n. |
| pedal, n. | | | |
| pegs slipping, n. | | | |
| pistoy bass, n. | | | |
| poliphant, n. | | | |
| prick, to, v. | | | |
| principal, n. | | | |
| psaltery, n. | | | |
| rank (of strings), n. | | | <i>couple de cordes</i> , n. m. |
| regal, n. | | | |
| sackbut, n. | | | <i>saqueboute</i> , n. f. <i>saquebute</i> , n. f. <i>trompette harmonique</i> , n. f. |
| second string, n. | | | |
| spinnet, n. | | spinet, n. | <i>épinette</i> , n. f. <i>epinette</i> , n. f. |
| stopt string, n. | | | |
| string, to, v. | | | |
| stringed instrument, n. | | strung instruments, n. | <i>instrument à cordes</i> , n. m. <i>instrument de musique à cordes</i> , n. m. |
| stringing, n. | | | |
| table organ, n. | | | |
| tabor, n. | | | |
| theorbo, n. | | theorboe, n. theorba | <i>theorbe</i> , n. m. <i>théorbe</i> , n. m. <i>téorbe</i> , n. m. <i>tuorbe</i> , n. m. <i>teurbe</i> |
| theorboe bass, n. | | | |
| third string, n. | | | |
| trebles, n. pl. | | | |
| true string, n. | | | |
| trumpet, n. | | | |
| trumpeter, n. | | | |
| tuning, n. | | | <i>accord</i> , n. m. |
| viol, n. | consort viol, n. | viol de gambo, n. | <i>viola</i> , n. f. <i>violle</i> , n. f. |
| viol-bow, n. | | | |
| violin, n. | treble-violin, n. | | <i>violon</i> , n. m. |
| violist, n. | | | |
| virginal, n. | | | |
| virginal-player, n. | | | |
| wind instrument, n. | | | <i>instrument à vents</i> , n. m. <i>instrument de musique à vent</i> , n. m. |

1.1.1. TECHNIQUE INSTRUMENTALE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|--------------------|--------------------------|----------|---|
| arm, n. | | | |
| backward, adv. | | | <i>tiré</i> , n. m. <i>tiré d'archet</i> , n. m. |
| bow-arm, n. | | | |
| bow-hand, n. | | | |
| clean striking, n. | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|------------------------------------|---------------------------------|--------------------------------|--|
| double stop, n. | | | |
| draw a sound, to, phr. | | | tirer un son, phr. |
| finger, n. | | | |
| fingering, n. | | | |
| first finger (r. h., lute), n. | | | |
| first finger (viol), n. | | | |
| foot, n. | | | |
| fore-finger, n. | | | |
| forward, adv. | | | poussé, n. m. poussé d'archet, n. m. pouřbé, n. m. |
| fourth finger (viol), n. | little finger (l. h., viol), n. | | |
| hand, n. | | | |
| hold a note, to, phr. | | | |
| hold a note plain, to, phr. | | | |
| lay one's lute, phr. | | | |
| left foot, n. | | | |
| left hand (cordes), n. | | | |
| left hand (keyboard), n. | | | main gauche (clav.), n. f. |
| little finger, n. | | | petit doigt, n. m. |
| motion of the bow, n. | | | coup d'archet, n. m. trait d'archet, n. m. |
| motion of the right arme, n. | | motion of the arm (abrév.), n. | |
| motion of the wrist, n. | | | |
| open, adj. | | | à vide, adv. à vuide, adv. à l'ouvert, adv. |
| posture (of the hand), n. | | | port de main, n. m. |
| put on [a string], to, phr. | | | changer une corde, phr. |
| putter on of the string, n. | | | |
| putting on of a string, n. | | | |
| raise, to (string), v. | | | |
| right arme, n. | | | |
| right hand (keyboard), n. | treble hand, n. | | main droite (clav.), n. f. |
| right hand (lute), n. | | | |
| second finger (viole ou simi.), n. | | | |
| shake (with the bow), n. | | | |
| shaking stop, n. | | | |
| stop, n. | | | |
| stop a string, phr. | | | |
| stop, to, v. | | | |
| stopping, n. | grasping (s), n. | | |
| strike a string, to, phr. | | strike, to (abrév.), v. | frapper une corde, phr. |
| stroke, n. | | stroak, n. | |
| third finger (viol), n. | | | |
| thumb, n. | | | pouce, n. m. |
| tune, to, v. | | | accorder, v. accorder, s', v. |
| vibrate, to, v. | | | |
| wrist, n. | | | poignet, n. m. |

1.1.2. FORMATIONS MUSICALES

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------------|--------------------------|----------|---------------|
| Chappel Royal, n. | | | |
| chorus, n. | quire (S et V), n. | | chœur, n. m. |
| consort, n. | | | |
| quirester, n. | | | |

1.1.3. ORGANOLOGIE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|--------------------------|--------------------------|-----------------------|--|
| back, n. | | | |
| barr, n. | | | |
| belly, n. | table (s ?), n. | | table, n. f. |
| black key, n. | | | touche noire, n. f. noire (touche), n. f. |
| bridge, n. | | | chevallet, n. m. chevalet, n. m. |
| desk, n. | | | |
| double fret, n. | | | |
| finger-board, n. | plate (s ?), n. | | manche, n. m. |
| fret, n. | stop, n. | frett, n. | touche, n. f. traverse, n. f. |
| hair, n. | | haire, n. | crin, n. m. corde de l'archet, n. f. |
| head, n. | | | |
| inner keyes, n. pl. | | inward keyes, n. pl. | |
| key, n. | | | touche (clav.), n. f. |
| left hand keys, n. pl. | | | |
| long head, n. | | | |
| lute belly, n. | | belly [of a lute], n. | |
| lyon, n. | | | |
| minikin, n. | | | |
| neck, n. | | | manche, n. m. |
| neck (of the lute), n. | | lute-neck, n. | |
| nut (= sillet), n. | | nut (=sillet), n. | |
| nut (bow), n. | | nut (bow), n. | hausse, n. f. |
| peg, n. | | | cheville, n. f. |
| peg hole, n. | | hole (abrév.), n. | |
| point (bow), n. | | | pointe, n. f. |
| ribb, n. | | | |
| right hand keyes, n. pl. | | | |
| rose, n. | knot (s), n. | | rose, n. f. |
| single fret, n. | | | |
| stalk, n. | | | bois, n. m. |
| stop (organ), n. | | | jeu (orgue), n. m. |
| string, n. | | | chorde, n. f. corde, n. f. |
| string slipping, n. | peg slipping (s ?), n. | | |
| treble minikin, n. | | | |
| turned back head, n. | | | |
| upper long head, n. | | | |
| upright head, n. | | | |
| Venice catlin, n. | | | |
| white key, n. | | | touche blanche, n. f. blanche (touche), n. f. feinte (touche), n. f. |
| wyar string, n. | | wire string (v), n. | corde de fer, n. f. corde de metal, n. f. |

1.2. CONTREPOINT (MÉLODIE ET HARMONIE)

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-----------------------|--------------------------|----------|----------------|
| acute, adj. | sharp (s), adj. | | aigu, adj. |
| acuteness, n. | | | |
| apotome, n. | | | apotome, n. m. |
| ascend, to, v. | rise, to (s), v. | | monter, v. |
| breaking a note, phr. | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---|---|--|--|
| breaking the ground, phr. by degrees, adv. | | | <i>par degrez conjoints</i> , adv. <i>par degrez conioints</i> , adv. |
| by leaps, adv. | by intervals, adv. | | <i>par degrez disjoints</i> , adv. |
| chord, n. | | | <i>accord</i> , n. m. <i>acord</i> <i>corde</i> , n. m. |
| chromatick half note, n. | chromatick hemitone (S), n. | | |
| close, n. | cadence (S ?), n. | final close (V ?), n. | <i>cadence</i> , n. f. |
| comma, n. | | | <i>comma</i> , n. m. |
| conchord, to, v. | | | |
| concord, n. | consonancy (S), n. | conchord, n. | <i>consonnance</i> , n. f. <i>consonance</i> , n. f. <i>harmonie</i> <i>bon accord</i> |
| counterpoint, n. | | counter-point, n. | <i>contrepoint</i> , n. m. <i>contre-point</i> , n. m. |
| cromatick, adj. | | chromatick, adj. | <i>cromatique</i> , adj. <i>chromatique</i> , adj. |
| descant, to, v. | | | |
| descant-division, n. | | | |
| diatonick, adj. | | | <i>diatonique</i> , adj. |
| diatonick half note, n. | | | |
| diesis, n. | quarter note (S), n. quarter-note (S et V), n. | | |
| discord, n. | dissonancy (S), n. | dischord, n. | <i>dissonnance</i> , n. f. <i>dissonance</i> , n. f. <i>mauvais accord</i> , n. m. <i>discord</i> , n. m. |
| divide, to, v. | | division, to, v. | |
| enharmonic, adj. | | enharmonic, adj. | <i>enharmonique</i> , adj. |
| enharmonic scale, n. | | | |
| fall, to, v. | descend, to, v. | | <i>descendre</i> , v. |
| flatt (harmonie), adj. | | | |
| grave, adj. | | | <i>grave</i> , adj. <i>graue</i> , adj. |
| graveness, n. | | | |
| harmonical (crtpt), adj. | | | |
| harmony, n. | | | <i>harmonie</i> , n. f. |
| melody, n. | | | <i>mélodie</i> , n. f. <i>melodie</i> , n. f. |
| natural key, n. | | | <i>ton naturel</i> , n. m. |
| note against note, phr. | | note for note, phr. | <i>faire notte contre notte</i> , phr. <i>faire note contre note</i> , phr. <i>faire notte pour notte</i> , phr. |
| pitch, n. | | | |
| scale of musick, n. | gam-ut, n. gamut (S et V), n. gamma (V), n. gammut (V), n. | scale (abrév.), n. | <i>gamme</i> , n. f. <i>gamme simple</i> , n. f. <i>game</i> , n. f. |
| sharp, adj. | | | |
| transpose, to, v. | | | <i>transposer</i> , v. |
| unison, n. | one sound (S) | vnisson, n. vnison, n. unisson, n. | <i>unisson</i> , n. m. <i>vnison</i> , n. m. <i>uni-son</i> , n. m. <i>notes semblables</i> , n. f. pl. |
| unison, adv. | | | <i>à l'unisson</i> , adv. |

1.2.1. MODES MÉLODIQUES ET TONS

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------|--------------------------|----------|--|
| authentick mood, n. | | | <i>mode authentique</i> , n. m. |
| B-mi-key, n. | | | |
| D-sol-re-Key, n. | | | |
| E-la-mi-Key, n. | | | |
| F-fa-ut-Key, n. | | | |
| Gam ut-Key, n. | | | |
| key, n. | | | |
| natural key, n. | | | ton naturel, n. m. |
| plagal mood, n. | | | <i>mode plagal</i> , n. m. <i>mode collateral</i> , n. m. |
| tone, n. | | | ton, n. |

1.2.2. INTERVALLE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------------|--|-------------------------|---|
| compound, n. | octave, n. | compounded interval, n. | <i>replique</i> , n. f. |
| defective eighth, n. | semidiapason (S), n. | | <i>octave fausse</i> , n. f. <i>octave fausse</i> , n. f. <i>octave diminuée</i> , n. f. <i>octave diminuée</i> , n. f. <i>huitiesme diminuée</i> , n. f. <i>huitiesme a dire diminuée</i> , n. f. |
| fifteenth, n. | double eighth (S), n. disdiapason (S), n. | | <i>quinziesme</i> , n. f. |
| fifth, n. | diapente (S), n. | | <i>quinte</i> , n. f. <i>diapente</i> , n. m. |
| fourth, n. | diatessaron (S), n. | | <i>quarte</i> , n. f. <i>diatessaron</i> , n. m. <i>bonne quarte</i> , n. f. |
| greater fourth, n. | tritone, n. | | <i>triton</i> , n. m. <i>quarte superflue</i> , n. f. |
| greater seventh, n. | sept. major (S) | | <i>septiesme majeure</i> , n. f. <i>diapente avec le diton</i> , n. m. |
| greater sixth, n. | hexacordon major (S) | greater sixth | <i>sixte majeure</i> , n. f. <i>sixième majeure</i> , n. f. <i>sixiesme majeure</i> , n. f. <i>exacorde majeur</i> , n. m. <i>sixte majeure</i> , n. f. |
| greater third, n. | perfect third (S), n. ditone (S), n. | | <i>tierce majeure</i> , n. f. <i>diton</i> , n. m. |
| intervall, n. | | interval, n. | <i>intervalle</i> , n. m. ou f. <i>interualle</i> , n. m. <i>intervale</i> , n. m. ou f. <i>accord simple</i> , n. m. |
| lesser fourth, n. | | | <i>quarte diminuée</i> , n. f. <i>quarte imparfaite</i> , n. f. <i>quarte fausse</i> , n. f. <i>fausse quarte</i> , n. f. <i>troisiesme mineure</i> , n. f. |
| lesser second, n. | | | <i>seconde mineure</i> , n. f. |
| lesser seventh, n. | sept. minor (S) | | <i>septiesme mineure</i> , n. f. <i>diapente avec le semiditon</i> , n. |
| lesser sixth, n. | hexacordon minor (S), n. | lesser sixth, n. | <i>sixte mineure</i> , n. f. <i>sixième mineure</i> , n. f. <i>sixte mineure</i> , n. f. <i>sixiesme mineure</i> , n. f. <i>exacorde mineur</i> , n. m. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|------------------------|---|---------------------------|---|
| lesser third, n. | imperfect third (S), n. semititone (S), n. | | <i>tierce mineure</i> , n. f. <i>semititon</i> , n. m. <i>demi-diton</i> , n. m. |
| nine and twentieth, n. | tetradiaison (S), n. quadrula eighth (S), n. | | |
| octave, n. | eight (S), n. eighth (S), n. | diapason (v diachro.), n. | <i>octave</i> , n. f. <i>octaue</i> , n. <i>diapason</i> , n. m. <i>seconde</i> , n. f. |
| second, n. | | | <i>demy-ton</i> , n. m. <i>demy ton</i> <i>semiton</i> , n. m. <i>sémiton</i> , n. m. <i>semi-ton</i> , n. m. <i>semi ton</i> <i>demi-ton</i> , n. m. <i>demiton</i> <i>semy-ton</i> , n. m. <i>demi ton</i> , n. m. |
| semitone, n. | half note (S), n. half-note (V), n. half a tone (S) | | |
| seventh, n. | | | <i>septième</i> , n. f. <i>septiesme</i> , n. f. <i>eptacorde</i> , n. |
| sixth, n. | | | <i>sixte</i> , n. f. <i>sixième</i> , n. f. <i>sixiesme</i> , n. f. <i>sixte</i> , n. f. |
| third, n. | | | <i>tierce</i> , n. f. |
| two and twentieth | trisdiaison (S), n. triple eighth (S), n. | | |

1.3. MESURE ET RYTHME

1.3.1. MESURE ET MODE RYTHMIQUE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------------|--|-----------------|--|
| barr, n. | | | |
| count, to, v. | | | <i>compter</i> , v. |
| dupla, n. | | | |
| imperfect of the less, n. | common mood (S), n. common time (S), n. | | <i>prolation imparfaite mineure</i> , n. f. (?) <i>mode mineur imparfait</i> , n. m. (?) |
| imperfect of the more, n. | | | <i>prolation imparfaite majeure</i> , n. f. (?) <i>mode majeur imparfait</i> , n. m. (?) |
| measure, n. | time (QS), n. | | <i>mesure</i> , n. f. |
| mood, n. | mode (S), n. | | <i>mode</i> , n. m. |
| perfect of the less, n. | | | <i>prolation parfaite mineure</i> , n. f. (?) <i>mode mineur parfait</i> , n. m. (?) |
| perfect of the more, n. | | | <i>prolation parfaite majeure</i> , n. f. (?) <i>mode majeur parfait</i> , n. m. (?) |
| quadrupla, n. | | | |
| time, n. | | | <i>temps</i> , n. m. <i>tems</i> , n. pl. |
| tripla, n. | | tripla time, n. | <i>triplat</i> , n. m. |
| triple time, n. | | | <i>mesure ternaire</i> , n. f. |

1.3.2. RYTHME

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------------------|--------------------------|---|--|
| augment, to, v. | | | <i>augmenter</i> , v. |
| broken note, n. | | | |
| crotchet, n. | black minim (s), n. | crochet, n. | <i>noire</i> , n. f. <i>quart</i> , n. m. <i>semiminime</i> , n. f. <i>noire à queue</i> , n. f. <i>noire avec une queue</i> , n. f. |
| crotchet rest, n. | | crochet-rest, n. | <i>soupir</i> , n. m. <i>soupir</i> , n. m. |
| demi semiquaver, n. | | demisemiquaver, n. demiquaver, n. | <i>triple croche</i> , n. f. |
| demisemiquaver rest, n. | | | <i>triple crochet</i> , n. |
| large, n. | maxima nota (s), n. | larga, n. | <i>maxime</i> , n. f. |
| large rest, n. | | | <i>grand bâton</i> , n. m. |
| long, n. | | longa | <i>longue</i> , n. f. <i>quarée</i> , n. f. <i>quarée à queue</i> , n. f. |
| minim, n. | | minum, n. | <i>blanche</i> , n. f. <i>blanche à queue</i> , n. f. <i>ronde avec une queue</i> , n. f. <i>demie</i> , n. f. <i>minime</i> , n. f. |
| minim and prick, n. | | minim with a prick, n. pricked minim, n. | <i>blanche pointée</i> , n. f. <i>blanche à queue pointée</i> , n. f. |
| minim rest, n. | | minim-rest, n. minum rest, n. | <i>demie pause</i> , n. f. |
| odd rest, n. | | | |
| point, n. | prick (s), n. | | <i>point</i> , n. m. |
| prick-note, n. | | pricked note, n. | |
| prick-quaver, n. | | | |
| pricked semibreve, n. | | | |
| prickt-crochet, n. | | prick-crochet, n. crochet with a prick, n. | <i>noire pointée</i> , n. f. |
| quaver, n. | | | <i>croche</i> , n. f. <i>huitième</i> , n. f. <i>fuze</i> , n. f. <i>noire crochée</i> , n. f. <i>crochée</i> , n. f. <i>noire barrée</i> , n. f. <i>crochuë</i> , n. f. <i>crochue</i> , n. f. <i>crochüe</i> , n. f. |
| quaver rest, n. | | | <i>demi soupir</i> , n. m. <i>demi-soupir</i> , n. m. <i>demi soupir</i> , n. m. <i>demi-soupir</i> , n. m. <i>demy soupir</i> , n. m. <i>demy-soupir</i> , n. m. <i>crochet</i> , n. m. |
| rest, n. | pause (s), n. | | <i>silence</i> , n. m. <i>pause</i> , n. f. <i>pose</i> , n. f. |
| rythmical, adj. | | | |
| semibreve, n. | | semibreif, n. | <i>ronde</i> , n. f. <i>ronde sans queue</i> , n. f. <i>note ronde sans queue</i> , n. f. <i>entière</i> , n. f. <i>semibrefve</i> , n. f. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------|--------------------------|--|---|
| semibreve rest, n. | | semibreve-rest, n. semibreif rest, n. semibrevis, n. | <i>ronde simple</i> , n. f. <i>pause</i> , n. f. <i>pose</i> , n. f. |
| semiquaver, n. | | demi-quaver, n. | <i>double croche</i> , n. f. <i>double crochée</i> , n. f. <i>seizième</i> , n. f. <i>semifuze</i> , n. f. <i>noire doublement crochée</i> , n. f. <i>noire doublement barrée</i> , n. f. <i>double crochuë</i> <i>double crochüe</i> , n. f. <i>double crochue</i> |
| semiquaver rest, n. | | | <i>quart de soupir</i> , n. m. <i>quart de souÿpir</i> , n. m. <i>double crochet</i> |
| syncopated, adj. | | | <i>syncopé</i> , adj. <i>sincoÿé</i> , adj. <i>coupé</i> , adj. |
| syncopation, n. | driving a note (s), phr. | sincope (s) | <i>syncope</i> , n. f. <i>sincoÿe</i> , n. f. |
| time of notes, n. | length of notes, n. | | <i>valeur</i> , n. f. <i>valeur des notes</i> , n. f. <i>valeur de[s] note[s]</i> , n. f. |

1.3.3. MOUVEMENT

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR | terme IT (xénisme) |
|----------------|--------------------------|----------|--|---------------------|
| airy, adj. | | | | <i>adagio</i> |
| brisk, adj. | | | | <i>allegro</i> |
| | | | | <i>grave</i> |
| | | | | <i>largo</i> |
| | | | | <i>poco largo</i> |
| | | | | <i>presto</i> |
| | | | | <i>presto largo</i> |
| quick, adj. | fast, adj. | | <i>vite</i> , adv. <i>vîte</i> , adv. | |
| slow, adj. | | | <i>lentement</i> , adv. | |
| very slow, adj | | | <i>fort lentement</i> , adv. | |
| | | | | <i>vivace</i> |

1.4. NOTATION

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------|--------------------------|--------------|--|
| bar, n. | | | <i>mesure</i> , n. f. |
| barr, n. | | | <i>barre</i> , n. f. |
| colour, n. | | | |
| direct, n. | | directer, n. | <i>guidon</i> , n. m. |
| double bar, n. | | | <i>double barre</i> , n. f. |
| hold, n. | | | <i>point d'orgue</i> , n. m. |
| leger line, n. | | | <i>ligne d'augmentation</i> , n. f. |
| letter, n. | | | <i>lettre</i> , n. f. |
| repeat, n. | repetition (s), n. | | <i>reprise</i> , n. f. |
| rule, n. | line (s), n. | | <i>ligne</i> , n. f. <i>regle</i> , n. f. |
| sign, n. | character (s), n. | signe, n. | <i>caractère</i> , n. m. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|------------------------|--------------------------|---------------|---|
| | | | <i>figure</i> , n. f. |
| sign of diminution, n. | | | |
| sign of the mood, n. | | | |
| space, n. | | | <i>espace</i> , n. m. ou f. |
| tableture, n. | | tablature, n. | <i>tablature</i> , n. f. <i>tablature de musique</i> , n. f. |
| tye, n. | arch, n. | | <i>liaison</i> , n. f. <i>tenuë</i> |

1.4.1. NOTATION RYTHMIQUE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------------------|--------------------------|---|--|
| breve, n. | | | <i>quarrée</i> , n. f. |
| breve rest, n. | | | <i>bâton de deux pauses</i> , n. m. <i>bâton valant 2. poses</i> , n. m. |
| crotchet, n. | black minim (s), n. | crochet, n. | <i>noire</i> , n. f. <i>quart</i> , n. m. <i>semiminime</i> , n. f. <i>noire à queue</i> , n. f. <i>noire avec une queue</i> , n. f. |
| crotchet rest, n. | | crochet-rest, n. | <i>soupir</i> , n. m. <i>soupir</i> , n. m. |
| demi semiquaver, n. | | demisemiquaver, n. demiquaver, n. | <i>triple croche</i> , n. f. |
| demisemiquaver rest, n. | | | <i>triple crochet</i> , n. |
| large, n. | maxima nota (s), n. | larga (s), n. | <i>maxime</i> , n. f. |
| large rest, n. | | | <i>grand bâton</i> , n. m. |
| long, n. | | longa, n. | <i>longue</i> , n. f. <i>quarrée à queue</i> , n. f. |
| minim, n. | | minum, n. | <i>blanche</i> , n. f. <i>blanche à queue</i> , n. f. <i>ronde avec une queue</i> , n. f. <i>demie</i> , n. f. <i>minime</i> , n. f. |
| minim and prick, n. | | minim with a prick, n. pricked minim, n. | <i>blanche pointée</i> , n. f. <i>blanche à queue pointée</i> , n. f. |
| minim rest, n. | | minim-rest, n. minum rest, n. | <i>demie pause</i> , n. f. |
| point, n. | prick (s), n. | | <i>point</i> , n. m. |
| prick-note, n. | | pricked note, n. | |
| prick-quaver, n. | | | <i>croche pointée</i> , n. f. |
| pricked, adj | | prickt, adj. | <i>pointé</i> , adj. |
| pricked semibreve, n. | | | |
| prickt-crochet, n. | | prick-crochet, n. crochet with a prick, n. | <i>noire pointée</i> , n. f. |
| quaver, n. | | | <i>croche</i> , n. f. <i>huitième</i> , n. f. <i>fuze</i> , n. f. <i>noire crochée</i> , n. f. <i>crochée</i> , n. f. <i>noire barrée</i> , n. f. <i>crochuë</i> , n. f. <i>crochue</i> , n. f. <i>crochüe</i> , n. f. |
| quaver rest, n. | | | <i>demi soupir</i> , n. m. <i>demi-soupir</i> , n. m. <i>demi soupir</i> , n. m. <i>demi-soupir</i> , n. m. <i>demy soupir</i> , n. m. <i>demy-soupir</i> , n. m. |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------|--------------------------|--|---|
| | | | <i>crochet</i> , n. m. |
| rest, n. | pause (S), n. | | <i>silence</i> , n. m. <i>pause</i> , n. f. <i>pose</i> , n. f. |
| semibreve, n. | | semibreif, n. | <i>ronde</i> , n. f. <i>ronde sans queüe</i> , n. f. <i>note ronde sans queüe</i> , n. f. <i>entière</i> , n. f. <i>semibrefve</i> , n. f. <i>ronde simple</i> , n. f. |
| semibreve rest, n. | | semibreve-rest, n. semibreif rest, n. semibrevis, n. | <i>pause</i> , n. f. <i>pose</i> , n. f. |
| semiquaver, n. | | demi-quaver, n. | <i>double croche</i> , n. f. <i>double crochée</i> , n. f. <i>seizième</i> , n. f. <i>semifuze</i> , n. f. <i>noire doublement crochée</i> , n. f. <i>noire doublement barrée</i> , n. f. <i>double crochuë</i> , n. f. <i>double crochüe</i> , n. f. <i>double crochue</i> , n. f. |
| semiquaver rest, n. | | | <i>quart de soupir</i> , n. m. <i>quart de souÿpir</i> , n. m. <i>double crochet</i> , n. m. |

1.4.2. CLEFS

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------|---|---------------------------------------|--|
| C cliff, n. | tenner clift, n. C sol fa ut cliff, n. C sol fa ut cleave, n. middle cliff, n. | | <i>clef d'ut</i> , n. f. <i>clef d'vt</i> , n. f. <i>clef de nature</i> , n. f. <i>clef de C sol vt fa</i> , n. f. <i>clef de C sol ut</i> , n. f. <i>clef de C</i> , n. f. |
| cliff, n. | | cliffe, n. cleave, n. clave, n. | <i>clef</i> , n. f. |
| F cliff, n. | bass clift (S), n. F fa ut cleave, n. F fa ut cliff, n. | | <i>clef de fa</i> , n. f. <i>clef d'F</i> , n. f. <i>clef d'F vt fa</i> , n. f. <i>clé de F ut fa</i> , n. f. <i>clef de ♭ mol</i> , n. f. |
| G cliff, n. | treble clift (S), n. treble clift (S), n. G sol re ut cliff, n. G sol re ut cleave, n. | | <i>clef de sol</i> , n. f. <i>clé de G</i> , n. f. <i>clef de G re sol vt</i> , n. f. <i>clef de G ré sol</i> , n. f. <i>G. ré sol</i> , n. f. <i>clef de G re sol</i> <i>clef de ♯ quarre</i> , n. f. |

1.4.3. SIGNES DE MESURE

1.5. AGRÉMENTS

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|------------------------|--------------------------|----------|---------------|
| (shaked) cadent, n. | | | |
| (shaked) elevation, n. | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------------------|--------------------------|---|--|
| backfall (plain), n. | | back-fall (plain), n. | |
| battery, n. | | | |
| beat (Simpson), n. | | | |
| beat (Purcell), n. | | | |
| beate, to, v. | | | |
| cadent, n. | | | |
| close shake, n. | | | |
| double backfall, n. | | | |
| double relish, n. | | | |
| elevation, n. | | | |
| fore fall, n. | | | |
| grace, n. | ornament (s ?), n. | graceing of notes, n. gracing of notes, n. | <i>agrément (du chant)</i> , n. m. <i>agrèmen</i> , n. m. <i>agrèment</i> , n. m. <i>ornemen</i> , n. m. <i>grace du chant</i> , n. f. |
| grace, to, v. | | | |
| grace done with the bow, n. | | grace performed with the bow, n. | |
| grace done with the fingers, n. | | grace performed by the fingers, n. | |
| gruppo, n. | | | |
| make a shake, to, v. | | | |
| open shake, n. | | | |
| plain-beat, n. | rise (grace) (s), n. | | |
| plain note and shake, n. | | | |
| prolation, n. | | | <i>prolation</i> , n. f. |
| relish, n. | | | |
| shake, n. | | | |
| shake (finger), n. | tremble (s), n. | | |
| shake, to, v. | | | |
| shake turn'd, n. | | | |
| shaked backfall, n. | | | |
| shaked beat, n. | | beat (abrév.), n. beate, n. | |
| shaked grace, n. | | | |
| shaking, n. | | | |
| slur, n. | | | |
| smooth grace, n. | plain grace (s) n. | | |
| spinger, n. | | | |
| sting, n. | | | |
| swelling note, n. | | | |
| trillo, n. | | | |
| turn, n. | | | |
| tut, n. | | | |

1.6. PARTIES

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|-------------------|--------------------------|-----------------------|-----------------------|
| bass, n. | | base, n. basse, n. | <i>basse</i> , n. f. |
| inner parts, n. | | inward parts, n. | |
| mean, n. | middle part, n. | | |
| part, n. | | | <i>partie</i> , n. f. |
| tenor, n. | | | |
| treble (part), n. | | | |
| upper part, n. | | | |

1.6.1. PARTIES INSTRUMENTALES

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|---------------------|--------------------------|----------|--------------------------------|
| treble (instr.), n. | | | <i>dessus (instr.)</i> , n. m. |

1.6.2. PARTIES VOCALES

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|--------------------|--------------------------|----------|---|
| treble (voice), n. | | | <i>dessus (voix)</i> , n. m. <i>dessus de voix</i> , n. m. |

1.7. NOMS DE NOTES

| terme EN | | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR |
|----------------------|--|--------------------------|------------|--|
| A, n. | | la, n. | | <i>la</i> , n. m. A, n. |
| A A la mi re in alt | | | | |
| A la mi re | | | | |
| A re, n. | | | A-re, n. | |
| B, n. | | | | <i>si</i> , n. m. B, n. |
| B B fa b mi in alt | | | | |
| B B mi | | | | |
| B mi, n. | | | | |
| B fa b mi | | | | |
| C, n. | | ut, n. | | <i>ut</i> , n. m. <i>vt</i> , n. m. C, n. |
| C C fa ut | | | C C-fa-ut | |
| C C sol fa in alt | | | | |
| C fa ut | | | | |
| C sol fa | | | | |
| C sol fa ut | | | | |
| D, n. | | re, n. | | <i>re</i> , n. m. <i>ré</i> , n. m. D, n. m. |
| D D sol re | | | D D-sol-re | |
| D la sol | | | | |
| D la sol re | | | | |
| D sol re | | | | |
| double | | | | |
| double C C-fa-ut | | | | |
| double D D-sol-re | | | | |
| E, n. | | mi, n. | | <i>mi</i> , n. m. E, n. |
| E E | | | | |
| E E la mi | | | | |
| E la | | | | |
| E la mi | | | | |
| F, n. | | fa, n. | | <i>fa</i> , n. m. F, n. |
| F F fa ut | | | | |
| F fa ut | | | | |
| F fa ut in alt | | | | |
| G, n. | | sol, n. | | <i>sol</i> , n. m. G, n. |
| G G sol re ut in alt | | | | |
| G sol re ut | | | | |
| Gamut | | | | |

1.8. STYLES, FORMES ET GENRES MUSICAUX

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR | terme IT (xénisme) |
|-------------------------|--------------------------|---|--|--------------------|
| alman, n. | | almane, n. allmaine, n. almand almaine, n. | <i>allemande</i> , n. f. | |
| anthem, n. | | | | |
| ayre | | | <i>air</i> , n. m. | |
| bell-galliard, n. | ringing (s) | | | |
| brawle, n. | | | <i>branle</i> , n. m. <i>bransle</i> , n. m. | |
| catch, n. | | | | |
| chichona, n. | | chacone | <i>chaconne</i> , n. f. <i>chacone</i> , n. f. | |
| chorus | | | | |
| consort-musick, n. | | | | |
| corant, n. | | coranto, n. courante corante | <i>courante</i> , n. f. | |
| dance, n. | | | <i>danse</i> , n. f. <i>dance</i> , n. f. | |
| division-musick, n. | | | | |
| double fuge, n. | | | <i>double fugue</i> , n. f. <i>double-fugue</i> , n. f. | |
| fantasie, n. | | fancy | <i>fantaisie</i> , n. f. | |
| fuge, n. | | fugue, n. fuga, n. | <i>fugue</i> , n. f. <i>fuge</i> , n. | |
| galiard, n. | | gaillard, n. | <i>gaillarde</i> , n. f. | |
| gavot | | | <i>gavotte</i> , n. f. <i>gavotte</i> , n. f. <i>gavote</i> , n. f. | |
| gregorian musick, n. | | | | |
| ground, n. | | | | |
| hornpipe | | | | |
| hymn, n. | | | | |
| instrumental musick, n. | | | <i>musique instrumentale</i> , n. f. | |
| jig, n. | | jigg, n. gigg, n. | <i>gigue</i> , n. f. | |
| march | | | <i>marche</i> , n. f. | |
| minuet | | | <i>menuet</i> , n. m. | |
| paspy | | | <i>passepied</i> , n. m. <i>passepîé</i> , n. m. <i>passe-piez</i> , n. m. | <i>opera</i> , n. |
| pavan, n. | | pavin, n. | <i>pavane</i> , n. f. <i>pavanne</i> , n. f. | |
| piece, n. | | peece, n. piece of musick, n. | <i>piece</i> , n. f. <i>pièce</i> , n. f. <i>pièce</i> , n. f. <i>piece de musique</i> , n. f. <i>pièce de musique</i> , n. f. | |
| praelude, n. | | praeludium, n. prelude | <i>prélude</i> , n. m. <i>prelude</i> | |
| retornello | | | <i>ritournelle</i> , n. f. | |
| saraband, n. | | seraband, n. serabrand, n. sarabrand | <i>sarabande</i> , n. f. | |
| strain, n. | | | | |

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR | terme IT (xénisme) |
|-------------------|--------------------------|-----------------------|-------------------------------|--------------------|
| symphony | | simphonie symphony | <i>simphonie</i> , n. f. | |
| tattle de moy, n. | | | | |
| toy, n. | | | | |
| trumpet tune | | | | |
| tune, n. | | | | |
| vocal musick, n. | | | <i>musique vocale</i> , n. f. | |

1.8.1. PLAINCHANT

1.9. ESTHÉTIQUE MUSICALE

| terme EN | synonyme, quasi-synonyme | variante | équivalent FR | terme IT (xénisme) |
|-------------------|--------------------------|------------|-----------------------------|---------------------|
| flatt, adj. | | | | <i>forte</i> , adv. |
| harmonical, adj. | | | | |
| in tune, adv. | | | <i>juste</i> , adj. ou adv. | |
| loud, adv. | | lowd, adj. | <i>fort</i> , adj. ou adv. | |
| loudness, n. | | | | |
| out of tune, adj. | | | <i>faux</i> , adj. ou adv. | |
| | | | | <i>piano</i> |
| soft, adj. | | | <i>doux</i> , adj. ou adv. | |
| softness, n. | | | | |

ANNEXE 3

QUELQUES TABLES D'AGRÉMENTS

présentées par année de parution

| |
|--|
| Jacques Champion de Chambonnières (1670) |
| Francesco Corbetta (1671)..... |
| John Playford (1674)..... |
| Nicolas LeBègue (1677) |
| Sieur de Machy (1685) |
| Jean Henry d'Anglebert (1689) |
| Henry Purcell (1696)..... |
| Michel L'Affilard (1697)..... |
| Jean-François Dandrieu (1714)..... |
| Jean-Philippe Rameau (1724)..... |
| Francesco Geminiani (1749)..... |

CHAMBONNIÈRES, Jacques Champion de, *Les Pieces de Clavessin de Monsieur de Chambonnières*

The image shows a musical score for a piece titled "Demonstration des Marques" by Jacques Champion de Chambonnières. The score is written on two staves, both in treble clef. The top staff contains a single melodic line with various ornaments and techniques indicated by handwritten labels: "Cadence", "Pincement", "Port de voix", "Double Cad.^{ce}", "Coulé", and "Harpegement". The bottom staff contains a series of chords and arpeggiated figures, with the title "Demonstration des Marques" written below it. The notation includes various note values, rests, and decorative flourishes.

CORBETTA, Francesco, *La guitare royale, dediée au Roy de la Grande Bretagne*

Première Instruction d'agremens et Cheutes sans Martellement

The score consists of several systems of musical notation on a six-line staff. The first system shows a melodic line with various ornaments and slurs. The second system is labeled 'Martellement' and shows a more rhythmic, repeated pattern. The third system is labeled 'Sans Martellement' and includes annotations: 'Martellement', 'Roullement', 'le contraire', and 'pour partager'. The fourth system is labeled 'le tremblement' and includes 'Ca: deuxes'. The fifth system includes 'Signes de Repetition en Echo', 'Cadeneces', and 'Bateria'. The sixth system includes 'Tenue' and 'Marque pour essuyer le doigt'. The seventh system includes 'Flattements', 'Pointes', 'Agremens', and 'Cadeneces'. The eighth system includes 'Repetitions'. The final system shows empty staves.

les points ainsi marquez est pour pincer avec les 2. doigts en haut

PLAYFORD, John, *An introduction to the skill of musick in two books : the first, the grounds and rules of musick, according to the gam-ut, and other principles thereof, the second, instructions & lessons for the bass-viol, and instruments & lessons for the treble-violin / by John Playford ; to which is added, The art of descant, or composing musick in parts, by Dr. Tho[mas] Campion ; with annotations thereon, by Mr. Chr[istopher] Simpson. Art of descant. Art of descant. Order of performing the divine service in cathedrals and collegiate chappels. Order of performing the divine service in cathedrals and collegiate chappels*

A Table of Graces proper to the Viol or Violin.

Smooth Graces.

A Beat Explan: A Backfall Explan: A Double Backfall Explan:

Elevation Explan: A Springer Explan: A Cadent Explan:

Shaked Graces.

A Backfall shaked Explan: A Close Shake Explan: A Shaked Beat

Explan: Elevation Explan: Cadent

Explan: Double Relish Explan.

or thus Explan:

1676

LE BÈGUE, Nicolas, 1676, *Les Pièces d'Orgues Composées par N. Le Begue Organiste de St Mederic avec les Varietéz des agréements et la maniere de toucher l'Orgue a present Sur tous les Jeux et particulièrement ceux qui Sont peu en Usage dans les provinces comme la Tierce et Cromorne en Taille. Les Trio a deux dessus, et autres a trois Claviers avec les Pedalles, les Dialogues et les Recits*

Cadence ou Pincement *Coule' Harpegement* *S.*
tremblement *Petite et dernière Roprise*

Demonstration des Marques

DE MACHY, *Pieces de violle En Musique et en Tablature, differentes les unes des autres, et sur plusieurs Tons*

Demonstrations des Agréments, amissions, tenües, liaisons, Coulés d'archet, et autres.

Le p. signifie poussé, et le t Tiré au Commencement de la premiere et Seconde partie de chaque piece, puis on n'a qu'a poursuivre
 Explication des Lignes, des Lettres et de la valeur pour la Tablature
 Les Lignes Representent les Cordes. Sçavoir la premier den haut marque la Chanterelle et ainsi des autres en descendant par ordre
 et les Lettres qui sont audessous de la Sixieme ligne demonstrent la Septieme Corde.
 l' a est a vide, le b. marque la premier Touche, le C. la Seconde, et ainsi des autres par Ordre Consecutif.
 Et quand il se Rencontre d'autres lettres audessus de l' H qui demandent une huitieme ou neuvieme Touche et plus, Il faut en vser de me-
 me que sy elles y estoient, comme il arriue pour la Musique, lors que des Notes passent la Septieme Touche,
 La valeur en Musique est la mesme pour la Tablature, et les Lettres qui ne sont marquées d'aucune, gardent celles de la derniere
 Lettre qui en a une.
 On fait le C. et l' E. pour la Tablature autrement qu'à l'ordinaire .

1689

D'ANGLEBERT, Jean-Henri, *Pieces de Clavecin [...] Avec la maniere de les Joüer [...] Et les Principes de l'Accompagnement. Livre premier.*

Marques des Agrements et leur signification

The image displays a series of musical staves illustrating various ornaments and techniques. Each staff is accompanied by a descriptive label in French. The first staff shows 'Tremblement Simple' (a single tremolo), 'Tremblement appuyé' (a tremolo with an accent), 'Cadence' (a grace note), 'autre' (another grace note), 'Double cadence' (two grace notes), 'autre' (another grace note), and 'sans tremblement sur vne tierce' (without tremolo on a third). The second staff shows 'Pincé' (pizzicato), 'autre' (another pizzicato), 'Tremblement et pincé' (tremolo and pizzicato), 'Cheute sur port en descendant de vne tierce' (fall on a port in descending from a third), 'Cheute et pincé' (fall and pizzicato), 'Coulé sur vne tierce' (glissando on a third), 'autre' (another glissando), 'Sur 2 notes de suite' (on two notes in succession), 'autre' (another), and 'autre' (another). The third staff shows 'Cheute sur vne note' (fall on one note), 'Cheute sur 2 notes' (fall on two notes), 'double cheute a vne tierce' (double fall on a third), 'Idem a vne note seule' (idem on one note), 'Arpegé' (arpeggiated), 'autre' (another arpeggiated), 'autre' (another), 'autre' (another), 'Detaché avant un tremblement' (detached before a tremolo), and 'Detaché avant un pincé' (detached before a pizzicato).
























Tremblement Simple Tremblement appuyé Cadence autre Double cadence autre sans tremblement sur vne tierce

Pincé autre Tremblement et pincé Cheute sur port en descendant de vne tierce Cheute et pincé Coulé sur vne tierce autre Sur 2 notes de suite autre autre

Cheute sur vne note Cheute sur 2 notes double cheute a vne tierce Idem a vne note seule Arpegé autre autre autre Detaché avant un tremblement Detaché avant un pincé

PURCELL, Henry, A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet

Rules for Graces

A Shake is mark'd thus  explain'd thus  a beat mark'd thus  explain'd thus 
 a plain note & Shake thus  explain'd thus  a fore fall mark'd
 thus  explain'd thus  a back fall mark'd thus  explain'd thus  a mark for
 the turn thus  explain'd thus  the mark for y^e Shake turn'd thus  explain'd thus
 observe that you always shake from the note above and beat from y^e
 note or half note below, according to the key you play in, and for y^e plain note and
 shake if it be a note without a point you are to hold half the quantity of it plain, and that
 upon y^e note above that which is mark'd and shake the other half, but if it be a note
 with a point to it you are to hold all the note plain and shake only the point, a star is mark'd
 thus  explain'd thus  the mark for y^e battery thus  explain'd thus 
 the bass Cleft mark'd thus  the Tenner Cleft thus  the Treble Cleft thus  a barr
 is mark'd thus  at y^e end of every time that it may be the more easy to keep time, a Double
 bar is mark'd thus  and set down at y^e end of every Strain, which imports you must
 play y^e Strain twice, a repeat is mark'd thus  and signifies you must repeat from y^e
 note to y^e end of the Strain or left on, to know what key a tune is in, observe y^e last note or
 Close of y^e tune, for by that note y^e key is nam'd, all Round O end with y^e first strain.

1697

L'AFFILARD, Michel, *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toutes sortes de Musique proprement, & à Livre ouvert*

20. *Marques dont on se sert pour désigner les Agréments du chant.*

Accent. Port de voix. Port de voix doublé.

Cadence coupée avec une Note, Martellement avec deux Notes, Double Cadence coupée. - Feinte. pincé.

Tremblement subit. Balancement. Coulemens.

Melan qui est composé d'un Port de voix, & d'un Accent. || Double Cadence battuë. || Cadence soutenuë.

21. *Notes signifiées par les Marques précédentes.*

Accent. Port de voix. Port de voix doublé.

Cadence coupée avec deux Notes. Martellement avec trois. || Double Cadence coupée. || Feinte. pincé.

Tremblement subit. Balancement. Coulemens.

Melan qui est composé d'un Port de voix, & d'un Accent. || Double Cadence battuë. || Cadence appuyés, battuë & fermés.

1724

DANDRIEU, François, *Livre de Pièces de Clavecin Contenant plusieurs Divertissemens dont les principaux sont les Caractères de la Guerre, ceux de la Chasse et la Fête de Village*

Exemples
des Signes d'Agremens employés dans ce Livre, et de leur expression.

Tremblement simple. *Tremblement apuyé.* *Tremblement lié.* *Tremblement ouvert.* *Pincé simple.* *Pincé et Port de voix.*

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains six measures, each illustrating a different ornament: 1. Tremblement simple (simple tremolo) with a horizontal line below the note. 2. Tremblement apuyé (trill with appoggiatura) with a horizontal line and a small 'v' below the note. 3. Tremblement lié (trill with grace note) with a horizontal line and a small 'v' below the note. 4. Tremblement ouvert (trill with grace note) with a horizontal line and a small 'v' below the note. 5. Pincé simple (simple grace note) with a '+' sign below the note. 6. Pincé et Port de voix (grace note with portamento) with a '+' sign below the note. The bottom staff shows a C major scale (C4 to C5) with these ornaments applied to various notes.

1724

RAMEAU, Jean-Philippe, *Pieces de clavecin avec une methode pour la mecanique des doigts*
 Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite execution sur cet instrument

| NOMS et figures des agrements | NOMS et expressions des agrements | Liaison | Expression |
|-------------------------------|-----------------------------------|--|------------|
| Cadence | Cadence | | |
| Cadence appuyee | Cadence appuyee | <p>Une liaison qui embrasse deux notes differentes, comme --- marque qu'il ne faut lever le doigt de dessous la premiere qu'a pres avoir touche la seconde.</p> | |
| Double Cadence | Double Cadence | <p>La note liee à celle qui porte une Cadence ou un Pince, sert de commencement à chacun de ces agrements</p> | |
| Double | Double | Exemple | Expression |
| Pince | Pince | | |
| Port de voix | Port de voix | <p>Une liaison qui embrasse plusieurs notes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison à l'autre à mesure qu'en les touche.</p> | |
| Coulez | Coulez | Exemple | Expression |
| Pince et port de voix | Pince et port de voix | | |
| Sen Coupe | Sen Coupe | <p>Le pouce y doit se trouver dans le milieu de cette batterie.</p> | |
| Suspension | Suspension | <p>Premiere Leçon</p> | |
| Appuyement simple | Appuyement simple | Main droite | |
| Appuyement figure | Appuyement figure | Main gauche | |
| | | <p>Ceci se repete souvent sans discontinuer et avec qualite de mouvement.</p> | |

GEMINIANI, Francesco, *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*

Examples
Of the Element of playing and singing in a good Taste.

The musical score consists of six staves of music in treble clef, each illustrating a different performance technique. The first staff is labeled 'Plain Shake' and 'Turn'd Shake'. The second staff includes 'Supt. App.^a', 'Inf. App.^a', and 'Holding the Note'. The third staff features 'Ditto', 'Stacc.^o', 'Swirling & falling of Sound', 'Pia', 'F.', 'P', 'F', and 'Anticip.^o'. The fourth staff is marked 'Ditto' and 'Sep.^o'. The fifth and sixth staves are marked with 'Beat' and '|| +'. A large bracket on the right side of the score encompasses the third, fourth, and fifth staves, with the text: 'The following Examples shew how several of the Elements may be performed on one Crotchet.'