

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 8

Musique en textes



1997

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Musique et rhétorique

*L'Expression dans la Musique peut être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur & le Musicien ont tous deux le même dessein, aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à l'expression même. Ils veulent s'emparer des coeurs, exciter ou apaiser les mouvements de l'âme, & faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. Il leur est avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connoissances de l'autre.*¹

Jean Joachim Quantz, musicien auprès du roi de Prusse Frédéric II, soulignait ainsi (dans un ouvrage publié simultanément en français et en allemand) l'affinité entre musique et rhétorique, lieu commun de la réflexion esthétique depuis la redécouverte de Quintilien à la Renaissance, qui continua de se développer tout au long de la période que, par commodité de langage, l'on définit, en histoire de la musique, comme "baroque."² Les termes utilisés – expression, composition, passion – méritent attention. Déjà Francis Bacon avait comparé les figures de style à l'écriture musicale : "There be in *Musick* certaine *Figures*, or *Tropes*; almost agreeing with the *Figures* of

- 1 Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par XXIV tailles douces* (Berlin, 1752 ; facsimile, A. Geffroy-Dechaume et Pierre Sechet eds., Paris : Aug. Zurfluh, 1966) 122.
- 2 Voir les introductions classiques : Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (London : J.M.Dent & Sons, 1947 ; rpt. 1977) et Claude V. Palisca, *Baroque Music* (Prentice-Hall, 1968 ; 2^e éd. 1981).

Musique et rhétorique

*Rhetoricke; And with the Affections of the Minde, and other Senses.*³ Toutefois, l'adverbe "almost" pose la question de savoir où s'arrête la correspondance entre les deux arts communément réunis par une métaphore de parenté : "Musicke a sister to Poetry". Ainsi commence un chapitre du manuel rédigé par Henry Peacham, contemporain puritain de Bacon, *The Compleat Gentleman*. Après avoir affirmé que l'histoire du monde démontre à l'évidence combien la musique adoucit les moeurs, il la compare à l'élocution : "Yea, in my opinion, no rhetoricke more perswadeth, or hath greater power over the mind: nay, hath not Musicke her figures, the same which Rhetorique?"⁴ La forme interro-négative ne manque pas de piquant : s'il faut passer par une question rhétorique pour exprimer cette relation, il est permis de se demander si certaines catégories se prêtent mieux que d'autres à une telle appropriation.

Parmi les nombreux traités musicaux de l'ère baroque, ce sont principalement, quoique non exclusivement, les ouvrages de l'école allemande qui empruntent à la rhétorique sa terminologie pour l'appliquer à l'analyse musicale. Dans cette perspective, la composition relève de l'*inventio*. Pour Johann Mattheson, grand théoricien du dix-huitième siècle, les trois premiers facteurs à envisager sont *thema*, *modus* et *tactus*, c'est à dire le sujet, la tonalité et la mesure.⁵ Afin de construire le thème, il recommande au compositeur de puiser dans un stock de petits modules comportant des passages ingénieux et ou des séquences agréables de notes conjointes ou disjointes, qu'il suffit ensuite de combiner pour former une phrase. Comme souvent, Mattheson illustre son propos d'un exemple didactique. Il commence par donner trois brefs motifs indépendants, quoique tous en sol

3 *Sylva sylvarum : or, A Naturall Historie* (London, 1627) 38.

4 Gordon, G.S. (ed.) *Peacham's Compleat Gentleman 1634* (1^è ed. 1622 : facsimile, Oxford : Clarendon P, 1906) 103.

5 Hans Lenneberg, "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music," *Journal of Music Theory* 2 (1958) 69-70; Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) II, 4-14. Pour éviter toute ambiguïté, les références ultérieures à cet ouvrage de Mattheson renverront aux numéros de paragraphes plutôt qu'aux pages. Il existe malheureusement très peu d'enregistrements d'oeuvres composées par Mattheson.

Françoise Deconinck-Brossard

majeur, mais dans des mesures diverses (fig. 1). Puis il les relie dans une phrase de même tonalité (fig. 2).



Figure 1



Figure 2

Il est intéressant d'observer que ce sont des schémas rythmiques ou des intervalles remarquables qui se trouvent incorporés au thème, malgré des modifications de timbre ou de mesure. La démarche n'a guère pour surprendre à une époque où l'improvisation joue un rôle considérable dans l'interprétation, comparable, *mutatis mutandis*, à l'univers du jazz. A bien des égards, une partition baroque ne fournit qu'une trame, laissant au soliste la liberté d'orne le chant et au continuiste, le soin d'inventer la mélodie sur les bases harmoniques qui lui sont imposées.⁶ Le compositeur n'écrit qu'une oeuvre ouverte. Loin d'être de simples exécutants, les interprètes participent à la construction du discours. Le principe se trouve poussé à l'extrême dans les préludes non mesurés, comme ceux de Louis Couperin, où l'instrumentiste jouit d'une liberté rythmique absolue. Seule figure la structure harmonique de la pièce, dont l'écriture surprend à première

6 J'ai exposé ce phénomène plus en détail dans "Musique profane, musique sacrée : contraintes et libertés," *Contraintes et libertés dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle*, eds. Paul-Gabriel Boucé & Suzy Halimi (Publications de la Sorbonne [1988]) 171-91.

Musique et rhétorique

vue : une longue suite de rondes, que ne sépare aucune barre de mesure, comporte, pour seule indication, divers signes de liaison.⁷

Pour s'entraîner à improviser, ou à varier un air sur basse contrainte, fût-il aussi connu que *Greensleeves* ou *La Follia* – cet air de danse ressemblant à une sarabande qui inspira maint compositeur, il faut apprendre des schémas rythmiques ou mélodiques, dont il existe de nombreux recueils, comme par exemple *The Division Flute*.⁸ L'écriture répétitive de ces variations, consacrées chacune à une seule idée, telle l'utilisation de l'arpège dans ses trois renversements, ou bien des séquences de notes de valeurs inégales, en souligne le caractère systématique, même chez des compositeurs aussi inventifs par ailleurs que Haendel, Corelli ou Scarlatti.⁹

Ce sont de tels motifs, et non pas chacune des notes qui les compose, que Mattheson compare à des éléments lexicaux. Le très grand nombre de combinaisons possibles explique l'invention spontanée de phrases originales (§16). Il s'agit en effet de vocabulaire actif dont on dispose sans avoir constamment recours à un dictionnaire (§17).

Assez curieusement, Mattheson minimise ici l'importance de la tonalité et de la mesure (§20), probablement parce qu'il a traité de la question dans un ouvrage précédent, *Das neu-eröffnete Orchestre*.¹⁰ A chaque tonalité correspond une couleur déterminée, particulièrement différenciée sur des instruments accordés à tempérament inégal.¹¹ Modules et tonalités contribuent donc à l'élaboration de ce qu'il est convenu d'appeler un discours musical, qui repose sur des conventions immédiatement reconnaissables dans toute l'Europe baroque.

7 Louis Couperin, *Pièces de Clavecin*, ed. Alan Curtis (Paris : Heugel, 1970). L'on pourrait également citer les préludes non mesurés d'autres compositeurs français, tels Clérambault ou Dandrieu.

8 *The Division Flute Containing a Collection of Divisions upon Several Excellent Grounds* (London : J. Walsh, 1706 ; New York : Performers' Facsimiles, s.d.) 2 vols.

9 Voir, par exemple, les variations d'Arcangelo Corelli sur l'air de *La Follia*, n° XII dans les *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò op. V* (Rome, 1700).

10 Hans Lenneberg, "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric," 234-6.

11 Pour une explication plus détaillée, voir mon article sur les "tempéraments baroques du mal," à paraître dans les *Actes d'Epistémè*, Ecole Normale Supérieure de Fontenay-Saint Cloud, ed. Gisèle Venet.

C'est pourquoi Mattheson souligne l'importance des lieux communs, ou *loci topici*, selon la terminologie gréco-latine en usage dans les manuels rhétoriques allemands du dix-septième siècle.¹² Assez curieusement, ce théoricien range de tels stéréotypes parmi les catégories de l'*inventio* (§24) au lieu de la *dispositio*. Il y inclut la notation, c'est à dire la valeur et la hauteur relative des notes.(§25) Ses exemples (§36) comprennent des thèmes à notes de valeurs égales, comme dans une basse obstinée, ainsi que des motifs mêlant croches et doubles croches.

Mais il recommande surtout de se reporter au traité de Johann David Heinichen sur la basse continue.¹³ Ce théoricien,¹⁴ aussi célèbre alors que Haendel ou Rameau, illustre magistralement l'application de tels procédés rhétoriques à la composition de musique vocale. Dans une série d'exercices de style, il propose quatre airs différents pour chacun des quatre textes qu'il commente.

La démarche correspond à l'examen du contexte : *antecedentia*, *concomitantia*, et *consequentia textus*.¹⁵ Même en présence d'un texte apparemment stérile, le compositeur baroque doit, en effet, chercher à exprimer une émotion particulière, afin de susciter chez l'auditeur le sentiment correspondant. Cette théorie, souvent appelée doctrine de l'"Affekt" pour avoir trouvé sa théorisation chez les musicologues allemands, sous-tend toute la production musicale de l'ère baroque. Elle vaut autant pour la musique instrumentale que pour la musique vocale, pour le compositeur que pour l'interprète. C'est elle qui permet

12 George J. Buelow, "The *Loci Topici* and Affect in late baroque Music : Heinichen's Practical Demonstration," *Music Review* 27 (1966) 162.

13 Johann David Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (Dresden, 1728). George J. Buelow, qui en a publié une traduction critique (*Thorough-Bass Accompaniment According to Johann David Heinichen*, Berkeley/Los Angeles : U of California P, 1966), cite les exemples qui suivent dans son article sur "The *Loci Topici* and Affect in Late Baroque Music : Heinichen's Practical Demonstration," *Music Review* 27 (1966) 161-76.

14 C'était aussi un compositeur ; l'on dispose maintenant de plusieurs enregistrements de ses oeuvres, en particulier *Dresden Concerti*, Musica Antiqua Köln, dir. Reinhard Goebel (Deutsche Grammophon, Archiv Produktion, 1993).

15 *Der General-Bass in der Composition* 30, cité par Buelow, "The *Loci Topici*..." 162-3.

Musique et rhétorique

au musicien de choisir le style qui convient à chaque oeuvre : "Et comme dans la plupart des pièces il y a un perpétuel changement des passions ; le joueur doit savoir juger quelle est la passion qu'il y a dans chaque pensée, & y régler ensuite son expression," pour reprendre les termes de Quantz.¹⁶ Il ne faut pas nécessairement entendre le terme récurrent de "passion" dans un sens cartésien *stricto sensu*. Mais l'on retrouve ici l'une des trois fonctions traditionnelles de la persuasion rhétorique, l'art de faire naître des émotions, de "s'emparer des coeurs", comme disait Quantz (*movere*). Le parallèle entre musique et rhétorique se comprend donc aisément. Ce sont en effet des passions que dénote, dans une rhétorique affective, le discours musical évoqué plus haut.

Mattheson montre comment l'on peut associer une affection à chaque tonalité et même, à chacune des danses dont se composent les nombreuses suites instrumentales. Si ré majeur convient à la musique d'église, ou que fa majeur exprime la générosité, la chaconne produit la satiété et la courante, une douce espérance. C'est précisément une courante dont le théoricien allemand choisit ensuite de donner un analyse didactique (§125). Cette mélodie, qu'il dit célèbre (fig. 3), se décompose en trois éléments constitutifs de l'espoir, c'est à dire le courage, le désir et le bonheur. Ce n'est sans doute pas un hasard si la première partie est en do majeur, qui convient, dit ailleurs Mattheson, à l'expression de la joie. La montée en croches de la première mesure, précédée d'une levée sur la dominante, figure la vie ; la cadence qui se termine sur la tonique confère de la fermeté à la phrase. Le deuxième passage commence par une modulation en sol majeur, tonalité suggestive et persuasive. La lente descente par notes conjointes vers une cadence à la quinte, que souligne Mattheson, exprime le désir, probablement perçu comme sentiment d'insatisfaction. Vers la fin, l'on retrouve des motifs ascendants et la joie, particulièrement perceptible, d'après le commentateur, dans la neuvième mesure, peut-être parce que s'y répète la dominante.

16 Quantz, *Essai* 109.

Françoise Deconinck-Brossard



Figure 3

Musique et rhétorique

La même théorie s'applique aux oeuvres vocales, évidemment, mais ici s'ajoute la question fort complexe des rapports entre parole et musique.¹⁷ Heinichen propose quatre airs différents pour le même texte. Incidemment, le phénomène inverse, où le même air sert des textes différents, est tout aussi répandu. Il suffit d'évoquer, pour mémoire, certains hymnes méthodistes qui se chantaient, à l'origine, sur des airs profanes, l'exemple le plus célèbre étant "Love divine, all loves excelling" empruntant à Purcell l'air "Fairest Isle" de *King Arthur*.¹⁸ On peut raisonnablement en déduire que la correspondance entre parole et musique n'est pas univoque. Comme ce sont précisément les mots du livret qui fournissent plusieurs sources d'invention au compositeur attentif à déceler les passions qui s'y expriment, il faut au moins conclure que la relation est significative.

L'imagination n'est pas en reste lorsqu'il s'agit de mettre en musique un texte poétique de grande richesse. Heinichen propose un exemple en italien qui peut se traduire approximativement ainsi: "Je vais à la recherche de la vraie divinité, pour qui ma foi soupire ardemment. Comme un petit papillon tournant autour de la lumière, je marche parmi ces ombres." Si l'on y voit de la tendresse, une sicilienne conviendra parfaitement à exprimer des pensées languissantes.¹⁹ L'on pourrait tout aussi bien s'inspirer des "sopirs" de l'amour ou du papillon badin. Pour exprimer l'angoisse de l'âme à la recherche du bien-aimé, l'on jouerait sur le chromatisme.

Même en présence d'un texte moins riche, il suffit d'étudier le contexte pour développer des *loci* pertinents. Il en est souvent ainsi, d'après Heinichen, avec les arias moralisatrices, par exemple "Celui qui

17 Nicolas Ruwet définit bien cette problématique : "Fonction de la parole dans la musique vocale," *Langage, musique, poésie* (Paris, Seuil, 1972) 41-69.

18 J'ai traité plus en détail de cette conjonction entre musique profane et musique sacrée dans "Lumière des *hymns* au siècle des Lumières," *La Lumière*, eds. Christiane d'Haussy & Solange Dayras (Paris: diffusion Didier-Erudition, 1996) 146 & 151, ainsi que dans l'article cité plus haut, "Musique profane, musique sacrée."

19 "*Vo cercando il vero Nume che sospira la mia fè. Qual farfaletta intorne al lume fra quest' ombre aggiro il piè*" Heinichen 61-2.

est ennemi de la fortune se verra toujours affliger." ²⁰ Ce n'est d'ailleurs pas le seul endroit où le musicien garde une distance critique vis-à-vis du texte imposé.²¹ Ici, la basse, doublée par les cordes, tente de figurer l'éternelle poursuite de la fortune par la descente progressive d'un motif répété. Mais l'on pourrait tout aussi bien illustrer l'inconstance de la fortune déchaînée dans une pièce portant l'indication *furioso*, ou au contraire choisir un mouvement *andante* au chromatisme descendant pour représenter les malheurs dus à la fortune versatile.

La convergence entre les phrases littéraire et musicale apparaît d'autant mieux à l'ère baroque que la monodie accompagnée, forme la plus caractéristique de la période, respecte la lisibilité du texte. Souvent même, la mélodie en souligne toutes les inflexions rythmiques.²² Purcell, entre autres, savait merveilleusement adapter le chant à la prosodie du librettiste, tant à l'opéra qu'à l'église, où le monosyllabisme protestant restait de mise.²³ L'audition d'une oeuvre chantée en traduction y perdrait beaucoup – on frémit au souvenir d'un *Messie* exécuté en français! Inversement, Dryden se plaint, dans la dédicace à *King Arthur*, de ce que la musique de Purcell avait entravé son expression. Il espérait qu'un public averti saurait distinguer la poésie pure de vers soumis aux contraintes mélodiques : "I flatter my self with an Imagination, that a Judicious Audience will easily distinguish betwixt the Songs, wherein I have comply'd with him, and those in which I have followed the Rules of Poetry, in the Sound and Cadence of the Words."²⁴ Plutôt qu'une absorption du texte par la musique, ne peut-on toutefois concevoir une relation dialectique entre deux systèmes enchevêtrés dans une même oeuvre?

20 Ibid. 41 : *Chi hà nemica la fortuna se vedrà sempre penar.*

21 Seul le dialogue précédant l'aria permet ainsi de déceler l'esprit de l'aria *Non è sola, nonè straniera la causa, ch'è vera ; non dubito, no*. Scoprire si sà spesso meglio da se la verità* (31-2).

22 J'ai montré ailleurs que l'on trouve dans des manuscrits la preuve d'une recherche systématique de cette conjonction : *Musique sacrée, musique profane,* 178 & 184.

23 Pour ne prendre qu'un seul exemple de chaque genre, l'on peut citer l'antienne *Rejoice in the Lord alway* ou l'air "Come away" de *Didon et Enée*.

24 *The Poems of John Dryden*, ed. James Kinsley (Oxford : Clarendon P, 1958) vol. IV, p. 2000.

Musique et rhétorique

Une fois le sujet trouvé, il faut pratiquer l'art de présenter les arguments et d'ordonner les mots : *dispositio* et *elocutio*. Pour Mattheson, la disposition musicale ne diffère de l'organisation rhétorique que dans le sujet, l'objet ou *objecto* <sic> , car elle doit observer les mêmes six éléments que l'art oratoire, à savoir *exordium* (introduction), *narratio* (exposition), *propositio* (développement), *confutatio* (réfutation), *confirmatio* (confirmation) et *peroratio* (conclusion). C'est à la basse que revient en général, surtout en musique vocale, l'introduction du thème dans une monodie accompagnée : les sujets proposés ci-dessus par Heinichen constituent autant d'exordes, destinés à attirer l'attention de l'auditoire en lui annonçant l'objet de la pièce. Puis le soliste ou la partie de dessus expose le sujet (*narratio*), qui se prête ensuite à des développements (*propositio*), renforcés par des répétitions inattendues (*confirmatio*), jusqu'à la péroraison, qui peut former une reprise de l'exorde. Mattheson commente ensuite une aria non identifiée de Marcello, mais on peut appliquer son analyse à toute autre oeuvre. L'on pourrait aisément démontrer que le *Larghetto* de la sonate de Haendel en do majeur pour flûte à bec confie l'exorde à la basse, qui, assez logiquement introduira également la péroraison, alors que l'instrument mélodique développe le sujet, dont il fait une brève reprise avant le début de la conclusion.²⁵

La transposition musicale de procédés rhétoriques est d'une évidence telle que nombre de musiciens, à en croire Mattheson, en usent comme Monsieur Jourdain de la prose (§ 48). Rien de plus commun que les figures de répétition comme l'épizeuxie, qui se définit ici comme l'insistance sur une même note, ou encore l'anaphore, où un groupe de notes revient au début de phrases successives. Dans un renversement saisissant de la relation étudiée, Mattheson avance l'idée que les figures de répétition trouvent naturellement leur place en musique, comme si les orateurs antiques les lui avaient empruntées!

25 Haendel, *Solos for a German Flute a Hoboy or Violin With a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin* (London : John [sic] Walsh, s.d. ; ed. facsimile, Bâle Musica Musica, ed. Mark A. Meadow), Sonata VII, p. 34. L'un des enregistrements disponibles de ce grand classique de la littérature pour flûte à bec est par Frédéric De Roos et le Ricercar Consort (Ricercar RIC 031007, 1985).

Effectivement, un art de nature si éphémère vit de redondance, qui soutient la mémoire auditive. Au reste, le monosyllabisme imposé à la musique sacrée n'interdit pas les redites.

Mais l'énumération rapide que donne Mattheson mêle des formes de répétition, tels l'épanalepse, l'épistrophe et l'anadiplose, à des procédés plus sémantiques comme la paranomase, le polyptote et l'antanaclase, dont la transposition semble plus discutable, surtout en musique instrumentale.²⁶ Parmi les figures de style jouant, non plus sur des mots, mais sur des expressions ou des phrases, *figurae sententiae* dans sa terminologie (§ 22), Mattheson cite l'aposiopèse. (§ 47) L'on peut aisément repérer de multiples exemples où la phrase musicale s'interrompt brusquement. Ainsi, l'*Allegro* de la sonate en do majeur citée plus haut comporte une série de brèves suspensions.²⁷

Quant à cet élément fondamental de la musique baroque, les ornements qu'ajoutent les interprètes, Mattheson choisit de les appeler *figurae cantionis*. (§ 50) Il ne s'y attarde guère. En effet, ce n'est pas au compositeur que revient la *decoratio* du discours musical. Les termes ne doivent pas tromper un lecteur moderne : décoration et ornements n'ont rien de superflu, ce sont, au contraire, des éléments "indispensablement nécessaires", selon l'expression de Quantz.²⁸ Le critère qui permet de juger le talent d'un musicien, c'est le degré d'habileté dont il fait preuve dans l'exécution des ornements, rarement notés d'ailleurs sur la partition²⁹ :

*"Fut-il qu'un joueur d'instrument ou un chanteur eut toute la capacité qu'exige le bon goût pour exprimer une pièce; s'il ne sait faire de bons tremblemens, il ne sera jamais qu'imparfait dans son art."*³⁰

26 Il n'y a de meilleur guide sur la taxinomie que l'ouvrage récent de Henri Suhamy, *Stylistique anglaise* (Paris: P.U.F., 1994).

27 *Solos for a German flute*, Sonata VII, p. 35.

28 Quantz, *Essai* 84.

29 Sauf chez certains clavecinistes français, qui, au contraire, indiquent méticuleusement quels ornements employer : Paul Brunold les récapitule dans son *Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français des XVII^{me} et XVIII^{me} siècles* (Nice : Delrieu, 1965).

30 Quantz, *Essai* 84.

Musique et rhétorique

Ce n'est sans doute pas un hasard si les ornements se nomment le plus souvent "accidents" ou "agréments." Ce sont les fleurs du discours musical. Leur rôle consiste en effet à interrompre momentanément la mélodie pour éveiller l'attention, et à enrichir le texte en le diversifiant, notamment dans les passages où la répétition pourrait être source de monotonie. Il vient à l'esprit de nombreux exemples qui pourraient illustrer ce principe fondamental. Ainsi, il n'est pas rare de trouver, dans les sonates de Haendel, des phrases répétées plusieurs fois, que l'on doit agrémenter d'ornements toujours plus élaborés.³¹

L'ornementation est généralement source de tension dans le discours musical. Tout l'intérêt des "accidents" provient du fait qu'ils aiguissent la curiosité de l'auditeur (ou, pour reprendre une terminologie rhétorique, qu'ils captent sa bienveillance) en introduisant la dissonance dans un texte consonant. Voici ce qu'écrivait Quantz au sujet des ports de voix :

Pour qu'une mélodie ait un air galant, il faut qu'elle ait toujours plus de Consonnances que de Dissonances. Cependant quand il y a plusieurs Consonnances qui se suivent, & qu'après quelques notes vites il en vient une longue Consonnance, l'oreille peut facilement en être fatiguée. Les Dissonances doivent donc quelquefois l'exciter & la réveiller. C'est à quoi les Ports de voix peuvent beaucoup contribuer ; parce qu'ils se changent en Quartes et en Septièmes, lorsqu'ils sont devant la Tierce ou la Sixte à compter du ton principal, & sont sauvés par la note suivante.³²

L'agrément n'a de sens, si ce n'est par la violence qu'il oppose à l'harmonie, par la contradiction qu'il apporte à un discours dont il vient un instant divertir le cours. D'où la nécessité de résoudre rapidement la dissonance pour revenir à l'ordre normal de la consonance.

Au reste, il faut se garder de recourir à un usage trop fréquent d'ornements qui perdraient ainsi leur caractère distinctif, et finiraient donc par dissimuler le thème principal :

31 Haendel, *Solos for a German Flute*, Sonata VII, p. 36.

32 Quantz, *Essai* 78.

Françoise Deconinck-Brossard

*Un chant majestueux & vif devient bas & simple par un mauvais usage des ports de voix ; & une mélodie triste & tendre devient gaïe & brusque par de trop fréquents tremblemens & par une surabondance d'autres agrémens ; les pensées du Compositeur en sont dans l'un & l'autre cas gâtées.*³³

"Fréquent" étant, par définition, un terme tout relatif, l'auditeur moderne peut s'étonner du foisonnement d'agrémens heureusement ajoutés à un adagio de Quantz³⁴ ou transcrits dans les éditions pirates des sonates pour violon de Corelli.³⁵ Dans la mesure où elle contribue à représenter tout l'éventail des sentiments exprimés par le compositeur, l'ornementation participe donc de l'"affect" général d'une oeuvre.

Si les musiciens aimaient à souligner les affinités de leur art avec la rhétorique, la similitude n'avait pas échappé non plus aux rhétoriciens, qui s'inscrivaient ainsi dans une longue tradition, remontant au moins à Quintilien. L'on s'attachera plus particulièrement ici aux traités sur l'éloquence de la chaire. Dans un sermon publié la même année que l'*Essai* de Quantz, le presbytérien James Fordyce, qui avait acquis la réputation de si bien prêcher que le célèbre acteur Garrick admirait ses prestations, comparait, lui aussi, un orateur sensé à un bon musicien :

But then a preacher of real judgment will take care still to blend variety with this uniformity. He will not dwell long on one single string : he will vary the notes and measures frequently ; and, if I may so express

33 *Ibid.* 83.

34 Quantz, *Essai*, Tab. XVII, pp. 119-20.

35 Les ornements illicitement ajoutés aux sonates pour violon et cordes de Corelli par deux éditeurs contemporains peu scrupuleux, Estienne Roger à Amsterdam et John Walsh à Londres, fournissent un précieux témoignage sur la pratique de l'époque ; Sigiswald Kuijken les suit dans son interprétation des sonates I, III et VI de l'opus V : CD Accent, ACC 48433D, 1984. Voir les récents articles de Neal Zaslaw, "Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op. 5," de Robert E. Seletsky, "18th-century Variations for Corelli's Sonatas, op. 5," et de Peter Walls, "Performing Corelli's Violin Sonatas, op. 5," respectivement pp. 95-115, 119-130 et 133-142 dans *Early Music* XXIV:1 (février 1996).

Musique et rhétorique

*myself, will, like some able master of the musical art, touch off sometimes the softest airs, and then on a sudden strike the instrument with a bolder hand. By these means he will keep the publick ear still awake and hold the people's thoughts in an agreeable agitation all along.*³⁶

La raison de cette ressemblance tient au fait que musicien et prédicateur s'adressent tous deux à la mémoire et à l'intelligence auditives, ce qui les amène naturellement à varier leur expression, afin d'aiguiser sans cesse la curiosité de l'auditoire. L'amour du contraste est effectivement une caractéristique de l'ère musicale baroque. Les *tempi* lents s'enchaînent, parfois sans transition, avec les mouvements rapides, les rythmes binaires cèdent la place au ternaire, la modulation nuance les couleurs, à mesure que se déroule l'incessant changement des "affects".

Sans une telle variété, le discours engendrerait une monotonie vite fastidieuse pour l'auditoire. Avant de commencer un sermon, le prédicateur devra analyser les sentiments et donc le style correspondant au sujet traité :

*When setting to work, ask yourselves such questions as these...
What passions are to be raised, and what figures of speech are to be used?
... What strain of preaching is most suited to the subject in general, and to select parts in particular ?*³⁷

C'est donc bien à la même esthétique des passions que se réfèrent les deux discours, réunis dans un souci de l'expressivité, commun aux *sister arts*. Il est donc permis de se demander si le terme "baroque" n'a ici de sens que chronologique, comme en musicologie.

La même rhétorique affective se retrouve dans la construction du sermon. Il faut d'abord exposer le thème, puis annoncer le plan et le titre des différentes parties, enfin développer les idées, une à une, en

36 James Fordyce, *The Eloquence of the Pulpit, an Ordination Sermon : To Which is Added a Charge* (Aberdeen : A. Thomson, 1752) 24.

37 P[hilip] Doddridge, *Lectures on Preaching, And the Several Branches of the Ministerial Office : Including the Characters of the most Celebrated Ministers among Dissenters, and in the Establishment* (London : Ogle, Duncan & C°, 1821 [édition posthume]) 29.

les organisant de façon à obtenir une progression (par exemple, du plus simple au plus élaboré, ou du plus évident au plus mystérieux), qui tiendra l'auditeur en haleine jusqu'à la conclusion, comme l'explique un dignitaire de l'Eglise établie, Thomas Sharp, dans un ouvrage datant de 1757 mais ré-édité pour la troisième fois en 1787 :

*One Part will introduce one another, just at the same time that the Minds of the Audience are prepared to receive it ; and what follows will support and fortify that which went before : the more plain and simple Truths will pave the Way to the more abstruse and complex ones ; and the Proofs or Illustrations will still raise, one above the other, in a regular and easy Gradation, till the whole Force of Conviction breaks upon the Mind, and now allows you fair Scope to play upon every tender and passionate String, that belongs to the Heart of Man.*³⁸

Le jeu sur les cordes sensibles, où il est loisible de voir une métaphore musicale, montre que les techniques traditionnelles de l'art oratoire, *dispositio, exempla, progressio*, ordonnent le discours de manière à entraîner l'adhésion affective de l'auditeur. (Incidentement, l'on peut observer que c'est précisément cette entreprise de persuasion par la séduction qui finit par donner mauvaise réputation à la rhétorique.) Au souci d'expressivité s'ajoute une conscience aiguë de la fragilité de la mémoire auditive. D'où la nécessité de bien se faire entendre et de soutenir constamment l'attention des fidèles. Il importe donc de mettre en valeur l'instrument essentiel de l'orateur : la voix. Le célèbre pasteur dissident de Northampton, Philip Doddridge, recommandait à ses élèves d'apprendre à articuler distinctement, à respirer judicieusement et à bien poser la voix.³⁹ A l'évidence, ce sont des conseils qui s'adressent aussi bien à un chanteur, voire un instrumentiste. Si l'on parle d'articulation pour le phrasé musical,⁴⁰ ce

38 Thomas Sharp, *Discourses on Preaching : Or : Directions Towards Attaining to the Best Manner of Discharging the Duties of the Pulpit : Delivered, In Three Visitation-Charges* (London : B. White, 1757 ; 3^e ed. 1787) 15-16.

39 *Lectures on Preaching* 61-62.

40 Voir tous les exemples cités par Jean-Claude Veilhan, *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'époque Baroque (XVII^e-XVIII^es.) générales à tous les instruments* (Paris : Alphonse Leduc, 1977) 11 & sqq.

n'est peut-être pas fortuit. D'ailleurs, Quantz ne diffère guère de Doddridge dans ses remarques sur la manière de jouer l'*allegro* : il faut "jouer avec articulation et distinctement," "repandre haleine dans un temps convenable" et bien exprimer les différents sentiments. On pourrait multiplier à loisir les exemples de ce parallélisme.

Toutefois, Doddridge sait pertinemment qu'il n'est pas toujours aisé de suivre ses conseils, dans la mesure où l'on n'entend pas sa propre voix de la même façon qu'autrui : "We hear not our own voices as others do, nor see that air and manner with which we speak in the light in which they view it. Our friends, therefore, are the best judges."⁴¹ Il suffit d'un miroir pour corriger les effets visuels. Couperin suggère d'en placer un sur le pupitre de l'épinette ou du clavecin, pour éviter de crisper le visage de grimaces inconscientes.⁴² L'art consiste en effet à se dissimuler sous une apparence naturelle.⁴³ Mais les techniques vocales ne se surveillent pas si aisément. Il revient donc à un auditoire amical de corriger les défauts d'énonciation. Doddridge propose là un embryon intéressant de réflexion sur la communication comme émission/réception, à une époque où l'on s'intéressait plus à la production qu'à la perception des sons.⁴⁴

Même s'il pose bien sa voix, l'orateur reste toujours guetté par le danger de la monotonie. Le remède consiste à agrémenter le style de figures judicieusement choisies. Comme le musicien cependant, le prédicateur doit veiller à ne pas tomber d'un excès dans l'autre, de la simplicité toute nue à l'abus d'agrément trop nombreux :

41 Doddridge, *Lectures on Preaching* 62.

42 François Couperin, *L'Art de toucher le Clavecin*, ed. Anna Linde (Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1933 ; 2^e ed. 1961) 11.

43 "Quelque difficiles que soient les notes qu'on a à jouer, il faut que le Joueur n'en fasse pas paroître la difficulté. En chantant & en jouant, il faut ... être attentif à ne faire aucune grimace & à montrer de la tranquillité autant qu'il est possible," Quantz, *Essai* 108.

44 Denis Dodart, par exemple, qui avait, en 1700, présenté à l'Académie Royale des Sciences et des Arts un mémoire célèbre où il analysait avec minutie la production des sons par les organes vocaux, ne mentionnait que très brièvement le rôle joué par l'appareil auditif dans l'émission de la voix. Or, cinquante ans plus tard, Quantz s'en inspirait encore pour rédiger son chapitre sur la production des sons : voir Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute. A Complete Translation with an Introduction and Notes*, ed. Edward R. Reilly (London : Faber & Faber, 1966) 49.

Françoise Deconinck-Brossard

*Let not your discourses be too bare, but prudently interspersed with figures. When too many, they are like flowery weeds growing among corn, which render the prospect more pleasing to the eye, but hinder the growth; or like painted glass ; yet moderately used, they exhilarate the mind, and fasten on the memory.*⁴⁵

Il faut se garder d'oublier que Doddridge écrivait à une époque où régnait encore le goût pour le *plain style* développé depuis le siècle précédent, particulièrement dans la tradition dissidente dont il se réclamait. Cependant l'on ne peut manquer d'observer que revient s'y ajouter le souci d'étayer la mémoire. Cette préoccupation témoigne d'une conscience aiguë des problèmes posés par un art purement oral, tout aussi éphémère que la musique. Mais le bon goût dont parlent Quantz et Doddridge se caractérise par la modération. Musiciens et orateurs doivent veiller à n'user de style figuré que de façon mesurée. On pourrait reconnaître là une trace de l'idéologie du juste milieu, si le verbe *exhilarate* ne venait subrepticement y ajouter une sensualité toute baroque. A l'effervescence des agréments musicaux correspondent les délices du style bien fleuri, comme si musique et rhétorique se rejoignaient ici dans une esthétique commune, conjuguant formalisme et émotivité.

La conjonction de ces deux arts pose toutefois des questions ardues. Un examen détaillé des figures de style montre d'abord que leur application à la musique manque parfois de rigueur. Mattheson reconnaît volontiers que souvent le discours musical ne laisse guère de place à la réfutation d'objections, qu'il nomme *confutatio* (§ 10). L'exemple qu'il donne d'une résolution de contrastes, sur la cantate de Marcello, n'emporte pas vraiment la conviction (§14-20).

D'autre part, le théoricien se trouve obligé d'inventer des subdivisions spécialisées de catégories rhétoriques, comme si la taxinomie habituelle ne suffisait à rendre compte de la musique. Aux propositions simples ou complexes il faut en effet ajouter la proposition variée, *propositio variata*, inconnue, d'après lui, en rhétorique, où le chant rejoint la basse pour créer une proposition complexe (§9).

45 Doddridge, *Lectures on Preaching* 41-2.

Musique et rhétorique

Inversement, il arrive également que la transposition de termes rhétoriques témoigne de graves imprécisions. C'est l'un des reproches majeurs formulés par l'historien de la discipline, Brian Vickers.⁴⁶ Définir le paradoxe, avec Mattheson, comme l'expression d'idées surprenantes (§47), en édulcore effectivement beaucoup le sens. De même, si l'épanorthose se rencontre dans presque tous les mouvements contraires (§47), elle perd sa notion de correction. C'est également une simplification excessive de réduire l'aposiopèse à une interruption de la phrase ; théoriquement, cette suspension laisse entendre le non-dit. L'on peut enfin s'étonner que le code des couleurs tonales change parfois d'un théoricien à l'autre,⁴⁷ comme s'il ne relevait pas d'une évidence absolue.

A la différence des procédés formels, les figures de style reposant sur un jeu sémantique, et l'impossibilité de les transposer en musique, posent des questions d'ordre linguistique. La métaphore même de langage ou de discours musical⁴⁸ mérite discussion.⁴⁹ On peut en effet se demander comment se constitue la relation signifiant/signifié dans un système dépourvu d'éléments lexicaux. Une note ne veut rien dire en soi. Elle relève, par essence, de l'ineffable. A cet égard, la musique est un art non-figuratif. Comme l'avait bien vu Mattheson, c'est au rapport entre deux notes que l'on peut attribuer une signification, que certains jugent arbitraire. Paradoxalement, il devient alors impossible d'affirmer que la musique est un langage universel. D'ailleurs, les figures rhétorico-musicales de l'ère baroque reposent sur des conventions particulières, si aisément identifiables par les auditeurs de

46 "Figures of rhetoric/Figures of music?" *Rhetorica*, 2:1 (Spring 1984), 1-44.

47 Rita Steblin en donne une bonne synthèse dans *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Ann Harbor, Michigan : UMI Research, 1981 ; 2e éd. 1983).

48 Les ouvrages de Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical : Pour une nouvelle conception de la musique* et *Le Dialogue musical : Monteverdi, Bach et Mozart* (Paris: Gallimard, trad. Dennis Collins, 1985) ont largement contribué à la vulgarisation de cette comparaison.

49 Jean-Louis Backès suggère de "surveiller" la métaphore : "Comment on fait parler la musique," *Musique et littérature : Essai de poétique comparée* (Paris : P.U.F., 1994) 115. Mark Evan Bonds dépasse le cadre de la seule musique baroque dans *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Cambridge, MA / London: Harvard U P, 1991).

Françoise Deconinck-Brossard

l'époque qu'elles leur "parlaient", pour ainsi dire, immédiatement. De même que les lieux communs de la rhétorique s'appuient sur la culture générale du public, de même la musique baroque se fonde sur un système codé.

On peut raisonnablement en conclure que ce n'est sans doute pas un hasard si, pour analyser la musique, nous utilisons toujours des termes rhétoriques comme "thème, motif, phrase, style, composition."

Françoise Deconinck-Brossard
Université Paris X - Nanterre