

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

Unité de recherche ED 520

THÈSE présentée par :

Jacques FAVIER

soutenue le : **28 octobre 2017**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline : **PHILOSOPHIE**

**La rhétorique musicale et les émotions :
éveil ou expression des affects ?
Perspectives historiques et théoriques**

THÈSE dirigée par :

DE BUZON Frédéric

Professeur, université de Strasbourg

ARBO Alessandro

Professeur, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

FRANGNE Pierre-Henry

Professeur, université de Rennes

VAN WYMEERSCH Brigitte

Professeure ordinaire, UC Louvain, Belgique

AUTRES MEMBRES DU JURY :

PSYCHOYOU Théodora

Maîtresse de conférences,
université de Paris IV Sorbonne

CHARRAK André

Maître de conférences,
université de Paris I Panthéon-Sorbonne

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement MM. Alessandro Arbo et Frédéric de Buzon pour la confiance et l'attention qu'ils m'ont accordées toutes ces années, ainsi que pour leur aide.

Je remercie également :

Pour leurs conseils et leurs indications, Juan David Barrera et Michel Le Du.

Pour leur soutien durant la réalisation de ce travail, Marilyne Ruescas et Manali Allen.

Enfin, j'adresse une pensée toute particulière à Jean Robert, à qui je dois ma première véritable rencontre avec la conception rhétorique de la musique.

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	5
INTRODUCTION	15
Rhétorique musicale et émotions	16
Musica poetica et émotions	17
Plan de cette étude	18
Le corpus	20
CHAPITRE 1 – AUX ORIGINES DE LA RHÉTORIQUE MUSICALE	21
Introduction.....	21
A. MUSIQUE ET POÉSIE LYRIQUE GRECQUE.....	22
A.1. VARIÉTÉ DES PASSIONS CHEZ LES POÈTES LYRIQUES	22
A.2. LES POUVOIRS DE LA MUSIQUE	25
B. LA MUSIQUE COMME PÉDAGOGIE ET COMME THÉRAPEUTIQUE.....	27
B.1. L'ETHOS MUSICAL	27
B.1.1. Damon d'Athènes.....	27
B.1.2. Postérité de Damon.....	29
B.1.3. Platon	31
B.2. MUSIQUE ET THÉRAPEUTIQUE DES PASSIONS.....	33
B.2.1. Traitement par imitation des passions modérées	34
B.2.2. Purification des passions violentes : la transe de possession	35
B.2.3. Purification des passions violentes : la catharsis chez Aristote	36

C. L'HÉRITAGE DE L'ANTIQUITÉ	38
C.1. ARISTOXÈNE DE TARENTE	38
C.2. LES TRAITÉS DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE.....	40
C.3. CONFUSIONS CONCERNANT LES « MODES » MUSICAUX	41
C.3.1. Ethos et ethos des modes	41
C.3.2. Tons et modes	42
C.3.3. Qualifications ethniques des modes grecs.....	42
C.3.4. Complexité du concept grec de « mode ».....	43
C.3.5. L'usage des modes transformé en règle intangible	44
Conclusion	44
D. DU MOYEN-AGE À LA RENAISSANCE.....	45
D.1. L'HÉRITAGE DE L'ÉTHIQUE GRECQUE	45
D.1.1. Le dilemme des Pères de l'Église	45
D.1.2. Saint Augustin et la science de la musique	46
D.1.3. Autorité de Boèce et de Cassiodore	46
D.2. LES TRAITÉS DE MUSIQUE DU VI ^e AU Xe SIÈCLES.....	47
D.2.1 Influence d'Augustin et de Cassiodore	47
D.2.2. Le concept de douceur musicale.....	48
D.3. LES EFFETS DE LA MUSIQUE.....	48
D.3.1. Un intérêt permanent	48
D.3.2. Marsile Ficin et l'imitation du monde.....	49
D.3.3. Le Complexus effectuum musices de Tinctoris.....	50
Conclusion	50
CHAPITRE 2 - LA MUSIQUE COMME INSTRUMENT DE PRÉDICATION	53
Introduction.....	53
A. RÉFORME LUTHÉRIENNE ET PRÉDICATION	54
A.1. LE CONTEXTE.....	54
A.1.1. La Renaissance face à son passé	54
A.1.2. Humanisme et Réforme	54
A.1.3. La parole à la Renaissance	55
A.2. LUTHER – RÉFORME ET PRÉSERVATION DU PASSÉ.....	56
A.3. PRÉDICATION	57

A.3.1. Le rôle structurant de l’office religieux.....	57
A.3.2. Recherche de clarté et d’intelligibilité	57
A.3.3. Recherche de l’adhésion de l’auditoire.....	58
B. PRÉDICATION ET MUSIQUE.....	59
B.1. LE PROBLÈME	59
B.1.1 Religion et musique.....	59
B.1.2. Érasme et le plain-chant idéal.....	60
B.1.3. Solutions de divers réformateurs.....	62
B.1.4. Solutions dans la Contre-Réforme	63
B.2. LUTHER ET LA MUSIQUE	63
B.2.1. Luther musicien.....	64
B.2.2. Les pouvoirs de la musique selon Luther	64
B.2.3. Relation entre la musique et la religion chrétienne.....	65
B.2.4. La solution proposée par Luther	66
C. MOYENS DE LA PRÉDICATION MUSICALE	67
C.1. L’UNITÉ MUSICALE ESSENTIELLE : LE CHORAL	68
C.1.1. Le choral et ses sources.....	68
C.1.2. Le développement du choral.....	69
C.2. INSTITUTIONS ET ACTEURS DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.....	69
C.2.1. Une triade école-religion-musique.....	69
C.2.2. Le cantor.....	70
C.2.3. Le rôle de l’orgue.....	71
C.3. UN MODÈLE POSSIBLE : LA RHÉTORIQUE	72
C.3.1. La Renaissance, les Anciens et la parole	72
C.3.2. Élocution et expression des sentiments.....	73
C.3.3. Les instances oratoires et la musique	74
C.3.4. Vers la poétique musicale	75
CHAPITRE 3 – MUSIQUE ET PAROLE DANS LA THÉORIE MUSICALE EN ITALIE.....	79
Introduction.....	79
A. LA POLYPHONIE ET L’ŒUVRE DE ZARLINO.....	80
A.1. SITUATION FRAGILE DE LA POLYPHONIE AU XVI ^e SIÈCLE	80
A.1.2. La position de l’Église romaine.....	81

A.1.2. Simplicité mélodique : musiques profane et populaire	82
A.2. CONCILIER THÉORIE ET PRATIQUE MUSICALES	83
A.2.1. Zarlino et l’Harmonie universelle.....	83
A.2.2. Les deux sens du concept de « poétique »	84
A.2.3. La poétique musicale comme art poiétique	86
A.3. MUSIQUE, PAROLES ET AFFECTS.....	88
A.3.1. La poétique musicale comme art fondé sur la parole.....	88
A.3.2. La musique et les passions	89
A.4. SUCCÈS DE ZARLINO	89
B. LE REJET DE LA POLYPHONIE	90
B.1. ZARLINO ET MEI – LA MUSIQUE ET SON AUDITOIRE	90
B.1.1. L’idéal de l’ars perfecta	91
B.1.2. Girolamo Mei et la critique de la polyphonie	92
B.1.3. La musique au service de la parole	95
B.2. MISE EN CAUSE D’UNE MUSIQUE « GOTHIQUE ».....	95
B.2.1. La camerata Bardi.....	95
B.2.2. Radicalisation de la critique de la polyphonie – Vincenzo Galilei	96
B.3. LES MOYENS DE LA MUSIQUE EXPRESSIVE – CACCINI	98
B.3.1. Rhétorique et stile rappresentativo	98
B.3.2. Limites du modèle oratoire	99
B.3.3. Pertinence du modèle oratoire	100
B.4. LA THÉORIE DES PASSIONS DE LA CAMERATA BARDI	101
B.4.1. Catharsis	101
B.4.2. Sympathie universelle et physiognomonie	103
C. AVÈNEMENT D’UNE SECONDA PRATTICA DE LA MUSIQUE.....	104
C.1. ARTUSI ET LA DÉFENSE DE L’ARS PERFECTA.....	104
C.1.1. L’héritage de Ptolémée	105
C.1.2. Imperfections de la musique moderne	107
C.2. LA RHÉTORIQUE MUSICALE DE MONTEVERDI	109
C.2.1. Légitimation d’une pratique musicale centrée sur la mélodie	109
C.2.2. Invention et disposition.....	111
C.2.3. Élocution et sprezzatura.....	112
C.2.4. La seconda prattica et la théorie des passions.....	114

Conclusion	116
CHAPITRE 4 – L’ESSOR DE LA POÉTIQUE MUSICALE	119
Introduction.....	119
A. ÉMERGENCE D’UNE NOUVELLE DISCIPLINE MUSICALE	120
A.1. ORIGINES COMMUNES À L’EUROPE ET SPÉCIFIQUES À L’ALLEMAGNE	120
A.2. RÉFORME ET POÉTIQUE MUSICALE	122
A.2.1. L’entourage de Luther	122
A.2.2. De la théologie à la rhétorique	122
A.2.3. Héritage des traités antérieurs	123
A.2.4. De la musique pratique à la poétique musicale.....	124
B. GALLUS DRESSLER	126
B.1. LES PRECEPTA MUSICÆ POËTICÆ	127
B.2. MUSIQUE ET AFFECTS DANS LES PRECEPTA	128
B.3. DE DRESSLER À BURMEISTER	130
C. JOACHIM BURMEISTER.....	131
C.1. MUSICA POETICA ET AUTRES TRAITÉS	131
C.2. LA RHÉTORIQUE MUSICALE SELON BURMEISTER	132
C.2.1. La rhétorique comme modèle organisationnel.....	132
C.2.2. La rhétorique comme réservoir lexical.....	134
C.3. RHÉTORIQUE MUSICALE ET ÉMOTIONS CHEZ BURMEISTER.....	135
C.3.1. Affections et affects	135
C.3.2. Susciter l’adhésion de l’auditeur : le devoir de plaire	136
C.3.3. Éveiller les passions de l’auditeur : le devoir d’émouvoir	137
Conclusion	138
CHAPITRE 5 – RHÉTORIQUE, MUSIQUE ET FIGURENLEHRE	141
Introduction.....	141
A. LA RHÉTORIQUE DE L’ANTIQUITÉ	143
A.1. SENS ET ORIGINES DE LA RHÉTORIQUE.....	143
A.2. LA RHÉTORIQUE GRECQUE	144

A.3. LA RHÉTORIQUE LATINE.....	145
A.4. LE SYSTÈME DE LA RHÉTORIQUE.....	146
B. MUSIQUE ET RHÉTORIQUE.....	147
B.1. AFFINITÉS MENTIONNÉES PAR LES ANCIENS	148
B.2. UNE AUTRE AFFINITÉ ENVISAGEABLE : LE VOCABULAIRE.....	149
B.3. CE QUE PEUT ETRE UNE VÉRITABLE RHÉTORIQUE MUSICALE.....	149
C. L'ÉLOCUTION	150
C.1. ÉLOCUTION ET THÉORIE DES FIGURES	151
C.2. LA RHÉTORIQUE CHEZ SAINT AUGUSTIN	151
C.3. L'ÉLOCUTION DANS L'INSTITUTION ORATOIRE DE QUINTILIEN.....	152
D. LA THÉORIE DES FIGURES ET LA POÉTIQUE MUSICALE.....	153
D.1. MUSIQUE ET ÉLOCUTION : STYLE ET FIGURES DE RHÉTORIQUE	153
D.2. LA RHÉTORIQUE COMME TERMINOLOGIE DU DISCOURS MUSICAL	154
D.3. LA RHÉTORIQUE COMME OUTIL D'IDENTIFICATION	155
D.4. CLARIFICATION DE LA FIGURENLEHRE	155
D.5. FIGURENLEHRE ET AFFECTS	156
CONCLUSION	157
E. L'EXPRESSION DES AFFECTS	157
E.1. ÉLOCUTION ET ÉMOTIONS	157
E.2. INFLUENCE DE L'ITALIE SUR LA POÉTIQUE MUSICALE GERMANIQUE	158
E.3. FINALITÉ DE LA FIGURE DE RHÉTORIQUE MUSICALE – KIRCHER	159
E.4. NATURE DE LA FIGURE DE RHÉTORIQUE MUSICALE – BERNHARD.....	161
Conclusion	164
CHAPITRE 6 – LA POÉTIQUE MUSICALE DU BAROQUE TARDIF.....	167
Introduction.....	167
A. UNE GRANDE DIVERSITÉ DANS LES APPROCHES	168
A.1. PRÉPONDÉRANCE DU DISCOURS MUSICAL	168
A.1.1. L'héritage de Bernhard	168
A.1.2. Delectare : musicien et cuisinier	169

A.1.3. La rhétorique avant tout	169
A.2. PREMIERS TRAITÉS ENCYCLOPÉDIQUES.....	169
A.3. LE DÉCLIN DES MODES	170
A.4. LA MÉLODIE.....	171
A.5. LE RYTHME	172
B. JOHANN MATTHESON	173
B.1. DER VOLLKOMMENE CAPELMEISTER.....	174
B.2. LES LIEUX COMMUNS DE L’INVENTION	175
B.3. DISPOSITION.....	177
B.4. MATTHESON ET L’ÉVEIL MUSICAL DES ÉMOTIONS.....	178
B.4.1. Influence de la philosophie cartésienne	178
B.4.2. Une théorie musicale des affects.....	179
B.4.3. Un vaste dispositif pour éveiller les émotions.....	180
CONCLUSION	183
C. LA FIN DE LA RHÉTORIQUE MUSICALE	183
INTRODUCTION	183
C.1. LES LOCI TOPICI	183
C.2. LE RÔLE DE LA VOIX.....	184
C.3. DES AFFECTS AUX « SENTIMENTS » : FORKEL.....	186
CONCLUSION	187
D. BILAN DE L’ÉTUDE DE LA POÉTIQUE MUSICALE ALLEMANDE	188
D.1 CARACTÉRISTIQUES DE LA MUSICA POETICA	189
D.1.1 Traits fondamentaux.....	189
D.1.2. Traits concernant les principales parties de la rhétorique musicale.....	189
D.2. PROBLÈMES SOULEVÉS PAR L’ÉTUDE DE LA MUSICA POETICA.....	190
D.2.1 Fragilité des bases théoriques concernant les affects.....	190
D.2.2. Efficacité de la rhétorique musicale.....	190
D.2.3. Musique et langage.....	191
D.3. L’ÉLOCUTION MUSICALE	191
D.3.1. Le problème des modes.....	191
D.3.2. Aspects dynamiques	192
D.3.3. Figures de rhétorique musicale	192

CHAPITRE 7 – APRÈS LA POÉTIQUE MUSICALE : ENJEUX ET DÉBATS	195
Introduction.....	195
A. THÉORIES PHILOSOPHIQUES AU XIX ^e ET AU XX ^e SIÈCLE.....	197
A.1. LES ÉMOTIONS ET L'IDÉE DE LA MUSIQUE ABSOLUE.....	198
A.1.1. Influence du romantisme	198
A.1.2. Le formalisme hanslickien	199
A.1.3. L'esthétique musicale de Schopenhauer	203
A.2. DE NOUVELLES CONCEPTIONS DU DISCOURS MUSICAL.....	204
A.2.1. Rôle de la voix	205
A.2.2. La musique comme langage autonome des affects.....	207
A.2.3. Le symbole inachevé	208
B. MUSIQUE, PSYCHOLOGIE ET THÉORIE DE L'INFORMATION	210
B.1. LES ÉMOTIONS	210
B.1.1. Absence d'une théorie unifiée des émotions	211
B.1.2. Les différentes perspectives.....	212
B.2. PSYCHOLOGIE EXPÉRIMENTALE ET MUSIQUE	215
B.2.1. Les expérimentations en psychologie de la musique.....	216
B.2.2. Critique philosophique de la psychologie de la musique.....	218
B.2.3. Erreur de la musique considérée comme un stimulus.....	220
B.2.4. Musique et émotions négatives.....	221
B.3. LA MUSIQUE ET LA THÉORIE DE L'INFORMATION	223
C. SPÉCIFICITÉ DES ÉMOTIONS MUSICALES	225
C.1. IDÉE D'UN ÉTAT ÉMOTIONNEL UNIQUE.....	225
C.1.1. Les émotions et l'émotion musicale.....	226
C.1.2. Le « mouvement idéal ».....	227
C.2. EXPRESSION OU ÉVEIL DES ÉMOTIONS PAR LA MUSIQUE.....	228
C.2.1. Ethos et pathos musical selon Nietzsche	228
C.2.2. Une sémantique musicale ?	230
C.2.3. Débat actuel sur l'expression et l'éveil des émotions.....	233
C.3. LE RÔLE DÉTERMINANT DE L'AUDITEUR	235
C.3.1. Empathie, contagion et coupure face aux émotions	236
C.3.2. L'adhésion du public et la make-believe theory	238

Conclusion	240
CHAPITRE VIII – UNE RHÉTORIQUE MUSICALE AUJOURD’HUI ?	243
Introduction.....	243
A. APPLICATIONS CONTEMPORAINES DU MODÈLE DE RHÉTORIQUE MUSICALE.....	244
A.1. HÉTÉRONOMIE ET FONCTIONNALITÉS DE LA MUSIQUE.....	244
A.2. LA MUSIQUE « EN ELLE-MÊME »	245
A.3. CONCEPTION RHÉTORIQUE DE LA MUSIQUE.....	246
B. QUELQUES « CANDIDATS » POSSIBLES	248
B.1. UNE RHÉTORIQUE « INTRA-MUSICALE »	248
B.2. LA MUSIQUE DE FILM.....	249
CONCLUSION	257
BIBLIOGRAPHIE.....	261
INDEX.....	273

INTRODUCTION

En 1475, Johannes Tinctoris énumère dans son *Complexus effectuum musices* vingt principaux effets de la musique. Pour nombre de ces effets, on pourrait également parler de pouvoirs de la musique qui, outre ses vertus curatives, peut tout aussi bien mener l'âme à la piété (« *Animos ad pietatem excitat* ») que l'inciter au combat (« *Animos ad praelium incitat* ») ; elle est également capable d'assurer le triomphe de l'Église militante (« *Ecclesiam militantem triumphanti assimilat* »).

Si le débat concernant les émotions musicales hérite de difficultés propres au domaine affectif en général, et peut-être en premier lieu des fluctuations de son vocabulaire (doit-on parler de passions, d'affects, d'humeurs, d'émotions, de sentiments ?), l'existence de « pouvoirs » que possède la musique est un phénomène tout aussi avéré ; et tout aussi problématique.

Dès lors que de tels pouvoirs existent, une série de questions apparaît : concernant l'usage qui peut être fait de ces pouvoirs, les moyens ou techniques leur permettant de s'exercer, les fins auxquelles ils pourraient servir. En d'autres termes, et pour résumer : la musique peut-elle être considérée comme un simple outil ?

Rhétorique musicale et émotions

Le thème général abordé ici recoupe bien celui des émotions musicales et, plus précisément, l'examen de l'idée selon laquelle on pourrait susciter à volonté telle ou telle émotion bien précise (en termes plus anciens : *émouvoir une passion* donnée). D'une certaine manière, une telle attente se retrouve formulée à toutes les époques ; mais elle a trouvé une réponse particulièrement aboutie aux XVII^e et XVIII^e siècles. Notre étude sera ainsi orientée par un certain nombre de questions valables d'une manière générale (pour tout ce que l'on pourrait qualifier de rhétorique musicale), et par d'autres plus spécifiques à la rhétorique musicale telle qu'elle s'est concrètement élaborée (et tout particulièrement dans la sphère culturelle germanique). Voyons tout d'abord ce qu'il en est du point de vue le plus général.

En premier lieu, de quelle manière appréhende-t-on le concept de rhétorique musicale ? Jusqu'où peut-il être ou doit-il être approfondi ? On peut, par exemple, considérer que cette discipline consistera à employer la rhétorique afin de compléter une méthode de composition ; ou bien, à l'inverse à mettre la musique au service du discours verbal. L'interrogation portera aussi sur le degré d'intégration des deux disciplines.

Nous pouvons aussi nous interroger sur la rhétorique convoquée dans l'élaboration d'une rhétorique musicale. Celle qui s'est développée à partir de la fin de la Renaissance s'est appuyée sur quelques auteurs latins, essentiellement Cicéron et Quintilien. Mais un tel choix ne constitue pas une nécessité et, en regard de l'évolution de la rhétorique – notamment depuis son renouveau au XX^e siècle –, un éventuel concept contemporain de rhétorique musicale pourrait se construire en s'appuyant sur des travaux plus récents (divers travaux actuels vont dans ce sens).

L'autre sujet déterminant dont l'évolution doit être prise en compte est le domaine des affects et la manière dont ils sont pensés. Quelles conceptions entrent en jeu ? La rhétorique musicale telle que nous l'identifions le plus souvent (celle de l'Italie et de l'Allemagne baroques) s'appuie sur l'idée, empruntée aux Grecs, que la représentation d'un affect suscitera par imitation le même affect sur l'auditoire ; mais est-ce vraiment ainsi qu'Aristote avait exposé le fonctionnement de la *mimesis* ? Et qu'en est-il aujourd'hui de la manière d'envisager les émotions musicales ?

Musica poetica et émotions

Venons-en à l'exemple concret sans doute le plus marquant : le cas de la rhétorique musicale telle qu'elle s'est développée en Allemagne entre le XVI^e et le XVIII^e siècle présente en effet un caractère bien spécifique, lequel tient à ce que l'idée de susciter des émotions à volonté y soit rationalisée et systématisée à l'extrême. Une telle volonté, poursuivie sur une très longue période et développée de manière méthodique, en tant que discipline à part entière (la *musica poetica*), est un cas tout-à-fait unique. Aussi, en raison de sa pérennité et de la variété des analyses dont les divers traités témoignent, on peut espérer y trouver la manifestation de bien des débats concernant les émotions musicales : rôles respectifs des mélodies, des modes ou des rythmes, participation du public, théorie des affects qui serait sous-jacente, relation entre la musique et le texte, importance de la voix.

Tout cela ne suffit cependant peut-être pas à définir cette poétique musicale ; nous devons, en effet, ne pas perdre de vue deux facteurs vraiment déterminants : l'un concernant la finalité qui fut assignée à la *musica poetica* (tout au moins à ses débuts) et l'autre touchant à la perception dominante de ce que pouvait être la relation entre musique et affect. La finalité est d'ordre religieux : l'essor de la *musica poetica* s'est accompli comme mise en œuvre de la pensée luthérienne. Quant au lien entre musique et émotions, il est à chercher ailleurs que dans le monde germanique, plus précisément dans l'Italie du second XVI^e siècle. S'il fallait employer une seule formule afin de cerner l'enjeu qui traverse la partie de notre étude consacrée à la *musica poetica*, nous dirions que la poétique musicale de l'Allemagne baroque fut un projet de *persuasion par la musique*. ; c'est en effet ce qui la caractérise comme rhétorique musicale, c'est-à-dire comme un art de persuader son auditoire au moyen d'un discours musical. L'étude consistera donc, en ce qui concerne l'Allemagne baroque, à examiner cette entreprise unique en son genre, tant du point de vue de l'évolution des techniques musicales élaborées que du point de vue philosophique. Elle appellera un certain nombre d'interrogations.

Une première peut être envisagée, concernant la *musica poetica* en tant que phénomène délimité dans le temps : peut-elle être considérée, *mutatis mutandis*, comme un tout homogène ? Si tel ne devait pas être le cas, on peut néanmoins repérer quelques traits plus généraux facilitant l'intelligibilité du phénomène. Et, en premier lieu, les deux facteurs soulignés plus haut, à savoir l'influence du luthéranisme et celle de l'Italie. Cette présence de quelques caractères dominants

permet de distinguer plusieurs phases chronologiques et de donner une certaine légitimité aux trois principales périodes que nous proposons.

Un deuxième questionnement sera relatif à la *mise en œuvre* du projet de persuasion par la musique – l'expression de « mise en œuvre » étant d'ailleurs ici particulièrement bien appropriée, puisque c'est précisément en cela que consiste la poétique, ou poïétique : tout ce qui concerne la production, ici la production d'un discours musical susceptible d'emporter l'adhésion des fidèles. L'étude de la poétique musicale est ainsi celle d'un outillage élaboré au fil des traités. Nous serons donc conduits à suivre de près les techniques proposées par les théoriciens pour obtenir les effets recherchés.

Toutefois, l'élaboration et l'usage de ces techniques reposent sur des principes théoriques supposés en garantir l'efficacité : employer tel mode ecclésiastique plutôt que tel autre, telle figure mélodique, cela suppose en effet que l'on se sente assuré que le mode de hypodorien, par exemple, confèrera effectivement une coloration mélancolique qui sera éprouvée par l'auditeur, ou que la figure de l'*abruptio* provoquera effectivement la surprise. Mais d'où viennent les certitudes selon lesquelles ces moyens fonctionneront effectivement comme prévu ? Chercher les raisons ayant garanti – aux yeux des théoriciens et praticiens de l'Allemagne baroque – que leurs efforts reposaient sur des bases assurées conduit à nous interroger sur les fondements de la science du *musicus* héritée de Boèce, sur les idées de Luther concernant la musique ou encore sur les principes développés en Italie à la fin du XVI^e siècle. Mais auparavant, il nous faudra remonter jusqu'à la pensée grecque de l'Antiquité, à laquelle se rapportent *in fine* ces trois composantes.

Ainsi, le traitement philosophique invite à repérer les principales questions que pose la *musica poetica* et à les mettre en perspective, tant vis-à-vis des conceptions dont elles héritent que de celles qui l'ont suivies.

Plan de cette étude

Le présent sujet consistant à examiner la relation entre rhétorique musicale et émotions tout en portant l'accent sur sa manifestation la plus aboutie, notre étude se déroulera en trois principales étapes : ce qui précède la *musica poetica* ; son évolution à proprement parler ; ce qui lui succède.

La première étape présentera ainsi (1) une sorte d'archéologie des principes sur lesquels s'est basée la rhétorique musicale ; il s'agira notamment de suivre comment la pensée grecque durant l'Antiquité a abordé les relations entre musique et affects et comment cette pensée a pu être interprétée (éventuellement de manière erronée). Ceci nous conduira à aborder la question des modes musicaux et à voir quelle intelligibilité peut apporter la célèbre distinction rhétorique entre *ethos*, *logos* et *pathos* si on l'applique à la musique. Suivront les deux étapes décisives que nous avons identifiées concernant la rhétorique musicale : (2) la volonté de confier à la musique un rôle dans la prédication religieuse, ceci en accord avec l'idée très positive que se faisait Luther de la musique (contrairement à l'immense majorité des théologiens, qu'ils fussent catholiques ou réformés) ;¹ (3) l'apparition d'une « rhétorique musicale » en Italie, notamment à travers l'influence de la Camerata Bardi, qui se traduit non par l'élaboration de traités mais par une *seconda prattica* de la musique, centrée sur l'idée d'un discours musical et l'expression des passions.

La deuxième partie, examinant la *musica poetica* proprement dite, fait apparaître l'empreinte de ces deux phénomènes sur son évolution. Nous proposons ici de distinguer trois périodes : (4) l'avènement de la poétique musicale allemande pendant le XVI^e siècle, qui résulte de l'élan de la Réforme luthérienne et s'appuie, outre sur la production d'un grand nombre de chorals, sur des traités procédant d'une tradition déjà vivace ; (5) une modification au siècle suivant, marquée par l'usage de la rhétorique comme mode d'organisation et par une forte influence italienne ; (6) une dernière période, plus hétérogène, pouvant témoigner tout à la fois d'un véritable accomplissement (Mattheson) que des manifestations de son décalage grandissant avec les nouvelles préoccupations de l'époque.

Quant à l'examen de ce qui a suivi la *musica poetica*, il sera proposé sur deux chapitres : (7) l'évolution de la philosophie de la musique, notamment au sujet des émotions musicales, que cette réflexion consiste en une critique de la *musica poetica* ou qu'elle l'utilise dans une problématique plus vaste (interrogeant ce que recouvre l'idée d'*expression* musicale des émotions) ; (8) ce que l'on pourrait envisager désormais, éventuellement, comme étant apparenté à une rhétorique musicale. La réponse dépendra en partie de la manière dont l'esthétique musicale a évolué depuis le XIX^e siècle.

¹ Voir chap. 3, B.2. « Luther et la musique ».

Le corpus

Les sources bibliographiques de notre étude procèdent de l'objectif fixé : mettre en perspective les principales questions posées par la rhétorique musicale allemande à partir des conceptions philosophiques qui lui sont antérieures et postérieures.

La partie centrale de notre corpus correspond donc aux textes relatifs à la poétique musicale. Les sources primaires se concentrent sur les traités de Gallus Dressler, Joachim Burmeister, Christoph Bernhard et Johann Mattheson ; au titre des sources secondaires, il faut mentionner l'ouvrage très documenté de Dietrich Bartel, *Musica poetica*, qui constitue une source d'informations complémentaires très précieuse. Nous pouvons également associer aux traités originaux les textes relatifs aux débats italiens (Mei, Caccini, Artusi).

Notre examen des conceptions antiques combine l'étude de textes originaux (comme ceux d'Aristote, Aristoxène, Quintilien, Boèce ou Augustin) et un ensemble d'analyses récentes, souvent publiées dans des ouvrages collectifs. Les sources postérieures au XVIII^e siècle suivent une méthode similaire. Précisons toutefois que si les textes les plus récents concernant les émotions musicales proposent souvent une synthèse de textes plus anciens, ils participent également aux débats actuels et constituent donc, à ce titre, des sources primaires. Nous rangeons dans cette catégorie *Music and the Emotions* de Malcom Budd, que nous avons traduit précédemment et qui constitue pour nous un repère important, notamment au cours du dernier chapitre.

CHAPITRE 1 – AUX ORIGINES DE LA RHÉTORIQUE MUSICALE

INTRODUCTION

Dans le cadre de l'Antiquité grecque, ce que nous appelons « musique » ressort bien souvent du chant ou de la poésie accompagnée ; d'un autre côté, la théorie musicale grecque qui nous est connue par les traités impliquait plutôt l'étude des nombres et consistait alors en une science de l'harmonie, des intervalles et des tons (ou modes).

Pour autant, les effets de ce que l'on qualifiera donc ici – peut-être un peu abusivement – de musique,¹ par exemple ceux de la mélodie, ont été alors identifiés et étudiés, depuis les plus anciens poètes lyriques jusqu'aux théoriciens de l'Antiquité tardive. Nous disposons ainsi d'un grand nombre d'informations sur le sujet, qu'il s'agisse de passages d'ouvrages philosophiques ou de traités théoriques, faisant état des pouvoirs ou des effets de la musique, et de la manière par laquelle ils peuvent être utilisés à diverses fins.

On trouve dans les traités théoriques médiévaux, qui reprennent pour une bonne part l'héritage de l'Antiquité, une préoccupation semblable et assez régulière pour les divers effets que la musique est susceptible de produire sur l'âme.

¹ Si, notamment, on accorde crédit à cette observation de Johannes Lohmann : « La faute rédhibitoire chez tous ceux qui se sont occupés jusqu'à présent de musique grecque (...) consiste à présupposer comme données objectives une certaine forme fondamentale et certaines représentations fondamentales de la "musique" – comme une chose qui se trouverait là devant nous – et à interpréter à partir de cette quasi-chose composée de préjugés inconscients et invérifiés les sources de la musique grecque. » (LOHMANN, 1989, p. 46.)

Par conséquent, même s'il n'existe vraisemblablement rien que l'on puisse assimiler durant toute cette période à une rhétorique musicale, l'examen des théories anciennes concernant musique et affects apportera de nombreux éléments susceptibles d'éclairer la future *musica poetica*.

A. MUSIQUE ET POÉSIE LYRIQUE GRECQUE

A.1. VARIÉTÉ DES PASSIONS CHEZ LES POÈTES LYRIQUES

Si l'on veut examiner la question des émotions musicales dans la Grèce antique, il importe donc au préalable de souligner les limites de la transposition que l'on peut faire de l'idée de « musique » pour cette période. La distinction entre poésie et musique y est en effet assez floue.¹ Dès la période dite géométrique (X^e-VIII^e siècle), la poésie épique est exprimée par le chant accompagné d'un instrument (la cithare, l'aulos, ultérieurement la lyre). Mais il est difficile de préciser la nature des liens existants entre les aspects musicaux de la poésie et les émotions. Et tout d'abord en raison de la nature très générale de ce qui est dit sur le sujet.

En effet, la relation entre la musique et les affects ne suscite pas une véritable réflexion à l'époque de la poésie lyrique. Cela tient sans doute, avant tout, au fait que la musique et la poésie ne sont pas clairement séparées ; ou, plus précisément, au fait que la musique ne possède pas de statut spécifique et clairement établi. Aussi le plaisir ou les divers effets que le poème lyrique est susceptible de produire se trouve rattaché au texte, non à la mélodie qui l'accompagne. La connaissance que peut apporter le chant tient avant tout aux facilités de mémorisation qu'il offre et la mélodie est, en ce sens, une mnémotechnique.²

Quand on passe en revue les diverses émotions pouvant être impliquées dans la poésie lyrique grecque, il est difficile de définir la nature de l'articulation entre émotion et musique. En revanche, on peut constater l'existence d'une indéniable variété d'affects qui sont associés à la musique : ce peut être le courage, les lamentations et la souffrance, la passion amoureuse, la sensualité, ou encore un sentiment de plénitude.

¹ Ce qui apparaît notamment dans l'idée de mélodie telle qu'elle se présente chez les Grecs : « Le concept de *mélōs* signifie l'abstraction qu'est la structure "mélodique" de la parole humaine. Celle-ci est en soi une coloration involontaire de ce qui est dit spontanément ». LOHMANN, 1989, p. 19.

² Voir LASSERRE, 1954, p. 15.

Il s'agira, pour Tyrtée (-VII^e s.), d'émotions associées aux vertus guerrières.¹ Selon une source du XVIII^e siècle, il aurait su en effet, en tant que général d'armée,

tellement encourager ses soldats par ses poésies martiales, son chant guerrier et le son de sa flûte, que la victoire se déclara pour Lacédémone.

Selon la même source, toutefois, les Spartiates n'allaient « jamais au combat sans des joueurs de flûte, qui entonnaient des chants doux pour tempérer leur courage, de peur qu'une ardeur téméraire ne les emportât trop loin. »

Les auteurs en concluent qu'il y a là une contradiction qu'ils se proposent de résoudre en affirmant que c'est la poésie – c'est-à-dire le texte – de Tyrtée qui aurait suscité l'enthousiasme des soldats, et non pas la musique.² Une telle conclusion ne va cependant pas de soi, mais nous observerons qu'elle cherche à répondre à ce problème fondamental qui se pose régulièrement – pour ne pas dire toujours – dès qu'il est question des effets de la musique sur l'âme (ou sur les émotions, en langage actuel) : les effets d'une sorte de musique semblent difficiles à relier de manière régulière à cette musique.

Bien différent est Archiloque (-712, -664), connu comme poète élégiaque.³ Il compose non des chants guerriers comme Tyrtée mais des poèmes où dominant les lamentations, la satire et le thème des souffrances amoureuses ; ceci d'une manière excessive, selon Pindare, puisque le nom d'Archiloque serait devenu à son époque « synonyme de blâme à outrance ». ⁴ Il est présenté par Nietzsche comme l'une des deux sources, avec Homère, de l'œuvre d'art « dionysio-appolienne ». ⁵ Toutefois, si Archiloque fut bien musicien et poète, la question de savoir si sa poésie était constituée de strophes proprement musicales se trouve fort controversée. ⁶

La poésie de Sappho (*ca* -630, -580), qui s'accompagnait à la lyre (ou plus exactement à un instrument y étant apparenté, le *barbitos*) et pratique de ce fait la poésie *lyrique*,⁷ présente des caractères de douceur et de sensualité ; elle est largement consacrée au thème de la passion amoureuse. La situation, du point de vue qui nous intéresse, est toutefois similaire à celle

¹ En dépit du fait que Platon ait pu donner un certain écho à Tyrtée et à la valeur que représentait Sparte à ses yeux, il semblerait que l'auteur des *Lois* prenne ses distances avec Tyrtée. Voir sur cette question DES PLACES, 1942.

² DE LABORDE, ROUSSIER, 1780, Livre cinquième, p. 121-122, p.123.

³ Voir FORD, 1993.

⁴ *Op. cit.*, p. 68.

⁵ NIETZSCHE, 2004, *La Naissance de la tragédie*, §5, p. 42-47.

⁶ Voir sur ce point VON WILAMOWITZ-MÖLLENDERFF, 1995, p. 106-107.

⁷ MICHELS, 1988, p. 171.

d'Archiloque : en dépit du rôle de la musique (dont l'accompagnement avec un instrument), on y trouve des aspects métriques originaux (comme la « strophe saphique ») mais non des caractères indépendants des paroles¹ – au sens de l'utilisation d'un mode particulier. Aussi, il semble bien que ce soit au seul langage que Sappho, de même qu'Alcée,² aient confié « le privilège d'exprimer leurs sentiments. »³ Aristoxène aurait attribué à Sappho l'invention du mode myxolydien,⁴ mais il semblerait qu'elle fut plutôt le fait de Terpandre.⁵

Tout comme dans le cas de Sappho, le terme de poésie lyrique employé pour qualifier les poèmes homériques se trouve justifié par l'emploi du phorminx, sorte d'ancêtre de la lyre. Ces poèmes font intervenir la musique à plusieurs reprises, mais plus particulièrement dans la représentation de musiciens « amateurs ». ⁶ Au chant IX de l'Iliade, Achille apparaît s'accompagnant au phorminx ; la musique y manifeste une capacité thérapeutique, puisqu'elle lui permet de maîtriser ses émotions.

Plusieurs manières d'interpréter une telle scène sont, selon S. Perceau, envisageables. La plus courante est d'envisager comme évidente la persuasion qu'exercerait la musique. Une autre option consisterait à attribuer un tel effet à la qualité des paroles mises en musique : ainsi, selon Aristide Quintilien,⁷ Achille trouverait le remède au chagrin non par un chant d'amour mais par le rappel de « hauts faits guerriers ». ⁸ François Lasserre valide une telle considération, constatant que dans ce même chant IX, Homère « prend soin d'associer le plaisir d'Achille non à la mélodie (...) mais au récit des exploits héroïques ». Ce n'est donc là encore que le verbe poétique, et non les éléments proprement musicaux, qui intervient.⁹ Une troisième possibilité, enfin, consisterait à prendre en considération une émotion spécifique, « la seule émotion que l'on trouve associée de façon constante à la musique, aussi bien par le narrateur que par l'auditoire lui-même. »¹⁰ Il s'agirait d'une « joie délicieuse liée à un sentiment de plénitude intensément ressenti ». ¹¹ L'idée sous-jacente est ici que l'auditoire doit être à considérer dans sa totalité ; c'est ce qui unit qui est visé. On remarquera ainsi que l'on est loin de la condamnation ultérieure des poètes par Platon, car « Exiler

¹ Et que nous qualifierions aujourd'hui de purement musicaux.

² Alcée de Mytilène (ca 630, ca 580.)

³ LASSERRE, 1954, p. 20.

⁴ Aristoxène, *De la musique*, chap. X.

⁵ LOHMANN, 1989, p. 92.

⁶ Nous nous rapportons ici à l'analyse proposée par Sylvie Perceau dans son article « Héros à la cithare – La musique de l'excellence chez Homère ». Voir Perceau, 2007.

⁷ ARISTIDE QUINTILIEN, *De musica*, livre II, chap. 10.

⁸ PERCEAU, 2007, p. 21.

⁹ LASSERRE, 1954, p. 13.

¹⁰ PERCEAU, 2007, p. 25.

¹¹ *Ibid.*

l'aède, congédier la musique, c'est simultanément congédier une forme d'éthique et de paix sociale ».¹

A.2. LES POUVOIRS DE LA MUSIQUE

Il semblerait qu'au sixième siècle apparaisse une certaine prise de conscience du pouvoir qu'exerce la musique,² se manifestant notamment à travers les légendes qui se développent, comme celle d'Orphée, de Musée ou d'Amphion. La musique tendrait à y être désormais présentée comme antérieure à la poésie.³

Ceci donne un indéniable intérêt à cette « joie délicieuse », mentionnée plus haut à propos de l'Iliade, puisqu'il semblerait qu'elle soit bien rattachée de manière spécifique à la musique. Au chant VIII de l'Odyssée, cette *terpsis* désigne un sentiment de plénitude, une grande joie qui accorde l'ensemble des auditeurs :

La musique est ce qui unit et accorde, c'est pourquoi le plaisir qu'elle dispense ne peut s'exprimer pleinement si le chant n'est pas gracieux à tous. Il faut donc éviter de chanter quelque chose qui puisse faire pleurer, car c'est « tous ensembles que les convives doivent partager le plaisir de la musique, hôtes et invités ».⁴

Mais il existerait également un affect très différent et en un sens presque opposé à la *terpsis*. Il s'agit de la *thelxis*, laquelle pourrait être définie comme un engourdissement, un effet de torpeur produit par un sortilège ; il s'agit d'une persuasion que Sextus Empiricus décrit ainsi :

la musique exerce sur nous un pouvoir sans violence et, avec un charme persuasif, obtient les mêmes résultats que la philosophie.⁵

On pourrait illustrer un tel phénomène par l'exemple du chant des sirènes auquel Ulysse se trouve exposé dans l'Odyssée, bien que cet exemple puisse prêter à confusion.⁶ Ceci d'autant plus que, selon S. Perceau, cette persuasion ne devrait au contraire rien à la musique, mais à la seule parole. Aussi les propos de Sextus Empiricus ne seraient pas pertinents ; l'art de l'aède pourrait

¹ PERCEAU, 2007, p. 24.

² L'idée que la musique produirait un véritable effet se manifeste notamment avec Solon, lequel affirme : « le chant me tient lieu de discours » (LASSERRE, 1954, p. 19). La musique, voyant se développer un lyrisme choral, prend en effet à cette époque son indépendance et devient un art, nommé *sophia*. Ce dernier terme renvoie à la connaissance et la maîtrise d'une technique, à une discipline ; la musique ne se caractérise pas comme un don mais comme possession d'un talent exercé (LASSERRE, 1954, p. 20).

³ LASSERRE, 1954, p. 31.

⁴ PERCEAU, 2007, p. 25.

⁵ SEXTUS EMPIRICUS, *Contre les musiciens*, 7.

⁶ Voir PERCEAU, 2007, p. 22.

même, au contraire, constituer un rempart contre le pouvoir enjôleur de la poésie.¹ En revanche, la musique est également capable d'intervenir au cours de divers rituels. Ce qui nous amène à considérer ces formules mélodiques appelées *nomes*.

Selon Lasserre, la plus ancienne occurrence du terme de « nome » est le fait d'Alcman qui évoque « les nomes de tous les oiseaux ». Il s'agirait de mélodies invariables.² Initialement destiné à qualifier un rite ou un usage particulier, le mot nome en est venu à désigner la mélodie qui y était associée. Il en va ainsi du Nome du Figuier (où l'on chasse des victimes expiatoires avec des branches de figuier), ou du Nome du Chariot (associé au culte de Cybèle), au Nome du Cheval, au Nome du Jardin etc.³ C'est ainsi par une sorte de métonymie que ces airs, dont l'origine se trouverait dans des chants populaires ou des danses, auraient été qualifiés de « lois » :

les nomes étaient primitivement destinés dans leur grande majorité à seconder l'accomplissement de rites importants [...] devaient leur nom de « lois » au fait que ces rites eux-mêmes étaient appelés *νόμοι*.⁴

Le fait que l'on attribue parfois l'élaboration des nomes à Terpandre serait ainsi très largement, voire totalement abusif.⁵ Le pseudo-Plutarque, se basant sur Héraclite comme source d'une telle affirmation, est en réalité plus nuancé :

Terpandre, à ce que dit Héraclite, l'auteur des premiers nomes citharodiques, aurait pour chaque nome doté des vers composés par lui ou tirés d'Homère d'une mélodie et les aurait chantés ainsi dans les concours. Il aurait d'autre part le premier donné leurs noms aux nomes citharodiques.⁶

Cette situation viendrait de ce qu'il ait transposé certains de ces airs, issus de la flûte, sur la lyre, pour accompagner ses poèmes, leur attribuant alors le nom de nomes déjà existants.⁷ La popularité dont il jouissait à Sparte aurait en outre favorisé cette idée d'une « invention » des nomes par Terpandre.

Au-delà de l'existence de ces nomes qui, tout en signalant une origine fonctionnelle à ces mélodies contribuent ainsi à l'émancipation de la musique vis-à-vis de la poésie, l'unification de

¹ PERCEAU, 2007, p. 24.

² Les nomes pourraient également être décrits comme des modes.

³ LASSERRE, 1954, p. 22-25.

⁴ LASSERRE, 1954, p. 26.

⁵ Voir ABROMONT, 2001, p. 473-474.

⁶ PSEUDO-PLUTARQUE, 1954, p. 134.

⁷ LASSERRE, 1954, p. 26.

l'art musical trouve une illustration dans le premier traité de musique que l'on connaisse, le *Peri mousikès* de Lasos d'Hermione.¹ À la fois poète lyrique et théoricien, Lasos traite des consonnances de la gamme, d'acoustique, de rythme, de métrique ;² son traité aborde aussi les questions d'élocution (prononciation des lettres) ; en outre, il suit un plan qui, selon Martianus Capella, serait devenu le plan classique des traités de musique.³

Enfin, Lasos proposait une série de gammes, ou harmonies, qui étaient déterminées par leur registre (et semblent être fondées, au moins pour certaines, sur certains nomes).⁴ Et ces harmonies répondent à un critère de *convenance* entre ces harmonies et les genres poétiques.⁵ En d'autres termes, apparaît ici une caractéristique majeure de la relation entre musique et passions, une caractéristique susceptible d'être envisagée sous une perspective rhétorique : l'éthique musicale.

B. LA MUSIQUE COMME PÉDAGOGIE ET COMME THÉRAPEUTIQUE

B.1. L'ETHOS MUSICAL

Le Ve siècle marque une tendance à associer la musique à des préoccupations morales. Pindare, relativement proche de Lasos dans son approche, est favorable aux diverses sortes de musique ; admirateur du pouvoir des instruments, comme le barbiton, « apaisant les voix et les esprits agités par le vin ».⁶ Pratinas de Phlionte, en revanche, se montre beaucoup plus sévère en ce qui concerne les convenances. Il est particulièrement critique à l'égard de l'aulodie :

Car la flûte, continue Pratinas, a son domaine particulier, sa convenance propre : indigne de s'introduire dans le théâtre de Dionysos, elle est l'instrument des réjouissances symposiaques et des dérèglements érotiques. Le cortège, l'assaut des portes, l'ivresse, voilà le contexte des airs de flûte.⁷

B.1.1. Damon d'Athènes

¹ LASSERRE, 1954, p. 35.

² ABROMONT, 2001, p. 374.

³ LASSERRE, 1954, p. 44.

⁴ Du plus grave au plus aigu : iastien, éolien, dorien, phrygien, lydien, lydien surtendu. LASSERRE, 1954, p. 38-41.

⁵ « Convenances relatives d'abord : telle tonalité convient au sujet du chant, aux circonstances de son audition, à la composition du cœur. Convenances absolues bientôt : telle tonalité est convenante parce que le chant, la danse, la fête, les exécutants qui lui correspondent sont décents. » LASSERRE, 1954, p. 43.

⁶ Cité par LASSERRE, 1954, p. 47.

⁷ LASSERRE, 1954, p. 46.

Mais la figure centrale et la plus célèbre de l'éthique musicale grecque est sans doute Damon d'Athènes : c'est un sophiste (élève de Prodicos), législateur et philosophe de tradition pythagoricienne. On sait peu de chose le concernant, à part qu'il avait été conseiller de Périclès et fut ostracisé, peut-être en raison de ses sympathies pour Sparte.

Il prêche à la musique des vertus pédagogiques et politiques et prône l'éducation musicale comme facteur d'équilibre social. La musique, selon lui, peut tout autant corriger les vices ou y conduire. Le lien entre musique et morale se traduit pour Damon par un refus de toute innovation musicale (susceptible de rompre l'équilibre social) ; et l'enseignement de la musique vise à former les caractères en vue de la vie de la cité.¹ Deux vertus, notamment, seront ainsi mis en avant : le sentiment religieux et le courage.² Le choix des formes musicales se verra réglementé dans un tel but.

Pour Damon, la musique, favorise l'équilibre et, surtout, la conservation sociale.³ Les modes traduisent en effet des états d'âme :

l'âme répond aux stimuli musicaux qui lui parviennent en se mettant, pour ainsi dire, à l'unisson des structures musicales qui lui sont adressées, de la même manière qu'elle dicte au musicien les structures musicales qui expriment ses états particuliers.⁴

Aristide Quintilien rapporte bien à Damon l'idée que c'est par un tel processus mimétique que la musique est capable d'éduquer l'âme :

Car que les sons d'une phrase mélodique façonnent chez l'enfant comme chez l'adulte selon le principe de la ressemblance un caractère qu'ils n'ont pas encore ou développent, selon le même principe, un caractère qu'ils ont déjà, les sectateurs de Damon l'ont démontré.⁵

C'est ainsi que, par exemple, l'harmonie phrygienne est susceptible de corriger les désordres qui caractérisent la jeunesse. Et ce serait d'abord à Damon qu'aurait été attribué un rôle que la postérité a dévolu à Pythagore dans une légende devenue classique : afin de calmer la violence de jeunes gens (un ou plusieurs, selon les versions), un sage enjoint de jouer un air ou un mode particulier. Cette anecdote célèbre est rapportée à diverses reprises, par Marcianus Capella, Galien,

¹ MOUTSOPOULOS, 2007, p. 41.

² MOUTSOPOULOS, 2007, p. 42.

³ FUBINI, 1983, p. 21.

⁴ MOUTSOPOULOS, 2007, p. 41.

⁵ LASSERRE, 1954, p. 58.

Cicéron Quintilien ou Boèce. On notera d'ailleurs que chez ce dernier,¹ c'est le mode phrygien qui est la cause du mal et non plus son remède.

La discipline qu'opère la musique sur l'âme concerne non seulement l'individu mais aussi la cité :

Les modes (dorien, phrygien, lydien etc.) en particulier, seraient ainsi la traduction non seulement d'états d'âme individuels, mais de couleurs nationales et de régimes politiques démocratiques, oligarchiques ou tyranniques.²

Le modèle politique selon Damon semble avoir été Sparte. Aussi n'est-il pas surprenant que la musique qui doit être inculquée de préférence offre des caractéristiques viriles et héroïques : qu'il s'agisse du mode dorien ou de la danse de genre guerrier, ou *pyrrhique*.³

B.1.2. Postérité de Damon

La conception damonienne ne semble pas avoir été acceptée par tous, loin s'en faut. Divers arguments lui seront en effet opposés. L'un s'en prend, au IV^e siècle, au bien-fondé de l'argument de l'imitation défendu alors par le courant des Harmoniciens,⁴ choisissant un contre-exemple qui met sérieusement à l'épreuve l'idée d'éthique musicale :

Les Harmoniciens prétendent que certaines mélodies rendent les hommes maîtres d'eux-mêmes, ou sensés, ou justes, ou encore courageux tandis que d'autres les font lâches : ils ne se doutent pas que le genre chromatique serait aussi incapable de rendre lâche un homme qui l'utiliserait que le genre enharmonique de le rendre courageux. Qui ne sait en effet que les Étoliens, les Dolopes et tous les habitants de la région des Thermopyles, qui ne connaissent que la musique diatonique, sont plus courageux que les acteurs de tragédie qui passent leur temps à chanter dans le genre enharmonique ?⁵

La simple observation des faits contredit la théorie : ce n'est pas parce que l'on chante d'une manière qui se rapprocherait mimétiquement des sons de la voix des êtres courageux qu'on le devient. La limite de l'éthique musicale est ici cruellement pointée.

¹ « Qui donc ne sait pas que Pythagore, en répondant sur un mètre spondaïque à un adolescent enivré de Taormina qui avait été excité par un chant du mode phrygien, l'a adouci et rendu maître de soi ? » Boèce, 2004, p. 27. Selon Quintilien, Pythagore apaisa plusieurs jeunes gens « en ordonnant à la musicienne de jouer sur un ton plus grave ». QUINTILIEN, *Institutions oratoires*, I, 10, §42.

² FUBINI, 1983, p. 22.

³ LASSERRE, 1954, p. 71.

⁴ Voir plus loin la critique adressée aux Harmoniciens par Aristoxène (C.1. « Aristoxène de Tarente »).

⁵ Extrait du discours du papyrus d'Hibeh. Cité par LASSERRE, 1954, p. 85.

Mais l'opposition à l'héritage de Damon se manifeste de diverses autres manières. Pour Démocrite, la musique est un art récent et superflu, un art d'agrément, et elle ne possède pas la même valeur éducative que les autres arts ; pour Éphore, la situation est même plus grave, puisque la musique aurait selon lui « été introduite parmi les hommes pour les illusionner ».¹

Une autre façon de prendre ses distances avec l'idée d'un pouvoir éthique attribué à la musique se retrouve chez Épicure qui, selon ses biographes, préférerait « jouir de la musique qu'en disserter ». On trouvera ultérieurement une version explicite et argumentée de la conception épicurienne de la musique chez un contemporain de Cicéron, Philodème de Gadara (-110/-100, -40/-35). Pour lui, la musique « n'a aucune efficacité, ni physique ni morale, d'aucune sorte ».² Il dénie à la musique tout pouvoir rationnel, toute règle, toute loi et conteste donc la théorie de l'*ethos*.³ Pour Philodème comme pour Épicure, la musique est surtout « un agréable passe-temps »,⁴ un plaisir acoustique,⁵ une « source non nécessaire de plaisir parmi d'autres. »⁶

Ces diverses objections avancées à l'encontre des principes de l'éthique musicale se heurtaient toutefois à de nombreux partisans de la tradition damonienne, dont l'héritage fut multiple. On le retrouve en effet chez les pythagoriciens (ce qui n'est pas surprenant, dans la mesure où Damon lui-même s'inscrivait dans la tradition pythagoricienne)⁷ mais aussi chez les sophistes. La pensée de Damon laisse d'ailleurs son empreinte sur la rhétorique.⁸

La postérité de Damon apparaît également chez Platon et Aristote. Elle y reçoit toutefois certaines inflexions.

¹ LASSERRE, 1954, p. 87.

² DELATTRE, 2007, p. 99.

³ ABROMONT, 2004, p. 376.

⁴ FUBINI, 1983, p. 27.

⁵ FUBINI, 1983, p. 28.

⁶ DELATTRE, 2007, p. 100.

⁷ ABROMONT, 2004, p. 374.

⁸ « Ainsi la rhétorique accueillait à son tour le principe adopté par les musiciens sous l'influence de la pédagogie damonienne. Le débat qui s'institue sur les moyens à choisir pour assurer à l'œuvre littéraire, discours ou traité, une action sur l'âme met en évidence, en effet, un souci éducatif, soit qu'on veuille procéder par l'ébranlement pathétique de l'âme, soit qu'on préfère des démonstrations, sollicitant l'activité de la raison. » LASSERRE, 1954, p. 81.

B.1.3. Platon

Platon identifie à plusieurs reprises musique et philosophie, notamment dans le *Phédon* et dans le *Phèdre*.¹ Il se rattache parfois à l'éthique musicale de Damon, exposant les termes des débats concernant les harmonies, les rythmes, les modes utiles ou nocifs du point de vue pédagogique ;² parfois aux pythagoriciens comme Philolaos (ca -450, -400)³ ou Archytas (ca -430, -360), en ce sens qu'il est avant tout soucieux d'éviter l'anarchie musicale dans la Cité.

L'influence des théories de Damon apparaît clairement dans la *République*, puisqu'il y fait explicitement référence à son enseignement.⁴ L'éthique musicale se décline notamment à travers trois éléments majeurs : les harmonies (ou modes), les instruments, les rythmes. Platon applique alors, pour l'essentiel, les préceptes damoniens.

On retrouve la condamnation des harmonies ionienne et lydienne, « molles et propres aux beuveries » ; il ne restera en fait que deux harmonies souhaitables ; « la dorienne et la phrygienne ? », demande Glaucon à Socrate :

Je ne connais pas les harmonies, dis-je ; mais conserve-nous cette harmonie-là qui saurait imiter de façon appropriée les accents et la prosodie d'un homme viril engagé dans une action de guerre ou dans toute autre action violente (...). Et conserve encore une autre harmonie, pour l'homme engagé dans une action du temps de paix, dépourvue de violence, mais volontaire (...) Ces deux harmonies-là, qui imiteront de la façon la plus belle ce qui est violent, ce qui est volontaire, les accents des gens dans le malheur, ceux des gens dans le bonheur, des gens sages, des gens virils, celles-là, laisse-les-nous.⁵

On remarquera que Platon se garde d'être trop affirmatif quant à la dénomination des harmonies. Faut-il y voir la conscience de l'incertitude qui régnait déjà, semble-t-il, en ce domaine ? Toujours-est-il que l'on retrouve bien ici les deux modes mis en avant par Damon.⁶

¹ PLATON, *Phédon*, 60d-61a : Socrate évoque la composition d'un hymne. La question de savoir s'il s'agit bien de musique ou seulement d'un texte n'est toutefois pas tranchée.

Phèdre, 258d-259d : Socrate raconte le mythe de ces hommes dont le plaisir procurer par le chant leur fait oublier de manger et de boire, qui moururent sans s'en apercevoir, et dont surgirent la race des cigales.

² FUBINI, 1983, p. 26.

³ Les nombres exercent selon lui leur pouvoir dans toutes les activités humaines.

⁴ « nous prendrons conseil aussi chez Damon, pour savoir quelles mesures conviennent pour la perte du sens de la liberté, pour l'excès, pour la folie et pour les autres vices ; et quels rythmes il faut laisser pour les dispositions contraires. » Platon, *République*, III, 400b.

⁵ PLATON, *République*, III, 399 a-c.

⁶ La gamme dorienne était associée à la perfection politique du régime lacédémonien. Quant à la phrygienne, Damon lui « fait correspondre la vertu qu'il appelle sagesse, ou modération, et qui est en réalité la maîtrise de soi. » LASSERRE, 1954, p. 62.

La restriction est tout aussi sévère en ce qui concerne les instruments : seule la lyre et la cithare sont admises dans la cité, la syrinx convenant aux campagnes. En revanche, les instruments procurant une trop grande richesse seront proscrits.¹ Le choix des rythmes suit le même critère :

ne pas chercher des rythmes diversifiés, ni des mesures variées, mais voir quels sont les rythmes d'une vie ordonnée et virile. Quand on les aura reconnus, on contraindra le pied, et la mélodie, à suivre la parole de l'homme de cette qualité, et non pas la parole à suivre le pied et la mélodie.²

La pensée platonicienne ne se réduit cependant pas à la seule éthique musicale ; très influencé par le pythagorisme, Platon considère que la musique est au principe du monde et agit sur l'âme. La structure ternaire de l'âme est comparée à celle de l'harmonie : la nète (note la plus aiguë), l'hypate (note la plus grave) et la mèse (note commune unissant deux tétracordes).³ Cette conception est affirmée tant dans la *République*⁴ que dans le *Timée*.⁵

Selon E. Moutsopoulos,⁶ c'est le mélange des contraires (de l'être et du non-être dans le *Sophiste*, de l'illimité et de la limite dans le *Philebe*, enfin du Même et de l'Autre dans le *Timée*) qui constitue dans les derniers textes platoniciens l'essence de l'Âme du Monde, laquelle fait l'objet d'opérations démiurgiques très comparables à ce que l'on trouve dans les systèmes de la musique grecque : dans le *Timée* puis dans les *Lois*, l'harmonie concerne « le plan de l'équilibre entre les diverses parties du corps, entre le corps et l'âme, enfin entre les facultés mêmes de cette dernière. »⁷

Le mouvement musical devient ainsi un principe thérapeutique : afin d'éviter l'hypertrophie de l'âme ou du corps, il conviendra de pratiquer, respectivement, la gymnastique ou la musique.⁸

¹ « Donc, pour les triangles, les harpes et tous les instruments qui sont à plusieurs cordes et à plusieurs harmonies, nous n'aurons pas à nourrir d'artisans. » PLATON, *République*, III, 399, c-d.

² PLATON, *République*, III, 399e-400a.

³ Le système de l'octachorde (union de deux tétracordes) se présente ainsi : (a) tétracorde des aigues – nète, paranète, trite, paramèse – ; (b) tétracorde des graves – mèse, lichanos, parhypate, hypate. Voir VASSILIADOU, 1985, p. 23.

⁴ « que l'homme juste ne laisse aucun des éléments en lui s'occuper des affaires d'autrui, ni les races qui sont dans son âme s'occuper de tout en empiétant les unes sur les affaires des autres, mais qu'il détermine bien ce qui lui est réellement propre, se dirige et s'ordonne lui-même, et harmonise ces parties qui sont trois, tout à fait comme les trois termes d'une harmonie, la plus basse, la plus haute, et la moyenne – et d'autres s'il s'en trouve être dans l'intervalle –, qu'il lie toutes ces choses ensemble, et que lui qui est formé de plusieurs il devienne tout à fait un, modéré et harmonisé. » Platon, *République*, IV, 443d-e.

⁵ « L'harmonie, qui est faite de mouvements apparentés aux révolutions de notre âme, n'apparaît pas à l'homme qui entretient avec les Muses un commerce guidé par l'intelligence comme tout juste bonne à procurer un plaisir étranger à la raison, ce qui est son utilité, comme le veut actuellement l'opinion. Mais, puisque la révolution de l'âme est en nous dépourvue d'harmonie, c'est pour y mettre ordre et accord que l'harmonie a été donnée à l'âme comme alliée par les Muses. En outre, les rythmes, c'est encore une fois parce que nous sommes, pour la plupart d'entre nous, étrangers à la mesure et que nous manquons de grâce, qu'il nous a été donné comme auxiliaire par les mêmes Muses pour les mêmes fins. » Platon, *Timée*, 47d.

⁶ « L'analogie de ces opérations démiurgiques avec celles consistant en l'analyse de certaines données musicales est frappante. Le rapprochement des notions d'âme et d'harmonie, déjà effectué dans la *République*, se renouvelle ici sur un plan cosmique et, partant absolu. On se rend parfaitement compte de la hantise que la question de mélange, de médiété, d'intermédiaire, exerce sur la pensée de Platon. » MOUTSOPOULOS, 1985, p. 4-5.

⁷ MOUTSOPOULOS, 1985, p. 9.

⁸ « Contre ces deux maladies, [l'ardeur excessive de l'âme ou celle du corps] il n'y a effectivement qu'un seul remède : ne mouvoir ni l'âme sans le corps, ni le corps sans l'âme, pour que, se défendant l'une contre l'autre, ces deux parties préservent leur équilibre et restent en santé ». Platon, *Timée*, 88b.

La confusion susceptible d'être instaurée entre les genres de chants ou de musique représente une menace sur l'ordre exposé par Platon. Et c'est le mélange de ces genres qui a « engendré la décadence de la musique et, par conséquent, des théâtres ».¹

La condamnation des poètes par Platon se présente donc comme la sanction d'une activité désastreuse, par laquelle ils ont précipités la disparition d'un gouvernement dans lequel le peuple était « l'esclave volontaire des lois » :

En ce temps-là, notre musique était divisée en plusieurs espèces et figures. (...) ² Ces chants-là et certains autres ayant été réglés, il n'était pas permis d'user d'une espèce de mélodie pour une autre espèce. On ne s'en remettait pas, comme à présent, pour reconnaître la valeur d'un chant et juger et punir ensuite ceux qui s'écartaient de la règle, à une foule ignorante qui sifflait et poussait des cris ou qui applaudissait, mais aux gens désignés pour cela par leur science de l'éducation. (...) Les poètes furent les premiers qui, avec le temps, violèrent ces règles. Ce n'est pas qu'ils manquaient de talent, mais, méconnaissant les justes exigences de la Muse et l'usage, ils s'abandonnèrent à un enthousiasme insensé et se laissèrent emporter trop loin par le sentiment du plaisir. (...) confondant tout pêle-mêle, ils ravalèrent inconsciemment la musique et poussèrent la sottise jusqu'à croire qu'elle n'avait pas de valeur intrinsèque et que le plaisir de celui qui la goûte, qu'il soit bon ou méchant, est la règle la plus sûre pour en bien juger. En composant des poèmes suivant cette idée et en y ajoutant des paroles conformes, ils inspirèrent à la multitude le mépris des usages et l'audace de juger comme si elle en était capable.³

Il ressort ainsi que le « l'influence bénéfique de la musique n'est pas irrésistible »⁴ et que le jugement du public n'est pas infaillible. Platon semble bien faire ici une concession aux critiques visant le bien-fondé de l'éthique musicale. L'éducation musicale visera donc à instruire le jugement et à fournir des méthodes mnémotechniques.⁵

B.2. MUSIQUE ET THÉRAPEUTIQUE DES PASSIONS

¹ FUBINI, 1983, p. 14.

² « Il y avait d'abord une espèce de chants qui étaient des prières aux dieux et qu'on appelait hymnes. Il y en avait une autre opposée à celle-là, qui portait le nom spécial de thrène, puis une troisième, les péans, et une quatrième, je crois, où l'on célébrait la naissance de Dionysos et qu'on appelait dithyrambe, et l'on donnait le nom même de nome à une autre espèce de dithyrambe que l'on qualifiait de citharédique. »

³ Platon, *Lois*, III, 700.

⁴ LASSERRE, 1954, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

Dans le contexte de l'éthique, la musique se voit attribuer une vocation pédagogique. L'éducation, l'apprentissage des harmonies, des rythmes, des instruments qui conviennent, favorise la vertu et, par contrecoup, l'intérêt de la cité. Ceci en raison de l'effet mimétique qui est attribué à la musique. Ce n'est toutefois pas là le seul rôle qui peut lui être accordé : l'autre pouvoir majeur reconnu à la musique est celui qui consiste en une vertu thérapeutique, laquelle peut se décliner en diverses variantes que sont l'apaisement, le sentiment de plénitude ou la purgation.

Dans les deux premiers cas, il s'agira d'« administrer » une musique dont les caractéristiques imitent celles de l'affect voulu ; le dernier peut suivre deux options, en fonction de l'affect dont il convient de se débarrasser. Le traitement musical sera donc soit *allopathique* (en offrant un modèle contraire à la mauvaise disposition affective), comme chez Damon ou les pythagoriciens, soit *homéopathique*, comme chez Terpandre ou Aristote.¹

B.2.1. Traitement par imitation des passions modérées

Dans le cas d'une vertu apaisante, il est difficile de distinguer entre la capacité pédagogique et la capacité curative, si ce n'est lorsque l'exemple choisi fait apparaître l'emploi de la musique comme un véritable traitement. Il en va bien ainsi dans l'épisode mentionné précédemment, qui attribuait tantôt à Damon, tantôt à Pythagore, le mérite d'avoir pour ainsi dire « guéri » de jeunes gens de leur violence.

L'activité de Terpandre est également présentée de la sorte, le « fécond chantre de Lesbos »² grâce à l'ajout de trois cordes à sa lyre – qui lui aurait permis de traduire une grande variété de sentiments³ – ayant su apaiser une discorde au sein des Lacédémoniens.

Cette idée d'une vertu calmante de la musique concernerait d'ailleurs autant l'âme que le corps : Boèce attribue en effet, toujours à Terpandre, ainsi qu'à Arion de Méthymnée⁴ la capacité de guérir, « à l'aide du chant, les habitants de Lesbos et des Ioniens des maladies les plus graves » ; il affirme aussi que l'emploi de modes musicaux aurait permis de dissiper les souffrances dues à la sciaticque.

Un autre pouvoir que l'on pourrait qualifier de thérapeutique est également attribué à la musique. Il s'agit du cas, mentionné plus haut, de la *terpsis*. Telle que décrite par S. Perceau, la *terpsis*

¹ Voir LASSERRE, 1954, p. 63.

² Terpandre aurait en effet été surnommé ainsi à Sparte. LABORDE, ROUSSIER 1780, p. 117.

³ ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, p. 227.

⁴ Arion de Méthymnée est un personnage en partie légendaire, supposé avoir vécu également au VII^e siècle. Cytharède, il aurait été capable d'attirer un dauphin par son chant.

présente en effet les caractères suivants : elle est uniquement de l'ordre du plaisir, du bien-être et suscite la bienveillance ; elle est spécifique à la musique ; elle est consciente ; elle est partagée.

B.2.2. Purification des passions violentes : la transe de possession

Pour Quintilien, la musique a la capacité d'émouvoir et apaiser les passions ; elle posséderait donc un effet potentiellement à la fois protreptique et calmant.¹ Une telle capacité peut être illustrée par le cas de la transe de possession. La transe rituelle (*mania*) telle que la décrit Platon semble consister avant tout en un processus de réconciliation et de réinsertion de l'individu.² On retrouve ici sa préoccupation pour ce qui concerne l'ordre cosmique, l'harmonie universelle et ses correspondances avec l'âme. Dans le *Phèdre*, toutefois, c'est au cours d'un développement consacré au rôle de la persuasion dans la rhétorique que Platon décrit quatre sortes de folies dues à une impulsion divine :

Dans la folie divine, nous avons distingués quatre parties. Nous avons rapporté à Apollon l'inspiration divinatoire ; à Dionysos, l'inspiration initiatique ; aux Muses, l'inspiration poétique ; la quatrième enfin, la folie amoureuse, nous l'avons rapporté à Aphrodite et à Éros. Et nous avons déclaré que la folie amoureuse était la meilleure.³

Trois de ces folies sont décrites à l'aide d'épithètes concernant leur fonction ;⁴ mais la quatrième l'est de manière formelle : la folie d'inspiration divinatoire (dionysiaque), ou *mania* téléstique, est celle qui comporte des rites (*telestai*).⁵

Cette transe de possession voit l'individu s'identifier au dieu qui le possède. Le processus est favorisé par l'utilisation de l'aulos. La musique (ou, plus exactement, le jeu de l'aulos) agit alors en prolongeant paradoxalement le mouvement même du trouble, afin de le faire disparaître. Cette manière d'agir est d'ailleurs similaire à celle employée par les mères pour endormir leurs enfants :

¹ PERCEAU, 2007, p. 21.

² « Les gens, un peu fragiles psychologiquement, qui par suite du courroux d'un dieu souffrent de folie divine, s'en guérissent en pratiquant la transe rituelle, laquelle est déclenchée par une devise [un signal] musicale et prend la forme d'une danse ; musique et danse, par l'effet de leur mouvement, réintègrent le malade dans le mouvement général du cosmos, la guérison étant assurée grâce à la bienveillance des dieux rendus propices par des sacrifices. » ROUGET, p. 372.

³ PLATON, *Phèdre*, 265 b. Rouget parle de « quatre sortes de *mania*, de folies différentes : la « mantique » inspirée par Apollon, la « téléstique » par Dionysos, la « poétique » par les Muses, l'« érotique » par Éros et Aphrodite. » ROUGET, 1990, p. 344.

⁴ L'inspiration apollinienne (*mania* mantique) se rapporte à la divination ; celle due aux Muses (poétique) à la création ; celle d'Aphrodite et Éros (*mania* érotique) au transport de l'amour.

⁵ ROUGET, 1990, p. 345 : « Cette folie téléstique n'est autre que la transe de possession. »

On peut conjecturer que c'est l'expérience qui a fait connaître et employer ces mouvements aux nourrices des petits enfants et aux femmes qui opèrent la guérison du mal des Corybantes ; car lorsqu'une mère veut endormir un bébé qui a peine à s'assoupir, au lieu de le laisser en repos, elle l'agite et ne cesse pas de le bercer dans ses bras, et, au lieu de garder le silence, elle lui chante une chanson ; en un mot, elle charme son oreille, comme on fait avec la flûte et comme on guérit des transports frénétiques, par les mouvements de la danse et par la musique.¹

Selon Platon, le processus d'une *cure corybantique* consiste donc en ce que la musique et la danse favorisent la réconciliation de l'individu déchiré avec lui-même.

Cependant, si Platon est en mesure d'expliquer les effets de la musique sur la guérison de la folie, il ne sait expliquer les effets de la musique sur son déclenchement. C'est en revanche le cas d'Aristote, qui défend une « théorie générale des effets de la musique, basée sur l'idée que celle-ci a le pouvoir de "représenter" et d'"imiter" les états de l'âme. »²

B.2.3. Purification des passions violentes : la catharsis chez Aristote

Si l'on suit le pseudo-Plutarque, Aristote reprend à son compte les propos de Platon sur l'harmonie des sphères.³ Outre cette tradition pythagoricienne, Aristote partage également l'héritage damonien déjà exposé par Platon, qu'il s'agisse des rythmes, des instruments ou des harmonies à enseigner. Ou plutôt, il semble le partager lorsqu'il affirme au sujet du dorien :

en ce qui regarde l'éducation, comme nous l'avons déjà dit, on doit employer parmi les mélodies celles qui ont un caractère moral et les modes musicaux de même nature. Or, tel est précisément le mode dorien.⁴

Juste après cette remarque, toutefois, un désaccord se manifeste clairement :

Mais nous devons aussi accepter tout autre mode pouvant nous être recommandé par ceux qui participent à la vie philosophique et auxquels les questions d'éducation musicale sont familières. Mais le Socrate de la *République* a tort de ne laisser subsister que le mode phrygien avec le dorien, et cela alors qu'il a rejeté la flûte du nombre des instruments : car le mode phrygien exerce parmi les modes

¹ PLATON, *Lois*, VII, 790.

² ROUGET, 1990, p. 397-8.

³ « L'harmonie est céleste en ce qu'elle participe de la nature des dieux, de la nature du beau et de toute excellence. Divisée numériquement en quatre parties, elle possède deux moyennes : l'arithmétique et l'harmonique ; de plus ses parties, ses dimensions maximum et minimum et les différences des unes aux autres comportent les deux raisons arithmétique et géométrique. Car c'est en deux tétracordes que s'ordonne toute mélodie. » PSEUDO-PLUTARQUE, 1954, chap. 23, p. 142.

⁴ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 1342 a.

exactement la même influence que la flûte parmi les instruments : l'un et l'autre sont orgiastiques et passionnels.¹

Aristote distingue bien ici deux usages possibles de la musique : l'usage pédagogique et un autre, qui a recours aux passions. Pour le premier cas, l'éthique musicale héritée de Damon garde sa pertinence ; dans le second, il faudra procéder autrement. La musique ne va pas procéder de manière allopathique (en luttant contre un affect néfaste par l'emploi d'une harmonie associée à un affect contraire), mais de manière homéopathique, en accompagnant la passion orgiastique ou, plus généralement, des passions violentes (comme la pitié ou la terreur). C'est ici qu'opèrera la *catarsis*, laquelle peut être présentée « comme étant du même ordre que celle qui est à l'œuvre dans le théâtre ».² Le mode phrygien – ou plutôt « le » phrygien en général, qui est associé à l'usage de l'aulos ou d'un mètre comme le dithyrambe, permet la purgation ou le défoulement.³ Aristote insiste alors sur l'importance de la vertu mimétique de la musique :

les mélodies renferment en elles-mêmes des imitations des idées morales (c'est là un fait évident, car, dès l'origine, les modes musicaux diffèrent essentiellement l'un de l'autre, de sorte que les auditeurs en sont affectés différemment et ne sont pas dans les mêmes sentiments à l'égard de chacun d'eux : pour certains de ces modes, c'est dans une disposition plus triste et plus grave qu'on les écoute, le mode dit *myxolydien* par exemple ; pour d'autres, au contraire, c'est dans un état d'esprit plus amollissant, comme pour les modes relâchés ; un autre, enfin, plonge l'âme dans un état moyen et lui donne son maximum de stabilité, comme, seul de tous les modes, semble faire le *dorien*, tandis que le *phrygien* rend les auditeurs enthousiastes.⁴

Et c'est précisément cette variété des affects, leur hétérogénéité, qui conduit Aristote à opérer une différenciation dans la relation existant entre la musique jouée et l'effet produit :

on voit que nous devons nous servir de tous les modes, mais que nous ne devons pas les employer tous de la même manière : dans l'éducation nous utiliserons les modes aux tendances morales les plus prononcées, et quand il s'agira d'écouter la musique exécutée par d'autres nous pourrons admettre les actifs et les modes exaltés.⁵

¹ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 1342 a-b.

² ROUGET, 1990, p. 404.

³ Terme proposé par Gilbert Rouget pour qualifier le phrygien. ROUGET, 1990, p. 405.

⁴ ARISTOTE, *Politique*, VIII, 1340 a-b.

⁵ *Op. cit.*, VIII, 1342 a.

Mais pourquoi le phrygien aurait-il été en mesure de susciter de telles élans passionnels ? Cela pourrait tenir aux capacités de ses divers éléments (mode, rythme, instrument), lesquelles lui auraient conféré des capacités expressives très importantes :

Les aulètes phrygiens, observe Louis Laloy, devaient être les « véritables tziganes de l'antiquité ». La technique de l'instrument, la qualité de son timbre et la richesse de ses inflexions jointes aux possibilités expressives du mode permettaient certainement de produire des mélodies d'une grande charge émotionnelle.¹

En ne se contentant pas de la seule vertu éducative de la musique, Aristote dispose « d'une liberté que Platon n'avait pas conquise ». ² Il s'affranchit donc de Platon et le dépasse, ouvrant au passage la voie à une réflexion approfondie entre la musique et les affects qu'elle peut imiter ou déclencher.

C. L'HÉRITAGE DE L'ANTIQUITÉ

C.1. ARISTOXÈNE DE TARENTE

Ancien élève d'Aristote, Aristoxène de Tarente (*ca* -375/360) en est bien l'héritier : non pas au sens où il reprendrait les conceptions défendues par son maître, mais parce qu'il en reprend la méthode, c'est-à-dire qu'il élabore une « véritable science musicale » étudiant son propre objet : les sons, les intervalles et les notes ;³ il ajoute ainsi « une science nouvelle au corpus aristotélicien ». ⁴ Si on peut le considérer comme le fondateur de l'esthétique musicale,⁵ cela tient à cette volonté d'établir une science musicale et de lui assigner la recherche d'un savoir complet : non seulement le savoir harmonique, mais aussi rythmique et métrique, ne s'appuyant ni sur la seule raison ni sur la seule sensation acoustique, et s'étendant à toutes les musiques, y compris les plus anciennes.

¹ ROUGET, 1990, p. 403-404.

² Aristote va jusqu'à admettre que la musique est inutile ; mais c'est précisément cette inutilité qui est le « signe distinctif de sa convenance à l'éducation libérale. » LASSERRE, 1954, p. 90.

³ BELIS, 1986, p. 233.

⁴ BELIS, 1986, p. 236.

⁵ ABROMONT, 2004, p. 375.

S'il ne rejette pas la valeur éthique de la musique, il donne à cette dernière « un fondement empirico-perceptif »¹ et refuse de s'en tenir à une conception qui permettrait d'appliquer aveuglément tel caractère à tel genre de musique :

l'ethos d'une composition ne dépend pas directement de ses aspects formels, mais de la manière dont le compositeur les a actualisés dans des séquences mélodiques et rythmiques particulières, les a mélangés et combinés les uns aux autres.²

Toutefois, la préoccupation majeure d'Aristoxène concerne, comme chez Aristote, celle de la formation du jugement ; il définit le jugement musical comme « connaissance exacte des convenances relatives instituées par l'usage ou par la règle »,³ ce qui implique que l'on connaisse toute la musique, y compris les harmonies condamnées par Platon, car elles avaient pu jadis exprimer des vertus utiles.⁴

La critique faite ici par Aristoxène touche également les Harmoniciens, invitant ces derniers à ne pas tout ramener au seul critère de la raison ; il se méfie en effet des spéculations musicales.⁵

L'éducation du goût passe en effet par une forme de complémentarité entre deux types de critères qui étaient jusqu'alors opposés : ceux qui ne relevaient que de la seule raison – c'est-à-dire le choix des Pythagoriciens et des Harmoniciens – et ceux qui relevaient de l'expérience acoustique seule – option défendue par les musiciens. Pour Aristoxène, la perception sensible est première, mais la raison est nécessaire à l'appréciation de la convenance.⁶

À travers cette manière de décrire la nature du jugement musical, Aristoxène développe aussi une étude des effets psychologiques de la musique, qui sont également pris en considération à travers le concept aristoxénien de *dunamis* :

¹ FUBINI, 1983, p. 33.

² BARKER, 2007, p. 72. A. Barker ajoute : « Mais il demeure vrai malgré tout que le Dorien, par exemple, se prête plus volontiers que le Phrygien à une *chrèsis* appropriée à un *ethos* sobre et sans détour, et qu'un compositeur peut plus facilement créer un *ethos* de lamentation à partir d'un contexte mélodique Mixolydien. BARKER, 2007, p. 73.

³ LASSERRE, 1954, p. 92.

⁴ *Op. cit.*, p. 93.

⁵ Comme cette pratique nommée *catapygnose* « en usage dans les écoles de musique (...) où les intervalles devaient être très serrés. Il s'agit du « morcellement en petits intervalles de quart de ton d'une ligne droite ou plutôt de plusieurs lignes droites ». Cette pratique pose problème puisqu'elle oublie la sensation, le mouvement mélodique et donne l'illusion d'une réponse scientifique. Voir BELIS, 1986, p. 92-97.

⁶ Pour Aristoxène (*Elementa harmonica*) « Comprendre la musique dépend de deux choses, la perception et la mémoire ; parce qu'on doit percevoir ce qui vient à l'être et se souvenir de ce qui est devenu. Il n'y a pas d'autre moyen de suivre les contenus musicaux ». Voir BARKER, 2007, p. 64.

Le fait d'assigner une certaine *dunamis* à une note, c'est un peu comme la reconnaître, au sens moderne de la "tonique" ou de la "dominante" à la clef qui prévaut. (...) [La *dunamis* d'un son] dépend du contexte musical, et notre reconnaissance de ce son (...) dépend de notre mémoire.¹

En outre, reconnaître cette *dunamis* dans un élément musical appellera des attentes. Suivre une mélodie consiste alors à anticiper sur ce qui va suivre.²

Pour résumer, la théorie musicale d'Aristoxène ne récuse pas le rôle de l'éthique.³ Toutefois, au sein du jugement qui la détermine, la place principale revient à la connaissance de toute les musiques – et non plus à l'appareil mathématique privilégié par les Harmoniciens.

C.2. LES TRAITÉS DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE

Les traités qui nous sont parvenus n'apportent pas, en ce qui concerne la question des pouvoirs de la musique et de ses effets sur les passions, d'éléments nouveaux qui soient significatifs. Ils ont toutefois, directement ou indirectement, eu une certaine influence dans la mesure où ils ont été repris bien plus tard : Aristide Quintilien a été étudié par Girolamo Mei, Vincenzo Galilei ou Marin Mersenne ; Ptolémée est cité comme une référence importante par Giovanni Artusi. On retrouve les principales préoccupations des théoriciens grecs des siècles précédents : la question de l'*ethos* et de la convenance, l'influence pythagoricienne, les effets bénéfiques ou nocifs que produit la musique.

Claude Ptolémée (*ca* 83, 161), auteur des *Harmoniques* (*Harmonika*), proposait une description complète de la théorie musicale grecque,⁴ qui toutefois apporte peu d'éléments concernant les effets de la musique. Il n'en va pas de même pour le *De musica*, rédigé au III^e siècle et attribué abusivement à Plutarque, qui offre également une présentation de la théorie musicale grecque rapportant les idées de Platon ou Aristote. Cet ouvrage aborde les effets de la musique sur

¹ BARKER, A., 2007, p. 65.

² « la *dianoia* implique un mode d'entendement à la fois rétrospectif et prédictif. » BARKER, 2007, p. 66.

³ L'importance accordée au critère de convenance en témoigne. Aristoxène déplorait d'ailleurs, comme Aristote et Platon avant lui, la corruption du goût chez le public ; l'accès à une culture musicale très étendue visait à remédier à cette situation.

⁴ Ptolémée décrit notamment le *systema teleion* (Système Parfait), le monocorde, les genres ; il s'oppose aux conceptions développées par Aristoxène et critique la théorie modale de ce dernier ; il aborde également l'harmonie des sphères, ou rapports entre la musique, le microcosme (l'âme) et le macrocosme (les planètes). (Abromont, 2001, p. 376-377.) Considérée par Lohmann comme « l'œuvre standard conclusive de la fin du monde antique » (Lohmann, 1989, p. 46), le traité des *Harmoniques* est surtout connu par le *Commentaire* qu'en a donné Porphyre. (PORPHYRE, *Commentaire aux Harmoniques de Claude Ptolémée*.)

l'homme, les règles de composition d'une phrase musicale, les genres et l'*ethos* ;¹ la question des nomes y est largement abordée.²

On trouve dans le *Peri mousikès* d'Aristide Quintilien un prolongement du rôle éducatif et moral attribué à la musique. Il est à remarquer également qu'il semble avoir été le seul théoricien ayant traité des principes de composition (*melopeia*).

Celui qui étudie la musique, dit Aristide Quintilianum, doit s'attacher à la diction, l'harmonie, le rythme, mais surtout à la convenance de la pensée.

Aristide Quintilien attribue l'effet psychagogique de la musique à la qualité des paroles du poème. Pour autant, il attribue un effet protreptique à la « persuasion de la mélodie » (la *thelxis*).³

C.3. CONFUSIONS CONCERNANT LES « MODES » MUSICAUX

C.3.1. Ethos et ethos des modes

Si on le rapporte à la rhétorique, l'*ethos* correspond pour un orateur au caractère qu'il doit posséder afin de pouvoir au mieux convaincre son public en lui inspirant confiance (en lui *plaisant*).⁴ Ceci implique que ce caractère, qui laisse apparaître certains affects, devra généralement traduire la maîtrise de soi, le calme, la détermination. Les passions qui sont mobilisées dans l'*ethos* de l'orateur relèvent donc plutôt de passions modérées, contrairement aux passions violentes qui interviennent dans le cadre du *pathos* et que l'on cherche soit à communiquer directement au public, soit à exprimer afin de susciter par une mise en scène une autre passion, elle-même violente (la crainte, la colère etc.).⁵

Rattachée à ce contexte, mais entendue dans son acception la plus courante, l'expression « *ethos* des modes » peut laisser supposer l'idée selon laquelle la musique grecque aurait employé des modes correspondant, *mutatis mutandis*, à ce que nous désignons sous ce terme, et que l'influence de ces modes sur le public était telle que cela justifiait que l'on en codifie rigoureusement l'usage,

¹ « Les témoignages sur la date exacte d'apparition de ce concept sont très incertains. Le Pseudo-Plutarque (...) affirme qu'à l'époque d'Homère "la musique apparaît, quand le corps et l'esprit des hommes en état d'ébriété sont transformés sous l'effet du vin, pour les remettre sur la juste voie de l'ordre et de la mesure et leur rendre le sens" ». FUBINI, 1983, p. 12.

² Voir FUBINI, 1983, p. 14.

³ PERCEAU, 2007, p. 21.

⁴ « On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi (...). Mais il faut que cette confiance soit l'effet d'un discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur ». (ARISTOTE, *Rhétorique*, 1356a, p. 22-23.)

⁵ Tout ceci est largement exposé dans la *Poétique* d'Aristote.

en fonction du bien de la cité ou de telle ou telle fonction bien précise. Cette hypothèse finit par être considérée comme vraie et allait connaître un grand succès, à partir de la Renaissance et au début de la période Baroque – notamment chez certains auteurs de la poétique musicale allemande – avant de perdre de son prestige.

Nous devons donc procéder ici à quelques rappels concernant ce sujet, afin de mettre en évidence les confusions qu’entretient l’idée d’un *ethos* des modes.

C.3.2. Tons et modes

Le premier problème est d’ordre terminologique et concerne le terme de « mode » que l’on emploie couramment au sujet de la musique grecque.¹ Il apparaît en effet que ce que l’on désigne sous ce nom (et que nous avons nous-même utilisé parfois au cours de ce chapitre) peut être appelé selon les circonstances harmonie, gamme, ton, trope. Notre but n’est pas d’entrer dans une explication de la théorie grecque des échelles d’intervalles, mais de souligner le décalage qui existe entre l’idée moderne que l’on se fait des modes musicaux et le fait que, par exemple chez Lasso d’Hermione, il serait plutôt question de gammes ou d’harmonies,² lesquelles correspondent en partie à ce que nous entendrions aujourd’hui par tessiture ou par tonalité.

Nous pouvons être facilement conduit à confondre, en raison des qualificatifs qui leur sont accordés (dorien, phrygien, lydien), les tons de la Grèce antique avec nos modes :

Le mot « mode » n’a aucun équivalent en grec, ce qui est déjà révélateur. Le plus souvent, on trouve des adverbess ou adjectifs substantivés (...); c’est en voulant préciser indûment que des traducteurs trop zélés interpolent « le *mode* dorien ou mixolydien », ou encore traduisent par « ode » des termes dont le sens est tout autre.³

C.3.3. Qualifications ethniques des modes grecs

Une deuxième source de confusion est elle aussi de nature terminologique : il s’agit cette fois des adjectifs employés dans l’antiquité grecque. Les dénominations semblent bien pouvoir être entendues, d’une certaine manière, d’une manière ethnique. À la condition toutefois, précise

¹ Voir à ce sujet les deux chapitres consacrés par Jacques Chailley aux tons et aux modes grecs. CHAILLEY, 1979, p. 76-119.

² Voir LASSERRE, p. 38-41, pour la présentation des six harmonies aux alentours du VI^e siècle.

³ CHAILLEY, 1979, p. 106. À cette source d’erreur s’en ajoute d’ailleurs une autre, liée à la confusion de ces « modes » grecs avec les modes ecclésiastiques de l’époque carolingienne, dont l’origine serait un « malheureux hasard » de traduction concernant le *τονος* grec. Les termes latins de *tonus* et *modus* devinrent synonymes. *Op. cit.*, p. 116.

Lohmann, de comprendre ici l'ethnie non pas en un sens ethnologique, mais bien à la manière d'un cliché, d'une caricature.¹

Là encore, la désignation va contribuer à semer le trouble, puisque la nomenclature modale exposée par Heinrich Glarean dans son *Dodecachordon* (1547) opère des modifications, intervertissant notamment la dénomination des modes de ré et de mi, qui deviennent alors respectivement le mode dorien et le mode phrygien.

C.3.4. Complexité du concept grec de « mode »

Mais il y a pire : c'est l'idée que nous nous faisons que, quand bien même les termes seraient inadéquats, ce que nous appelons « mode » dénoterait malgré tout le concept qui lui correspond. Or, il semble bien qu'il y ait là aussi une erreur :

Dès que l'on aborde ces domaines, il faut considérer le mode comme *l'ensemble des caractéristiques qui permettent de reconnaître un type d'organisation musicale*. La répartition des intervalles en est un élément très important, mais ce n'est pas le seul.²

La toute fin de cette observation est décisive : le « mode » grec ne serait donc ni l'échelle des sons disponibles, ni même leur seule structure. C'est plutôt tout un ensemble d'éléments musicaux, de nature très variée, qui seraient à prendre en considération :

peuvent concourir beaucoup d'autres éléments qu'ignore la définition scolaire actuelle du mot « mode » : formules caractéristiques (modes formulaires), timbre ou tessiture particulière, procédés d'ornementation propre à tel mode et exclu par tel autre, etc.³

Ainsi défini, le mode grec s'apparente bien davantage à ce qui existe dans la musique orientale, comme les rāgas hindous. Et pour que les choses soient plus claires, il faut donc envisager que des qualificatifs comme « dorien » ou « phrygien » seraient susceptibles de désigner non pas simplement une échelle d'intervalles, mais aussi des schémas rythmiques, des inflexions de voix, l'emploi de tel instrument (par exemple, l'aulos) plutôt que tel autre etc.⁴

¹ J. Lohmann cite, à titre de comparaison, le cliché du globe-trotter anglais en proie au *spleen* durant le XIX^e siècle. LOHMANN, 1989, p. 93.

² CHAILLEY, 1979, p. 107.

³ *Op. cit.*, p. 108.

⁴ Voir les observations de G. Rouget sur le phrygien (ROUGET, 1990, p. 407) et celles de Lasserre sur le dorien (LASSERRE, 1984, p. 60-63).

C.3.5. *L'usage des modes transformé en règle intangible*

La dernière – et, en un sens, la plus grave – des erreurs tient au fait que l'on considère comme un fait acquis que, pour les Grecs eux-mêmes (et notamment pour Platon ou Aristote), l'utilisation de tel ou tel mode pouvait agir à la manière d'une loi mécanique sur les auditeurs :

Affirmer que par le jeu d'un mystérieux pouvoir musical le mode phrygien déclenchait la transe, c'eût été dire que la moitié de la Grèce était en permanence jeté dans cet état. Car, comme tout le montre, joueurs et joueuses d'aulos – et de musique phrygienne, par conséquent – ne limitaient pas leurs activités aux seuls rituels corybantiqes. On avait recours à leurs services en quantité de circonstances.¹

Mais si ni Platon ni Aristote n'ont affirmé que *toute* mélodie en mode phrygien pouvait déclencher la transe, d'autres semblent s'en être chargés. Ainsi Plutarque² affirme qu'il suffit d'abandonner « le rythme trochaïque et le mode phrygien » pour que cessent les bonds bacchiques et corybantiqes.³ Au IV^e siècle, l'archevêque de Cappadoce saint Basile fait l'éloge de Timothée de Milet qui pouvait, « par le seul pouvoir de sa musique, soit éveiller soit supprimer l'ardeur ».⁴ On peut rattacher à ce genre de croyance la légende précédemment mentionnée où Pythagore guérit la violence par la musique.

Conclusion

On pourrait résumer par un exemple la situation telle qu'elle pourra se présenter à partir de la Renaissance. L'idée que, dans le cadre d'un « *ethos* des modes » un mode phrygien qui correspondrait à notre mode de mi provoquerait un état de transe est fautive : (a) car le mode phrygien d'avant Glarean, et a fortiori dans l'Antiquité grecque, n'était pas le mode de mi ; (b) car il faudrait plutôt employer le terme de ton ; (c) car quel que soit le terme par lequel on désignerait le phrygien (ton, mode, harmonie), d'autres éléments qu'une simple échelle d'intervalles interviennent ; (d) car l'utilisation du phrygien n'a pas été présentée, chez les auteurs qui pourtant font autorité, comme provoquant inévitablement la transe.

Pour toutes ces raisons, il est clair que la notion d'un *ethos* des modes ne reposait sur rien qui puisse en assurer la pérennité. Il semble que ce soit une succession de malentendus et de généralisations abusives qui lui ait, malgré tout, assuré un succès durable.

¹ ROUGET, 1990, p. 408.

² Plutarque, et non pas le pseudo-Plutarque auteur du *De musica*.

³ ROUGET, 1990, p. 410.

⁴ *Op. cit.*, p. 411.

D. DU MOYEN-ÂGE À LA RENAISSANCE

Du point de vue de l'étude des émotions musicales, et tout particulièrement dans le cas de ce qui pourrait ressembler, de près ou de loin, à une rhétorique musicale, le Moyen-âge présente un intérêt assez limité. On ne peut toutefois mettre purement et simplement cette période entre parenthèse, dans la mesure où certains éléments apportent une contribution non négligeable : l'évolution du statut accordé au plaisir procuré par la musique ; le décalage entre la théorie (essentiellement fondée sur les traités anciens) et la pratique ; la relation avec la parole.

D.1. L'HÉRITAGE DE L'ÉTHIQUE GRECQUE

D.1.1. Le dilemme des Pères de l'Église

L'Église se trouve confrontée à une difficulté héritée de la tradition platonicienne : la musique peut corrompre l'âme, elle doit donc être tenue à l'écart. Cette préoccupation est en un sens bel et bien fondée, car la pratique de chants et de danses pourtant proscrites sont des activités attestées très tôt :

En 465, le concile de Vannes recommande aux ecclésiastiques d'éviter les repas de noces ou de funérailles dans lesquels on chante des couplets amoureux et burlesques (*ubi amatoria cantantur et turpia*), ou bien sont exécutées des évolutions obscènes de danse ou de saltation (*aut obsceni motus corporum choris et saltibus efferuntur*).¹

Cette condamnation ne concerne pas la musique en général mais son usage dans le culte. On peut toutefois y retrouver un écho de l'éthique musicale développée par Damon ou Platon : Clément d'Alexandrie, par exemple, rejette – y compris dans les cercles privés – l'utilisation de l'aulos et de la syrinx, acceptant en revanche la lyre et la cithare.²

Cette situation, en dépit des admonestations répétées de l'Église, perdurera jusqu'à la fin du Moyen-âge. La difficulté consiste alors à combattre cette nature toujours potentiellement

¹ MACHABEY, 1955, p. 46.

² GÉROLD, 1983, p. 9.

corruptrice de la musique alors même qu'elle apparaît aussi comme un puissant moyen pour susciter la cohésion des fidèles.

D.1.2. Saint Augustin et la science de la musique

Cette ambivalence de la musique, tout à la fois précieuse et dangereuse, est particulièrement marquée chez Augustin.¹ Sa manière de répondre à cette situation consiste à ramener avant tout la musique au statut d'une science, en insistant sur ce qui relève de la seule raison, et notamment le nombre, ce qui permet de « soumettre le plaisir de la musique à la régulation d'un critère extérieur ».² D'où les définitions de la musique donnée par Augustin : la musique est « la « science du bien moduler » (« *Musica est scientia bene modulandi* »), formule devenue pour tout le Moyen-âge un slogan répété inlassablement ; elle est aussi la « science du mouvement bien réglé et recherché pour lui-même »³ La musique devient ainsi une opération de l'esprit.

Cette manière de vouloir fonder la musique intervient alors que l'on s'efforce de remplacer l'improvisation en suivant les formes poétiques des textes bibliques ou des prières. On développe ainsi un enseignement méthodique, basé sur l'usage systématique de la mémoire ; cette « première fixation musicale » se manifeste avec Ambroise ;⁴ à son époque apparaissent également des formes musicales simple comme les cantiques et les hymnes.⁵

D.1.3. Autorité de Boèce et de Cassiodore

Toutefois, alors que la musique elle-même évolue, la science de la musique se réfère avant tout aux anciens textes de la théorie musicale grecque. Le représentant majeur de cette discipline, qui va en devenir la principale autorité, est Boèce (*ca* 480-524). On retiendra bien sûr sa célèbre division de la musique en trois genres : *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis*. La musique du monde est celle de « l'ordre raisonné de la modulation » que nos oreilles ne peuvent percevoir (la musique humaine étant le décalque de la musique céleste) :

Même si ce son ne parvient pas à nos oreilles – ce qui est nécessaire, pour bien des raisons – le mouvement cependant, si rapide, des grands corps, ne saurait produire nul son, d'autant plus que les

¹ « J'oscille entre le danger de la volupté et l'expérience du salut. Quand il m'arrive d'être davantage ému par le chant que par le contenu des paroles chantées, je m'accuse d'un grave péché, et alors je préférerais ne pas entendre le chantre. » AUGUSTIN, 1964, *Confessions*, X, 33.

² BOUTON-TOUBOULIC, 2006, p. 10.

³ AUGUSTIN, 2006. *De musica*, Livre I.

⁴ GOLEA, 1982, p. 46.

⁵ *Op. cit.*, p. 50.

courses des étoiles sont unies par une cohésion d'une harmonie telle qu'il ne soit possible de concevoir rien d'aussi parfaitement ajointé, ni d'aussi uni.¹

Un autre auteur joue à la même époque un rôle de premier plan : Cassiodore (ca 485- ca 520), influencé par les écrits de Martianus Capella, apporte en effet une vision tripartite de la musique (mélodie, rythme et versification), une classification des instruments et une réflexion sur les pouvoirs de la musique. À la différence de Boèce, il ne se positionne pas dans la seule continuité avec les textes des Anciens, mais aussi en lien avec la musique ecclésiastique.²

D.2. LES TRAITÉS DE MUSIQUE DU VI^e AU Xe SIÈCLES

D.2.1 Influence d'Augustin et de Cassiodore

On retrouve l'influence de Cassiodore chez divers théoriciens. En premier lieu Isidore de Séville (554/569-636), qui « lui emprunte des passages entiers ».³ Isidore définit la musique comme science et comme pratique⁴ et en décrit les effets : elle « transporte les sens dans un autre état, « calme l'esprit », « soulage la fatigue ». Même les bêtes sauvages sont concernées par la musique.⁵ Cette influence se manifeste également à l'époque carolingienne, chez Aurélien de Réomé (IX^e s.)⁶ ou Alcuin (ca 735-804).⁷

La théorie musicale de toute cette période peut alors être vue essentiellement comme le développement de la science musicale, annoncée par Augustin, et de la pédagogie qui lui est associée. Ainsi Nokter Balbulus (« le bègue ») de Saint-Gall (ca 840-912) écrit les premières séquences poétiques par lesquelles la musique exerce une fonction mnémotechnique.⁸ Hucbald de Saint-Amand (ca 840-930), commentateur de Boèce, développe la notation musicale, notamment une méthode de reconnaissance des intervalles.⁹ Il est également un pédagogue, comme Guido d'Arezzo après lui (ce dernier étant fréquemment cité comme autorité avec Pythagore et Boèce).

¹ BOECE, 2004. *Traité de la musique*, p. 33.

² GÉROLD, 1983, p. 68.

³ *Ibid.*

⁴ ABROMONT, 2004, p. 381.

⁵ BRITTA, p. 8.

⁶ Traité des origines de la musique et reprend les conceptions d'Augustin et de Boèce ; il présente aussi la théorie naissante des huit tons ecclésiastiques. FUBINI, 1983, p. 45 ; ABROMONT, 2001, p. 382.

⁷ Alcuin aurait été le premier à mentionner la distinction entre tons authentiques et plagaux. GEROLD, 1983, p. 69.

⁸ Les chantres, « à Jumièges, à Saint-Gall et ailleurs, ont eu l'idée de placer sur les sons des vocalises, des textes nouveaux, de véritables interpolations – les tropes – afin de retrouver les vocalises plus facilement. » GOELA, 1982, p. 51.

⁹ ABROMONT, 2001, p. 382.

D.2.2. Le concept de douceur musicale

Dans ce contexte, la question des affects associés à la musique se trouve bien souvent ramenée à l'agréable et au suave (c'est-à-dire, du point de vue d'un orateur, au « plaire »).

Vraisemblablement issus de l'enseignement d'Hucbald, le *Musica enchiriadis* (ca 890) et le *scolica enchiriadis* (ca 910) témoignent de cette situation. Le *Scolica enchiriadis* s'ouvre sur un rappel de la définition de la musique qui rappelle fortement celle d'Augustin (la musique est « la science de régler correctement le mouvement du son »), précisant immédiatement que cette définition signifie qu'il faut contrôler la mélodie de telle sorte qu'elle soit douce.¹ Ce caractère doux et agréable des sons constitue, pour l'auteur du traité, un « reflet de l'harmonie céleste ».² Le *Musica enchiriadis*, antérieur de quelques années, exposait déjà les principes de la polyphonie. On remarquera cependant que la question d'une convenance entre le sujet de la mélodie et son expression y était abordée :

il est nécessaire que les affects des sujets qui sont chantés correspondent à l'expression de la chanson ; ainsi, que telles mélodies (*neumae*) soit calmes pour les sujets tranquilles, joyeuses pour ce qui est heureux, sombres pour [ce qui est] triste, les choses âpres devant être exprimées par des mélodies âpres. De même, permettons aux mélodies d'être difformes, brusques, bruyantes, nerveuses, et conçues pour d'autres qualités des affects et des événements.³

D.3. LES EFFETS DE LA MUSIQUE

D.3.1. Un intérêt permanent

Cette préoccupation du *Musica enchiriadis* concernant une adéquation de la musique au sujet qu'elle traite nous indique que la question des effets et des pouvoirs de la musique traverse toute la pensée musicale au Moyen-âge. Or, ces pouvoirs ne sont pas toujours, comme chez Augustin, présentés comme des dangers pour l'âme : on a pu voir comment Isidore de Séville trouve à la musique d'innombrables vertus. On trouve aussi cet intérêt chez Aribio Scholasticus (fin XI^e s.), qui propose une symbolique des tétracordes (humilité, passion, résurrection, ascension du Christ) et des modes ; ou chez Johannes Affligemensis (vers 1100), abordant les modes et leurs effets. Et l'on retrouve chez un représentant de l'*ars nova* comme Jean de Murs une conception positive des effets

¹ *Scolica enchiriadis*, 1995, p. 33.

² FUBINI, 1983, p. 47.

³ *Musica enchiriadis*, 1995, p. 32.

de la musique semblable à celle d'Isidore, notamment celle d'un plaisir formulé en des termes qui évoquent très nettement la *terpsis* des Grecs.¹

Au XVI^e siècle, le thème des effets de la musique prend de plus en plus d'importance. Par exemple chez Alfonso de la Torre (1^{ère} moitié du XV^e s.) qui, dans la *Vision délectable* (publiée en 1480) traite des rapports entre musique et émotions,² ou avec Domingo Marcos Durán (1460-1529) proposant une classification des modes et décrit leurs effets.³

D.3.2. Marsile Ficin et l'imitation du monde

Le rôle de Marsile Ficin (1433-1499) est sans doute plus décisif, en regard de l'influence qu'il va exercer à la Renaissance. La préoccupation centrale de Ficin concerne le problème philosophique du plaisir qui, selon lui, aurait abandonné la terre en compagnie des Muses.⁴ Dès lors, l'individu qui veut le plaisir devra « vivre en conformité avec le ciel.⁵ Le moyen d'y parvenir réside dans le pouvoir thérapeutique de la musique qui permet de « capturer » l'univers :

Le mage imaginé par Ficin [...] capture le monde en "l'imitant", c'est-à-dire en recréant les formes à travers des règles de vie, des arts secrets, des talismans, des images, des figures, des mots, des sons, des chants, des rythmes. Le mage imite dans sa propre vie les mouvements tempérés du ciel, il reproduit dans son alimentation les pouvoirs bénéfiques des âmes végétales et animales, il nourrit les esprits intérieurs avec des parfums soustraits aux substances terrestres (...) il réveille les esprits ensommeillés de l'oreille en imitant avec le chant le mouvement harmonieux des astres.⁶

Ficin reprend ici la conception boécienne qui postulait la relation entre *musica mundana* et *musica humana*. Mais si c'est bien à la musique des sphères qu'il se réfère, il le fait en mettant l'accent sur la capacité mimétique de la musique, offrant du même coup une résonance importante à la théorie aristotélicienne de la *mimesis* et de la *catharsis* qui est redécouverte au même moment :

Et vous souviens que le chant est l'imitateur de tous le plus puissant. Car il imite les intentions et les affections de l'âme, et les paroles, il représente aussi les gestes et mouvements du corps, et les actions et mœurs des hommes, et imite et fait tout avecques si grande véhémence, que pour imiter ou faire les mesmes choses, soudain il emeut et provoque les auditeurs.⁷

¹ JEAN DE MURS, 2000, p. 135.

² ABROMONT, 2001, p. 401.

³ *Op. cit.*, p. 403.

⁴ FICIN, *Apologus De Voluptate*. Voir Gozza, 2007, p. 196.

⁵ *Ibid.*

⁶ GOZZA, 2007, p. 198.

⁷ FICIN, 2000, L. III, chap. 21, p. 226.

D.3.3. *Le Complexus effectuum musices de Tinctoris*

Contemporain de Ficin, le compositeur et théoricien Johannes Tinctoris (ca 1436-1511) rédige de nombreux traités, dont un *Terminorum musicae diffinitorium* (publié ca 1473) qui est un des premiers dictionnaires de musique, ainsi qu'un *Complexus effectuum musices* (1473-1474). Dans le *Complexus* (qui est une sorte de catalogue), Tinctoris énumère vingt effets, illustrés de références et de citations d'Augustin, Aristote, Cicéron, Virgile ou Thomas d'Aquin. Une brève allusion aux modes est faite, ainsi qu'à l'anecdote (dans la version rapportée par Quintilien) de la folie suscitée par le mode phrygien. Le ton du texte est différent de celui de ses autres traités, tout comme de ceux des autres auteurs. Tinctoris suggère qu'il est acceptable, contrairement aux prescriptions de Thomas d'Aquin, d'employer de nombreux instruments (trompette, harpe, lyre, timbales, orgues etc.).¹

Le *Complexus* propose une typologie des effets en quatre catégories : liés à la liturgie, éthiques, merveilleux, thérapeutiques. Mais la pensée de Tinctoris s'appuie sur le primat accordé à la perception et non pas à l'héritage pythagoricien :

Cette liste des effets de la musique est inspirée par les réactions des sens, d'un point de vue strictement empirique, où est abandonnée toute idée de correspondance entre l'harmonie de la musique et celle de l'âme, ainsi que tout rappel à la vieille division (...). Tinctoris ne s'intéresse qu'à la musique produite par les instruments et pour les hommes.²

CONCLUSION

Les pouvoirs de la musique, dont l'existence ne faisant aucun doute pour les Grecs, sont envisagés comme des moyens : la musique intervient fréquemment afin de traiter, au sens thérapeutique, un certain nombre de situations. La musique agit sur l'âme, éventuellement sur le corps. Le constat qui est fait concernant les relations entre musique et passions conduit ainsi à distinguer, selon l'un ou l'autre genre de passion, quelle réponse musicale doit être apportée : les passions modérées peuvent être éduquées ; les passions violentes seront purgées.

En ce qui concerne ce que l'on pourrait nommer une « science » musicale, les ouvrages spécialement consacrés à la musique reflètent diverses conceptions possibles : conférant le rôle principal à la raison, ou aux sens, ou encore cherchant à combiner les deux. Aussi, même si la

¹ BRITTA, p. 13-14.

² FUBINI, 1983, p. 58.

tradition pythagoricienne et celle de l'harmonie universelle se propagent largement par l'intermédiaire de figures d'autorité comme Boèce, d'autres conceptions (celles d'Aristoxène, par exemple) demeurent disponibles et pourront être reprises à l'avenir.

CHAPITRE 2 - LA MUSIQUE COMME INSTRUMENT DE PRÉDICATION

Introduction

La musique peut-elle, en raison notamment de la diversité des effets qu'elle peut produire sur son public, soutenir la ferveur religieuse ? Favorise-t-elle la foi ou n'incline-t-elle pas plutôt à la corruption des mœurs ? Quand on étudie la manière de penser la musique propre à la sphère culturelle de l'Allemagne luthérienne jusqu'au XVIII^e siècle, on obtient une réponse assez claire : la musique y est considérée de manière extrêmement favorable, et la réponse est que oui, elle peut être un auxiliaire de choix afin de répandre la Bonne Nouvelle. Par conséquent, on peut envisager la poétique musicale comme le prolongement, la systématisation d'une prédication musicale.

Or, si la prédication religieuse trouve dans la rhétorique un moyen de se déployer, devient envisageable l'hypothèse selon laquelle le recours à la musique, afin de convaincre les fidèles, appellera également à l'établissement d'une rhétorique musicale. Nous examinerons respectivement, dans le présent chapitre, divers aspects de ce sujet :

- dans quel contexte émerge l'idée que la musique puisse jouer un rôle de premier plan pour la prédication religieuse ?

- en quoi consiste, précisément, la relation paradoxale qu'entretient la musique avec la religion, et comment Luther a-t-il pu s'en affranchir ?

- par quels moyens une telle « prédication musicale » a-t-elle été mise en œuvre ?

A. RÉFORME LUTHÉRIENNE ET PRÉDICATION

A.1. LE CONTEXTE

Les changements ayant affecté la sphère culturelle occidentale durant la période de la Renaissance peuvent aider à comprendre comment le discours religieux – et notamment le discours de la Réforme luthérienne sur l'éventuel emploi de la musique – a pu s'en trouver lui aussi modifié. En outre, ces changements, qui ont initialement concerné le domaine des arts et des lettres, ne se sont réellement manifestés en ce qui concerne la musique qu'à la toute fin du siècle.

A.1.1. La Renaissance face à son passé

Quand on cherche à décrire le XVI^e siècle, on fait souvent état de l'attitude alors adoptée vis-à-vis du passé : dans le sillage du *Quattrocento*, un changement dans la représentation du monde aurait conduit les esprits à se détourner de l'époque précédente au profit de la culture de l'Antiquité. Cette présentation est très imparfaite et l'on peut faire remarquer, à titre d'exemple, que la pensée de l'époque reformule les idées du Moyen-âge plutôt qu'elle les renouvelle.¹ En outre, en ce qui concerne la musique, le recours à la périodisation historique courante – insistant sur une « rupture » entre deux périodes bien distinctes – montre ses limites dans la mesure où l'on pourrait y substituer avantageusement un « âge d'or » de la polyphonie qui couvrirait les XV^e et XVI^e siècles.²

La redécouverte de l'Antiquité est, en revanche, un point qui ne prête guère à controverse ; à condition, toutefois, de préciser que dans le cas de la musique, le recours à l'imitation des Anciens (mesure à l'antique, récitatif) ne se manifeste qu'à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle. De plus, l'Antiquité – et plus précisément l'Antiquité tardive – exerce notablement son influence à travers le néoplatonisme mis à l'honneur par Marcile Ficin et par la place importante accordée à la magie. Relevant d'une philosophie naturelle, la magie n'est pas alors nécessairement considérée comme opposée à la science, pouvant même (pour Paracelse ou C. Agrippa, par exemple) lui être complémentaire. C'est pourquoi, associée au concept d'harmonie, la magie jouera un rôle non négligeable dans la théorie de la musique, en Italie et ailleurs.

A.1.2. Humanisme et Réforme

¹ VENDRIX, 1999, p. 4.

² BELTRANDO-PATIER, 1998, p. 221-222.

Les réformateurs religieux partageaient avec les humanistes une attention particulière pour l'individu et le souci de la parole. Mais il semble que l'intérêt fortement marqué de ce que l'on nomme « humanisme » pour la parole et les lettres tienne avant tout au simple fait que le terme d'*humaniste* désignait le professeur de grammaire ; l'humanisme étant alors l'enseignement des lettres qui rendent plus humain.

Une réorganisation des savoirs – des arts libéraux – avait été envisagée dès la fin du Moyen-âge : ainsi, Eustache Deschamps (1340-1404 ou 1405) avait proposé que la grammaire devienne le premier des arts, et qu'avec la poésie elle remplace les mathématiques comme modèle. Les études littéraires (*litterae*) devinrent alors un levier permettant à l'individu de s'accomplir. Individu qui, toutefois, était surtout considéré en tant que membre d'un groupe social ; on en retrouve un exemple chez Castiglione, pour qui l'étude des lettres combinée à celle de la musique – devait favoriser la convivialité.¹

La complémentarité entre l'esprit des *studia humanitatis*, la place accordée à la musique (jointe à la poésie) et la sociabilité était ainsi une marque propre à l'humanisme, on peut alors envisager que cette association, et donc la place accordée à la musique dans la communauté des croyants, se retrouvera chez les réformateurs religieux. Cela dépendra, toutefois, de la conception que ces derniers ont de la musique. En effet, une certaine antinomie entre l'association de la musique et de la poésie d'une part, et du modèle pythagoricien de l'autre, était susceptible de restreindre le recours à la musique ; un risque qui était perçu par les humanistes,² les anciennes réticences religieuses envers la musique demeurant bien présentes.

A.1.3. La parole à la Renaissance

L'intérêt pour le langage constitue donc un des traits essentiels d'une époque qui semble redécouvrir les pouvoirs de l'élocution. Le Moyen-âge tardif avait vu réapparaître plusieurs textes majeurs de l'Antiquité romaine : les *Institutions oratoires* de Quintilien (à l'abbaye de Saint-Gall, en 1416, par Poggio Bracciolini), le *Brutus*, l'*Orator* et le *De Oratore* de Cicéron (à Lodi, 1421, par Gerardo Landriana). Des textes – et tout particulièrement celui de Quintilien – qui contribueront

¹ « L'objectif final de cette éducation [l'étude des *litterae*] ne réside pas dans l'acquisition d'un savoir pratique pour exercer une profession, mais plutôt dans le développement d'une sorte de convivialité sociale. À cet égard, la musique, une discipline qui s'associe naturellement aux lettres, joue un rôle majeur. » VENDRIX, 1999, p. 93.

² *Op. cit.*, p. 69.

au retour, en rhétorique, de l'aspect moral lié à l'*ethos*.¹ L'essor de l'imprimé donnera un écho important à ces ouvrages.

Cependant, l'intérêt pour toutes les disciplines concernant la langue (phonétique, prosodie, syntaxe, rhétorique etc.) ne se manifeste pas seulement pour le latin et le grec, mais très fortement aussi à travers l'essor des langues nationales (en Italie d'abord, puis en Espagne et en France) ; un phénomène qui se retrouvera au cœur des préoccupations des réformateurs.

A.2. LUTHER – RÉFORME ET PRÉSERVATION DU PASSÉ

La rupture opérée par la Réforme luthérienne, pour radicale et profonde qu'elle fût, ne devrait cependant pas faire oublier ce qui, chez Luther, poursuivait à certains égards la tradition chrétienne médiévale.² Sa connaissance et sa pratique de la musique en constitue un des aspects. Luther, alors qu'il avait engagé la réorganisation de l'Église (1522), s'était d'ailleurs efforcé – contrairement à ce que l'on pourrait être incité à croire – de préserver autant que possible le cérémonial ancien, « n'interdisant que les éléments qui étaient en conflit direct avec ses réformes doctrinales ».³

De même, il n'était pas dans son intention de supprimer l'usage du latin, Luther était conscient de l'intérêt éducatif qu'il présentait.⁴ Le latin était en effet omniprésent : l'esthétique musicale humaniste, par exemple, concrétisée dans la « musique mesurée à l'antique », reposait sur la prosodie en langue latine.⁵ La première liturgie de la nouvelle Église avait d'ailleurs été rédigée en latin (*Formula missae*, 1523).⁶

Le choix entre le latin et l'allemand ne répond pas, pour Luther, à une volonté de rupture à tout prix. Luther était entré dans l'ordre des Augustinien au tout début du XVI^e siècle ; il avait été chargé par celui-ci de plaider à Rome la cause d'une réorganisation de l'ordre (où il avait d'ailleurs été choqué par les mœurs très mondaines du clergé).⁷ Il avait donc connu et apprécié une « poésie de dévotion », en langue latine.⁸ Le choix de la langue allemande au lieu du latin est donc, avant tout, une question d'ordre utilitaire ; c'est afin de rapprocher le peuple des écrits bibliques et pour

¹ TIMMERMANS, 1999, p. 100.

² LABIE, 1992, p. 132.

³ Arnold, 1988, t. II, p. 558.

⁴ « Luther », *New Grove Dictionary*, 1980, p. 367.

⁵ WEBER, 1993, p. 121.

⁶ « Luther », *New Grove Dictionary*, 1980, p. 367.

⁷ *Op. cit.*, p. 365.

⁸ LABIE, 1992, p. 138.

diffuser la Parole divine qu'il adopte la langue vernaculaire. C'est dans cette perspective qu'il se consacrera à la traduction de la Bible et que les chorals devront être chantés en allemand.

A.3. PRÉDICATION

Dans le culte protestant la prédication est, à bien des égards, synonyme d'évangélisation : il s'agit d'annoncer la Bonne nouvelle, de la faire connaître et de la propager. En donner une définition unique pourrait se révéler délicat, puisqu'elle est « à la fois commentaire, pédagogie, édification et genre littéraire ».¹

Mais dans le contexte d'une étude relative à l'art oratoire lui-même, la prédication peut avant tout être considérée comme synonyme de prêche ou de sermon. Ces termes renvoient à un discours prononcé en chaire, et donc pendant l'office, par un ministre du culte. Le prêche désigne alors d'une manière générale l'expression de la parole de Dieu et, de manière plus précise, l'enseignement de cette parole devant l'auditoire des fidèles. Que l'on parle de prêcher ou de sermonner, l'objectif de la prédication est bien de convaincre cet auditoire, de susciter son adhésion. En cela, elle ne peut qu'être incitée à recourir aux techniques de la rhétorique.

A.3.1. Le rôle structurant de l'office religieux

La prédication, discours prononcé durant l'office religieux, n'est qu'une partie de cet office et non sa totalité. Comment, ou plutôt à quels moments apparaît-elle ? La prédication strictement verbale (donc, ici, celle qui n'est pas associée à la musique) prend place au milieu de la messe : entre la lecture de l'Évangile et la communion. La musique est susceptible d'intervenir soit en soutien de la prédication (cette dernière étant encadrée, dans la liturgie luthérienne, par les deux parties de la cantate, voire par deux cantates distinctes), soit en dehors de la prédication, qu'il s'agisse du chant (psaume d'entrée, litanie, accompagnement de la communion) ou de l'orgue (entrée et sortie des fidèles, communion).²

A.3.2. Recherche de clarté et d'intelligibilité

La clarté du discours est, dans l'art oratoire, une qualité propre à la fois au style et à la narration. Cette qualité avait toujours été mise en avant par les autorités ecclésiastiques : « les

¹ CANTAGREL, 2008, p. 32.

² Voir BELTRANDO-PATIER, 1998, p. 321-322, et CANTAGREL, 2008, p. 33.

instructions de l'Église rappelaient inlassablement la nécessité de rendre intelligibles les textes liturgiques ». ¹ Une « juste et suffisamment bonne prononciation » de l'énoncé ² garantissait aussi, à travers la langue – le latin ou l'allemand –, la probité du comportement qui s'y rattachait.

Au XVI^e siècle, Guy Cassander ³ précise que « le canon ne doit pas être lu d'une voix trop basse, qu'il faut le réciter clairement et distinctement ». Ces deux adverbes sont fréquemment utilisés par les humanistes, par les réformateurs français et allemands, et ensuite par les Pères du Concile dans leurs recommandations. ⁴

Cette recherche de clarté, présente d'une manière générale pendant la Renaissance, influença les choix opérés par la Contre-Réforme ; mais le rôle accordé à la langue vernaculaire dans la liturgie luthérienne lui donnait un poids supplémentaire. ⁵

A.3.3. Recherche de l'adhésion de l'auditoire

En tant qu'elle relève de l'art oratoire, la prédication religieuse se trouve confrontée à une critique dont l'ombre à toujours plané sur la rhétorique : la possibilité de feindre une attitude sincère, c'est-à-dire l'hypocrisie, laquelle peut être raillée pour son caractère ridicule ou, au contraire, générer le soupçon plus grave d'une manipulation permise par l'habileté oratoire. Et dans le cas d'un discours religieux ayant vocation à l'élévation des âmes, un tel risque est particulièrement à proscrire. Aussi trouve-t-on, dans les décrets du Concile de Trente, diverses recommandations mettant en garde contre l'imitation de la piété. ⁶ L'un des moyens permettant de limiter un tel risque consistera dans l'exigence de clarté et d'intelligibilité mentionnée précédemment.

Mais il existait aussi un outil au service de la prédication, susceptible de faciliter l'adhésion des fidèles, cette fois en s'adressant cette fois non à la raison mais au cœur, aux affects de l'auditoire : cet outil était la musique. Mais quelle musique devrait être jouée ? à quels moments ? Quelles qualités devrait-elle avoir ou ne pas avoir ? La réponse à ces questions dépend de la manière de concevoir la musique elle-même, et plus précisément les pouvoirs qu'elle exerce sur les âmes.

¹ KOERNDLE, p. 809.

² BISSARO, HAMELINE, 2008, p. 53.

³ Ou Georges Cassander (1513-1566) théologien flamand.

⁴ WEBER, 1982, p. 90.

⁵ ARNOLD, 1983, t. II, p. 558.

⁶ WEBER, 1982, p. 86.

B. PRÉDICATION ET MUSIQUE

B.1. LE PROBLÈME

Le problème posé par l'usage de la musique au cours du prêche était apparu très tôt. Les termes en avaient été formulés par Augustin, conduisant à un dilemme auquel aura été confrontée la musique d'église durant tout le Moyen-âge. Malgré les changements concernant tant la place accordée à la langue que l'œuvre des divers réformateurs, cette difficulté ne disparaît nullement à la Renaissance. Il semble que c'est le rapport particulier de Luther à la musique qui lui ait permis de dépasser le « paradoxe » augustinien d'une musique à la fois souhaitable et dangereuse.

B.1.1 Religion et musique

Le problème que pose la musique consiste en ce qu'elle favorise la cohésion des fidèles mais qu'elle peut aussi corrompre l'âme. Pour les Pères de l'Église, elle est plutôt considérée comme un auxiliaire utile, dès lors qu'elle permet de modérer les passions et de favoriser l'enseignement.¹

On trouve exposé chez Augustin les termes de ce paradoxe posé par la musique, « entre les dangers du plaisir et la constatation des bons effets qu'elle opère ».² Le caractère païen du plaisir procuré par les sens, susceptible de favoriser la concupiscence, fait l'objet de condamnations par les autorités dans le même temps que la louange divine est magnifiée par le chant.³

L'issue cherchée par Augustin apparaissait dans son traité *De musica*. L'expression célèbre de *scientia bene modulandi* qu'il utilise pour définir la musique traduit bien la volonté de ne pas se laisser déborder par un pouvoir qui appartient au chant, à une caractéristique irréductible au sens des paroles ;⁴ un pouvoir qu'il décrit ultérieurement en ces termes :

je me rends compte que ces paroles saintes, accompagnées de chant, m'enflamme d'une pitié plus religieuse et plus ardente que si elles n'étaient sans cet accompagnement. C'est que toutes les

¹ Ainsi, saint Basile affirme : « le psaume tranquillise l'âme, apporte la paix, limite le désordre et le tumulte des pensées, car il calme les passions et en modère les dérèglements. » FUBINI, 1983, p. 38.

² AUGUSTIN, 1964, L. X, Chap. 23, p. 237.

³ BISSARO, HAMELINE, 2008, p. 84.

⁴ La beauté des voix « provoque un plaisir esthétique excédant leur contenu intellectuel ». BOUTON-TOUBOULIC, 2006, A.-I., p. 15.

émotions de notre âme ont, selon leurs caractères divers, leur mode d'expression propre dans la voix et le chant, qui par je ne sais quelle mystérieuse affinité les stimule.¹

La musique doit davantage procéder de la raison que des sens, quand bien même ces derniers ne se trouvent pas totalement récusés,² ceci au nom de l'utilité qu'ils offrent pour les âmes faibles.³ Mais il convient de définir un rapport entre paroles et sons pour qu'un critère extérieur au plaisir des sens – la raison – vienne, d'une part, en prévenir les excès et, au-delà, que la musique permette de communiquer avec la vérité divine. C'est ce rapport qui est étudié à travers la modulation, laquelle est issue de la mesure (*modus*). La *scientia* musicale exposée par Augustin concerne également⁴ la réception des harmonies par l'âme et les sensations de plaisir ou de douleur qui en résultent (en insistant sur le rôle que joue la mémoire dans cette réception).

Retrouvant l'ancienne conception pythagoricienne des nombres, la pensée développée par Augustin dans le *De musica*⁵ fait de la musique une opération de l'esprit, son essence étant à rechercher dans le nombre.⁶

Malheureusement, Augustin n'aurait pas atteint le but qu'il s'était fixé, ou plutôt qu'il avait fixé à la science musicale exposée au livre VI, selon ses propres dires.⁷ L'intérêt de la musique ne peut subsister que dans sa seule fonction pédagogique. Et le dilemme qu'elle pose n'est pas résolu, même si les recherches d'Augustin confortent le rôle de la musique dans la foi.

B.1.2. Érasme et le plain-chant idéal

Par conséquent, le risque que fait encourir la musique au sein de l'église demeure et invite à en surveiller étroitement les manifestations, à privilégier les mélodies simples et à la soumettre le plus strictement possible au texte. À bien des égards, Érasme reprend à son compte une telle vision médiévale défendue par l'Église ; il s'en prend tout particulièrement à une certaine pratique de la polyphonie (on pense ici à l'*ars nova*), tout en se montrant fidèle à l'humanisme de son siècle en ce qui concerne le rapport à la langue. Sa conception du plain-chant renvoie aux premiers chrétiens –

¹ AUGUSTIN, 1964, L. X, Chap. 23, p. 237.

² L'idée d'un « art » musical (réservé à l'histriion) en est clairement exclue, Augustin précisant que ceux qui « ne consultant que les sens et ne gravant dans leur mémoire que ce qui les flatte, règlent sur ce plaisir tout matériel le mouvement de leur corps et y joignent un certain talent d'imitation, ceux-là n'ont pas la science ». AUGUSTIN, 2006, *De musica*, L. I, p. 45.

³ « afin que, par le charme des oreilles, l'âme encore trop faible s'élève aux sentiments de la piété ». (AUGUSTIN, 1964, L. X, Chap. 23, p. 237.)

⁴ AUGUSTIN, 1964, L. VI.

⁵ La rédaction du traité est située entre 387 et 391, mais le livre VI fut probablement révisé vers 408. BOUTON-TOUBOULIC, 2006, p. 11.

⁶ FUBINI, 1983, p. 40.

⁷ VENDRIX, 1999, p. 105.

et c'est d'ailleurs Augustin, ou d'autres Pères de l'Église (Ambroise, Chrysostome), qu'Érasme recommande comme modèle d'éloquence.¹

S'il considère le plain-chant comme étant « proprement *le* chant de l'Église romaine »,² c'est qu'il le juge parfaitement approprié à son sujet, avant tout par l'intelligibilité qu'il confère à la Parole divine :

Le chant grégorien est « un art essentiellement *verbal*, c'est-à-dire n'existant qu'en fonction de la prière liturgique (...) Aucune musique n'est plus respectueuse de la valeur des mots et même des syllabes.³

Ce souci paulinien de clarté du langage⁴ conduit Érasme à rejeter, en humaniste lettré particulièrement connaisseur de la langue latine, certaines tournures musicales, les psalmodies répétées à longueur de journée par des moines « qui n'y *entendent* rien »,⁵ ces mélismes sonnant fâcheusement à ses oreilles comme le signe des travers médiévaux dénoncés à la Renaissance.⁶ De plus, si Érasme rejette un certain mauvais emploi du latin, ce ne serait certainement pas pour lui substituer la langue vernaculaire qu'il récuse violemment.⁷

En ce qui concerne les pouvoirs corrupteurs que pourrait exercer la musique sur l'âme, Érasme apparaît comme un héritier d'Augustin dont il radicalise même les positions. Il hérite des anciennes théories grecques transmises par Platon ou Aristote et il accuse certaines productions polyphoniques de son temps,⁸ des « airs de Corybantes »,⁹ de produire de graves dérèglements à l'opposé de toute vertu thérapeutique :

Non seulement ces airs ajoutent au mal des malades, mais ils mettent en fureur même des gens bien portants ou les font entrer dans une crise d'épilepsie.¹⁰

¹ BISARO, HAMELINE, 2008, p. 48-49.

² MARGOLIN, 1965, p. 33.

³ MARGOLIN, 1965, p. 33.

⁴ « On se souvient que pour saint Paul, dire un hymne « avec intelligence » (...) correspond au chant à haute et intelligible voix, à la prononciation claire, limpide, distincte, qui permet la parfaite assimilation du texte sacré. » MARGOLIN, p. 78.

⁵ MARGOLIN, 1965, p. 78.

⁶ « Le déphasage entre durées musicales et durées d'accent du texte latin devient intolérable aux oreilles expertes de ces lettrés pour qui le barbarisme s'est immiscé dans le *melos* du plain-chant ». BISARO, HAMELINE, 2008, p. 12.

⁷ Margolin fait ainsi état du « mépris littéraire dans lequel Érasme tenait tous les idiomes "vernaculaires" (tout juste bons pour s'adresser à un aubergiste ou à un palefrenier) » MARGOLIN, 1965, p. 33.

⁸ Érasme aurait hérité également d'un mouvement de réforme théologique nommé « dévotion moderne » et privilégiant le silence et la méditation : « Ce même goût du silence et du recueillement, incompatible avec celui des somptuosités polyphoniques et des sonorités instrumentales, Érasme le partageait au point d'oser proclamer et publier sa préférence pour une confession silencieuse ». MARGOLIN, 1965, p. 31.

⁹ Voir la remarque de Platon concernant le « mal des Corybantes » (chap. 1, B.2.2.).

¹⁰ MARGOLIN, 1965, p. 64.

Cette attitude de défiance à l'égard de la musique procède largement de thèses boéciennes ; Érasme oppose ainsi à une musique céleste, dont il fait l'éloge, les méfaits de la musique terrestre éveillant en nous des « désirs pestilentiels » qui, « à la manière des Sirènes, nous enjôle avec malice par de douces chansons jusqu'à consommer notre ruine. »¹

Ces effets produits par la musique sont d'autant plus néfastes qu'ils obscurcissent les paroles : Érasme rappelle la situation ancienne des églises qui « n'admettaient d'autres voix que celle du récitant ou du prédicateur »² et ajoute que si le chant y fut introduit, il devait demeurer simple et proche de l'expression parlée. Il refuse – et déplore – par conséquent le développement de la musique instrumentale au cours de l'office religieux.³

B.1.3. Solutions de divers réformateurs

L'incidence du paradoxe formulé par Augustin au sujet de la musique traverse le débat théologique au XVI^e siècle. Mais la variété des réponses apportées ne relève pas, pour l'essentiel, des différences de conceptions sur les pouvoirs de la musique ou sur les autorités citées en référence. En ce qui concerne les réformateurs, ce sont les conclusions et les moyens adoptés qui déterminent les divers choix effectués.⁴

Ulrich Zwingli se montre encore plus radical qu'Érasme en ce domaine : la prière humaine ne saurait être que mentale et silencieuse ; par conséquent, la musique se trouve purement et simplement supprimée sous son autorité dans les églises de Zurich (1525).⁵

L'attitude de Martin Bucer à Strasbourg est bien différente, ce dernier ayant permis que s'y développe largement le chant communautaire.⁶ Cette activité participait d'une préoccupation plus vaste pour la musique, puisque Bucer encourageait la composition de chœur dans la vie profane au cours de représentations scolaires.⁷

Quant à la position de Jean Calvin, elle est marquée par une évolution : d'abord influencée par Zwingli – il admet seulement l'usage d'une voix parlée/chantée – elle se trouve infléchie ultérieurement par l'exemple de Bucer. Calvin prend toutefois certaines précautions : il précise que

¹ *Op. cit.*, p. 77.

² *Op. cit.*, p. 64.

³ « Aujourd'hui les choses en sont venues au point que les églises retentissent au son des trompettes, des flûtes et des clairons ou même encore à celui des bombardes, et qu'on n'y entend à peine autre chose qu'un gazouillis de voix disparates et une espèce de musique artificielle et lascive ». MARGOLIN, 1965, p. 64.

⁴ BISARO, HAMELINE, 2008, p. 84-85.

⁵ *Op. cit.*, p. 85.

⁶ « Les dimanches (...) on chante quelque psaulme de David ou une aultre oraison prinse du nouveau testament, laquelle psaulme ou oraison se chante tous ensemble, tant homme que femme avecq ung bel accord, laquelle chose est bel a veoir ». Lettre d'un réformé anversoïis réfugié à Strasbourg à un correspondant lillois (1545) in BISARO, HAMELINE, 2008, p. 85.

⁷ WEBER, 1993, p. 126.

la musique doit être subordonnée au texte¹ et limite le chant dans le cadre du psaume afin de conjurer les dangers que pourrait, malgré tout, représenter la musique.²

B.1.4. Solutions dans la Contre-Réforme

L'attitude des catholiques et celle des réformés traduisent, pour l'essentiel, des préoccupations assez proches, et les recommandations formulées durant le Concile de Trente en témoignent. Une tendance commune est en effet observée, tant pour la Réforme que la Contre-Réforme, qui consiste dans la recherche d'une simplification et une « purification » de la musique d'église :³

Il incombe aux évêques – après le Concile de Trente – de redresser les abus et de trouver des remèdes. Ces abus concernent le manque de clarté, l'incompréhension du texte, l'effet de la musique qui, au lieu de susciter un climat de prière, procure davantage une joie intellectuelle et artistique.⁴

Les corrections tridentines de la musique visant à favoriser l'intelligibilité du texte consistent, entre autres, à supprimer les mélismes ou la superposition de textes sur plusieurs voix.⁵ À ce souci constamment rappelé de clarté dans la musique est ajoutée, avec la même insistance, l'interdiction faite à la musique que s'y mêle « quelque chose de lascif ou d'impur ».⁶ Il apparaît donc que la solution conciliaire proposée pour l'usage de la musique à l'Église associe une attitude concernant l'intelligibilité des paroles – qui est propre à la Renaissance – à la défiance persistante et séculaire (héritée de la tradition grecque, de Pythagore à Boèce) envers les risques de corruption des sens qu'elle peut entraîner :

Toute la musique exécutée dans l'église ne devrait pas être composée pour le vain plaisir de l'ouïe, mais de manière que les paroles puissent être perçues de tous, en sorte que les fidèles soient amenés à l'harmonie céleste.⁷

B.2. LUTHER ET LA MUSIQUE

¹ « premièrement la lettre ou sujet et matière, secondement le chant ou mélodie ». BELTRANDO-PATIER, 1998, p. 318.

² « la solution proposée par Calvin consiste d'abord à utiliser le psautier comme une barrière protectrice : ses textes chantés avec gravité, majesté et décence ne peuvent donner lieu aux débordements que la musique de danse ou les chansons profanes occasionnent. BISARO, HAMELINE, 2008, p. 86.

³ WEBER, 1982, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁵ *Ibid.*, 1982, p. 203, 206.

⁶ *Ibid.*, 1982, p. 87.

⁷ 10 septembre 1562. Cité par WEBER, 1982, p. 163.

Si l'on considère les positions adoptées tant par les humanistes, les réformateurs ou les Pères du Concile de Trente, on ne pourra qu'être frappé par la spécificité qui manifestent l'attitude et les choix de Martin Luther. La musique obtient en effet, dans sa réforme, un statut unique à bien des égards ; et cela tient avant tout à son rapport personnel à cette discipline.

B.2.1. Luther musicien

Luther présente en effet cette caractéristique fondamentale qu'il aime et pratique la musique (nommée parfois par lui « Frau Musica ») ; aussi traite-t-il ce sujet en musicien.¹ Ses capacités musicales avaient été repérées très tôt, notamment ses qualités vocales.² Il connaissait bien la théorie, à travers l'étude du *quadrivium*, mais sa relation à la musique était à la fois spéculative et pratique, puisqu'il lui était reconnu une belle voix de ténor ainsi que la maîtrise de la flûte et du luth.³ Cette familiarité avec la musique se traduit également par sa connaissance de l'œuvre de divers compositeurs, au nombre desquels les plus fréquemment cités sont Heinrich Finck, Pierre de la Rue et surtout Josquin Desprez. Sa relation personnelle à la musique conduit d'ailleurs Luther à la concevoir comme un artisanat, puisqu'il « établit une liaison étroite entre les *artifex*, artisans, mais aussi artistes, et ce qui deviendra le *musicus* »⁴ En ce sens, « Le compositeur fabrique de la musique comme le bottier fabrique des chaussures. »⁵ Une telle conception s'affranchit donc de la vieille opposition entre les *musici* et les *cantores* – puisque cette opposition se trouverait alors effacée – au profit de l'idée d'une *poétique* entendue au sens où l'artisan est aussi un producteur.

B.2.2. Les pouvoirs de la musique selon Luther

L'attitude de Luther à l'égard de la musique tranche véritablement avec celle de la grande majorité des hommes d'église qui s'en sont préoccupés : elle tranche tant vis-à-vis de celle d'humanistes comme Érasme que de celle des autres réformateurs (à l'exception notable de Bucer) et des choix opérés par la Contre-Réforme. Ce qui est commun à la plupart des positions admises concernant la musique, c'est en effet cette méfiance fondamentale concernant le danger de corruption de l'âme qu'elle représente. C'est là une idée antérieure à la pensée chrétienne, puisqu'elle reprend certains aspects de la théorie musicale grecque, comme celle de l'*ethos* des modes exposée à partir de Damon ; avec Augustin, toutefois, elle se trouve réactualisée dans la perspective

¹ LABIE 1992, p. 134.

² « Luther » in *New Grove Dictionary*, 1980, p. 366.

³ *Ibid.*

⁴ VENDRIX, 1999, p. 111.

⁵ CANTAGREL, 2008, p. 46.

de la propagation du christianisme. Et l'on peut considérer que le paradoxe augustinien concernant l'ambivalence du pouvoir de la musique constitue le véritable point de repère (ou le dogme implicite admis par tous) sur la question ; or, c'est aussi vis-à-vis des conclusions d'Augustin que Luther prend ses distances.

L'expérience musicale et le tempérament propre à Luther jouent manifestement un rôle décisif dans sa propre conception des pouvoirs de la musique,¹ laquelle met bien davantage l'accent sur les vertus de la musique que sur ses éventuels dangers. La description de ses vertus est mentionnée dans les *Propos de table*.² Elles sont à la fois d'ordre physiologique (la musique aide à vaincre les crises de mélancolie et « chasse l'esprit de tristesse »),³ pédagogique (elle joue le rôle d'une discipline, voire d'une ascèse), spirituel (elle peut mettre l'individu en communication avec le surnaturel et avec Dieu) et sociales (elle favorise la concorde entre les individus).

En dépit de quelques condamnations concernant « les chants d'amour et les poésies charnelle »,⁴ l'activité musicale est, pour ainsi dire, glorifiée et parée de toutes les vertus. Au point que, telle qu'elle est pensée et employée, elle se trouve désormais lavée de tout soupçon.

En effet, on pourrait presque considérer que Luther a repris à son compte la tâche d'Augustin et a trouvé une issue à ce qui avait été pour son prédécesseur (et tous les religieux à sa suite) un dilemme insurmontable. Toujours est-il que si l'on prend en considération la théorie grecque concernant les pouvoirs de la musique, on en vient à voir en Luther un lecteur qui en aurait tiré une synthèse plus complète, puisque qu'il reprend aussi à son compte les vertus purgatives de la musique ou, en d'autres termes, sa capacité à provoquer une *catharsis* (en l'occurrence, à agir comme un exorcisme). Nous sommes ici devant un choix clair et résolu, et dont les conséquences seront considérables.⁵

B.2.3. Relation entre la musique et la religion chrétienne

La musique prend donc une grande place dans la théologie luthérienne. Non seulement elle n'est pas une menace, mais c'est au contraire l'insensibilité à son égard qui est une carence.

¹ LABIE, 1992, p. 134.

² *Tischreden*, Eisleben, 1566.

³ CANTAGREL, 2008, p. 28.

⁴ LABIE, 1992, p. 135.

⁵ « Car, affirme Luther selon son maître saint Augustin, "celui qui chante prie doublement", par le sens des paroles et par la vertu des sons. Le chant amplifie la profération de la prière, il est la prière deux fois dite, et en commun. Aux paroles exprimées par le chant, la musique apporte son pouvoir sur les passions humaines, sa vertu purificatrice et sa transcendance. Et voilà pourquoi "cet art doit être mis au premier rang". » CANTAGREL, 2008, p. 29.

Il y a même pire, puisque la détestation de la musique est une caractéristique du diable : « Satan [la] poursuit d'une haine acharnée. Elle sert en effet à chasser bien des tentations et des mauvaises pensées ».¹ On notera d'ailleurs que Luther utilise, pour défendre les vertus de la musique, une argumentation fondée sur les affects qu'elle peut éveiller : et plus particulièrement la joie :

Le diable est un esprit triste, et il afflige les hommes ; aussi ne peut-il souffrir que l'on soit joyeux. De là vient qu'il fuit au plus vite lorsqu'il entend la musique, et qu'il ne reste jamais lorsqu'on chante surtout de pieux cantiques. C'est ainsi que David délivra, avec sa harpe, Saül qui était en proie aux attaques de Satan.²

La vocation de la musique au sein de la théologie luthérienne tient à ce qu'elle y soit perçue comme un don de Dieu, non comme une invention humaine :³ « La musique est un des plus beaux et des plus glorieux dons de Dieu ».⁴ Luther se donne d'ailleurs la peine de préciser comment la technique musicale est susceptible de conduire l'auditeur à une forme de contemplation :

ce que l'on doit admirer avant tout dans la musique : le fait que l'un chante un air, par exemple le ténor, et que parallèlement 3, 4 ou 5 voix chantent aussi, de sorte qu'autour du ténor jouent, sautent et jubilent des voix entrelacées, ornementant le même air de façon variée comme une ronde céleste.⁵

Au sein de la théologie luthérienne, la musique ne se pose plus comme un problème pour la prédication ; elle participe de la solution. Car le sens de l'ouïe ne saurait être conçu, comme chez Érasme, en opérant une distinction entre une oreille interne – capable d'entendre une musique céleste et ineffable – et une oreille externe soumise aux charmes et aux corruptions de la musique terrestre.⁶ La musique est perçue par l'ouïe qui est « l'ensemble des moyens permettant à la Parole de se faire entendre. »⁷

B.2.4. La solution proposée par Luther

Le fait que la musique, aussi fervente soit-elle, ne suscite aucunement l'idée d'une faute pour Luther, tient à ce que les sentiments qu'il y associe ne sont pas des passions vives ; ce sont

¹ LUTHER, *Tischreden*, cité par Cantagrel, 2008, p. 28.

² LUTHER, *Propos de table*, § 39.

³ BISARO, HAMELINE, 2008, p. 89.

⁴ LUTHER, 1844. *Propos de table*, § 367.

⁵ Luther, avant-propos à la *Symphonia jucunda* de Georg Rhau, 1538. Cité par MULLER-BLATTAU, 1943 p. 81.

⁶ MARGOLIN, 1965.

⁷ VENDRIX, 1999, p. 108.

des même des sentiments bien spécifiques : ceux de la paix intérieure et de la joie. En ce sens, il s'agit donc d'un art « raisonnable »,¹ nullement susceptible de corrompre les âmes. La musique peut sans risque, par conséquent, devenir la « servante » de la théologie. Elle est en outre caractérisée par sa dimension communautaire. Présente en premier lieu dans les cantiques, elle est avant tout le chant d'une assemblée, une participation collective.² Un effort considérable sera fait pour développer cet aspect de la réforme luthérienne, dont la manifestation la plus frappante se trouve dans ce qu'Édith Weber nomme « Entité "École-Église-Musique" »,³ et dans laquelle les idéaux de la Réforme et ceux de l'humanisme se rejoignent. Cette triade est fortement marquée par l'influence de Philippe Melancthon, « l'éducateur de l'Allemagne »,⁴ qui met en place avec Luther un enseignement où l'apprentissage du chant se voit attribuer une place importante.⁵

À l'exemple de méthodes employées par Conrad Peutinger ou Conrad Celtes,⁶ la réforme luthérienne promeut une musique à caractère fonctionnelle qui ponctue les événements de la vie quotidienne : à l'école (comme matière obligatoire, comme support à l'enseignement de la grammaire latine, comme facteur de discipline ; pour le culte dominical et les fêtes religieuses ; à la maison ou dans la rue (pour les élèves) ; lors de diverses fêtes et représentations etc.⁷ On retrouvera ces caractéristiques de la musique – celle des affects de paix, de douceur qu'elle peut susciter et celle de sa dimension collective – au sein de ce qui sera qualifié de « liquide amniotique du luthérien » :⁸ le choral.

C. MOYENS DE LA PRÉDICATION MUSICALE

Dans la liturgie élaborée par Luther, les fidèles sont appelés à participer pleinement ; ceci à travers le chant. La propagation de la foi a recours à divers moyens afin de favoriser cette participation : constitution même du choral, qui doit être mémorisable et facile à chanter par tous ;

¹ BISARO, HEMELINE, 2008, p. 89.

² CANTAGREL, 2008 p. 35.

³ WEBER, 1993, p. 121.

⁴ *Op.cit.*, p. 120.

⁵ BISARO, HAMELINE, 2008, p. 120.

⁶ WEBER, 1993, p. 120.

⁷ *Op. cit.*, p. 122-123.

⁸ Expression de Georges Guillard, cité par CANTAGREL, 2008, p. 34.

complémentarité des institutions (enseignement, religion, éducation musicale) ; fonction du cantor et de l'organiste.

C.1. L'UNITÉ MUSICALE ESSENTIELLE : LE CHORAL

Il serait abusif de considérer le choral comme un élément appartenant à proprement parler au domaine de la prédication dès lors que ce n'est pas l'officiant (l'orateur) qui le chante, mais l'ensemble des fidèles, ceci traduisant la vocation de l'ensemble des baptisés dans la mission évangélique (le « sacerdoce universel ») ; et c'est en ce sens, d'ailleurs, que « les chorals deviendront le symbole de cette option ecclésiologique ».¹ On comprend mieux, ainsi, que le choral soit destiné autant à un usage domestique que pour les célébrations religieuses proprement dites.

Toutefois, le choral contribue largement à rendre l'auditoire familier à l'ensemble de la musique exécutée pendant l'office par la maîtrise (*cantorei*) ou à l'orgue et il facilite ainsi, de manière indirecte, l'adhésion de l'auditoire à l'enseignement des Évangiles, voire une symbiose avec celui-ci : « Selon Martin Luther, c'est la musique "qui donne vie aux paroles" ».²

C.1.1. Le choral et ses sources

Les chorals seront élaborés dans la perspective de ne pas dépayser les fidèles, afin que le chant soit populaire et pleinement vécu par eux ;³ s'ensuit une première condition : les chorals seront rédigés en langue vernaculaire :

J'ai l'intention de créer des poèmes allemands pour le peuple, c'est-à-dire des cantiques spirituels, afin que la Parole de Dieu demeure parmi eux grâce au chant.⁴

Seconde condition : leurs mélodies devront être aisées à retenir. Une manière de répondre à cette exigence consistera en ce que ces mélodies ne soient pas nécessairement des créations nouvelles mais, bien souvent, des adaptations de chants ou de danses préexistants ; un tel procédé est nommé *contrefaçon*.⁵ Les mélodies étaient en effet, pour partie, un héritage du Moyen-âge, qu'il s'agisse du plain-chant⁶ ou de chant profanes : « tel fut le noyau, d'où pu germer l'art polyphonique

¹ BISARO, HAMELINE, 2008, p. 89.

² WEBER, 1998, p. 319.

³ *Ibid.*

⁴ Lettre à G. Spalatin, fin 1523. in CANTAGREL, 2008, p. 29.

⁵ KOERDLE, 2001, p. 816.

⁶ New Grove, p. 367.

allemand en un siècle, 1450-1550. »¹ L'exigence d'un matériel musical important conduit aussi à intégrer des airs d'origine catholique.²

Une autre source importante du chant choral se trouvait dans la chanson populaire³ qui avait bénéficié de l'essor de l'imprimé.⁴ Les chansons, qui étaient généralement associées à des circonstances précises, (succession des saisons, fêtes religieuses ou profanes) pouvaient susciter un effet immédiat.⁵

C.1.2. Le développement du choral

Puisant sur un fond monodique aux sources multiples et sur des paroles exprimant (au moins dans un premier temps) des « vérités simples »,⁶ la production des chorals suivra un processus continu et cumulatif⁷ tout au long du XVI^e siècle. Associés à telle ou telle circonstance donnée, et rigoureusement codifiés,⁸ leur succès fut immédiat ; ceci dès la publication du *Geistliche Gesangbüchlein*, un recueil publié avec Johann Walter en 1524 et où figurent trente-huit pièces de trois à cinq voix.⁹ Les airs s'intégreront aux compositions elles-mêmes, notamment dans les passions musicales, durant la seconde moitié du siècle.¹⁰ La production de chorals se prolongera jusqu'au début du XVII^e siècle, à l'exemple du célèbre « Wachet auf, ruft uns die Stimme » de Philippe Nicolai.

C.2. INSTITUTIONS ET ACTEURS DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

C.2.1. Une triade école-religion-musique

L'association étroite entre l'éducation des enfants, la religion et la musique apparaît clairement dans les intentions de Luther¹¹ mais elle constitue un phénomène qui dépasse le strict

¹ MULLER-BLATTAU, 1943, p. 88-89.

² KOERNLE, 2001, p. 816. Ce fut non seulement le cas pour les mélodies des chorals mais aussi pour nombre d'œuvres polyphoniques elles-mêmes, comme celles de Clemens non Papa, Lassus ou A. Gabrieli : « on continuait d'avoir recours à la musique "catholique". Les motets de Roland de Lassus, surtout, étaient répandus dans les pays luthériens jusqu'au cœur du XVII^e siècle. » *Op. cit.*, p. 817.

³ CANTAGREL, 2008, p. 30.

⁴ MULLER-BLATTAU, 1943, p. 78.

⁵ *Op. cit.*, p. 81-88.

⁶ LABIE, 1992, p. 142.

⁷ BISARO, HAMELINE, 2008, p. 76.

⁸ LABIE, 1992, p. 142.

⁹ « Luther » in *New Grove Dictionary*, 1980, p. 367.

¹⁰ DELGUTTE, 1993, p. 104.

¹¹ Luther avait d'ailleurs envoyé son propre fils étudier la musique auprès de J. Walter. *New Grove*, p. 367.

cadre de sa propre réforme. Il est généralement difficile, en effet, de séparer ces différentes activités. On peut citer cet exemple à Strasbourg :

Jean Sturm (...) mise sur la formation humaniste et religieuse par la grammaire, la poésie, la rhétorique, la théologie, la musique, le théâtre, et insiste sur la maîtrise de l'expression et sur l'éloquence.¹

L'utilisation de la musique à des fins pédagogiques est également illustrée avec le cas des *Odes* d'Horace, mises en musique par Petrus Tritonius (ou Peter Treybenreif, 1465-1525), et qui sont publiées dans un recueil humaniste explicitement destiné à la jeunesse.² Le répertoire vise ici tout à la fois à faire aimer la musique et à faciliter l'apprentissage des poèmes

Toutefois, l'éducation religieuse du peuple par le recours à la musique est une des principales préoccupations de Luther : que ce soit à travers la diffusion et la pratique des chorals ou par l'éducation musicale. Et cette éducation est tournée davantage sur la pratique que sur une seule science théorique :

En Allemagne, la tendance n'est pas d'engager de brillants mathématiciens pour enseigner l'*ars musica*, mais plutôt des compositeurs, comme Nikolaus Listenius, Andreas Ornithoparcus, ou Johannes Cochlaeus. Cette attitude témoigne d'un ancrage profond des préoccupations théoriques dans les pratiques contemporaines.³

C.2.2. Le cantor

Des compositeurs comme Listenius, ou comme Martin Agricola et Heinrich Faber (*ca.* 1520-1552), fournissent un répertoire et des méthodes d'enseignement⁴ qui seront utilisées par un maître de musique d'un genre bien particulier : le *cantor*. À la différence de ce que l'on désigne habituellement par ce même terme dans son opposition médiévale au *musicus* (entre le « chanteur » ou exécutant servile de la musique et celui qui dispose de la science de la musique), ce « chantre », ou *Vorsänger*, intervient spécifiquement pour la liturgie (tout comme le psalmiste de l'Église primitive). En milieu luthérien, cependant, le cantor est également le maître d'école. Comme nous l'avons précédemment signalé, l'identité confessionnelle spécifique au luthéranisme est marquée

¹ WEBER, 1993, p. 121.

² *Op. cit.*, p. 127.

³ VENDRIX, 2008, p. 14. Pour les compositeurs cités, voir aussi Abromont, 2001, p. 404, 406 et 409. C'est dans le *Rudimenta musicae* de Listenius (1537) que l'on trouve la première apparition de l'expression *musica poetica*.

⁴ Listenius, *Rudimenta musica*, (1533) ; Faber, *Compendiolum musicae* (1548).

par une stratégie soutenue par Melanchthon,¹ laquelle confère à l'enseignement de la musique une part importante.² Ainsi, la musique est omniprésente à l'école : enseignement obligatoire entre midi et treize heures, utilisation du chant pour les l'apprentissage des règles de grammaire ou afin de marquer le début, la fin de journée, et entre les cours.³

Le cantor, qui est donc tout à la fois « maître de latin, de rhétorique et de musique »,⁴ est amené à suivre une formation exigeante : à l'école (apprentissage des modes, des intervalles, de la solmisation, de la notation, des chansons à quatre voix etc.) puis à l'université (analyse et composition, suivant les principes de ce qui sera bientôt nommé *musica poetica*, ainsi que le répertoire polyphonique).⁵ Un tel cursus pourrait d'ailleurs inciter à voir en Johann Walter, le co-auteur du *Geistliche Gesangbüchlein*, et qui enseigne à Torgau à la fois le latin, la musique, et dirige le chœur, le « premier cantor de l'histoire ».⁶

C.2.3. Le rôle de l'orgue

La fonction de cantor et celle d'organiste peuvent être exercées par la même personne, si bien que l'organiste se retrouve souvent à enseigner la musique à l'école.

L'intérêt de l'usage (ancien) de l'orgue au sein de la liturgie tient à la fois au fait qu'il suscite d'emblée une atmosphère de dévotion et qu'il permette de développer des structures musicales complexes. Son rôle a été primordial dans l'Église luthérienne, notamment en raison d'un équilibre obtenu entre multiplicité des voix, richesse harmonique d'une part, et exigence de la lisibilité de la mélodie d'autre part. Un tel succès a été rendu possible d'un point de vue matériel par le savoir-faire de nombreux facteurs d'orgues et, du point de vue de la technique instrumentale, par les organistes de l'Allemagne du nord.⁷

Il semble pourtant que l'utilisation de l'orgue au cours de l'office demeura, durant les premières décennies du nouveau culte, assez limitée :

¹ BISARO, HAMELINE, 2008, p. 120.

² « En terre catholique, l'impératif de formation concerne avant tout le catéchisme et le strict nécessaire pour y avoir accès, c'est-à-dire la lecture ». Même si le maître d'école est souvent appelé à remplir la fonction de chantre, sa place n'est pas clairement définie et, surtout, il ne possède pas de formation musicale très développée. BISSARO, HAMELINE, 2008, p. 122-123.

³ WEBER, 1993, p. 122.

⁴ BISARO, HAMELINE, 2008, p. 122.

⁵ *Op. cit.*, p. 121.

⁶ CANTAGREL, 2008, p. 30.

⁷ LABIE, 1992, p. 144.

la musique d'orgue libre, indépendante d'une mélodie donnée, mena d'abord une modeste existence en marge du culte qu'elle pouvait introduire avec une toccata ou un prélude et conclure par une fantaisie ou une fugue.¹

Le développement de la musique d'orgue dans la liturgie s'affirmera toutefois à partir de la fin du XVI^e siècle, notamment sous l'influence de J. P. Sweelinck (créant la forme de la toccata) puis de son élève Samuel Scheidt. Dès lors, « l'orgue reste le réceptacle de cet art d'exégèse méditative jusqu'à J. S. Bach. »²

C.3. UN MODÈLE POSSIBLE : LA RHÉTORIQUE

Pendant la plus grande partie du XVI^e siècle, la musique religieuse est centrée sur le choral et, éventuellement, sur l'usage de l'orgue. Pour autant, la polyphonie, dénommée aussi musique figurée (par opposition au plain-chant), est bien présente dans l'univers musical de l'Allemagne luthérienne. Elle constitue un répertoire très important, à l'exemple des œuvres de Lassus qui sont particulièrement appréciées. Aussi la liturgie va-t-elle évoluer vers une intégration entre le choral et d'autres formes plus complexes comme les passions puis, au siècle suivant, la cantate. L'enseignement de la composition conduit dès lors à penser cette dernière sur un modèle qui puisse intégrer les aspects traditionnels, comme les modes, le contrepoint ou le mètre, et une exigence posée par le soutien à la prédication religieuse ainsi qu'aux qualités discursives et la volonté d'affecter l'auditoire qui en découlent. Ce modèle va apparaître, timidement d'abord, puis de manière plus évidente, comme dans les traités de Gallus Dressler. Ce modèle est celui de la rhétorique, qui connaît un grand intérêt depuis les débuts de la Renaissance, et auquel on commence à sérieusement s'intéresser en Europe dans les milieux musicaux, comme le fait Zarlino à Venise.

C.3.1. La Renaissance, les Anciens et la parole

L'intérêt porté à la rhétorique participe de celui, plus général, pour les lettres et pour les auteurs de l'Antiquité, et plus particulièrement Cicéron, Quintilien ou Horace. On en connaît les effets, en Italie dès le XV^e siècle et ultérieurement en France, à l'exemple des auteurs de la Pléiade. L'intérêt pour la rhétorique latine transparait dans la langue et les citations qu'utilisent Tinctoris ou Glarean dans leurs ouvrages. Tinctoris, par exemple, a recours dans son *Terminorum musicae*

¹ KOERNLE, 2001, p. 820.

² MULLER-BLATTAU, 1943, p. 94, 111.

diffinitorium aux catégories du *De oratore* de Cicéron : « La messe devient le *cantus magnus*, le motet, le *cantus mediocris* et la cantilena, le *cantus parvus* ». ¹ On retrouve là, en effet, la qualification donnée aux trois sortes de styles, respectivement grand, moyen (ou médiocre), et petit. Gaffurius reprend de son côté « le concept de *decorum* et de *color* ». ²

Dans le Saint-Empire, cette tendance humaniste se manifeste aussi, à l'exemple de Conrad Celtes (1459-1508) qui, au sein du *collegium poetarum et mathematicorum*, fait redécouvrir à Vienne l'œuvre d'Horace. En ce qui concerne le monde protestant, la rhétorique apparaît aussi très largement dans les traités de Cochlaeus, Agricola ou Heyden, employés pour l'enseignement de la musique dans l'Église luthérienne. ³

La « conception collective de l'acte musical » que promeut Luther s'accorde parfaitement avec une conception rhétorique du chant et, plus généralement, de la musique. ⁴

C.3.2. Élocution et expression des sentiments

Si l'élaboration de la musique est progressivement amenée, à cours du XVI^e siècle, à prendre la rhétorique comme modèle, elle s'engagera par conséquent d'une manière ou d'une autre, de façon plus ou moins développée, à penser la relation entre la musique et l'expression des passions. Une telle réflexion sera tout particulièrement l'affaire de cette « partie » de la rhétorique appelée élocution, et consacrée au style et aux figures employées afin de produire sur l'auditoire un effet recherché afin de susciter son adhésion. Mais l'établissement d'un lien de cause à effet entre une telle élocution musicale et le domaine des affects invite à être attentif sur la nature de ce lien. Gilles Cantagrel, évoquant une grande modification concernant la relation à la musique lors de l'âge baroque, formule les choses ainsi :

La musique n'est plus seulement un savant jeu de contrepoint, elle devient expression des sentiments humains, à la première personne, donc un discours qui, comme tel, doit être articulé et mettre en mouvement les passions de l'âme de l'auditeur au même titre que le discours verbal. ⁵

¹ VENDRIX, 1999, p. 27.

² *Ibid.*

³ Cochlaeus, *Tetrachordon musices* (1511) ; Agricola, *Rudimenta musices* (1540) ; Heyden, *De arte canendi* (1540).

⁴ « Plutôt que simple facilitateur de l'oraison individuelle, le chant est ainsi un moyen d'annonce de l'Évangile, et l'assurance de sa mémorisation. Corollaire de ce postulat : parvenant au statut d'auxiliaire de la théologie, la musique s'écoute. » BISARO, HAMELINE, 2008, p. 89.

⁵ CANTAGREL, 2008, p. 76. Une telle conception est bien confirmée, aux alentours de 1600, par le protocole de fondation du Collège Musical de Saint-Gall qui précise que la musique est nécessaire à l'homme « parce qu'elle pénètre au plus profond du cœur, suscite les émotions de l'âme, chasse la mélancolie et la tristesse, reconforte les membres épuisés, rassérène les esprits exténués et revivifie l'homme tout entier ». Cité par MULLER-BLATTAU, 1943, p. 103.

Il nous semble indispensable d'interroger cette phrase : est-ce bien la même chose de dire que la musique (1) exprime des sentiments humains et (2) qu'elle met en mouvement (sous la forme d'un discours) les passions de l'âme de l'auditeur ? Généralement (et c'est le cas ici), l'étude de la rhétorique musicale, entendue au sens de la conception spécifique à l'époque baroque (et plus spécifiquement encore pour l'Allemagne luthérienne), ne relève aucune différence entre ces deux formules. Or, notamment à la lumière des travaux menés au cours des dernières décennies sur la question des émotions musicales,¹ il est devenu clair qu'elles ne sauraient être considérées comme équivalentes. La confusion entre éveil et expression d'une émotion constitue même l'une des questions majeures actuellement traitées et, sans plus développer ce point pour le moment, on ne saurait aucunement les assimiler.

C.3.3. Les instances oratoires et la musique

Sans recourir prématurément à des travaux postérieurs à la période que nous étudions, et donc en nous en tenant pour l'instant à la situation telle qu'elle se présentait à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, il nous semble que nous disposions au moins d'une piste permettant d'interroger la place des passions au sein de la liturgie luthérienne. Elle nous est donnée par une distinction que l'on peut opérer, au sein de cette musique, entre le choral et la musique figurée.

Dès lors que l'on commence à penser la musique sur le modèle de la rhétorique, on entre en effet dans le « système » complexe qui la constitue.² Et si l'on envisage les choses en suivant ce que l'on nomme les devoirs de l'orateur, qui consistent à plaire, instruire et émouvoir (*placere, docere, movere*), on retrouve ces trois devoirs dans ce que Michel Meyer a nommé les instances oratoires,³ et qui sont des invariants de toute la rhétorique depuis ses origines : ces instances sont l'*ethos*, c'est-à-dire le caractère qu'adopte l'orateur pour recueillir l'assentiment du public (« plaire ») ; le *logos*, ou message transmis à travers le discours (« instruire ») ; et le *pathos*, qui désigne la disposition dans laquelle on met le public en suscitant chez lui certaines passions.

Le flou qui caractérise le vocabulaire des affects – sentiments, passions, émotions etc. – ne devrait pas nous empêcher de constater que parmi les trois instances oratoires que nous venons de mentionner, au moins deux sont concernées par l'examen du domaine affectif : l'*ethos* et le *pathos*. Or, il se trouve que dans la tradition rhétorique, depuis Aristote, les passions mobilisées dans le cadre de ces deux instances sont bien différentes : ce sont des passions modérées (la paix, la

¹ Voir chap. VII, C.2.3. « Débat actuel sur l'expression et l'éveil des émotions ».

² PERNOT, 2000, p. 279-280.

³ MEYER, M, 1993, p. 23.

confiance, la sérénité) qui sont concernées dans le cas de l'*ethos* ; ce qui doit permettre à l'orateur d'inspirer confiance. À l'opposé, le *pathos* qui caractérise l'auditoire met en jeu des passions violentes (colère, pitié, enthousiasme) ; ce sont des passions qui, dans la tradition grecque, sont destinées à être purgées par la *catharsis*.

Et si l'on cherche qui est ou peut tenir le rôle de l'orateur dans la liturgie luthérienne, on s'apercevra qu'il peut s'agir du chœur ou de l'organiste (c'est-à-dire des interprètes professionnels, ou tout au moins expérimentés, d'un intermède à l'orgue ou d'une passion ; ou, plus tard, d'une toccata ou d'une cantate), mais il peut aussi s'agir de l'ensemble des fidèles. Ces derniers, en effet, sont invités à participer à l'expression de la Parole divine à travers les chorals. Et l'on se souviendra alors des affects caractéristiques associés aux chorals : la solidité, la paix intérieure, la joie sereine etc.

Par conséquent, si les affects – les passions – qui sont dans ce cas associés à la musique devaient être « exprimés » par la musique, ce ne serait pas, en tout état de cause, en raison d'une quelconque rhétorique musicale, qui d'ailleurs n'existe pas encore au XVI^e siècle. Ce serait plutôt en raison de traits propres à cette musique mais ne relevant pas d'un art oratoire. En ce qui concerne les passions violentes, elles peuvent trouver une autre place (au sein, cette fois, d'un discours en lien avec le texte) : celle d'une sorte de mise en scène, dans le schéma anciennement proposé par Aristote dans la *Poétique*, où elles se trouverait effectivement « exprimées » par la musique, mais non destinées à être vécues.¹

Concevoir les effets émotionnels de la musique de cette manière (c'est-à-dire à partir de l'étude du fonctionnement de la liturgie luthérienne originelle), ou même simplement selon la distribution entre passions modérées et passions violentes – chacune ayant leur fonction propre – permet d'ailleurs de donner raison à Luther dans la confiance qu'il accordait à la musique, face au dilemme ayant parcouru tout le christianisme médiéval, et ce jusqu'à Érasme, pour qui la polyphonie pouvait aussi bien être « tempérée et morale que lascive et corruptrice ».²

C.3.4. Vers la poétique musicale

Les choix opérés concernant la musique de la religion réformée, menés par Luther et soutenus par Melancthon pour l'enseignement, et – initialement – par Walter et Senfl pour l'élaboration des chorals (dont la production allait devenir considérable au fil des décennies),

¹ Ou tout au moins, si l'on en préfère en rester dans la perspective aristotélicienne d'une purgation, seulement éprouvées de manière transitoire.

² BISARO, AMELINE, 2008, p. 12-13.

entraînaient des conséquences profondes,¹ conduisant cette liturgie sur une voie originale, tant en regard de l'Église médiévale que du catholicisme post-tridentin ou des autres religions réformées. D'un autre côté, les nombreux traités de composition rédigés depuis le XV^e siècle offraient une grande richesse quant aux questions abordées : effets produit par la musique (Tinctoris)² ; organologie (Sebastian Virdung)³ ; redéfinition des relations entre musiciens savants et populaires (Nicolaus Wollick)⁴ ; présentation des divers styles du chant liturgique (Conrad von Zabern)⁵ etc. Cette production de traités était donc déjà importante dans le monde germanique ; elle se trouvait complétée par les manuels d'éducation musicale comme ceux de Listenius ou Agricola.⁶

Si l'on prend en considération les éléments que nous venons de mentionner (réforme liturgique très favorable à la musique et la destinant à la prédication, production massive de chorals, existence de nombreux traités balayant un très large champ d'aspects de la musique tant théoriques, pratiques que pédagogiques) et que l'on y ajoute la diffusion, par les humanistes, de l'œuvres de Cicéron ou Quintilien, on peut raisonnablement affirmer que le terrain était mûr pour l'avènement d'une véritable rhétorique musicale, ou plutôt d'une discipline qui la mettrait en œuvre : la poétique musicale.

La musique qui se développe dans le contexte du luthéranisme est tributaire de son cadre culturel (le monde germanique à la Renaissance), mais aussi des innovations qu'apporte la Réforme. Concernant le cadre, la musique de l'office pour la religion nouvellement réformée bénéficie de l'héritage des nombreux traités de musique apparus en Allemagne au XV^e siècle ; d'un autre côté, l'intérêt prononcé dans toute l'Europe pour les langues favorise l'enseignement des disciplines littéraires, notamment la rhétorique.

Cette dernière participe, d'ailleurs, du contexte plus spécifique des innovations de Luther et Melanchthon, à savoir un enseignement scolaire où la musique joue un rôle important (la figure du cantor étant emblématique de cette situation).

Mais ce qui apparaît comme le trait probablement décisif en ce qui concerne la musique, c'est l'attitude propre à Luther. Il pense en musicien et il en est très clairement un ardent avocat.

¹ ARNOLD, t. II, 1983, p. 558.

² Tinctoris, Johannes, *Complexus effectuum musices*, 1473-1474.

³ Virdung, Sebastian, *Musica getutscht*, 1511.

⁴ Wollick, Nicolaus, *Opus aureum musicae*, 1501.

⁵ Von Zabern, Conrad, *Opusculum de monochordo*, ca. 1462-1474.

⁶ BISARO, HAMELINE, 2008, p. 120.

Ce qui lui permet de dépasser le dilemme hérité d'Augustin concernant la dualité de la musique, laquelle ne représente désormais plus aucune menace.

Dès lors, dans de telles conditions, émerge la possibilité d'une prédication religieuse dans laquelle la musique peut prendre toute sa place. Cette prédication musicale doit remplir deux objectifs : la clarté et la capacité à captiver l'auditoire.

CHAPITRE 3 – MUSIQUE ET PAROLE DANS LA THÉORIE MUSICALE EN ITALIE

INTRODUCTION

L'expression « rhétorique musicale » n'est apparue qu'au XIX^e siècle, et c'est sous le terme de *poétique musicale* que fut identifiée cette approche musicale dans l'Allemagne baroque, par ses acteurs eux-mêmes. Il serait donc tout aussi pertinent d'employer cette expression afin de rendre compte de l'évolution de la pensée musicale en Italie – plus particulièrement à Venise et Florence – à la même époque.

Certes, des différences majeures opposent ces deux versions, italienne et allemande, de la rhétorique musicale.

L'une d'elle concerne leur relation respective à la doctrine religieuse. En effet, la musique italienne conçue comme « servante » de la parole ne suivra nullement les recommandations de la Contre-Réforme ; plus précisément, à la différence de l'école milanaise (et de Vincenzo Ruffo), l'esthétique de l'école vénitienne, dès Gabrieli et Willaert, et plus encore avec C. de Rore, ignorera les observations tridentines.¹ Dans le même temps, le modèle rhétorique appliqué à la musique sera, en Allemagne, le moyen d'affirmer et de faire partager la Parole divine ; à l'inverse du processus en cours en Italie, la poétique musicale se présente donc comme la mise en œuvre de la Réforme luthérienne.

¹ WEBER, 1982, p. 180, 216.

Une autre différence majeure est à observer, concernant cette fois la manière de concevoir la relation entre rhétorique et musique. En effet, on ne trouve pas dans les textes italiens l'équivalent des traités de poétique musicale structurés selon les plans mêmes de l'art oratoire, et la rhétorique n'y est pas présentée de manière systématique. Cela ne signifie pas qu'elle ne soit revendiquée, puisque divers termes techniques propres à la rhétorique y sont régulièrement utilisés. Mais si elle est clairement assumée, elle ne donne pas lieu à un discours développé ; le vocabulaire technique demeure spécifiquement musical.

De telles observations, toutefois, ne retirent rien à la proximité qui existe entre les deux processus. Dans les deux cas est à l'œuvre l'idée que la musique est au service d'un discours verbal et qu'elle-même est un discours. En outre, l'évolution de la musique italienne jouera un rôle de premier plan dans la poétique musicale allemande, puisque qu'elle fécondera cette dernière, ceci principalement à partir du XVII^e siècle (et notamment sous l'influence de Monteverdi et de Carissimi).

Nous allons examiner ici l'évolution de la conception « oratoire » dans la musique italienne à travers les approches de divers théoriciens et compositeurs (de Zarlino à Monteverdi), cette évolution se manifestant à travers une succession de controverses.

A. LA POLYPHONIE ET L'ŒUVRE DE ZARLINO

La poétique musicale, entendue au sens où elle désigne la fabrication de pièces musicales, suppose que l'on dispose d'une méthode pour composer de la musique ; ou, en d'autres termes, d'un enseignement visant cet objectif et organisé de manière systématique. L'œuvre de Zarlino participe – au moins en partie – d'une telle démarche. Nous allons donc tenter de suivre comment son ouvrage le plus célèbre, *Le istituzioni harmoniche*, apporte sa contribution à l'émergence d'une poétique musicale.

A.1. SITUATION FRAGILE DE LA POLYPHONIE AU XVI^e SIÈCLE

Même si les polémiques littéraires et artistique de la Renaissance n'ont, sur le plan musical, trouvé leur équivalent que dans la seconde moitié du XVI^e siècle, cela ne signifie pas que la musique n'ait été travaillée par divers conflits ; lesquels pouvaient concerner tout aussi bien la relation de la polyphonie avec les autorités religieuses qu'avec des formes populaires de la musique.

A.1.2. La position de l'Église romaine

La méfiance quasiment permanente de l'Église envers les pouvoirs de la musique s'était officialisée de manière très concrète dès le XIV^e siècle : la décrétale « *Docte Sanctorum* » (1323 ou 1324) du pape Jean XXII, exprimait la position de l'Église concernant la musique ; elle était dirigée contre les recherches rythmiques et le style de l'*ars nova*. La réglementation de la liturgie qu'elle apportait (sous peine de privation de charge des contrevenants) visait avant tout un souci d'intelligibilité du texte

de telle sorte que l'intégrité du chant demeure inviolée, que rien ne soit changé de ce chef au rythme de la musique et surtout que l'on apaise l'esprit par l'audition de telles consonances, que l'on provoque la dévotion, et que l'on ne permette pas d'engourdir l'âme de ceux qui chantent à Dieu.¹

L'Église considérait en effet qu'une telle musique éloigne de la prière et procure bien davantage l'ivresse que l'apaisement :

Certains disciples d'une nouvelle école (...) entrecourent leurs mélodies, les souillent par le moyen du déchant (*discantibus lubricant*) (...). Ils courent et ne s'arrêtent jamais, ils enivrent les oreilles et ne soignent pas les esprits.²

Un tel procès adressé aux innovations de l'*ars nova* n'était pas une surprise : peu auparavant, d'ailleurs, Jean des Murs avait déjà pris grand soin de prouver son adhésion aux principes promus par la décrétale. Son *Musica speculativa secundum boetium* s'ouvrait sur cette affirmation :

Si nous avons raison de réprover les excès de voluptés animales à cause desquelles les élans débridés du goût et du toucher ruinent l'intelligence (...), ne condamnons point pour autant les plaisirs ordonnés et modérés que procurent la vue et l'ouïe, lesquelles, remplissant une fonction plus pure et généreuse, sont aux ordres de l'intelligence.³

Il semblait récuser ainsi par avance les tares que Jacques de Liège, dans son *Speculum musicae*, attribuerait peu après aux musiciens de l'*ars nova*, dont les interprètes chantent

¹ Jean XII, Décrétale « *Docte sanctorum patrum* ». Voir sur ce sujet GUERANGER, 1840, et ABROMONT, 2001, p. 393.

² *Ibid.* Cité aussi par FUBINI, 1983, p. 53.

³ MURS, 2000, p. 135.

« de façon trop lascive (...), lancent leurs voix sur des sons mal venus, hurlent et aboient comme des chiens et, comme s'ils affectionnaient les tortures les plus étranges, font appel à des harmonies qui n'ont plus rien de naturel (...)»¹

Le traité de Jean des Murs, destiné à un enseignement universitaire,² met en avant deux traits caractéristiques de la théorie musicale médiévale : le rappel de l'autorité des Anciens, et avant tout Boèce et Pythagore ;³ une référence à la doctrine de l'*ethos* à travers l'idée que la musique peut susciter des plaisirs « modérés » ; car la musique « offre à qui prête l'oreille le bienfait d'un repos parfaitement honnête ».⁴

On remarquera d'ailleurs que Jean des Murs faisait référence à un propos d'Ulysse rapporté dans la *Politique* d'Aristote, qui évoque même le ravissement extrême (et non pas modéré) éprouvé en écoutant le chant du rossignol, un plaisir qui par ailleurs est tout aussi « honnête » ; mais il s'agit en la circonstance d'une joie collective, partagée.⁵ En tout état de cause, nous retiendrons que la tradition musicale savante reconnaît la valeur d'une certaine sorte d'effet produit par la musique sur l'âme : l'apaisement, le plaisir modéré, ou une certaine forme de joie partagée.

A.1.2. Simplicité mélodique : musiques profane et populaire

La polyphonie, toutefois, ne se trouvait pas seulement mise en cause par l'autorité religieuse ou les tenants de l'ancienne pratique musicale (*ars antiqua*). Car en d'autres lieux, la monodie connaissait un développement de plus en plus important.

Du côté des jongleurs et des ménestrels, en effet, la musique avait suivi une tendance à la simplicité, à la monodie, lui permettant d'être accessible au plus grand nombre. Tout comme l'était la monodie grégorienne. Toutefois, si sur le plan strictement musical, les chansons populaires et la musique défendue par l'Église suivaient des règles proches, il n'en allait bien sûr pas de même en ce qui concernait les paroles que la musique soutenait :

tout ce que l'église recouvrait du voile noir du péché et du spectre rougeoyant de l'enfer s'étalait sans vergogne et sans honte sous les prétexte les plus divers. Et surtout, la musique en restait toujours simple et directe, aux rythmes d'autant plus droits et francs qu'elle servait souvent de musique de danse,

¹ Cité par FUBINI, 1983, p. 55-56.

² MEYER, C., 2000, p. 10, 14.

³ « Première proposition : Que Pythagore nous a révélé l'art des sons ». MURS, 2000, p. 139.

⁴ MURS, 2000, p.135.

⁵ *Ibid.* La seule mention que fait Aristote de l'*Odyssée* en *Politique*, VIII, est en 1338a ; on notera cependant que ce n'est pas un rossignol qui enchante « les hommes en liesse, rassemblés sur les terrasses » comme le dit le *Musica speculativa*, mais l'aède – c'est-à-dire le musicien.

de cette danse que l'église réprouvait également et poursuivait de ses foudres, et qui était la grande passion des laïcs, nobles, bourgeois et paysans.¹

À la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle, dans le nord de l'Italie, un genre de musique nommé frotolle avait rencontré un grand succès, notamment au sein de la bourgeoisie et de l'aristocratie. Ces airs y étaient initialement chantés à une seule voix accompagnée par un consort de trois instruments (voire du seul luth) ; et si, par la suite, ce genre devint partiellement polyphonique, l'alto et le ténor demeuraient des voix de remplissage.² Précisons cependant que les frotolles ne prétendaient aucunement « représenter » le sujet de leur texte.³

On notera enfin, au sein de la polyphonie elle-même, les démarches de compositeurs accordant une place importante aux mélodies régulières et facilement identifiables, ou soumettant les diverses parties d'une messe à un thème unique, comme le faisait Dunstable ; ou celle consistant à employer des mélodies simples et à s'efforcer de clarifier la musique savante de son temps, comme chez Dufay.

Pour résumer la situation – de manière peut-être un peu simpliste – nous pourrions dire que la polyphonie, et plus précisément la polyphonie employée pour la musique sacrée, se trouvait au xvi^e siècle dans une situation de crise. On lui reprochait essentiellement, mais pour des motifs divers, sa complexité excessive et gratuite.

A.2. CONCILIER THÉORIE ET PRATIQUE MUSICALES

A.2.1. Zarlino et l'Harmonie universelle

La théorie zarlinienne pouvait apporter une réponse à cette difficulté. La démarche de Zarlino est celle d'un humaniste : elle consiste à vouloir revenir à la théorie grecque, tant en la débarrassant des sophistications dont les théoriciens du Moyen-âge l'avaient progressivement lestée.

¹ GOLÉA, 1982, p. 69.

² MICHELS, 1988, p. 253 ; Oxford, II, p. 856.

³ « les paroles étaient aussi bien obscènes que sentimentales, mais la musique reflétait assez peu leur sens ». ARNOLD, 1983, t. II, p. 856.

Successeur de Cyprien de Rore à la Chapelle Saint-Marc de Venise, Gioseffo Zarlino (1517-1590) avait été l'élève d'Adrian Willaert – qu'il qualifia de « nouveau Pythagore ». ¹ Il avait accès à Venise à de nombreux traités, dont ceux de Ptolémée (ainsi que les commentaires de Porphyre) et ceux d'Aristide Quintilien. ² Toutefois, en dépit de cette connaissance des théoriciens de l'Antiquité, Zarlino fonde sa propre théorie (et notamment l'accord parfait majeur) sur la raison et l'ordre naturel.

Pour autant, la conception de la nature dans laquelle s'insère la théorie musicale de Zarlino ne diffère pas de celle décrite par Platon et relayée par Boèce : « L'univers dans sa totalité, comme dans ses parties les plus infimes, est en soi harmonieux, c'est-à-dire organisé selon l'ordre et la mesure. » ³ La nature est, en outre, première, ce qui implique un statut pour la musique :

La nature est supérieure à l'art, de telle sorte qu'il doit l'imiter et non le contraire. ⁴

L'idée d'un ordre transcendant se retrouve, par exemple, dans l'analogie qu'il propose entre les voix de la polyphonie et les quatre éléments de la tradition. ⁵

Il semblerait toutefois que se soit développée, après le Moyen-âge, et donc à l'époque où Zarlino rédige ses traités, la distinction entre compositeur, exécutant et auditeur ; et le plaisir que prend ce dernier à l'écoute de la musique est un critère important pour le compositeur. Le rôle du *pathos* en musique s'en trouve, par conséquent, renforcé. ⁶

Un tel souci à l'égard des effets que peut produire la musique sur le public et la volonté de concilier les aspects pratiques et théoriques de la musique ne placent pas Zarlino dans une stricte continuité de Pythagore – quand bien même il ne va pas jusqu'à se référer à Aristoxène.

A.2.2. Les deux sens du concept de « poétique »

En quoi pourrait-on considérer que Zarlino, comme nous l'avons affirmé initialement, contribue au développement d'une poétique musicale ?

¹ ZARLINO, 1999, *IH*, I, 2.

² FENLON, 1999, p. 8-9.

³ VAN WYMEERSCH, 1999, p. 301.

⁴ ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, libro primo, cap. IIII. Cité par VAN WYMEERSCH, 1999, p. 304.

⁵ La basse correspond à la terre, le ténor à l'eau, l'alto à l'air et la soprane au feu. ZARLINO, 1999, *IH*, III, c. 58.

⁶ « Le créateur pensera avant tout au destinataire qui est souvent alors celui qui a commandé l'œuvre : celle-ci sera entièrement conçue pour le plaisir de l'auditeur (...) dans la nouvelle musique, qui s'adresse en particulier à chaque auditeur, il faut que le compositeur trouve le moyen d'émouvoir celui-ci ». FUBINI, 1983, p. 64.

Examinons en premier lieu ce que l'on désigne sous le terme de *poétique*. On peut le définir de diverses façons : de la manière la plus générale possible, on pourra dire que la poétique désigne « tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen ». ¹ Mais on peut aussi l'envisager comme une théorie des arts, ou comme étude de la création artistique ; parfois, le terme sera également employé pour les ouvrages didactiques traitant de cette question. Il n'est pas certain, cependant, que ces définitions soient suffisamment pertinentes afin de caractériser le rôle que peut être amené à jouer ici la poétique.

La poétique, d'une part, relève de la *poiësis*, c'est-à-dire de ce qui concerne la production, la fabrication ou la création de manière générale, d'objets qui soient utiles ou non. Mais cet art se rapporte aussi au langage, et par conséquent à la rhétorique. ² Il n'est pas toujours aisé de distinguer les deux disciplines ; on pourra toutefois répartir les rôles en considérant que la rhétorique se penche sur les principes et les concepts qui régissent le discours, alors que la poétique se concentrera davantage sur la structure du discours, sur son organisation concrète ; l'une comme l'autre, toutefois, se préoccupent des effets produits sur le public. ³

La poétique, en effet, se définit également par une notion qui lui est essentielle, celle de *mimesis* : « au-delà de la théorie littéraire, "poétique" est un autre mot pour "imitation". » ⁴ Dans la *Poétique*, Aristote fonde en effet d'emblée la discipline qu'il étudie sur l'imitation, ⁵ cette dernière caractérisant d'ailleurs aussi d'autres arts :

L'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare. ⁶

L'auteur précise que l'imitation est naturelle et suscite le plaisir, soulignant que nous aimons contempler « sous forme d'image » ce dont l'original suscitera le déplaisir, comme les cadavres. ⁷ Il sera donc question, dans les arts poétiques, d'arts susceptibles de provoquer des émotions apparemment contradictoires à celles qui devraient normalement se manifester ; c'est la *mimesis* à l'œuvre dans les arts poétiques qui fait qu'un objet, suscitant un affect qui pourrait être caractérisé

¹ FONTAINE, 1993, p. 8.

² « Par "poétique", nous entendons la connaissance exhaustive des principes généraux de la poésie ». Il faut donc « examiner l'apport de la rhétorique (...) dans la constitution d'un savoir objectif de cet objet ». GROUPE MU, 1982, p. 25.

³ « La rhétorique est réservée aux modalités de l'argumentation persuasive (aux conditions pour faire de l'effet sur un auditoire). La poétique traite à la fois (au même titre) de l'intégrité structurelle d'une œuvre "mimétique" et de son effet particulier sur le "public" ». BECK, Philippe, *Préface à la Poétique d'Aristote*, Gallimard, 1996, p. 9.

⁴ ACCAOU, 2011, p. 514.

⁵ Rappelons ici que cette notion d'imitation désigne tout autre chose que ce qui est employé sous ce même terme en rhétorique : le principe générateur de l'apprentissage, impliquant le recours aux grands orateurs. MOLINIE, 1992, p. 170.

⁶ ARISTOTE, *Poétique*, 1, 1447 a.

⁷ *Op. cit.*, 4, 1448 b.

de négatif dans la réalité, cause un affect positif dans cette « copie de copie » du réel (pour reprendre la conception platonicienne) qu'est l'image.

Pour résumer, nous pouvons envisager la poétique comme discipline étudiant l'élaboration, la fabrication d'une œuvre, ou au sens de ces arts centrés sur la parole, c'est-à-dire les arts poétiques (théâtre, poésie, récit).

A.2.3. La poétique musicale comme art poétique

Le développement d'une poétique musicale entendue au sens de la fabrication d'œuvres – de composition – suppose, pour Zarlino, que l'on dépasse l'opposition entre théorie et pratique musicales. Cette opposition, attribué parfois à Boèce, recoupe alors la distinction entre le *musicus* et le *cantor*, le premier détenant le savoir et le jugement alors que le second était un simple exécutant.

Cette représentation duale ne fut toutefois nullement celle de Boèce, mais s'établit ultérieurement. On la voit en effet apparaître clairement au IX^e siècle chez Aurélien de Réomé :

Quelle est (...) la différence entre un musicien et un chanteur ? La même qu'entre le grammairien et le simple lecteur, la même qu'entre la raison des choses et leur forme artificielle. La forme est esclave et la raison maîtresse. Sans cette raison, sans ce principe, toutes choses demeurent à l'état de germe, et la main travaille vainement à les mettre en œuvre.¹

On retrouve cette opposition dans un court poème figurant dans le *Micrologue* de Guy d'Arezzo, lequel connut un grand succès :

La différence est grande des chanteurs aux musiciens :
Ceux-ci savent, ceux-là disent ce qui est composé en musique.
Et celui qui dit ce qu'il ne sait pas est réputé une bête.²

La distinction devient un classique de la théorie musicale médiévale : de Jean d'Affligem, dans son *De musica cum tonario*, jusqu'au lexique de musique établi par Tinctoris ; ce dernier y illustre d'ailleurs par l'extrait précédent sa propre définition du musicien (*musicus*), qu'il formulait ainsi :

¹ Aurélien de Réomé, *Musica disciplina*, Chapitre VII. In REGNIER, 1846, p. 679.

² « *Musorum et cantorum magna est differentia : Illi sciunt, ii dicunt quae componit musica. Et qui dicit quod non sapit diffinitur bestia.* »

Le musicien est celui qui assume l'office de chantre non en esclave du travail, mais en observant la méthode avec le secours de l'étude.¹

Si l'on s'en tient au *De institutione musica* de Boèce, à la fin du premier livre de l'ouvrage, les choses ne se présentent pas vraiment ainsi. Non que ce qui définit le « musicien » n'y soit formulé clairement :

est musicien (...) celui qui, respectant la raison, soumet la science du chant non pas au service de l'œuvre, mais à l'empire de la réflexion.²

On y trouve même une formule qu'Aurélien de Réomé reprendra de manière à peine modifiée :

si la main n'œuvre pas selon ce que la raison lui ordonne, elle agit en vain.³

Si Boèce distingue effectivement celui qui détient le savoir (le musicien) de celui qui ne le détient pas, il distribue l'activité musicale en trois genres qui renvoient à trois fonctions : jouer, composer, juger.⁴ Boèce observe que les instrumentistes, ceux qui jouent, sont dénommés non en fonction de leur savoir mais de leur instrument ;⁵ si l'on considère la musique dans le cadre des arts libéraux, il apparaît ainsi que les instrumentistes œuvreraient plutôt dans celui des *arts serviles* (« ils ne sont que des serviteurs, comme nous l'avons dit »).⁶ Mais nous devons constater que l'idée de poésie musicale est expressément indiquée ; elle est exposée de la manière suivante :

La seconde classe de gens qui font de la musique est celle des poètes : ils s'adonnent au chant, moins par réflexion et par raison que par un certain instinct naturel. C'est pourquoi il convient également de les dissocier de la musique.⁷

Aussi, quand bien même Boèce n'accorde le statut de musicien qu'à ceux qui détiennent la connaissance rationnelle (la « science » de la musique) et refuse ainsi ce titre à la fois aux

¹ « *Musicus est qui perpensa ratione beneficio speculationis, non operis servitio, canendi officium assumit.* » TINCTORIS, 1991, p. 39-39a.

² BOECE, 2004, p. 93.

³ *Ibid.*

⁴ BOECE, 2004, p. 95.

⁵ « En effet, le citharède tient son nom de la cithare, l'aulète de l'*aulos*, et ainsi les autres et leurs instruments respectifs. » BOECE, 2004, p. 93.

⁶ *Op. cit.*, p. 95.

⁷ « *Secundum vero musicam agentium genus poetarum est (...)* ». BOECE, 2004, p. 95.

instrumentistes (ceux qui jouent) et aux poètes (ceux qui composent), il reconnaît clairement la spécificité de l'activité musicale qu'est la poétique.

Pour Zarlino, il semble bien que ce soit l'opposition – abusivement prêtée à Boèce, donc – entre *musicisti* et *cantores*, et dans laquelle les activités de composition et d'interprétation semblent confondues, qu'il faille dépasser. Il part en effet du principe que cette opposition prend sa source dans la distinction entre musique spéculative et musique pratique ;¹ or, face à une telle situation, Zarlino entend bien affirmer l'unité de la connaissance par les sens et la raison.² Il cherchera pour ce faire à promouvoir, en reprenant à son compte le modèle des anciens traités (ne serait-ce que par le titre d'*Institution* donné à son ouvrage) un enseignement « organisé en règles et en préceptes ».³ En conciliant la pratique et la théorie, il élabore un ouvrage destiné à de futurs compositeurs accomplis, maîtres de la totalité de leur art ; un ouvrage de *poétique* musicale.

Si l'on s'en tient aux propos de Boèce et non à ceux des théoriciens du Moyen-âge, on assiste moins, avec le projet de Zarlino, à la réconciliation du *musicus* et du *cantor*, de celui qui juge et celui qui joue, qu'à une réhabilitation – et une revalorisation – du poète musical (ou « mélopoète »). Le *Istituzione Harmonische* visera à se donner les moyens d'un tel projet.

A.3. MUSIQUE, PAROLES ET AFFECTS

A.3.1. La poétique musicale comme art fondé sur la parole

Une poétique musicale telle qu'on peut l'envisager alors supposera également que la musique soit pensée selon le modèle d'un discours.⁴ Ce qui signifie, d'une manière ou d'une autre, que la musique puisse s'adapter aux exigences d'un texte : ce peut être celui d'un madrigal – forme musicale ayant succédé aux frottoles –, comme ceux qu'avait composé Willaert ; celui de comédies « à l'antique » ou plus généralement du théâtre ;⁵ ou d'un texte liturgique en ce qui concerne la Contre-Réforme catholique.

Dans tous les cas, une telle exigence invite à privilégier en musique une structure simple, susceptible de toucher l'auditeur ou de l'intéresser. Il s'agira d'élaborer un discours musical limpide,

¹ « *Divisione della Musica in Speculativa & in Pratica ; par laquelle si pone la differenza tra il Musico & il Cantore* ». ZARLINO, 1999, *IHI*, Libra 1, Cap. 11.

² Voir DA COL, 1999, p. 39-43.

³ *Op. cit.*, p. 38.

⁴ La poétique « place le verbe au cœur des arts ». ACCAOLI, p. 514.

⁵ « le courant humaniste se traduisant dans la volonté de recréer un théâtre musical semblable à celui des Grecs ». FUBINI, p. 65.

capable de « réjouir et distraire l'esprit des auditeurs ». ¹ La simplification passe par l'harmonie, la « rationalisation des consonances » (d'une manière préfigurant Rameau) ; reprenant la classification des modes proposée par Glarean, s'appuyant sur les modes majeur et mineur, Zarlino tend vers une émancipation de l'ancienne théorie modale. ²

A.3.2. La musique et les passions

Mais si la musique est appelée à être subordonnée au texte, c'est avant tout dans la perspective de pouvoir remplir au mieux son objectif qui, pour Zarlino, est de plaire à l'auditeur et de l'émouvoir. Mais cette finalité participe dans le *Institutioni Harmonische* d'une conception qui intègre tout à la fois la pensée grecque, héritée de Pythagore et Platon (la cosmologie du *Timée*), et l'idéal chrétien exposé dans le *De musica* d'Augustin, pour lequel la musique avait pour fin de servir le culte du créateur. ³ Faisant appel aux notions héritées de Boèce de *musica mundana* et de *musica humana*, ⁴ il précise que la musique humaine résulte de l'union de l'âme et du corps ; par conséquent, des éléments qui les composent, à savoir les parties rationnelles et irrationnelles de l'âme. ⁵ Dans cette vision ordonnée de la nature, l'imitation qui peut en être faite par l'art, et plus spécifiquement par la musique, sera réalisée en s'accordant au contenu du texte. ⁶

Les émotions ici portées par la musique sont dépendantes de l'harmonie et du rythme. Mais il convient de préciser également que si, dans la théorie de Zarlino, le plaisir et les émotions interviennent dans l'appréciation des intervalles, leur perception plaisante ou déplaisante est la conséquence d'une propriété numérique. ⁷

A.4. SUCCÈS DE ZARLINO

Chez Zarlino, le contenu expressif de la musique, qui exclut la contradiction entre cette dernière et le texte, s'intègre donc dans une vision du monde héritée de la tradition platonicienne. Mais, comme nous l'avons vu, l'auteur du *Institutioni harmonische* intègre à sa synthèse – d'une

¹ Zarlino, *IH*, L. 3, ch. 26. Trad. FUBINI, 1983, p. 64.

² ABROMONT, 2001, p. 412.

³ DA COL, 1999, p. 42.

⁴ ZARLINO, 1999, *IH*, L. 1, cap. 6-7.

⁵ Voir VAN WYMEERSCH, 1999, p. 302.

⁶ « Il est impossible de recourir à une harmonie triste et à un rythme lent pour un sujet gai ; là où le texte portera à la tristesse et aux larmes, il ne conviendra pas non plus d'utiliser une musique emplie d'allégresse et des rythmes légers et rapides (...). Et je tiens à préciser qu'il faudra accompagner chaque phrase, autant qu'il se pourra, de façon telle que, là où apparaissent la sécheresse, la dureté, la cruauté, l'amertume et d'autres sentiments semblables, la musique soit de même nature, c'est-à-dire âpre et dure, sans jamais offenser cependant. De même, lorsque certains mots évoqueront pleurs, douleurs, deuils, soupirs, larmes et autres états d'âme identiques, qui l'harmonie soit pleine de tristesse. » Zarlino, *IH*, L. 3. Trad. Fubini, 1983, p. 66.

⁷ VAN WYMEERSCH, 1999, p. 307.

manière caractéristique de l'humanisme – un corpus considérable, antique et médiéval, tout en adoptant une méthode fondée sur la raison autant que sur l'étude des autorités traditionnellement reconnues. Et l'œuvre de Zarlino, malgré des critiques portées par Vincenzo Galilei et Girolamo Mei, rencontre un grand succès ; elle est largement traduite et commentée (notamment par Mersenne et Sweelinck) et donne lieu à six réimpressions successives entre 1561 et 1602.¹

Les transformations apportées par la théorie zarlinienne sont considérables (division de l'octave en douze intervalles, tentative d'explication concernant les quintes et les quarts parallèles, « rationalisation des consonances »² importance nouvelle accordée à la tierce majeure) ; elles constituent une sortie de la modalité ancienne et préfigurent la tonalité ; le contrepoint est désormais défini comme « harmonie dans la diversité ». En outre, l'intérêt porté à l'illustration musicale des textes est affirmé.

Zarlino propose ainsi une réponse à diverses critiques qui pouvaient être adressées à la polyphonie, notamment celles concernant sa complexité gratuite. La volonté de concilier les questions pratiques et théoriques se manifeste dans bien des aspects de son œuvre. De plus, sa démarche est également partie prenante de l'intérêt marqué à l'époque pour la rhétorique latine – ne serait-ce que dans le titre même d'*institution* choisi pour son principal ouvrage – ainsi que pour la question des affects associés à la musique (les qualités émotionnelles des accords majeurs et mineurs).

B. LE REJET DE LA POLYPHONIE

B.1. ZARLINO ET MEI – LA MUSIQUE ET SON AUDITOIRE

Mais il ne suffit pas de mentionner l'idée d'une musique *éloquente* pour rendre compte de la position de Zarlino. Car si une telle expression traduit, et à juste titre, l'influence du modèle de la rhétorique au XVI^e siècle, on se souviendra alors que cette dernière peut mettre l'accent sur l'une ou l'autre des instances oratoires,³ que l'on connaît aussi comme les « devoirs de l'orateur » : plaire,

¹ DA COL, 1999, p. 38.

² ABROMONT, 2001, 412.

³ MEYER, M., 1993, p. 23.

instruire et émouvoir (son public). La manière de concevoir le rôle des affects en musique sera alors, selon les cas, différente ; tout autant que les moyens à employer pour toucher l'âme de l'auditeur.

B.1.1. L'idéal de l'*ars perfecta*

La musique, telle que Zarlino cherche à la promouvoir, est alors parfois qualifiée d'*ars perfecta* ; ce terme désigne la polyphonie, et plus précisément la polyphonie sacrée franco-flamande ; cette dernière avait étendu son influence sur toute l'Europe depuis le milieu du XV^e siècle, si bien que le langage musical d'Ockeghem ou de Palestrina était, *mutatis mutandis*, encore le même : « La cohérence était telle que n'importe quel musicien franco-flamand, dans quelque ville qu'il ait pu choisir pour y exercer son activité, pouvait y reconnaître son propre langage musical ».¹

La référence majeure pour cet *ars perfecta* était longtemps demeurée l'œuvre de Josquin Desprez, qui était qualifié de *pater musicorum* par H. Finck,² et dont Martin Luther avait dit : « il est le maître de notes ; d'autres sont maîtrisé par elles ».³ Cette musique restera prépondérante jusqu'à la fin du XVI^e siècle.⁴

Une qualification de la polyphonie de la Renaissance comme art parfait « à quoi on ne peut rien ajouter et après quoi il ne peut rien y avoir d'autre que la décadence » se trouve formulée chez Glarean.⁵ Le mieux ne pouvait être alors que de préserver un tel art, ou au moins retarder l'échéance de son déclin.

Zarlino se montrait plus optimiste. Selon lui, son maître Willaert avait permis à la musique de retrouver la « place d'honneur qu'elle tenait dans le passé » et l'idéal de cet art parfait n'était pas compromis, en dépit de quelques « symptômes d'une affection sans gravité ».⁶

C'est dans l'idée de pérenniser l'idéal d'une telle « perfection » que Zarlino (et, à sa suite, Artusi) impose une réglementation très forte, laquelle s'applique à tous les éléments de la composition.⁷ Cette musique qui leur apparaît indépassable est donc toujours vivante à l'époque de la publication du *Institutioni harmonische*.⁸

¹ SCHRADE, 1981, p. 17.

² Hermann Finck, *Practica musica*, 1556. Cité par VENDRIX, 1999, p. 9.

³ ARNOLD, 1983, t. I, p. 1150.

⁴ 1594 étant l'année de décès de Palestrina et de Lassus.

⁵ Glarean, *Dodecachordon*, Bâle, 1547, p. 241. In SCHRADE, 1981, p. 21.

⁶ SCHRADE, 1981, p. 32-33.

⁷ MALHOMME, 2002, p. 105.

⁸ *Op. cit.*, p. 111. Selon F. Malhomme, en effet, les développements de la musique à Venise au cours des années 1550 « constituent un moment de grâce ».

Cet idéal de l'*ars perfecta*, défendu par Zarlino et bientôt par son ancien élève Artusi, s'appuie sur un humanisme marqué par la rhétorique cicéronienne portée par Pietro Bembo, le promoteur d'une langue latine à la fois riche, harmonieuse et claire, autant que dans la rigueur et la modération dans le jugement.¹ On retrouve en effet les valeurs cicéroniennes de suavité et de grâce transposées chez Zarlino. Florence Malhomme signale à ce sujet comment il applique la recommandation, empruntée par Bembo à Horace, de « taire autant que possible ce qu'on ne peut exposer convenablement » aux intervalles « disgracieux » que sont les micro-intervalles.² L'éloquence musicale de la douceur défendue par Zarlino pourrait ainsi être effectivement qualifiée de cicéronienne :

toute cantilène sera délectable, douce, suave, & pleine de bonne harmonie & apportera aux auditeurs un agréable & doux plaisir.³

Mais la manière dont la musique est supposée toucher l'âme de l'auditeur est pour Zarlino, comme nous l'avons vu précédemment, de l'ordre du reflet de l'harmonie du monde.⁴ L'entrelacement des voix, le contrepoint, l'union de la tierce et de la quinte sont autant de miroirs de la perfection céleste. L'équilibre que restitue l'*ars perfecta* est celui d'une musique éternelle, et son vecteur principal est le nombre ; l'arithmétisme de Zarlino prolonge ici le pythagorisme transmis par Boèce.⁵

Si une telle « musique naturelle »⁶ touche l'âme de l'auditeur, ce n'est donc pas en produisant un effet affectif. On doit alors bien distinguer cet « agréable & doux plaisir » mentionné par Zarlino du plaisir associé aux passions bien terrestres que la musique pourrait soit émouvoir, soit représenter.

B.1.2. Girolamo Mei et la critique de la polyphonie

Toutefois, si dans la théorie zarlinienne cette conception de la musique reproduisant ou imitant une structure transcendante peut s'accorder avec une rhétorique d'inspiration cicéronienne (celle mettant l'accent sur la modération et l'équilibre), l'influence de l'idéal humaniste de l'*homo*

¹ MEYER, M., 1999, p. 120.

² « bien que l'on puisse faire tout ceci commodément dans une partie de la cantilène (...) on entendrait cependant dans les accompagnements des choses si malhonnêtes qu'il faudrait se boucher les oreilles. » ZARLINO, III, 80. Trad. F. MALHOMME, 2002, p. 106.

³ ZARLINO, III, ch. 45. Trad. F. MALHOMME, 2002, p. 106.

⁴ VAN WYMMERCH, 1999, p. 309.

⁵ Voir BISARO, FRANGNE, 2008, p. 10-11, 22.

⁶ *Op. cit.*, p. 11.

loquens,¹ de la parole humaine, ouvre aussi une voie vers une musique dont le modèle serait franchement celui du discours verbal. Une tension, dont on peut trouver la trace dans sa correspondance, s'est rapidement manifestée envers la théorie de Zarlino et, plus largement, envers la polyphonie elle-même. Mais à quoi peut-on attribuer le développement d'une telle tension ?

Un des principaux acteurs en est Girolamo Mei (1519-1594). Il se consacre pleinement à l'étude de la musique ancienne à partir de 1561 ;² rédige, entre 1568 et 1573, un *De modis musicis antiquorum* (non publié) et entretient une correspondance avec Vincenzo Galilei³ et Giovanni Bardi. L'influence de Mei, qui n'était ni compositeur ni auteur de traité, qui d'ailleurs (de son propre aveu) ne savait ni jouer, ni chanter, ni danser,⁴ est entièrement tributaire de l'écho qu'en ont porté ses correspondants, mais elle n'en fut pas moins considérable.⁵

La pensée de G. Mei fut marquée par le néo-platonisme de Ficin et, plus encore, par Aristote (notamment la *Poétique*).⁶ L'intérêt de son apport tient à ses recherches concernant la théorie musicale grecque et à sa volonté (commune sur ce point avec celle de Zarlino) de la débarrasser des mauvaises interprétations en ayant déformée la compréhension au fil des siècles.

Mei, cependant, rejette fermement la conception zarlinienne de la musique comme *harmonia mundi*, de la correspondance de la nature et de l'art, et de l'assimilation de l'art musical à la science :

La véritable finalité de la science est totalement différente de celle de l'art, puisque la fin et le but propre à la science est de considérer toute contingence concernant son sujet, ainsi que les causes et qualités de ce dernier, afin exclusivement de sauvegarder la connaissance du vrai et du faux.⁷

Mei précise plus loin que l'art n'a pas à subir de telles contraintes. Il rappelle également que si le travail du théoricien relève de l'intellect, celui du praticien relève des sens.⁸ C'est avant tout comme un véritable héritier d'Aristoxène que Mei se présente.

De ses lectures de l'ensemble des écrits grecs alors connus (et s'appuyant plus spécifiquement, outre Aristoxène, sur Ptolémée et Plutarque), Mei tire également la conclusion que

¹ Voir MALHOMME, 2002, p. 102.

² PALISCA, 1960, p. 27.

³ Correspondance entamée à partir de 1572, à la demande de Galilei qui demande à Mei des éclaircissements concernant les modes.

⁴ « perche pur voi sapete che io non so ne cantar ne sonar ne dansare. » Lettre de septembre 1581 à V. Galilei, in MEI, 1960, p. 165.

⁵ Selon l'historien de la musique Charles Burney, le *Dialogo della musica antica et della moderna* de Galilei (1581) serait presque entièrement redevable des écrits de Mei. (Palisca, 1960, p. 3.) G. Bardi avait quant à lui exposé les théories de Mei concernant les modes dans un essai adressé à Caccini. (*Op. cit.*, p. 57.)

⁶ PALISCA, 1960, p. 34-35.

⁷ Lettre à V. Galilei du 08 mai 1572. MEI, 1960, p. 65, 103.

⁸ Lettre à V. Galilée du 22 novembre 1577. *Op. cit.*, p. 66, 123.

la musique grecque est fondamentalement monodique et qu'elle suit les inflexions de la prosodie. Concentrant ses forces en une seule direction, la monodie peut émouvoir efficacement alors que la polyphonie mélange les contraires, annule les effets produits par les divers éléments musicaux (modes, mouvements mélodiques, rythmes) et brouille de ce fait l'âme de l'auditeur.¹

L'articulation des affects et du discours, chez Mei, n'est pas celle de Cicéron ou de Bembo, mais celle donnée par Aristote dans la *Poétique* : la musique n'a pas vocation à adoucir les mœurs mais à purger les passions violentes. Mei se base sur l'idée d'un musicien qui est également poète,² c'est-à-dire d'une *musique poétique*, pour développer une argumentation quant à la valeur de la musique grecque ancienne et la faiblesse de la musique moderne. Ce sont les qualités propres à la mélodie simple qui auraient donné aux musiciens-poètes grecs une opportunité interdite depuis par la polyphonie :

exprimer complètement et efficacement tout ce qu'ils souhaitaient faire comprendre à travers le discours chanté, au moyen et à l'aide des hauteurs de la voix (...) accompagnées du tempérament régulier de rapidité et de lenteur, articulant les parties de sa composition en fonction des qualités qui, [par leur nature propre] étaient adaptées à une affection déterminée.

Les conclusions de G. Mei, qui entraient en opposition frontale avec la théorie de Zarlino, allaient bientôt trouver un écho à la fois théorique (avec la Camerata Bardi) et pratique (Caccini, Monteverdi). On ajoutera, toutefois, que la conception poétique de la musique se manifestait déjà au sein même de la musique polyphonique produite, y compris à Venise. Cyprien de Rore, prédécesseur de Zarlino à la chapelle Saint Marc, appliquait en effet à la musique la célèbre formule d'Horace *Ut pictura poesis erit* (« la poésie sera comme la peinture ») en reprenant la tradition rhétorique de l'*ekphrasis*,³ c'est-à-dire de la description. Compositeur de madrigaux, Rore utilisait en effet des *imagines musicales* destinés à « renforcer le choc émotionnel ».⁴ Au sein d'un genre polyphonique, on trouve ainsi une recherche technique étonnamment voisine de ce qu'indique Mei au sujet des poètes-musiciens grecs :

Chaque mot important, ou presque, semble évoquer une image sonore correspondante. Les tonalités et intervalles mineurs et majeurs expriment respectivement la tristesse et la joie ; les notes ascendantes symbolisent des mots comme « ciel », les tessitures graves des mots comme « terre ». Il

¹ ABROMONT, 2001, p. 412.

² Lettre à V. Galilée du 08 mai 1572. MEI, 1960, p. 71, 116.

³ Dans l'Antiquité, l'*ekphrasis* est un type de discours qui relève du domaine des « exercices préparatoires » destinés aux étudiants. PERNOT, 2000, p. 194-196.

⁴ MALHOMME, p. 110.

utilise la dissonance pour exprimer la souffrance ou la lutte et il place des mélismes sur les mots qui, sans tendre vers une expression à programme, requièrent une accentuation. Les intervalles difficiles constituent un autre moyen de traduire les émotions.¹

B.1.3. La musique au service de la parole

L'influence des *studia humanitas*, qui marque profondément la musique italienne du XVI^e siècle, peut se traduire de différentes manières : soit à travers l'idéal cicéronien de sagesse et d'équilibre qui peut s'intégrer à la tradition héritée de Pythagore et Boèce, soit dans le modèle de la poétique d'Aristote et Horace. Mais si la musique se calque sur la poésie, elle est alors conduite à en adopter les méthodes : le recours aux images et à l'imitation ;² ce faisant, elle s'éloigne de ce statut de science qui était auparavant le domaine des *musici* ;³ c'est la conséquence d'une vision empirique de la musique, héritée d'Aristoxène, et remise à l'honneur par Mei. En outre, l'idée d'une musique au service de la parole (explicitée par Mei d'une manière spécifique, mais toutefois très largement partagée) ne peut aucunement être rapportée à la conception grecque de la musique car, dans cette dernière, mode et contenu verbal ne sont pas séparables. Ainsi, l'idéal humaniste va conduire à terme à une « nouvelle » pratique musicale.

B.2. MISE EN CAUSE D'UNE MUSIQUE « GOTHIQUE »

B.2.1. La camerata Bardi

L'idée de mettre la musique au service de la parole – en reprenant le modèle grec promu par Mei – trouvera un écho remarquable à Florence grâce à une association informelle mais influente connue sous le nom de Camerata fiorentina. Cette expression désigne en fait deux regroupements successifs d'artistes et d'intellectuels. Le premier se réunissait durant les années 1573 et 1592⁴ chez le comte Giovanni de' Bardi (1534-1612), d'où le nom de Camerata Bardi qui lui est resté⁵ ; le second, à partir de 1592 et au début du siècle suivant, autour de Jacopo Corsi et Jacopo Peri.

¹ ARNOLD, 1983, t. II, p. 69.

² MALHOMME, 2002, p. 110.

³ BISARO, FRANGNE, 2008, p. 16.

⁴ La première réunion se serait déroulée le 14 janvier 1573. HEUILLON, 1993, p. 57.

⁵ Le nom de *Camerata Bardi* serait apparu pour la première fois en 1600 chez Caccini, dans une dédicace de l'*Euridice*. ABROMONT, 2001, p. 416.

Auprès du comte Bardi se trouvaient notamment Vincenzo Galilei et Giulio Caccini qui, semble-t-il, y aurait achevé sa formation de musicien.¹ Ce que dit Caccini à ce sujet illustre bien la ligne qui allait être suivie, à l'exemple des observations de Mei :

Je puis dire en vérité, pour avoir fréquenté, à l'époque où elle rayonnait à Florence, la très vertueuse Camerata de l'Illustrissime Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio – où se réunissait non seulement une grande partie de la noblesse mais encore les plus éminents musiciens, les grands esprits, les poètes et philosophes de la ville – que j'ai plus appris de leurs doctes entretiens que je ne l'ai fait de trente années de contrepoint ; car ces très savants gentilshommes m'ont toujours encouragé et, par leurs arguments lumineux, amené à dédaigner cette sorte de musique qui, empêchant d'entendre les paroles, ruine et l'idée et le texte, qu'elle allonge les syllabes ou les abrège pour se plier au contrepoint, lacérant par là-même la poésie.²

B.2.2. Radicalisation de la critique de la polyphonie – Vincenzo Galilei

Vincenzo Galilei (1520-1591) joua un rôle important au sein de la première *camerata*. Il reprit à son compte la critique adressée par Mei ; mais il agit avec « l'enthousiasme d'un croisé », là où son correspondant s'était montré bien plus modéré.³ Selon les termes de ses amis, Galilei avait procédé à une « déclaration de guerre »⁴ envers les contrapuntistes et le « ramassis de monstruosités »⁵ que contenait cette musique de « Goths » (c'est-à-dire celle des Franco-flamands).⁶

Contrairement à Mei, toutefois, Galilei était un véritable musicien : luthiste, chanteur, compositeur et théoricien. Il était allé étudier à Venise auprès de Zarlino, avant d'engager une polémique avec ce dernier à travers son *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581). Dans ce texte, il reproche notamment à son ancien maître (à la lumière de sa correspondance avec Mei) ses lacunes concernant les sources grecques. Galilei était également marqué par Giorgio Vasari (1511-1574) et sa conception de l'histoire de l'art.⁷ Alors que les Grecs auraient été les inventeurs de la musique, les Romains l'avait négligée en tant qu'art libéral, avant que le désastre s'achève avec les barbares du Nord.⁸ Et même si depuis, Gaffurius, Glarean et Zarlino l'avaient ramenée à la vie, même si des compositeurs tels que Ockeghem, Josquin ou Willaert avaient su innover,⁹ la

¹ HEUILLON, 1993, p. 58.

² CACCINI, 1993, p. 86.

³ PALISCA, 1960, p. 74.

⁴ SCHRADER, 1981, p. 40.

⁵ *Ibid.*

⁶ Terme employé par Pietro de' Bardi (un des fils de G. de' Bardi) dans une lettre adressée à G.B. Doni. HEUILLON, 1993, p. 22.

⁷ SCHRADER, 1981, p. 36. C'est chez Vasari que l'on trouve les termes de « Renaissance » ainsi que de « gothique » pour désigner le Moyen-âge.

⁸ SCHRADER, 1981, p. 36.

⁹ *Op. cit.*, p. 37.

polyphonie avait enfermé l'art musical dans un réseau de lois inviolables¹ mais aucunement en mesure de lui permettre d'accéder à l'idéal des Grecs. Aussi, pour Galilei, la polyphonie de la fin du XVI^e siècle ne méritait plus être qualifiée d'*ars perfecta* :

Car (...) depuis Cipriano de Rore, musicien qui excellait à écrire cette sorte de contrepoint, et, jusqu'à aujourd'hui, la musique s'est abaissée plus qu'elle ne s'est élevée.²

Dans le meilleur des cas, la « perfection » de la polyphonie serait seulement relative aux critères propres aux Franco-flamands. Or, il est avéré que pour Galilei, pour ses collègues de la Camerata Bardi et pour bien des musiciens à venir, ces critères entrent en conflit avec ce que doit être la vraie musique, celle conçue à la lecture des Grecs. Pour Agostino Agazzari, par exemple,³ les musiques polyphoniques s'avèrent défectueuses :

cela provient du fait de ne pas comprendre son but [celui de la véritable musique], son rôle et ses préceptes, ne voulant faire tenir l'ensemble que par l'observation des fugues et l'imitation des notes, et non par l'affect et la représentation des paroles.⁴

L'appui sur la lecture des textes des Anciens, pour Galilei et plus généralement pour les membres de la Camerata Bardi, ne doit pas induire en erreur en ce qui concerne l'objectif visé, à savoir l'avènement d'une nouvelle musique. Le paradoxe que semble contenir l'attaque de Galilei envers une *moderna prattica* ayant perdu la grandeur propre à la *musica antica*, mise en regard avec la critique des musiques elles aussi « modernes » formulée par un défenseur de la polyphonie comme Artusi, n'est qu'apparent. D'une part, en effet, l'ancienne pratique musicale qui est valorisée est dans un cas celle de l'Antiquité grecque, dans l'autre celle de la tradition polyphonique. Et d'autre part, la musique « moderne » qui est dénoncée est bien, dans les deux cas, une musique jouée à la fin du XVI^e siècle ; mais il s'agit bien sûr de deux musiques différentes.

Toutefois, pour retrouver la « véritable » musique, il ne suffisait ni d'en retrouver les sources, comme l'avait permis Mei, ni de se contenter de telles considérations théoriques et d'estimer « suffisant de savoir démêler ce qui était véritablement ancien de ce qui ne l'était pas ».⁵ Restaurer la capacité de la musique à servir le texte et exprimer les passions supposait une maîtrise musicale que Galilei ne possédait pas.

¹ *Op. cit.*, p. 41.

² Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, p. 20. Voir SCHRADER, 1981, p. 38.

³ Agostino Agazzari (1578-1640) Compositeur et organiste, nommé en 1603 maître de chapelle à Rome.

⁴ AGAZZARI, 2007, p. 11.

⁵ SCHRADER, 1981, p. 42.

B.3. LES MOYENS DE LA MUSIQUE EXPRESSIVE – CACCINI

B.3.1. Rhétorique et *stile rappresentativo*

Par quelle méthode technique retrouver la puissance émotive attribuée à la musique de la Grèce antique ? Dans sa dédicace de son *Euridice* à Bardi, Giulio Caccini (ca 1550-1618) qualifie le genre d'écriture vocale qu'il a mis au point à cette fin par l'expression « *stile rappresentativo* ».

Ce qu'il s'agit de représenter, c'est l'âme humaine et ses affects. Or, d'après Aristote, dont l'influence est alors très grande (comme nous l'avons vu pour Mei), il existe un certain son qui est produit par l'être animé¹ : la voix. En outre, toujours selon Aristote, « Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme » ;² cette association étroite entre l'âme et la voix est alors courante.³ Si le but visé est de représenter l'âme et ses passions, et si la voix est générée par l'âme et en symbolise les états, la manière de parler apparaît dès lors comme un modèle : c'est pourquoi Nicola Vicentino, surtout connu pour son travail sur les micro-intervalles,⁴ indique également comment il est possible, en musique, de recourir à des méthodes empruntées à l'art oratoire :

proférer doucement et fort, rapidement et lentement et, selon les paroles, modifier la pulsation, pour exprimer les effets des passions de celle-ci (...) l'expérience de l'Orateur nous l'enseigne à travers la manière qu'il a, dans l'art oratoire, de dire fort puis doucement, lentement puis plus vite, et par cela, il émeut notablement son auditoire.⁵

C'est bien la rhétorique qui est proposée ici comme le modèle à suivre pour produire la véritable musique tant recherchée. Dans sa première préface au *Nuovo musiche* (1601), Caccini y fait clairement référence :

je me suis toujours efforcé de chercher de nouvelles voies – dans la mesure où la nouveauté peut permettre au musicien d'atteindre son but : plaire et émouvoir les passions de l'âme.⁶

¹ ARISTOTE, *De l'âme*, II, 8, 5-6.

² ARISTOTE, *De l'interprétation*, 16a, 3-5.

³ Comme dans une lettre de G. C. Maffei consacrée à l'apprentissage du chant et indiquant que « La voix (comme le dit [Aristote] dans son livre sur l'âme) est donc un son que génère l'âme, par la répercussion de l'air dans la trachée, afin de signifier quelque chose. » Giovanni Camillo Maffei, *Lettre sur le chant*, Napoli, 1562. Cité par HEUILLON, 1993, p. 27-28.

⁴ Nicola Vicentino (1511-1576) avait été élève de Willaert. On le connaît également pour l'élaboration de divers instruments destinés à soutenir ses démonstrations concernant les genres chromatiques et enharmonique de la musique grecque, comme ce clavecin de 132 touches nommé *arcimbalo*. Oxford, II, p. 888, ABROMONT, 2001, p. 411.

⁵ Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555). Voir HEUILLON, 1993, p.15.

⁶ CACCINI, 1993, p. 98.

B.3.2. Limites du modèle oratoire

La question se pose toutefois de savoir comment s'articulent d'une part l'attachement de la musique aux paroles, et d'autre part la représentation des passions par la musique. Les deux enjeux sont souvent cités conjointement, comme s'ils allaient nécessairement de pair. Pourtant, si dans le premier cas c'est bien à la soumission de la musique à la parole que l'on doit la présence de l'art oratoire, dans le second, la rhétorique joue le rôle indirect d'un modèle ; et elle devient proprement musicale. Rien ne devrait imposer par principe que la représentation des affects implique exclusivement que l'on imite la voix plutôt que d'autres éléments auxquels la musique est couramment associée (comme les gestes ou la respiration). Et c'est pourtant ainsi que les choses sont présentées. « D'abord les mots, ensuite la musique » : cette règle est le fondement incontesté de la nouvelle pratique de la musique tant attendue par la Camerata Bardi, et l'idée que la représentation des passions puisse reposer sur un principe extérieur à la parole (mais propre à la musique) est tout simplement absente. Ceci alors même que Galilei lui-même avait bien pris soin d'avertir les musiciens du risque qu'il y aurait à vouloir suivre le texte mot à mot et procéder à une succession d'*affetti* contradictoires ; il convenait plutôt de définir et exprimer uniquement l'*affetto* principal d'un passage donné du texte.¹ On peut alors supposer que, chez Galilei et nombre de ses collègues, le rejet de la polyphonie était tel que la possibilité de s'appuyer sur autre chose que la parole, en quelque domaine que ce soit – y compris pour la représentation d'un *affetto* – s'en trouvait ignorée. La primauté du texte est indiscutable et c'est donc, d'une certaine manière, l'idée d'une poésie musicale (ou musicalisée) qui domine :

Tant dans le madrigal que dans l'air, je me suis toujours attaché à l'imitation du sens du texte, recherchant, suivant les sentiments qu'il manifestait, ces notes plus ou moins expressives qui recelaient une grâce particulière parce que j'avais caché en elles – autant que je le pouvais – l'art du contrepoint.²

Dans ces conditions, on ne sera pas surpris que le *stile rappresentativo* ait englobé, plus spécifiquement, une technique de chant nommée *recitar cantando* : une déclamation très proche du texte (mais qui, à la différence du récitatif, ne sacrifie aucunement la musicalité). Pour autant, si la rhétorique se trouvait appelée à fournir un modèle permettant à la fois le suivi du texte verbal et la représentation des passions, on ne peut considérer que la nouvelle musique ait franchement et méthodiquement développé ce modèle : c'est plutôt de l'emploi de certains aspects particuliers de

¹ SCHRADER, 1981, p. 41-42.

² CACCINI, 1993, p. 91.

la rhétorique qu'il faut parler. Chez Caccini, par exemple, l'application des figures rhétoriques à la musique est très limitée :

J'assimilerai l'usage des figures et des couleurs rhétoriques dans l'éloquence aux « *passaggi* », « *trilli* » et autres semblables ornements¹ que ça et là, à bon escient, l'on peut introduire pour l'expression des passions.²

B.3.3. Pertinence du modèle oratoire

Caccini mentionne en revanche trois éléments véritablement importants pour réaliser une musique expressive : « le pathétique, la diversité des aspects qu'il peut prendre et la "sprezzatura". »³

Ce que Caccini désigne par pathétique est « une certaine expression du mot et de sa signification, apte à émouvoir la passion chez qui l'écoute. » C'est cette « certaine expression », qui tient à l'intensité du chant,⁴ qui provoquera donc chez l'auditeur l'*affetto* voulu – lequel est donc bien ici le même que celui qui est exprimé.

Le deuxième élément mentionné – la diversité dans l'expression – renvoie à la notion rhétorique de convenance : le style choisi par l'orateur doit être adapté à son sujet, et plus précisément lorsqu'il y a passage d'une passion à une autre.

Quant à la notion de *sprezzatura*, elle ressort de l'idéal courtois suivi par Caccini ; elle fait référence à un personnage aristocratique largement défini par son apparence. Le terme, qui désigne une forme de nonchalance, avait été forgé par Baldassare Castiglione (1478-1529) dans son traité du *Parfait courtois*⁵ Castiglione cherchait à définir sous ce terme une forme de grâce dans le comportement.⁶ Caccini décide par conséquent d'adapter une telle manière de cacher l'art par l'art à la musique, en suspendant – en négligeant, en quelque sorte – par moment l'application stricte des règles musicales ; ce choix est exposé dès 1601 :

L'idée me vint d'introduire une musique d'un genre nouveau où l'on pût quasi discourir en musique, y adoptant, comme je l'ai déjà dit ailleurs, certaine noble « *sprezzatura di canto* », passant parfois par des dissonances pendant que la basse tenait la note.⁷

¹ Dans sa première préface du *Nuovo musiche*, Caccini décrit les *esclamazioni*, *trilli* et *gruppi*.

² CACCINI, 1993, p. 120.

³ *Op. cit.*, p. 119-120.

⁴ « la modulation du "piano" et du "forte" » CACCINI, 1993, p. 120.

⁵ Publié en 1528. Précisons que si certains aspects du traité de Castiglione illustrent une volonté de pure efficacité, cette dernière tient largement à l'enjeu politique de son propos ; en outre, le traité du *Parfait courtois* n'en vante pas moins la dignité morale de l'orateur.

⁶ Pour Castiglione, « il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation, et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine *sprezzatura*, qui cache l'art qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser. C'est de là, je crois, que dérive surtout la grâce. » Voir HEULLON, 1993, p. 67.

⁷ CACCINI, 1993, p. 88.

L'auteur du *Nuevo musiche* donnera en 1614, dans sa seconde préface, une définition de ce procédé à la fois plus technique et plus ouvertement associée à la rhétorique :

La « *sprezzatura* » est cette grâce que l'on confère au chant par la diminution des croches et doubles croches de certaines notes, dans le respect de la pulsation, lui ôtant ainsi cette étroite finitude, cette sécheresse, pour le rendre plaisant, libre et mélodieux, de même que dans le parler commun l'éloquence et l'invention rendent évidentes et agréables les choses dont on parle.¹

On peut préciser que le développement d'une musique mise au service de la parole est contemporain de l'usage du *continuo* (ou « basse continue »). Si cette manière de jouer existait déjà depuis quelques décennies, la nouvelle pratique de la musique – qui suivait le texte en privilégiant la monodie – allait lui donner un essor important.

La répartition des rôles, au sein des instruments, fait d'ailleurs ressortir plus clairement la relation entre la monodie et l'expression des passions. Les instruments sont, pour Agazzari, divisés en deux classes, ceux qui constituent le fondement et ceux qui constituent l'ornement. Ceux de la première classe sont l'orgue, le clavecin, le luth, le théorbe, la harpe etc. En d'autres termes, les instruments polyphoniques capables de produire l'harmonie. La manière dont les instruments servant le fondement doivent intervenir est la suivante :

dans ces situations, ils doivent tenir l'harmonie de manière ferme, sonore et continuelle pour soutenir la voix, en jouant tantôt piano, tantôt forte, selon la qualité et la quantité des voix, du lieu et de l'œuvre, en ne répétant pas trop les notes sur les cordes, pendant que la voix fait un passage ou quelque affect, de façon à ne pas l'interrompre.²

B.4. LA THÉORIE DES PASSIONS DE LA CAMERATA BARDI

B.4.1. *Catharsis*

Comme nous l'avons remarqué, la manière dont les passions sont produites sur l'auditoire ne suscite aucun débat particulier au sein de la Camerata Bardi.

On peut voir dans cet état de fait, comme en ce qui concerne la primauté accordée à la parole sur la musique, une influence d'Aristote, et plus précisément de son concept de *mimesis*. Le

¹ *Op. cit.*, p. 120.

² AGAZZARI, 2007, p. 6.

recours au principe de l'imitation est d'ailleurs, à partir du milieu du XVI^e siècle, commun à l'ensemble des arts.¹ Dans la *Poétique*, Aristote expose comment peut être opérée la régulation des mœurs, mais non par une musique qui communiquerait des passions modérées façonnant positivement le caractère (comme peuvent le faire certains modes, chez Platon, ou Aristote lui-même – dans la *Politique*). Il est question cette fois de purger l'âme des passions violentes, au moyen de la *catharsis*. Une musique mise au service de la parole interviendrait alors comme le font les arts poétiques.

Si l'on se tourne vers la nature et le fonctionnement des passions afin de comprendre pourquoi la représentation d'une passion était supposée éveiller la même chez l'auditoire, il n'est pas difficile de trouver une explication pleinement satisfaisante. À titre d'exemple, un texte de Lorenzo Giacomini donne en 1586 les indications suivantes :

la passion n'est rien d'autre que l'agrément ou la fuite, par l'âme, d'un objet quelconque qu'elle reconnaît comme convenable ou non convenable. (...) De leurs combinaisons [de l'allégresse, la tristesse, le plaisir ou la douleur] sont constituées les autres passions qui ne sont ni simples ni pures (...). [Elles procèdent d'une] altération interne des vapeurs ou des qualités actives, par de tristes pensées ou par des accidents extérieurs.²

On retrouve dans ces lignes des caractéristiques classiques attribuées aux passions : la polarité entre le plaisant et le déplaisant, la distinction entre passions de bases et passions dérivées, leur combinaison, le rôle de phénomènes physiologiques. Bien des traits mentionnés par Giacomini préfigurent d'ailleurs d'autres théories à venir. Le propos est donc loin d'être sans pertinence.

Pour autant, l'analyse proposé se révèle surtout centrée sur une mécanique des passions considérées comme des pathologies dont il conviendrait de se débarrasser :

pour éloigner la douleur, pour s'alléger et se libérer de l'anxiété, il [le cœur] remue comme remuent le poumon et les autres organes de la voix, l'on pousse alors des cris et des gémissements, si l'esprit ne les empêchent pas. Par ces moyens, l'âme, chargée de mélancolie, se décharge et évacue les pensées douloureuses et les afflictions, qui étaient en elle. Après quoi, elle reste libre et légère, à tel point que, même si elle le désirait, elle ne pourrait plus pleurer, s'étant consumées ces vapeurs (matière des pleurs) qui remplissaient la tête (...) Et cette purgation, cet allègement, elle les fait avec quelque plaisir par le moyen des larmes.³

¹ ACCAOU, 2011, p. 515.

² Lorenzo Giacomini de Tebalducci Malespini, *Della purgazione della tragedia*, 1586. In HEUILLON, 1993, p. 15.

³ HEUILLON, 1993, p. 16-17.

C'est bien l'idée de la *catharsis* qui est reprise et illustrée ici (explicitant au passage la possibilité apparemment contradictoire que l'âme puisse éprouver « quelque plaisir par le moyen des larmes »). Et à ce titre, le propos de Giacomini donne bien raison au fait que l'on puisse, dans un but moral, employer la musique afin de susciter des passions violentes ou négatives. Mais cela n'explique toujours pas pourquoi l'expression d'une passion déterminée devrait éveiller chez l'auditeur cette même passion. À quoi peut tenir ce lien considéré comme évident entre *catharsis* et *stile rappresentivo*, permettant que la première puisse être mise en œuvre par le second ?

B.4.2. Sympathie universelle et physiognomonie

Même si nous ne la trouvons pas expressément formulée, l'idée stoïcienne de *sympathie universelle* semble bien procurer un fondement conceptuel. Les diverses parties du monde y sont unies par un même souffle divin. Reprise par Plotin, la question de la sympathie trouve un écho favorable à la Renaissance, à travers des auteurs sensibles également aux questions d'ésotérisme comme l'était Paracelse.

Mais l'influence de la notion de *physiognomonie* est peut-être plus décisive. Héritée de l'Antiquité (dont un premier traité, *Physiognomica*, œuvre du Lycée) et perpétuée au Moyen-âge par un traité attribué faussement à Aristote (le *Secretum secretorum*),¹ cette conception était également bien présente au XVI^e siècle, à travers les ouvrages de Cardan² ou de Della Porta.³ La notion d'une telle physiognomonie portait sur la mise en correspondance de la physiologie du visage d'une personne avec son caractère. Mais elle légitimait, plus généralement, l'idée que l'on puisse « imiter les passions en représentant les manifestations de leurs signes extérieurs. »⁴ Aussi ne sera-t-on pas surpris de retrouver chez G. Bardi une conception voisine, appliquée cette fois au son de la voix :

Qui donc ignore, que les ivrognes et ceux qui somnolent parlent généralement dans le grave et lentement, que les hommes importants discourent d'une voix médiane, calme et magnifique et que ceux qui sont en colère ou affligés par de grands maux, s'expriment dans l'aigu et de manière animée (*concitata*)⁵

Que la relation entre représentation et communication d'un affect s'appuie sur le concept de la sympathie stoïcienne ou de l'amitié platonicienne, il importe ici, avant tout, de remarquer que le problème se trouve ignoré. Mais un tel « retour » à la musique des Anciens est-il bien un retour

¹ Voir LOREE, 2012.

² *De metoposcopia*, 1558.

³ Giambatista Della Porta, *De humana Physiognomona*, 1586.

⁴ HEULLON, 1993, p. 11.

⁵ Giovanni de'Bardi, Discours envoyé à Giulio Caccini, dit le Romain, sur la musique antique et la manière de bien chanter, 1578. *Ibid.*

à l'identique ? Il se pourrait que le cadre humaniste ait influencé un tel mouvement en le centrant sur l'individu. Comme le remarque aujourd'hui F. Wolff :

C'est avec cette expressivité communicative et cet art total des Anciens que l'on prétend renouer en Italie à la fin de la Renaissance. (...) Cependant, on infléchit inconsciemment la théorie ancienne. La musique « représente » des dispositions moins anthropologiques qu'*individuelles*. Et moins des dispositions constantes à *agir*, des caractères, que des états *passionnels* momentanés : des émotions.¹

Pour résumer la situation concernant les bases théoriques sur lesquelles repose l'idée d'une identité postulée entre l'affect exprimé et l'affect ressenti – une idée centrale pour les gens comme Mei, Galilei ou Caccini – nous dirons qu'elles ne peuvent être clairement établies, mais qu'on trouve dans le contexte général de l'époque (l'héritage grec – Platon, Aristote et les Stoïciens – et la manière dont il pouvait être interprété par les philosophes de la Renaissance) un terrain pouvant rendre compte de la situation. Mais ce terrain est-il le seul apanage des membres de la Camerata Bardi ?

C. AVÈNEMENT D'UNE *SECONDA PRATTICA* DE LA MUSIQUE

C.1. ARTUSI ET LA DÉFENSE DE L'*ARS PERFECTA*

L'idée d'une correspondance entre les diverses parties du monde se retrouve bien entendu également dans la tradition de l'harmonie universelle héritée de Pythagore et de Platon. Formulée plus particulièrement dans le *Timée*² ou dans la *République*,³ cette théorie d'une harmonie universelle

¹ WOLFF, 2015, p. 240. L'auteur souligne à ce sujet la différence entre la relation de l'art à l'humanité conçue selon les Anciens (un modèle général) et selon les Modernes (un individu particulier).

² « pour tous les sons à la fois rapides et lents qui nous apparaissent à la fois aigus et graves et que nous éprouvons tantôt comme inharmonieux à cause de l'hétérogénéité du mouvement qu'ils produisent en nous, tantôt comme harmonieux à cause de l'homogénéité de ce mouvement ». PLATON, *Timée*, 80a.

³ « que l'homme juste (...) se dirige et s'ordonne lui-même, devienne ami pour lui-même, et harmonise ces parties qui sont trois, tout à fait comme les trois termes d'une harmonie, la plus basse, la plus haute et la moyenne – et d'autres s'il en trouve être dans l'intervalle

se perpétue chez Boèce et dans la majorité des traités médiévaux. On la retrouve, comme nous l'avons constaté précédemment, dans la théorie musicale de Zarlino.¹ Et elle est présente également chez un de ses anciens élèves qui va s'opposer aux conceptions et pratiques musicales défendues par la Camerata Bardi.

C.1.1. L'héritage de Ptolémée

L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne, est publié par Giovanni Maria Artusi (1540-1613) en 1600, à Venise.² Ce texte difficile, s'il accorde une part très grande à de nombreux détails techniques concernant l'harmonie, les modes, la manière de chanter et de jouer de différents instruments, se préoccupe pourtant largement d'enjeux essentiellement philosophiques. Il s'agit pour l'auteur de défendre cette théorie zarlinienne, largement marquée par la tradition de l'harmonie universelle : la composition – et tout particulièrement le contrepoint – concerne une musique naturelle, ou en d'autres termes « objective », régie de manière arithmétique ; il y a « exigence d'unité, d'harmonie et d'équilibre qui permet de relier les dimensions cosmologiques, anthropologiques et spirituelles de la musique. »³ C'est plus généralement l'autorité des Anciens, et notamment de Boèce, qu'Artusi entend faire valoir face à ces nouvelles musiques ; il s'en prend avant tout à un compositeur qu'il ne nomme pas encore expressément.

Ancien élève de Zarlino, Artusi s'était précédemment opposé à Vincenzo Galilei, un autre élève de Zarlino qui avait cependant critiqué son ancien maître.

Il serait toutefois erroné de rattacher Artusi, tout autant que Zarlino, à une attitude figée, à un respect borné des enseignements issus de l'Antiquité, même si « son intention avouée est de revenir à la théorie musicale grecque, altérée – à son avis – par les théoriciens du moyen âge. »⁴ Zarlino entendait fonder sa théorie sur des bases rationnelles, comme nous l'avons vu ; il est la recherche d'un ordre naturel de la musique dans lequel cette dernière pourrait se réduire au nombre ; et il s'efforce de réactualiser le contrepoint. Artusi, pour sa part, va s'efforcer de préserver cette exigence.

– qu'il lie toutes ces choses ensembles, et que lui qui est formé de plusieurs il devienne tout à fait un, modéré et harmonisé ». PLATON, *République*, IV, 443d-e.

¹ Voir VAN WYMEERSCH, 1999, p. 301.

² Giovanni Artusi, *L'Artusi, ovvero Delle imperfezioni della moderna musica*, 1600.

³ BISARO, FRANGNE, 2008, p. 11.

⁴ FUBINI, 1983, p. 62.

Son texte permet de mieux cerner quelle est la conception philosophique sous-jacente. Il s'agit avant tout de celle exposée par Claude Ptolémée dans son *Harmonika* et relayée par Boèce. On pourrait présenter les divers courants de la pensée grecque de manière très schématique en énonçant les choses ainsi : alors que les pythagoriciens prennent en considération uniquement la raison et qu'Aristoxène, disciple d'Aristote, se réfère aux sens, on trouve chez Ptolémée – dans la présentation qu'en donne Artusi – la volonté d'associer les deux afin de pleinement rendre compte de la nature de l'harmonie. Vario, l'un des deux protagonistes du dialogue de l'*Artusi*, argumente à multiples reprises sur la pertinence de cette dernière attitude :

considérer uniquement le son comme sujet de la musique est une grande erreur puisqu'il appartient seulement au sens de l'ouïe et en constitue l'objet ; et considérer uniquement le nombre est [également] une erreur, car il appartient seulement à la raison ; il faut alors que le sujet de la musique soit une troisième chose composée de ces deux, et [que je nomme] le nombre sonore. Le nombre sonore n'est rien d'autre que les parties du corps sonore divisé lequel, recevant la raison de la quantité appropriée {*discreta*}, nous renseigne avec certitude sur la quantité du son qu'il produit et sur les nombreux et différents sons de ses parties comparées.¹

Vario constate que pour les théoriciens modernes comme pour les Anciens, « le jugement de l'harmonie n'appartient pas seulement au sens de l'ouïe mais aussi à la raison. »² Aussi, lorsque Artusi observe que « Ptolémée a beaucoup plus de partisans qu'Aristoxène »,³ il ne fait guère de doute qu'il se considère du nombre.

Quant à l'influence de Boèce, outre son rôle de transmetteur et commentateur de Ptolémée, elle se manifeste également dans sa conception cosmologique (la tripartition entre *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis*) qui se retrouve dans l'*Artusi* à travers l'importance du rapport religieux à la musique. En effet, en évoquant les « imperfections de la musique moderne », le sous-titre de l'ouvrage met l'accent sur un choix qui s'apparente à un péché, dès lors que l'*imperfection* est ce qui sépare l'humain de la perfection divine ; et de ces imperfections, il est bien question de cela – le terme revient sans cesse – dans le dialogue de Luca et Vario. La musique, en effet est « considérée comme expression de la perfection du monde cosmique, elle participe de la création divine ». ⁴ Elle ne saurait donc céder à la médiocrité :

¹ ARTUSI, p. 153-4. Juste avant, Vario indique que « comme Ptolémée le dit, le sens juge des choses qui concernent la matière, et la raison s'occupe de la forme. » *Op. cit.*, p. 153.

² ARTUSI, 2008, p. 153.

³ *Op. cit.*, p. 127.

⁴ BISARO, FRANGNE, 2008, p. 14.

de nombreuses et petites imperfections constituent une imperfection remarquable, bien que ces détails ne gênent pas les oreilles des personnes grossières incapables d'une véritable compréhension.¹

C.1.2. Imperfections de la musique moderne

Or, il se trouve de nouvelles musiques qui non seulement sont caractérisées par l'usage de diverses imperfections, mais dans lesquelles ces dernières sont même revendiquées comme souhaitables, en raison des effets qu'elles produiraient sur l'auditeur. Et les musiciens défendant ce point de vue privilégieraient les sens au détriment de la raison :

ils prétendent que [leur manière] est la vraie manière de composer ; ils affirment que cette nouveauté, ce nouvel ordre de la composition, produit beaucoup d'effets que la musique ordinaire, pleine de si belles et suaves harmonies, ne peut ni pourra jamais produire. Ils affirment que le sens, en entendant de telles âpretés, se met en mouvement et produit des choses merveilleuses.²

La critique d'Artusi envers Monteverdi, puisque c'est de lui dont il s'agit, porte notamment sur un usage des dissonances (sans préparations) constituant une forme de mépris de règles qui, en dernier ressort, relèvent de l'harmonie universelle.³

Mais ce mépris touche d'autres domaines, et notamment l'usage des modes. Une part importante de la seconde dissertation composant son ouvrage (le dernier tiers)⁴ est l'occasion pour Artusi (à travers le personnage de Vario), après s'être penché sur les genres musicaux hérités de la théorie grecque (diatonique, enharmonique et chromatique), de développer une sorte d'histoire des modes. L'exposé est long, partant des modes grecs, s'attardant sur Boèce, puis Odon de Cluny et Lefèvre d'Étaples, s'achevant avec Gaffurius, Glarean, Zarlino et Salinas.

Ce qu'Artusi reproche aux Modernes, c'est « l'inobservance des modes » ; ils introduisent de la sorte de regrettables imperfections. Les Anciens, en effet, observaient l'ordre du mode associé à la mélodie concernée (louange à un dieu ou un homme célèbre, chanson nuptiale, lamentation).

¹ ARTUSI, 2008, p. 70.

² *Op. cit.*, p. 144. Cité également par MORRIER, 2015, p. 41-42.

³ Artusi analyse ainsi un passage en observant que « la partie aigue n'a aucune correspondance, ni proportion harmonique, avec la partie grave ». MORRIER, 2015, p.42.

⁴ ARTUSI, 2008, p. 179-207.

Mais quant aux nôtres [les Modernes], qui font aujourd'hui une cantilène de quatre, cinq modes ou plus, comment nommera-t-on une cantilène ainsi faite ? S'il y eût jamais un âge qui obéit à l'omission des modes, c'est bien celui-ci.¹

Cette manière de procéder est d'autant moins acceptable que les Modernes « font passer pour l'une des sept merveilles du Monde »² toutes les impertinences qu'ils commettent. Aussi doit-on constater que la conception zarlinienne de la musique défendue par Artusi et celle développée par les membres de la *Camerata fiorentina* empruntent bien l'une comme l'autre à la rhétorique, mais qu'elles ne suivent pas le même modèle. Alors que Mei, Galilei ou Caccini privilégient le devoir de l'orateur qui consiste à émouvoir les passions (*muovere gli affetti*), venant à la rhétorique par la médiation de la poétique aristotélicienne, la rhétorique qui intervient chez Zarlino semble davantage mettre l'accent sur le plaire et le concilier,³ davantage sur l'*ethos* que sur le *pathos*. L'imitation des paroles par la musique intervient, tout comme dans la nouvelle musique ; mais l'objectif visé n'est pas la purgation, et la convenance du style au propos doit s'opérer dans le registre de la modération :

Le compositeur doit veiller à accompagner autant qu'il pourra chaque parole de telle manière que là où elle signifie *asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine*, & autres choses, semblables, l'harmonie lui soit semblable ; c'est-à-dire assez dure et âpre, de façon cependant qu'elle n'offense pas.⁴

Si, Vario rappelle que « Le but du Musicien et celui du Poète sont le même »⁵ et précise que d'ailleurs les deux « étaient anciennement une seule et même chose »⁶, ce but commun ne consiste nullement à susciter les passions :

Le but du Poète est de réjouir et de délecter ; celui du Chanteur et de l'Instrumentiste sera donc de réjouir et de délecter.⁷

Il serait très abusif de réduire le propos d'Artusi à une attitude « réactionnaire » face une musique (celle de Monteverdi, essentiellement) qu'il ne comprend pas, celle d'un « héritier dévot de son propre maître Zarlino ».⁸ Le contexte historique dans lequel les attaques d'Artusi prennent

¹ ARTUSI, 2008, p. 183.

² *Op. cit.*, p. 184.

³ Voir MALHOMME, 2002, p. 105.

⁴ ZARLINO, p. 339, in MALHOMME, p. 2002, p. 108.

⁵ ARTUSI, 2008, p. 63.

⁶ *Op. cit.*, p. 84.

⁷ *Op. cit.*, p. 64.

⁸ BISARO, FRANGNE, 2008, p. 12.

place – à savoir, les suites du Concile de Trente et l'établissement par l'Église romaine de l'*Index*¹ – pourrait toutefois donner quelque crédit à cette figure d'un théoricien inquisitorial car la musique, et plus précisément la musique théorique, est « considérée comme expression de la perfection du monde cosmique, elle participe de la Création divine. »² Et les incessantes accusations portées envers les « imperfections » ne peuvent qu'encourager à faire entrer Artusi dans ce rôle.

Mais il est clair que la controverse se fonde sur des enjeux autres que des ressorts religieux ou psychologiques, même si la fragilité de la position d'Artusi semble avérée.³ On notera d'abord que le texte ne se résume nullement à des attaques gratuites, qu'il est très argumenté (l'ouvrage étant d'une lecture difficile) et se révèle finalement assez nuancé. Ensuite, l'approche défendue se réclame de Ptolémée : en d'autres termes, est revendiquée la quête d'une complémentarité nécessaire entre la raison (tradition pythagoricienne) et les sens (héritage d'Aristoxène).⁴ C'est vraisemblablement de ce point de vue qu'Artusi considère que sa démarche est supérieure à celle de ceux qu'il critique puisque ces derniers, cherchant à satisfaire leurs caprices, tout à la fois ne suivent pas la raison et corrompent les sens en se contentant de vouloir les satisfaire.⁵ Enfin, comme nous l'avons mentionné, la conception de Zarlino et d'Artusi concernant l'utilisation de la rhétorique diffère de celle défendue par Mei et Galilei et dont Monteverdi est en quelque sorte le propagateur.

C.2. LA RHÉTORIQUE MUSICALE DE MONTEVERDI

C.2.1. Légitimation d'une pratique musicale centrée sur la mélodie

Claudio Monteverdi (1567-1643) peut en effet être considéré, d'une certaine manière, comme celui qui va faire pleinement aboutir ce qui avait été pensé par les membres de la *Camerata fiorentina*. Mais la manière dont il voit (et présente) sa musique ne possède pas le même caractère polémique que les critiques faites par Galilei, ou les remontrances d'Artusi. Monteverdi ne voit pas, dans les deux pratiques musicales qu'il distingue, une situation qui conduirait nécessairement à renoncer à l'une pour ne conserver que l'autre : plutôt que de disqualifier une polyphonie

¹ *Index librorum prohibitorum*, ou Index des livres interdits.

² BISARO, FRANGNE, 2008, p. 14.

³ *Op. cit.*, *Op. cit.*, p. 18-19.

⁴ On pourrait toutefois remarquer qu'une telle complémentarité entre sens et raison était au cœur de la théorie d'Aristoxène (Voir Chap. 1, C.1. « Aristoxène de Tarente »).

⁵ ARTUSI, 2008, p. 47-48.

« gothique », qu'il dit respecter et admirer,¹ il tiendra à faire valoir que la pratique qui est la sienne, radicalement différente de l'ancienne, est tout aussi légitime. Lors de la publication de son cinquième livre de madrigaux, il s'exprime en effet au sujet des attaques portées par Artusi,² et en le nommant, en ces termes :

j'ai écrit une réponse par laquelle j'espère montrer que je ne compose pas au hasard. Dès que j'aurai terminé de l'écrire (...), je la publierai sous le titre : *Deuxième pratique, ou Sur la Perfection de la Musique moderne*.³

L'ouvrage ici annoncé ne verra jamais le jour, en dépit des annonces répétées de Monteverdi. Mais le titre qu'il entend lui donner pointe le cœur même de la controverse : il s'agit clairement d'une réponse du berger à la bergère, puisque qu'il reprend la forme exacte de l'*Artusi, ou sur les imperfections de la musique moderne*, publié cinq ans auparavant.⁴ Cette nouvelle musique, devenue donc célèbre sous l'expression de *seconda prattica*, sera cependant précisée par Giulio Cesar Monteverdi (1573-1631),⁵ le frère de Claudio. Ce dernier donne comme légitimation supplémentaire à cette nouvelle musique la figure de Cipriano de Rore ainsi que l'autorité de Platon, dont il cite un passage de la *République* :

la mélodie est composée de trois éléments : la parole, l'harmonie, et le rythme.⁶

Selon, Monteverdi, il faut retenir ici de Platon qu'il veut ainsi signifier que la parole est première, contrairement à ce qui se produit dans la *prima prattica* où la musique domine. La formule de Platon semble d'ailleurs avoir été si décisive pour Claudio Monteverdi que le traité qu'il espérait encore rédiger en 1633 en aurait très exactement suivi les termes.⁷

En ce qui concerne ces Anciens auxquels *prima prattica* et *seconda prattica* pouvaient être respectivement rattachées, il est clair que l'idée de contemplation ou d'éternité, convenant à la première, l'inscrivait dans la tradition de Pythagore, alors que la seconde se fondait sur le

¹ Son frère Giulio Cesar, parlant des deux pratiques musicales : « Mon frère estime les deux, il les honore et les loue ». Cité par SCHRADE, 1981, p. 193.

² Et notamment sur le madrigal *Crudata Amarilli*, le premier du cinquième livre.

³ SCHRADE, 1981, p. 191.

⁴ Artusi avait eu l'occasion de lire le manuscrit du cinquième livre de madrigaux, ce qui explique que la publication de son ouvrage ait précédé de plusieurs années celle des pièces musicales qu'il y critique. Voir SCHRADE, 1981, p. 190-191.

⁵ *Dichiarazione della lettera stampata nel quinto Libro de suoi madrigali*, préface des *Scherzi musicali* de C. Monteverdi, 1607.

⁶ PLATON, *République*, livre III, 398d.

⁷ « ce traité, intitulé *Melodia ovvero seconda prattica musicale*, serait divisé en trois livres, de même que la mélodie est divisée en trois éléments ; dans le premier il serait question de l'"oration", du sens et des propriétés des mots ; dans le second, de l'harmonie, dans le troisième, du rythme. » SCHRADE, 1981, p. 193.

déroulement du temps et le primat du sens, donc en suivant Aristote et Aristoxène. Traduit dans la construction musicale, le choix de la *seconda prattica* reposerait sur l'idée que « l'harmonie est une *puissance* qui doit être *actualisée* par une mélodie ». ¹

C.2.2. Invention et disposition

La nouvelle musique composée par Monteverdi, qui rencontre – au grand regret d'Artusi – un succès important auprès du public, signifie l'avènement d'une conception oratoire de la musique. ² L'application de la rhétorique à la musique est ainsi une réalisation de l'idée de poétique musicale, au sens où la musique serait à la fois un art *poétique* (fondé sur la parole) et *poiétique* (au sens où elle relève de la production, de la fabrication d'une œuvre). Chez Monteverdi, les rôles de la rhétorique et de cette poétique sont d'ailleurs étroitement liés, puisque la musique est envisagée de la recherche des idées jusqu'à son écriture proprement dite. En ce sens, d'ailleurs, on peut dire que le travail de Monteverdi poursuit à sa manière, et en dépit des divergences entre les deux « pratiques », le projet zarlinien.

La rhétorique, toutefois, ne se trouve pas appliquée dans son ensemble : seules sont opératoires les « parties » qui relèvent de l'écriture : invention, disposition et élocution. ³

Il faut cependant préciser que cette « rhétorisation » n'est pas théorisée de manière explicite, ou tout au moins qu'elle ne se concrétise pas, en Italie, sous forme de traités. Que ce soit chez Monteverdi ou chez Artusi, les allusions sont claires mais ne constituent pas vraiment un vocabulaire technique achevé. Prenons ce passage de *L'Artusi* où Luca affirme :

Je sais très bien que si le compositeur veut composer une cantilène, il faut que la première chose à laquelle il doit penser soit le but. Et, afin de l'atteindre, il doit [préparer] la matière qui lui est nécessaire ; ensuite, par l'invention [il doit réaliser] l'œuvre, lui donner la forme qu'il a déjà dans l'esprit, et la porte à la perfection. ⁴

Ce passage illustre assez bien en quoi la production d'une pièce musicale est effectivement envisagée selon un schéma qui reprend les diverses parties de la rhétorique (conception déjà à

¹ BISARO, FRANGNE, 2008, p. 29.

² MORRIER, 2015, p. 7.

³ Dans *Monteverdi et l'art de la rhétorique*, Denis Morrier s'est attaché à présenter la *seconda prattica* d'après ce découpage, en s'appuyant conjointement sur l'analyse de pièces du compositeur et sur les remarques faites par Artusi. C'est de son analyse que nous partons dans les lignes qui suivent.

⁴ ARTUSI, 2008, p. 64.

l'œuvre chez Zarlino),¹ mais sans pour autant que la terminologie employée soit la bonne. Dans le vocabulaire de la rhétorique, l'invention² désigne en effet la recherche des idées ou des arguments : c'est la matière du discours qui est en jeu. L'invention rhétorique correspond ainsi, dans le propos de Luca, précisément à ce qu'il ne décrit pas comme « invention » mais à l'étape précédente, celle de la préparation de la matière nécessaire au compositeur ; et ce qu'il nomme « invention » correspond à la disposition et à l'élocution, qui sont les étapes suivantes de l'écriture du discours.

Le vocabulaire est plus juste pour Monteverdi, puisqu'il distingue bien, sous le terme *inventione*, le « processus de recherche (*l'invention*) qui précède celui de l'écriture. »³ Il est cependant à noter que l'invention, chez Monteverdi, est bien loin d'obéir à ce que l'on pourrait attendre de principes issus de l'influence de Mei : les outils qui constituent l'invention sont avant tout musicaux. La lecture des lettres adressées par Monteverdi à son librettiste Alessandro Striggio indique qu'il lui demande de rédiger son texte en fonction d'un plan préétabli selon des principes musicaux. Ainsi, « la nature du texte est souvent conditionnée par des idées musicales préalables ».⁴ Nous sommes ici à l'opposé de la règle exigeant que la musique soit au service des paroles.

La disposition rhétorique n'est pas toujours le principe structurant des œuvres de Monteverdi, qui suit également un principe de symétrie que l'on rattacherait plutôt à l'architecture.⁵ On trouve néanmoins, dans le cas du célèbre madrigal *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, un plan qui répond bien aux règles de la rhétorique. Selon Morrier,⁶ il serait composé de sept sections : *exordium*, *propositio*, *digressio*, *narratio*, *confirmatio*, *confutatio*, *peroratio*. On ajoutera que la structure de l'œuvre semble bien avoir résulté d'une invention basée sur des choix musicaux, dans la mesure où sa structure est établie « en dehors de toute relation descriptive avec le texte »⁷ et même en modifiant ce dernier si nécessaire.⁸ Dans ce cas, on peut donc à juste titre parler d'une rhétorique proprement musicale, et non plus d'une musique simplement calquée sur les principes rhétoriques d'un discours verbal.

C.2.3. Élocution et *sprezzatura*

¹ Le quatrième livre des *Institutions harmoniques*, consacré à la relation entre texte et musique, expose quelles techniques musicales spécifiques employer en fonction de paroles cruelles, douces ou allègres.

² À bien distinguer des « inventions musicales » de Janequin ou Bach.

³ MORRIER, 2015, p. 91.

⁴ *Op. cit.*, p. 93.

⁵ C'est notamment le cas de *l'Orfeo*. Voir à ce sujet l'analyse donné par Denis Morrier. MORRIER, 2015, p. 115-119.

⁶ Voir MORRIER, p. 2015, 107-115.

⁷ SCHRADER, 1981, p. 320.

⁸ Monteverdi a en effet supprimé une strophe du texte du Tasse (*Jérusalem délivrée*). MORRIER, 2015, p. 107.

À l’instar de la structure du *Combattimento* qui peut être analysée en termes de rhétorique, la description d’une autre étape rhétorique, l’élocution, pourrait être envisagée. Toutefois, nous nous garderons d’anticiper sur une situation qui n’est pas celle de l’écriture de Monteverdi. En effet, il serait à ce stade prématuré de parler de « figures de style » : on pourrait certes parler de figures, mais en précisant alors que ce terme désigne des motifs mélodiques considérés du point de vue technique, sans qu’une fonction rhétorique leur soit attribuée (c’est en ce sens que l’expression de musique figurée, ou *musica figurata*, désigne la polyphonie complexe – « fleurie » – des franco-flamands).¹ Le terme de « figuralisme » (ou madrigalisme) est également source de confusion : certes, nous sommes plus près de l’idée d’une rhétorique musicale, puisque dans cette technique les figures désignent des effets expressifs, généralement descriptifs de paysages, de sentiments, d’événements climatiques comme l’orage ; les notes hautes et basses peuvent dénoter respectivement les anges et le diable etc. Toutefois, le figuralisme ne cherche pas à développer un *discours* musical, mais à « peindre » en musique.² Les deux démarches ne sont pas nécessairement inconciliables, mais elles ne sauraient être assimilées l’une à l’autre.

Il semble bien, toutefois, que d’une manière voisine de celle employée par ses prédécesseurs et contemporains, Monteverdi ait bien pratiqué une sorte d’élocution en musique, sans pour autant en utiliser les termes. C’est la comparaison avec les figures décrites au même moment en Allemagne par Burmeister, cette fois dans une démarche fondamentalement rhétorique,³ qui permet de faire entrer ces diverses figures (ou ornements) dans le domaine de l’élocution.

Les auteurs et compositeurs italiens parleront donc, sans les présenter de manière organisée dans un cadre commun, d’*imitazione*,⁴ de *fuga* ou d’*esclamazione*. Quant au figuralisme, il se retrouvera effectivement intégré, en tant que figure d’un discours musical, dans le rôle qui sera qualifié d’hypotypose (manière de faire apparaître de manière immédiate un élément du texte, comme s’il était doué de vie).

La conception oratoire de la musique implique aussi que cette dernière soit pensée en fonction de l’auditoire à qui elle est destinée, supposant un style adapté à tel ou tel public. Dans le domaine de la rhétorique proprement dite, trois genres étaient distingués depuis Aristote : démonstratif (pour louer ou blâmer), délibératif (en assemblée politique) ou judiciaire. Dans le domaine musical, l’équivalent de ce genre de distinction allait être conçu d’après trois lieux propres

¹ ARNOLD, 1983, t. II, p. 183.

² Voir MORRIER, 2015, p. 14-15.

³ Voir chapitre IV, C. « Joaquim Burmeister ».

⁴ « L’imitation est ce que l’on retrouve entre deux ou plusieurs parties, [qui procèdent] seulement par les mêmes degrés sans avoir d’autres considérations pour les intervalles. » Artusi, *L’Arte del contraponto*, f°31 ; cité par MORRIER, 2015, p. 147.

à l'exécution ; d'où la séparation entre musique d'église, musique de théâtre et musique de chambre.¹

Chez Monteverdi, l'auditoire est avant tout aristocratique : il s'agit de la cour des Gonzague, à Mantoue, de 1590 à 1612,² puis grâce à son poste de maître de chapelle de Saint-Marc de Venise, de l'entourage du doge.³

La musique de Monteverdi était essentiellement destinée à un public de courtisans, ce qui semble expliquer qu'il ait adopté cette liberté dans le rythme musical, vantée par Caccini sous le terme de *sprezzatura*. Castiglione lui-même avait donné son propre avis concernant l'application de la « nonchalance » du style :

continuer dans les consonances parfaites engendre la satiété et démontre une harmonie trop affectée, ce que l'on évite en mêlant les imparfaites : on fait ainsi en quelques sortes une comparaison, grâce à laquelle nos oreilles restent mieux suspendues, attendent plus avidement et goûtent les parfaites.⁴

Les observations critiques d'Artusi, adressées à ceux qui, tel Monteverdi, cherchent « des rencontres de consonances imparfaites » pour « obtenir ces effets qui satisfont leur caprice »⁵ concernent donc bien la *sprezzatura* musicale telle qu'exposée par Castiglione et mise en œuvre par Caccini ou Monteverdi. Mais, dans le même temps, on a vu comment elle était bien pour ce dernier un choix délibéré et assumé. La controverse de l'*Artusi* semble donc bien posséder une dimension que l'on pourrait qualifier de sociologique : Artusi défend une musique qui constituerait, grâce à l'application de règles, une sorte de langue commune, alors qu'à la suite de Rore, les compositeurs « modernes » comme Gesualdo ou Monteverdi seraient des aristocrates conversant entre eux et se reconnaissant à leur style.⁶

C.2.4. La *seconda prattica* et la théorie des passions

Il apparaît toutefois que la manière de composer dans la *seconda prattica* vise bien, avant tout, à exprimer les passions. D'où les pratiques des compositeurs modernes, manifestation de leur

¹ MORRIER, 2015, p. 20.

² Voir SCHRADE, 1981, p. 143-151.

³ *Op. cit.*, 1981, p. 249-258.

⁴ Castiglione, *Le parfait courtisan*. In MORRIER, 2015, p. 23.

⁵ ARTUSI, 2008, p. 101.

⁶ « Les excentricités d'écriture des auteurs modernes sont, en quelque sorte, la marque d'appartenance à une véritable caste d'élus. » MORRIER, 2015, p. 81.

élitisme, qui se traduirait aussi par une tendance à mêler les genres (diatonique, chromatique et enharmonique),¹ ce qui en interdit la compréhension. Mais Monteverdi emploie souvent des notes de passage (*passi duriusculi*) dans ses mélodies ; et il a recours au genre chromatique afin d'exprimer les « passions les plus tourmentées ». ² On observera toutefois qu'il adopte également, à cette fin, l'usage de tel ou tel mode selon le caractère qui lui est associé. Dans l'Orfeo, par exemple, il recourt au mode de *mi* (phrygien) pour son aspect plaintif, le mode de *do* pour l'action ou le mode de *sol* pour les épisodes pastoraux. ³

Il reste à savoir sur quels principes philosophiques était susceptible de s'appuyer Monteverdi concernant ces passions jouant un tel rôle dans son œuvre. Il n'est pas certain que ces principes puissent être simplement assimilés à ceux que nous avons mentionnés précédemment. En effet, on peut considérer, comme l'ont proposé Xavier Bisaro et Pierre-Henry Frangne, que si Monteverdi n'a exposé par écrit aucune « théorie des passions » (sa pensée se traduisant avant tout dans sa musique), bien des aspects pourrait s'en retrouver chez Descartes. ⁴

En premier lieu, la musique vise bien à émouvoir les passions et doit être traitée en vue de l'effet qu'elle produit. L'Abrégé de musique débute en caractérisant la musique ainsi :

Son objet est le son. Sa fin est de plaire, et d'émouvoir en nous des passions variées. Aussi des chants peuvent-ils être à la fois tristes et plaisants ; il n'y a rien d'étonnant à ce qu'ils produisent des effets si différents : ainsi les auteurs élégiaques et les acteurs tragiques nous d'autant plus qu'ils excitent en nous davantage de peine. ⁵

Les propos de Descartes, rédigés en 1618-1619, apparaissent ici tout-à-fait dans le prolongement de la conception humaniste héritée de la Renaissance et de l'influence de la rhétorique sur la musique. Ils en traduisent en outre le caractère anthropologique et individuel par lequel, malgré la référence aux Anciens, c'est bien d'une nouvelle musique (et d'une nouvelle théorie musicale) dont il s'agit. ⁶

¹ « Je dis qu'on reconnaît l'espèce par ce qui lui est propre. Le propre du genre diatonique est de moduler par tons, celui du chromatique par demi-tons et celui de l'enharmónique par *diésis*. Si nous utilisons les intervalles et la modulation qui est propre à un genre et, en même temps, la modulation d'un autre genre, il faut nécessairement dire que c'est un mélange et non pas un accident, surtout lorsque l'on fait beaucoup d'impertinences comme il coutume de le faire aujourd'hui. ARTUSI, 2008, p. 137-138.

² MORRIER, 2015, p. 36.

³ *Op. cit.*, p. 77-78.

⁴ Voir BISARO, FRANGNE, 2008, p. 32-35.

⁵ DESCARTES, 1987, p. 54.

⁶ « la musique est une réalité entièrement anthropologique qui renvoie au statut de fiction la musique céleste et la musique divine. La dichotomie antique et médiévale qui séparait la *musica mundana* de la *musica humana* est alors périmée : la musique est tout entière *instrumentalis*. » BISARO, FRANGNE, 2008, p. 33.

L'expression musicale des passions semble bel et bien l'emporter sur l'harmonie universelle et l'importance du nombre tient à la perception que nous en procure les sens :

Il semble que la voix humaine est pour nous la plus agréable pour cette seule raison que, plus que toute autre, elle est conforme à nos esprits. Peut-être est-elle encore plus agréable venant d'un ami que d'un ennemi, du fait de la sympathie et de l'antipathie des passions.¹

Monteverdi poussera l'idée d'exprimer les passions par la musique jusqu'à vouloir en restituer les cheminements. Dans une lettre mentionnant le projet d'une composition aujourd'hui disparue, il indique en effet comment il compte exprimer musicalement une évolution affective restituant successivement le début de la colère, sa progression, sa conclusion, puis l'épanouissement de l'amour.² Un tel souci concernant l'évolution des passions rencontrera un écho important au XVII^e siècle ; et notamment chez Descartes, toujours, dans son traité des *Passions de l'âme*.³

CONCLUSION

La théorie de la musique en Italie est marquée, à la fin du XVI^e siècle, par une mise en cause (déjà latente, pour diverses raisons) de la polyphonie, au profit d'une monodie qui fonde sa légitimité sur la parole et les inflexions de la voix. Cette opposition s'est parfois manifestée de manière conflictuelle (avec Vincenzo Galilei ou Artusi, par exemple) ; elle peut aussi se traduire d'une manière visant la conciliation entre deux pratiques (*prima prattica*, *seconda prattica*) présentées par Monteverdi non comme exclusives l'une de l'autre, mais répondant à des situations différentes.

Les conceptions intervenant pour rendre compte des effets de la musique peuvent soit reposer sur des traditions anciennes (comme la physiognomonie), soit sur des idées bien plus récentes.

¹ DESCARTES, 1987, p. 54.

² MORRIER, 2015, p. 93.

³ DESCARTES, 1996. On trouve relaté par exemple, à l'article 201, comment chez certains, la colère « ne dure guère, à cause que la force de la surprise ne continue pas et que, sitôt qu'ils s'aperçoivent que le sujet qui les a fâchés ne les devait pas tant émouvoir, ils s'en repentent ».

CHAPITRE 4 – L’ESSOR DE LA POÉTIQUE MUSICALE

INTRODUCTION

L’idée selon laquelle la musique aurait pour fonction d’exprimer les affects humains comme le fait un discours, introduite en Italie pendant la Renaissance, conduisit en Allemagne à la mise en place progressive d’une rhétorique musicale considérée dans l’acception la plus forte qu’une telle expression puisse laisser supposer ; plus précisément, cela donna lieu effectivement à une volonté de « rhétoriser » la musique, d’en systématiser l’enseignement sur les bases de la rhétorique. Les XVI^e et XVII^e siècles virent l’essor de cette conception de la musique qui vise bien plus qu’à mentionner une simple analogie entre les deux disciplines. Et c’est bien dans cette recherche méthodique d’une théorie de la musique et d’une méthode de composition qui seraient véritablement établies selon des règles issues des arts du *trivium* (la grammaire et la rhétorique), c’est-à-dire dans la conception la plus pure ou radicale qui en fut proposée, qu’il nous semble que puissent être tirés les éléments d’une définition aussi complète que possible de ce qu’est (ou devrait être) la rhétorique musicale.

Dans le cadre de l'Allemagne luthérienne et baroque, cette approche est donc plus spécifiquement connue sous le nom de *poétique musicale*. Elle marque de son empreinte les œuvres de Schutz, Buxtehude ou J.-S. Bach, par exemple, mais elle s'exprime clairement, et sans qu'aucune confusion soit possible quant à ses buts et ses méthodes, à travers la multitude des traités qui furent publiés à cette époque.

A. ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE DISCIPLINE MUSICALE

A.1. ORIGINES COMMUNES À L'EUROPE ET SPÉCIFIQUES À L'ALLEMAGNE

À quelles racines peut-on rattacher cette poétique musicale et le foisonnement d'ouvrages auquel elle a donné lieu ? Dans les deux chapitres précédents, nous avons insisté sur les deux points qui nous paraissent essentiels pour favoriser l'intelligibilité du phénomène : (a) la volonté de s'appuyer sur la musique afin de propager la Parole divine, laquelle implique de se donner les moyens d'un véritable « discours » musical ; (b) le développement en Italie d'une musique cherchant à se fondre dans le discours verbal et ses formes sonores.

Nous pouvons toutefois être plus complet, concernant ces racines de la poétique musicale, en y ajoutant d'autres éléments décisifs, qu'ils concernent l'évolution de la musique européenne ou le cas bien spécifique de l'Allemagne.

a) Il faut tout d'abord rappeler cette tendance générale en Europe (plus particulièrement, certes, en Italie, mais aussi en France, en Angleterre, en Espagne) qui incite à prendre, sous l'effet de la redécouverte des auteurs de l'Antiquité, le discours oratoire comme modèle pour les autres arts. Ce phénomène est une des caractéristiques de la Renaissance. Il finit par concerner aussi la musique, tardivement mais à peu près partout.

b) L'époque accorde également un rôle prépondérant aux affects et, plus précisément, à l'*expression* des affects (*affetti*, *affekten*, passions). Cependant, à partir du XVII^e siècle, il ne s'agira plus seulement de les considérer d'un point de vue pratique : les passions deviendront un sujet d'étude,

afin d'en comprendre la nature, les propriétés, les processus, et non plus seulement à quoi (ou comment) elles peuvent être utilisées.

c) La rôle de la raison : le fond rationaliste des théoriciens liés à la Camerata Bardi, qui avait poussé à considérer la musique comme devant être subordonnée au modèle du langage articulé, conduit alors de fait à considérer la musique comme un art hétéronome, un art dont les lois essentielles lui seraient extérieures. L'essor de la rhétorique musicale italienne – et de la *seconda prattica* – ne signifie donc nullement que les affects devraient prendre le pas sur la raison, bien au contraire.

d) À cela s'ajoute des traits spécifiques à la situation allemande : les conséquences de la Réforme luthérienne, d'une part. Luther, comme nous l'avons vu, accorde en effet un rôle de premier plan à la musique, « un des plus beaux, des plus magnifiques présents de Dieu ». En outre, il met l'écoute de la parole liturgique au cœur du dispositif de la Réforme, liant inséparablement langage et musique.¹ Car l'essentiel est dans la vocation que présente pour lui la musique : « Celui qui connaît la musique est d'un bon naturel ».²

Luther constate, hélas, comme nombre de théoriciens du XVI^e siècle, que l'Allemagne manque de compositeurs susceptibles d'honorer cette attente. C'est pour relever un tel défi que va se développer une activité menant à la parution de traités de composition largement organisés autour de l'étude du contrepoint. Le but avoué de ces traités est de former à la production, à la création musicale, c'est-à-dire à la maîtrise d'une science poétique³ : plus précisément, à la maîtrise d'une musique poétique.

e) Enfin, à la différence des musiciens italiens, les compositeurs allemands ne pouvaient se trouver à l'aise dans la langue du madrigal, comme le précise Gregory Butler :

« Au début du XVII^e siècle, en Allemagne, Michael Praetorius et Heinrich Schütz soulignaient la nouveauté du langage musical italien empreint de rhétorique. En Italie, ce langage madrigalesque apparaissait comme une conséquence naturelle des relations étroites entre textes poétiques et musique, mais pour les jeunes musiciens allemands, il apparaissait comme profondément étranger et nécessitait un enseignement et un apprentissage. C'est pourquoi les présentations allemandes de ce langage tendaient à être, à la fois, didactiques et doctrinaires.⁴ »

¹ ABROMONT, 2001, p. 405. Voir aussi sur ce sujet KRAEGE, 1983, et GUICHARROUSSE, 1995.

² TRACHIER, 2001, p. 21.

³ Selon la conception aristotélicienne, les sciences poétiques sont en fait des arts. Voir ARISTOTE, *Métaphysique* E, 1.

⁴ BUTLER, 2006, p. 644.

Rien n'indique qu'il y ait jamais eu le projet clairement établi d'une méthode de composition façonnée sur la rhétorique et qui devait nécessairement prendre le nom de poétique musicale. C'est l'évolution de la musique luthérienne, au cours du XVI^e siècle, qui conduisit progressivement à un tel résultat, lequel allait prendre une forme véritablement aboutie avec Burmeister.

A.2. RÉFORME ET POÉTIQUE MUSICALE

A.2.1. L'entourage de Luther

Dans sa volonté de donner toute sa place à la musique au sein de la Réforme, Luther pouvait compter sur l'aide de plusieurs de ses proches, ceci dans tous les aspects que supposait le développement de cette « sorte de Bible pour les ignorants »¹. On peut citer, à titre d'exemples, le compositeur Johann Walter (1496-1570), qui contribua largement à établir un répertoire de chorals ;² Martin Agricola (1486-1556), pédagogue, auteurs de nombreux textes, et qui traduisit du latin à l'allemand les termes techniques ; Georg Rhau (1488-1548), le principal éditeur à Wittenberg du luthéranisme pour ce qui concerne la musique. On voit de la sorte comment le projet de Luther concernant l'usage de la musique bénéficia d'un soutien efficace, et qui se poursuivit dans les décennies suivantes, notamment grâce au succès de l'*Erotemata musicae practicae* de Lucas Lossius (1508-1582).³ Mais ce projet passait par une discipline permettant de structurer le discours musical (la rhétorique) et par l'existence d'ouvrages susceptibles de dispenser un tel enseignement.

A.2.2. De la théologie à la rhétorique

On trouve dès les années 1530 les pièces éparses d'une rhétorique musicale encore à l'état embryonnaire. Dans le *Compendium musices* de Lampadius (ca 1500-1559),⁴ par exemple, l'auteur expose et défend les critères de *suavitas*, *subtilitas* et *simplicitas*. Le souci de théoriser l'articulation entre les textes et la musique s'était manifesté très tôt. Luther trouvait un relai, concernant son idée du rôle de la langue vernaculaire, chez Sebald Heyden qui récusait pour le chant l'usage d'une langue étrangère (comme le latin) : une telle situation privait en effet les jeunes de la compréhension de ce

¹ ABROMONT, 2001, p. 405.

² Et notamment le *Geystliches Gesangk Buchleyn*, tout premier recueil, publié en 1524.

³ *Erotemata musicae practicae*, 1563. Ce traité « devient le manuel de base des écoles protestantes ». ABROMONT, 2001, p. 409.

⁴ Lampadius, Auctor, *Compendium musices tam figuratis quam planis cantus* (1537). Lampadius était un pasteur, théologien, théoricien et compositeur allemand.

qu'ils chantaient.¹ Johann Spangenberg (1484-1550), à la fois théologien et compositeur, exposait dans son *Prosodia* (1533) les règles de la prosodie dans la polyphonie.²

Plus décisif, peut-être, les réformes faites par Melanchthon à l'université de Wittenberg étaient devenues une référence un peu partout en Allemagne. Aussi, comme la rhétorique prenait toute sa place dans l'éducation (en fin de cursus), notamment celle des futurs cantors, et comme elle fournissait les moyens d'organiser une musique destinée aux fidèles, cet enseignement eut une grande influence sur les théoriciens de l'art musical. Or, la rhétorique de Melanchthon s'en tenait aux trois premières parties de la rhétorique :

L'art de la rhétorique est le plus souvent assimilé à trois sujets, la détermination du thème, la disposition du sujet et l'expression. Par conséquent, je ne proposerai aucune règle concernant la mémoire et l'action.³

Cette restriction à l'écriture du discours devait avoir une forte influence sur ce que serait la rhétorique musicale dans les traités germaniques, puisque l'on y retrouve longtemps la prépondérance de l'invention, de la disposition et de l'élocution.

A.2.3. Héritage des traités antérieurs

Encore fallait-il que ces conceptions trouvent un support : la production de traités de musique, qu'ils furent théoriques (pour les futurs cantors) ou pratique (pour tous), était en effet une nécessité du point de vue pédagogique. En ce domaine, les musiciens pouvaient compter sur les nombreux textes produits depuis le XV^e siècle.⁴ La tradition des ouvrages de Conrad von Zabern⁵ se perpétuait à travers ceux de Johannes Cochlaeus (1479-1552), comme le *Tetrachordum musices* (1511), ouvrage destiné à un usage pédagogique.⁶ Cochlaeus avait eu pour élève Glarean ainsi que Sebald Heyden, parfois considéré comme un « pionnier » de la musicologie,⁷ et qui se montra favorable au luthéranisme avant de se tourner vers Zwingli. Heyden n'était pas un musicien professionnel ; ses premières publications⁸ furent des textes théologiques et non des ouvrages de

¹ COLLINS-JUDD, 2000, p. 92.

² ABROMONT, 2004, p. 405.

³ « The Art of rhetoric is almost wholly incorporated in three subjects, the devising of subject matter, arrangement of subject matter and expression. Therefore I shall not propound rules for the other two subjects of memory and delivery. » KNOX, 1994. Le terme anglais de *delivery* peut être traduit par « élocution », mais la suite du texte évoque bien l'imitation des orateurs dans l'exercice de leur art, ce qui confirme que c'est bien de l'action dont il s'agit ici.

⁴ Voir chapitre 1, C.3.4. : Vers la poésie musicale.

⁵ Mort entre 1476 et 1481. Le *Novellus musicae artis tractatus* (ca 1460-1470) est consacré au chant liturgique.

⁶ COLLINS-JUDD, 2000, p. 86.

⁷ Voir DEFORD, Ruth I., « Sebald Heyden (1499-1561): The first historical musicologist ? » (en ligne).

⁸ Nuremberg fut, au même titre que Wittenberg, un carrefour concernant l'édition, notamment l'édition musicale : y furent également publiés les ouvrages de Cochlaeus, Spangenberg, Listenius ou H. Faber. COLLINS-JUDD, 2000, p. 82-83.

musique, comme le *Musicae stoicheiosis* (1532). Sa conception du rôle de la musique ne s'apparentait toutefois pas vraiment à celle de Luther, mais plutôt à celle héritée à la fois des Stoïciens et de Platon : qu'elle permette l'apaisement de l'âme mais que l'on se préserve des dangers qu'elle pourrait présenter.¹

A.2.4. De la musique pratique à la poétique musicale

La rhétorique pu véritablement être associée à la musique par la redécouverte d'une discipline qui semblait avoir complètement disparu avec le Moyen-âge, alors même que Boèce (qui l'avait clairement établie) faisait figure de référence obligée. Il s'agit de la musique poétique, au carrefour des musiques théorique et pratique.²

On peut trouver une explication à cette apparition (ou réapparition) d'une branche de la musique dans le fait que la notion de *musica practica* ne désignait pas la même chose pour les Italiens et les Allemands. Cette expression concernait, pour les Italiens, la composition ; pour les Allemands, elle renvoyait à la musique vocale, et plus précisément son exécution. Il existait donc une « place » disponible pour traiter de l'élaboration et l'écriture musicale. La première apparition de cette nouvelle expression figure chez Nikolaus Listenius (ca 1510-...), dans son *Rudimenta musicae* (1533).³ Après avoir défini la musique théorique (« dont la finalité est la connaissance ») et la musique pratique (dont la finalité ne se résume pas au savoir-faire, mais va jusqu'à l'exécution), Listenius expose ce qu'est la poétique musicale :

[La musique] poétique est celle qui ne s'en tient pas à la compréhension ni à la seule pratique, mais qui conserve quelque chose perdurant après l'exercice d'exécution, comme quand une musique ou une chanson de musiciens est composée par quelqu'un dont le but est une exécution et un accomplissement complets. Cela consiste à faire ou construire quelque chose de plus dans cet ouvrage, puis à conserver un ouvrage parfait et achevé, qui à défaut serait artificiel comme la mort. C'est pourquoi le musicien poète est affairé à laisser derrière lui une chose accomplie. Les deux dernières sortes [de musique – pratique et poétique] portent en eux la première [la musique théorique] mais le contraire n'est pas vrai.⁴

¹ COLLINS-JUDD, 2000, p. 92.

² « Alors que les auteurs italiens de la Renaissance et du Baroque tendaient à adhérer à la division bipartite de la musique en *musica theoretica (naturalis, speculativa)* et *musica practica (artificialis)*, certains auteurs allemands luthériens commencèrent à promouvoir une troisième catégorie, la *musica poetica*. Ce genre de musique combinait les vérités établies de la *musica theoretica* au concept typique de la Renaissance du compositeur pensé comme artiste, appelé à révéler la signification du texte dans et par la musique. » (BARTEL, 1997 p. 19.)

³ Publié à nouveau en 1537 sous le titre *Musica*.

⁴ « Poetica, quae necque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, ueluti com a quopiam Musica aut Musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consumatus et affectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo opus perfectum et absolutum relinquit. Vnde Poeticus Musicus, qui in

Dans une telle définition, on reconnaîtra assez clairement la notion d'œuvre musicale telle qu'elle est fréquemment admise de nos jours ; tout au moins, on y reconnaît l'idée d'un résultat concret – celui de l'action de composer.¹ Une telle « œuvre musicale » se caractérise avant tout par l'autonomie à laquelle elle accède, par son existence propre, distincte à la fois de son auteur et ses exécutions. On retrouve vingt ans plus tard une tripartition de la musique et une définition de la musique poétique qui sont similaires chez Hermann Finck (1527-1558), au début de son *Practica musica*.² Pour Finck, la musique poétique « façonne les chants et les cantilènes », consiste à laisser derrière elle un ouvrage, relève bien de la composition.³

L'expression *musica poetica* va donc s'installer peu à peu, au sein du monde germanique, dans le langage courant des théoriciens et des cantors ; jusqu'à devenir le titre même de traités de musique. Le premier que l'on puisse identifier est le *Musica poetica* d'Heinrich Faber,⁴ en 1548.⁵ L'auteur, pour qui la poétique musicale est « l'art du façonnage d'un poème musical »⁶ y « compare contrepoint improvisé et musique composée – au détriment de la première, selon le point de vue luthérien et allemand » :⁷

La musique poétique est divisée en deux parties, l'improvisation et la composition (...). L'improvisation est la mise en ordre soudaine et impulsive d'un chant à travers diverses mélodies. Mais, du fait que cette mise en ordre du chant n'est pas pleinement validée par l'enseignement, il n'y a rien de pire que de conserver cette façon de faire, laquelle consiste seulement en une expérience pratique.⁸

C'est toutefois avec Gallus Dressler (1533-1580/89) que l'on peut véritablement prendre acte d'une discipline – la poétique musicale – qui s'affirme pleinement, qui commence à intégrer

negotio aliquid reliquendo uersatur. Et habent hae duae posteriores sibi perpetuo coniunctam superiorem sed non e contra ». LISTENIUS, *Musica*, Chap. I, f.a3v-f.a4r.

¹ Le concept d'œuvre musicale fait l'objet d'un débat ; voir à ce sujet, par exemple, l'article de Stephen Davies DAVIES, 2014.

² Finck, Hermann, *Practicae musicae*, 1556. Ne pas confondre Hermann Finck avec le compositeur Heinrich Finck (1444/45-1527) dont il était le petit-neveu. Parmi les compositeurs cités par Finck au début de son ouvrage figurent à peu près tous les grands noms de la polyphonie, et notamment Josquin des Prés, Pierre de la Rue, Clemens non Papa et Adrian Willaert.

³ « Poëticam, que fingit carmina & cantilenas, et post laborem operis fabricati aliquid relinquit, estq, propria Componistarum ». FINCK, 1971, « *Divisio musicae* ». Ajoutons que dans la présentation donnée par Finck, la musique pratique se subdivise en *musica instrumentalis* et *musica vocalis*, deux expressions qui correspondent au sens que l'on attribue aujourd'hui ; la musique instrumentale est bien celle jouée par des instruments de musique et nous ne sommes plus du tout dans le cadre de pensée hérité de Boèce.

⁴ Heinrich Faber (1500-1552) est également l'auteur d'un manuel de chant destinée aux écoles luthériennes, réimprimés à de multiples reprises et utilisé jusqu'au début du XVII^e siècle : le *Compendium musicae pro incipientibus*, 1548.

⁵ Contrairement à l'affirmation de Dietrich Bartel selon qui Dressler aurait été le premier à employer l'expression de « musique poétique » pour le titre de son ouvrage de 1563. BARTEL, p. 20.

⁶ « *Musica poetica est ars figendi musicum carmen* ».

⁷ ABROMONT, 2001, p. 409.

⁸ « *Dividitur autem musica poetica in duas partes, sortitionem et compositionem (...). Sortitio est subita ac improvisa cantus per diversas melodias ordinationem. Quia vero haec ordinatione canendi non valde probatur eruditiss, non opus est ut diutius huius rei, quaque solummodo usu consistit immoremur* ». Faber, Heinrich, *De musica poetica*, 1548.

des éléments venus de la rhétorique ainsi qu'une réflexion sur les relations entre diverses caractéristiques d'une musique et les affects qu'elle peut susciter.

B. GALLUS DRESSLER

Un ouvrage de Dressler entre clairement dans la catégorie de ces textes visant à la formation pédagogique des futures mélopoètes. Né en 1533 en Thuringe¹ et baptisé suivant le rite catholique, Gallus Dressler avait reçu peu après – en raison de la réorientation de sa ville natale – une éducation protestante, incluant l'enseignement du latin et celui de la musique (il semble avoir eu une existence mouvementée, marquée par les troubles religieux et politiques de l'époque). Il avait succédé en 1558 à Martin Agricola comme cantor à l'école latine de Magdebourg et sa première œuvre théorique (*Practica modorum explicatio* – ou « Explication pratique des modes ») avait été publiée en 1561. Son décès est supposé avoir eu lieu entre 1580 et 1589.²

On peut trouver tout au long de la préface d'un autre traité rédigé par l'auteur un écho de ce que nous avons signalé précédemment sur la fonction dévolue à la musique dans le contexte de la Réforme ; il est en effet précisé à ce sujet :

[La musique] est devenue à ce point nécessaire que ceux qui ne connaissent point cet art peuvent difficilement diriger écoles et églises ; par ailleurs, l'étude de la musique ne profite pas seulement à ceux qui sont chargés de fonctions ecclésiastiques et scolastiques, mais également à tous ceux qui étudient³.

Les conseils prodigués par l'auteur soulignent, entre autres, le caractère progressif de l'enseignement de la musique dans lequel s'inscrit son ouvrage.

¹ À Nebra an der Unstrut.

² Éléments biographiques rapportés par Olivier Trachier. Voir TRACHIER, 2001, p. 1-10.

³ DRESSLER, 2001, p. 91.

B.1. LES *PRECEPTA MUSICÆ POËTICÆ*

Il semble que Dressler fut le premier à recourir de manière quasi systématique aux principes de la rhétorique, notamment à employer le terme d'invention¹ et à fixer l'usage de la disposition.²

Rendus publics en 1563 – mais jamais publiés –, les *Præcepta musicæ poëtica* (« Préceptes de musique poétique ») de Dressler sont un manuscrit assez court et divisé en quinze chapitres, dans lesquels une place importante est consacrée aux questions de consonances et d'intervalles (chapitres II à VII) et à celle de la disposition (un chapitre pour chacune des « parties » : exorde (chap. XII), *medium* (chap. XIII) et terminaison (chap. XIV).

Le premier chapitre nous procure une définition de la musique poétique :

C'est l'art d'élaborer un poème musical.³ Elle se distingue des autres parties de la Musique. La [partie] poétique considère, la [section] pratique chante. Mais celle [qui nous occupe] compose de nouvelles harmonies et laisse derrière elle une œuvre achevée, son auteur fût-il mort.⁴

La composition est quant à elle définie comme :

L'action de rassembler les diverses parties [vocales] de l'harmonie en un tout grâce à des consonances différentes et en suivant un juste calcul ; elle apparaît sous un seul aspect que l'on nomme contrepoint.⁵

Cette dernière précision met en évidence un aspect de cette discipline musicale auquel l'auteur des *Præceptes* – tout comme ses successeurs – accorde une grande attention : le fait que la pièce musicale composée selon les méthodes de la musique poétique soit « achevée », c'est-à-dire entièrement autonome de celui qui l'a composée.

L'examen du texte de Dressler fait également apparaître un trait dominant des ouvrages de musique poétique de cette période, à savoir le souci porté à la réalisation de ces passages conclusifs dénommés « clausules ». Ce terme, issu du lexique propre à la rhétorique⁶ renvoie généralement à la musique médiévale.⁷ L'auteur des *Præceptes*, indiquant la fonction précise de ces clausules, révèle que le choix de recourir à la rhétorique va au-delà d'un simple emprunt ponctuel : « celles-ci [les clausules] n'ornent pas seulement le chant d'une façon admirable, mais relie également les

¹ TRACHIER, 2001, p. 35

² *Ibid.*, p. 38.

³ « *Est ars fingendi musicum carmen* ».

⁴ DRESSLER, 2001, p. 97.

⁵ *Ibid.*

⁶ REY, 2000, Vol. 1, p. 773-774.

⁷ ARNOLD, 1983, t. 2, p. 433.

sections de l'harmonie entière d'une manière convenable.¹ » L'ornement renvoie à l'élocution rhétorique, la convenance désigne l'efficacité de l'argument ou de la figure.² Nous aurions donc affaire, avec ces éléments musicaux particuliers, à des instruments de choix dans la perspective de la poétique musicale (nous les retrouverons en effet – et toujours présentés avec la même insistance – dans le texte de Burmeister). D'ailleurs, il est précisé au chapitre suivant qu'il faut que les clausules « répondent avec convenance, qu'elles adhèrent pleinement aux paroles comme au discours musical »³. Cette volonté de traiter pleinement la musique comme un discours se manifeste également dans le chapitre consacré à l'exorde, puisque ce dernier doit « affirmer le ton », un ton que « l'auditeur puisse identifier »⁴.

B.2. MUSIQUE ET AFFECTS DANS LES *PRECEPTA*

La question se pose toutefois de savoir quelle importance Dressler accorde, au sein d'une musique pensée selon les principes de la rhétorique, à la capacité qu'aurait une telle musique de susciter des émotions. Les indications ne sont pas très nombreuses, et c'est pour l'essentiel dans le chapitre XIII – consacré à la « Construction du medium » – qu'elles sont formulées. Sur les cinq règles prescrites par Dressler, deux (règles 1 et 4) concernent directement l'importance des affects de l'auditeur et une autre (règle 5) se trouve également concernée – même si apparaît dans le cas de cette règle une ambiguïté concernant la manière par laquelle les émotions ou affects sont impliqués dans une discipline rhétorique (concernant, plus précisément, le fait de pouvoir considérer que la mise en de bonnes dispositions de l'auditeur ferait partie des affects à éveiller).

Ces trois règles se présentent de la manière qui suit :

Première règle : Il faut avant tout choisir le ton convenant à la matière [du discours] ; car certains sont joyeux comme le premier, le cinquième et le huitième, certains sont funestes comme le second, le quatrième et le sixième, et certains sont chagrins <et austères> comme le troisième et le septième.⁵ [...]]

Quatrième règle : Lorsqu'interviennent des paroles pleines d'emphases, il est bienséant d'avancer d'un pas ralenti, en plaçant ici ou là quelques pauses générales, ce qui se produit d'ordinaire dans les messes, en particulier sur le nom de Jésus-Christ [...]. Il est bienséant aussi de <faire monter> [la musique] quand la matière est joyeuse ou pleine de colère et d'occuper un registre plus profond pour exprimer la peine. [...]

¹ DRESSLER, 2001, Chap. VIII, p. 141.

² *Op. cit.*, p. 141, n 84.

³ DRESSLER, 2001, Chap. IX, p. 170.

⁴ *Op. cit.*, Chap. XII, p. 169.

⁵ Cette classification se retrouve également au chap. XV, p. 181.

Cinquième règle : Bien que les combinaisons de consonances aient été présentées plus haut, cependant il faut examiner ici encore les consonances qui produisent des harmonies plus douces et celles qui en fournissent de moins agréables ; ainsi, l'enchaînement ou la progression de la tierce vers la quinte ou de la 10^e <dixième> vers la 12^e [biffé diapason] – puisque l'appréciation est la même à l'octave – produit une sonorité suave.¹

On peut faire quelques remarques au sujet de ces règles. La première nous met en présence de l'*ethos* des modes, cette conception héritée de celle des modes grecs,² qui fut transmise à travers les modes ecclésiastiques et que l'on retrouvera encore chez Mersenne ou Kircher³. Telle qu'elle apparaît chez Dressler, c'est bien l'idée que la formulation d'un discours musical dans un mode donné, c'est-à-dire dans un système d'intervalles donné, induit par lui-même chez l'auditeur un état émotionnel, une humeur générale. En d'autres termes, il existe certains contextes musicaux, qui sont non rythmiques et qui à la fois contribuent à établir une disposition émotionnelle (selon les écrits des Anciens) et expriment ces dispositions émotionnelles.

La règle suivante concerne l'aspect dynamique de la musique. Un point remarquable est à noter : l'auteur préconise le même genre de traitement quand « la matière est joyeuse ou pleine de colère ». On observera donc que, même si la similitude entre ces deux émotions en termes dynamiques n'est pas explicitement formulée, elle est implicitement mais indubitablement prise en compte.

La dernière des règles mentionnées expose un trait de la musique qui ne relève peut-être pas directement de l'expression d'une émotion ou de la manière de la susciter, mais s'y apparente de près – à moins qu'il ne relève bien du même domaine de l'affectif. Il s'agit de la « suavité » de la musique. Si l'on s'en tient au texte, cet aspect de l'art du mélopoète ne concerne pas les émotions à proprement parler mais l'aspect *agréable* que doit posséder une cantilène : nous sommes face à ce devoir de l'orateur qu'est le *placere* ou *delectare*.⁴

En bref, deux des devoirs de l'orateur transparaissent dans les recommandations formulées par Dressler : émouvoir (règles 1 et 4) et plaire (règle 5). Ici, nous ne savons pas si ceux deux devoirs (et plus précisément celui consistant à plaire) concernent semblablement les émotions musicales ; mais il n'est pas certain que ce soit bien le cas.

Si les *Préceptes* de Dressler se présentent avant tout comme un traité de contrepoint, et même s'ils ne furent pas publiés, cet ouvrage – qui rend compte de son enseignement à ses élèves – est

¹ DRESSLER, 2001, Chap. XIII, p. 173, 175.

² Voir sur cette question les remarques formulées par Boèce. BOECE, pp. 23-31.

³ Voir Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* (1636-1637) et Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni* (1650).

⁴ Chez Tinctoris la *delectation* est provoquée, en musique comme dans l'art de l'éloquence, par la variété. TRACHIER, 2001, p. 43.

sans doute le premier à exposer aussi précisément la technique de composition musicale selon les règles de l'éloquence. Nombre des termes employés proviennent de Cicéron et Quintilien. Enfin, l'auteur reprend la distinction des Anciens entre style orné et style sévère (ou, si l'on préfère, entre l'asianisme et l'atticisme).¹ Dans la transposition qu'il fait de cette distinction concernant la musique, Dressler oppose le style musical de Josquin à celui des franco-flamands du XVI^e siècle (Clemens, Gombert, Crecquillon) – bien que, adoptant en cela le principe défendu par Cicéron dans *L'Orateur* (et par Aristote dans la *Rhétorique*, Livre III), il penche finalement pour un style équilibré et préservé des excès respectifs du dépouillement et de l'ornement ; il s'agit, en l'occurrence, d'un style incarné en musique par Roland de Lassus. Dressler apparaît comme une sorte de précurseur d'une écriture musicale asservie au texte, celui qui ouvre « la voie à une codification des moyens² ».

B.3. DE DRESSLER À BURMEISTER

La fin du XVI^e siècle voit se développer la poétique musicale selon la perspective que l'œuvre de Dressler avait ouverte : une intégration de plus en plus prononcée de la rhétorique. Toutefois, les traités qui paraissent alors témoignent aussi de l'influence de Zarlino. C'est le cas de Johannes Avianus (ca 1555-1617) dans son *Isagogè in libros musicae poëticae* :³

Il est le premier théoricien connu à ce jour à utiliser l'expression *harmonia perfecta* pour l'accord de tierce et de quinte, *harmonia imperfecta* lui servant à désigner l'accord de tierce et de sixte ; *perfectum* servait jusqu'alors à nommer la tierce majeure ; *imperfectum* la tierce mineure.⁴

Sethus Calvisius (1556-1615), cantor à Pforta puis à Leipzig, élabore une théorie qui repose sur *Le institutioni harmonische* de Zarlino dans son *Melopoia sive Melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant*.⁵ Dans sa méthode, Calvisius traite de la proximité entre les mots et la musique au sein de la composition, compare la segmentation d'une pièce musicale et la ponctuation dans la poésie, indique le moyen de restituer la question au sein du langage verbal par l'usage d'une cadence imparfaite.

¹ Voir PERNOT, p. 112-114, 186-192.

² TRACHIER, 2001, p. 48.

³ Avianus, Johannes, *Isagogè in libros musicae poëticae*, Erfurt, 1581.

⁴ ABROMONT, 2001, p. 418.

⁵ *Melopoia, ou méthode pour composer une mélodie, qui est communément appelée musique poétique*. Erfurt, 1592. À la différence de Zarlino, toutefois, Calvisius considère la quarte comme une consonnance. Il reprend également, en le modifiant, un système analogue à la solmisation et mis au point par Hubert Waelrand, la « bocédisation ». ABROMONT, 2001, p. 419.

C. JOACHIM BURMEISTER

C.1. *MUSICA POETICA* ET AUTRES TRAITÉS

Autant l'ouvrage de Dressler avait le mérite d'établir les bases de la musique poétique mais n'en traçait toutefois que les grandes lignes, autant la *Musica Poetica* de Burmeister en propose une présentation plus étoffée. Si Joachim Burmeister (1564-1629), cantor à Rostock à partir de 1589 et élève d'un disciple de Melanchthon (Lucas Lossius) poursuit à certains égards l'entreprise de Dressler, les textes qu'il publie, également rédigés en latin, ne sont plus seulement pédagogiques mais visent également un public érudit. La traditionnelle opposition entre le théoricien (savant) et le praticien (ignorant) évolue alors.

En dépit de la controverse dite du *paragone* – ou « parallèle des arts » – qui avait vu à la Renaissance la remise en cause par divers artistes (de Vinci, Castiglione etc.) de la distinction entre arts libéraux et arts mécaniques au profit d'un rapprochement entre arts du discours et arts non verbaux, ainsi que celle de la hiérarchie des arts, la musique conservait en Allemagne une place prépondérante.¹ Toujours intégrée aux arts libéraux, elle était en outre structurée en fonction de l'opposition traditionnelle entre musique théorique et musique pratique, la première étant le domaine du *musicus* – celui qui détenait la science musicale – et la seconde celui du *cantor*. Les ouvrages de Burmeister, cependant, s'adressent non seulement à un simple praticien mais à « un amateur passionné de musique, latiniste, au bagage culturel solide, souhaitant acquérir une connaissance technique.² » Ainsi, à la figure du mélopoète léguée par Calvisius, Burmeister ajoute-t-il celle du « philomuse » (*philomusus*), celui qui aime la musique ; c'est à lui qu'il s'adresse dans ses divers ouvrages : *Hypomnematum Musicae Poeticae* (1599), *Musica autoschédiastikè* (1601) et *Musica Poetica* (1606).³

¹ TRACHIER, 2001, p. 15.

² SUEUR, DUBREUIL, 2007, p. 12.

³ Traduits respectivement par les titres suivants : *Remarques de musique poétique*, *La Musique à l'improviste* et *La Musique poétique*. BURMEISTER, 2007.

Ces textes érudits, qui toutefois ne seront pas cités par les théoriciens ultérieurs, développent une conception rhétorique avancée, et non pas superficielle, de la musique. Il ne s'agit pas d'une approche se bornant à énumérer des figures¹ mais d'un projet visant bien à recourir à la méthode de la rhétorique considérée dans son entier afin d'atteindre son résultat :

La musique poétique (...) est cette fameuse partie de la musique qui enseigne comment l'on doit écrire un poème musical, en combinant les sons des mélodies pour en faire une harmonie ornée de diverses affections, qui constituent les périodes du discours, et ce pour toucher, en suscitant des mouvements de l'âme variés, l'esprit et le cœur des hommes.²

La démarche de Burmeister est, dans son ensemble, similaire à celle utilisée dans les classes de rhétorique. On observe par exemple un recours fréquent à la mémorisation³ au moyen de divers schémas ou synopsis.⁴ Mais voyons plus précisément en quoi consistent les similitudes entre les deux disciplines concernées.

C.2. LA RHÉTORIQUE MUSICALE SELON BURMEISTER

Le *Musica poetica* marque très clairement la véritable entrée de la rhétorique comme discipline servant à structurer la pensée musicale ; les références ne sont plus sporadiques, comme chez Dressler, mais revendiquées et permanentes. On peut juger de leur rôle en deux domaines : le recours aux « parties » de la rhétorique, qui implique que l'on organise désormais la poétique musicale selon les schémas de pensée de cette dernière, et l'emploi du vocabulaire de la rhétorique.

C.2.1. La rhétorique comme modèle organisationnel

Selon les traducteurs de Burmeister, Agathe Sueur et Pascal Dubreuil, « Dans ses grandes lignes, la *Musica Poetica* imite l'*Institution oratoire* de Quintilien. »⁵ Si cette observation est fondée, il convient toutefois de préciser en quoi consistent effectivement les « grandes lignes ». Si l'on procède à un examen comparatif des deux traités entre, d'une part, les douze livres de l'*Institution oratoire* et, d'autre part, les seize chapitres de la *Musique poétique*, on constate en effet certaines similitudes. Dans certains cas, elles sont évidentes, comme dans celui du premier livre consacré à

¹ SUEUR, DUBREUIL, 2007, p. 5.

² BURMEISTER, 2007, p. 37.

³ Concernant la technique dite des « lieux », se référer à YATES, 2008.

⁴ Voir par exemple BURMEISTER, 2007, p. 110-111 ou p. 318-321.

⁵ SUEUR, DUBREUIL, 2007, p. 14.

l'éducation dispensée aux enfants auquel répond le premier chapitre traitant de l'apprentissage de l'écriture et de la lecture musicale ; ou celui du contenu des livres IX et XI de Quintilien (figures et arrangements de mots ; mémorisation et prononciation), que l'on retrouve aisément dans le chapitre 12 de la *Musique poétique* (« Des figures ou ornements »). Dans d'autres cas, le parallèle est valable, mais d'une manière plus vague : au livre II des *Institutions*, on peut faire plus ou moins correspondre les chapitres 2 à 5 du traité musical – dans les deux cas sont exposés des rudiments de l'art concerné ainsi que des questions de définitions. Mais d'autres cas encore ne permettent aucune comparaison, tout particulièrement les chapitres 6 à 9 de l'ouvrage de Burmeister qui traite de questions spécifiques à la musique (transposition des modes etc.). En définitive, la comparaison fait bien apparaître une certaine volonté de « coller » à l'enseignement de l'éloquence, sans toutefois que l'enseignement de la musique parvienne à entrer dans le « moule » rhétorique. De ce point de vue, donc, le parallèle entre les deux disciplines n'est pas véritablement concluant.

Il n'en demeure pas moins que les similitudes de méthode, et plus encore de vocabulaire, sont frappantes. Et, pour peu que l'on examine aussi les autres textes de Burmeister, on s'apercevra qu'il reprend à son compte l'ensemble des diverses « parties » de la rhétorique : invention, disposition, élocution et action.

Si le chapitre de la Musique poétique consacré à la disposition (« du poème musical », Chap. XV) est assez court,¹ et si la question de l'invention est traitée tout aussi brièvement,² la question de l'élocution, et plus précisément de l'expression des « idées » au moyen de figures (« Des ornements, ou figures musicales », Chap. XII) est nettement plus développée.³

La figure est définie classiquement par l'auteur comme « un développement musical (...) qui s'écarte de la manière simple de composer⁴ » (C'est nous qui soulignons). Les figures peuvent être harmoniques, mélodiques, ou participer des deux. Burmeister dresse une liste précise pour chacun de ces cas, nommant ainsi un total de vingt-six figures ; puis il expose de manière approfondie chacune de ces figures, illustrant parfois son propos d'un exemple musical. La terminologie de ces figures provient dans la grande majorité des cas du vocabulaire des figures de rhétorique (métalepse, noëma, pléonasma, auxèse, hypotypose, hyperbole etc.) et quelques fois seulement du lexique purement musical (faux bourdon, fugue imaginaire). Nous le verrons, ce point est important.

¹ Burmeister insiste toutefois sur le rôle de l'exorde et sur la manière de le composer.

² Voir le chapitre XVI, « De l'imitation ».

³ La description des différents styles (humble, grand, moyen et mixte), qui relève aussi de l'élocution, est donnée également au chapitre XVI.

⁴ « [...] qui a simplici compositionis ratione discedit [...] ». BURMEISTER, 2007, p. 147.

Enfin, la partie de la rhétorique nommée « action » se trouve exposée dans un passage assez long des *Hypomnematum Musicae Poeticae*. Il y est question, plus précisément, de la *prononciation* du discours.¹ Se référant à Cicéron (*De Inventione* et *De la nature des dieux*), il indique quels sont les divers critères distinctifs de la voix, dont le critère dénommé « sonore » qui a pour vertu de rendre la voix distincte ; le but recherché est l'éclat de la voix instrumentale, que Burmeister nomme « chalcophonie ».

C.2.2. La rhétorique comme réservoir lexical

À la lecture des traités de Burmeister, on est frappé par le foisonnement de vocabulaire musical issu de la rhétorique, mais aussi de la grammaire. Comme nous l'avons signalé, il en va ainsi pour le plus grand nombre des figures répertoriées dans la *Musica poetica*. Mais ce n'est là qu'une infime partie du vocabulaire rencontré. Ainsi, dans son exposé des lois de la syntaxe musicale,² un long développement est consacré aux solécismes, c'est-à-dire aux fautes de « grammaire » musicales. Au nombre de ces fautes, on trouve par exemple la *tautoëpia*, « répétition de consonances parfaites de la même espèce selon un mouvement identique³ ; la *syzygia précipitée*, « lorsque des unissons ou des octaves surviennent plus vite que de raison, ou lorsqu'ils durent trop longtemps »⁴ ; ou encore la *catachrèse de la quarte*, laquelle « insère une quarte qui, jouant le rôle de fondement, se retrouve placée sous certains sons dans l'harmonie alors qu'elle ne peut jouer ce rôle de soutien de l'harmonie en raison de sa faiblesse.⁵

Face à ce « démon de la terminologie⁶ », la question se pose de savoir si les innombrables emprunts possèdent une véritable légitimité. Une réponse est fournie par Burmeister dans les *Remarques de musique poétique*. Il précise en effet que ses efforts visent à ce que

les éléments qui sont nécessaires et nobles en cet art [l'art de l'harmonie], et qui jusque-là étaient dépourvus de nom spécifique, puissent en recevoir un, de sorte que le discours visant à expliquer ces questions, usant de comparaisons, ne soit pas entrepris en vain, faute d'un vocabulaire adapté.⁷

¹ La prononciation est définie comme étant « l'action de modérer la voix, le visage et le geste, accompagnée de charme, qui, si elle est de qualité, a pour résultat que les choses paraissent être conduites par l'esprit. » BURMEISTER, 2007, p. 297.

² « La syntaxe musicale est la manière de combiner les sons de deux ou plusieurs mélodies afin de créer une harmonie en vue du modulamen. » *Op. cit.*, p. 71.

³ *Op. cit.*, p. 85.

⁴ *Op. cit.*, p. 91.

⁵ *Op. cit.*, p. 93.

⁶ SUEUR, DUBREUIL, 2007, p. 14.

⁷ BURMEISTER, 2007, p. 197. Cette explication est ainsi reformulée dans *La Musique à l'improviste* : « En inventant des termes, nous n'avons que cherché à pallier, comme nous le pouvions, la pénurie du vocabulaire, qui faisait cruellement défaut. » *Op. cit.*, p. 217.

C'est Statius Olthoff, cantor avant Burmeister à Rostock qui, dans une lettre adressée à ce dernier, complète ce premier élément de réponse en lui écrivant « tu énonces toutes les matières à l'aide de vocables adaptés et convenables, tirés du magasin des rhéteurs et empruntés aux autres arts, afin qu'ainsi soit minime le risque d'erreur et d'hésitation d'ordinaire lié à l'ambiguïté des termes. »¹

Nous disposons donc d'une explication relativement satisfaisante pour l'usage massif des termes de rhétorique que fait Burmeister dans ses ouvrages. Il permet en effet d'affiner l'outillage du compositeur dans son entreprise de réalisation de poèmes musicaux : il peut de la sorte savoir précisément à quelle technique il a recours et quels effets elle peut provoquer.

Toutefois, si une telle méthode nous confirme la cohérence du projet défendu par Burmeister, elle ne met pas directement en lumière les caractéristiques propres à l'éveil des affects qu'une rhétorique musicale serait supposée engendrer. Il convient donc d'examiner ce qu'il en est vraiment à ce sujet.

C.3. RHÉTORIQUE MUSICALE ET ÉMOTIONS CHEZ BURMEISTER

C.3.1. Affections et affects

L'étude des traités fait apparaître que le souci de capter l'auditeur par les émotions est profondément ancré dans la théorie et la pratique qui ici sont défendues. On peut ainsi repérer quelques principes fondamentaux qui traversent les divers traités de Burmeister.

Le premier de ces principes apparaît à travers l'attention particulière qui est portée aux clausules, ces passages musicaux mentionnés précédemment. Dans le droit fil de Dressler, l'auteur de la *Musique poétique* leur confère un rôle essentiel qui irrigue entièrement la musique :

Une clausule (elle tire son nom de « clore ») est un petit développement musical constitué de trois parties (autrement dit de trois sons), à savoir d'un début, d'un milieu et d'une fin, qui sert à terminer les affections des mélodies, c'est-à-dire les périodes, et à finir l'harmonie elle-même [...] Aucune harmonie ne peut être dépourvue de clausules. En effet, la clausule est à l'harmonie ce que l'âme est au corps animé. Pour ces raisons, si l'apprenti veut éviter que ses poèmes ne paraissent dénués de vie, il fera bien de ne jamais négliger les clausules dans le travail syntaxique.²

¹ *Op. cit.*, p. 201.

² *Op. cit.*, p. 107, 113. Ajoutons que l'on tend parfois à assimiler abusivement les clausules à des cadences. En rhétorique, les clausules dégénérent parfois en tics de discours et furent de ce fait critiquées par Quintilien.

Le caractère vivant (et donc plaisant) des pièces musicales serait ainsi intimement lié à l'usage permanent et maîtrisé des clausules. Mais voyons à présent un autre terme employé par Burmeister, qui correspond à ce que l'on peut appeler un concept : il s'agit de l'*affection* musicale, un terme que nous avons déjà rencontré à deux reprises chez Burmeister – afin de décrire la poétique musicale et, précisément, la clausule. Voici la définition qui en est donnée :

Affection musicale : dans une mélodie ou une harmonie, période terminée par une clausule, qui émeut et affecte l'esprit et le cœur humains, *un mouvement [...] qui est charmant, agréable et plaisant, ou au contraire déplaisant et désagréable, à la fois pour l'oreille et pour le cœur.*¹

L'affection (*affectio*, et non *affectus*) ne revêt pas ici le sens qu'on lui connaît habituellement, c'est-à-dire celui de l'état de ce qui est affecté, comme par exemple dans une *passion* de l'âme. L'affection musicale désigne au contraire *ce qui affecte*. On aura aussi remarqué qu'une affection est caractérisée, techniquement parlant, par le fait qu'elle s'achève par une clausule. Ajoutons enfin que Burmeister définit la mélodie comme « une affection composée de sons (...) [qui] engendre des affects ».

La mélodie étant en elle-même – c'est-à-dire, d'après les définitions de Burmeister, en toutes circonstances – une affection, l'éveil des émotions est donc fondamentalement causé par toutes ces périodes qu'achèvent les clausules ; les figures de rhétorique musicale ne sont que des cas particuliers des telles affections. Il est clair, désormais, que la poétique musicale est pensée à la fois en détail et en profondeur dans la perspective de la mobilisation des affects.

Suivons donc comment les affections peuvent être employées en fonction des deux devoirs traditionnels de l'orateur.

C.3.2. *Susciter l'adhésion de l'auditeur : le devoir de plaire*

Le but étant, dans ce premier cas, de provoquer la *délectation*, il est vraisemblable que cela doit être accompli au moyen d'affects agréables.² Afin d'y parvenir, il conviendra de respecter une loi syntaxique, c'est-à-dire « un principe, une règle, ou encore une convention musicale, qui régit l'assemblage des sons et permet de former une harmonie aux sonorités suaves. »³ La suavité (caractère déjà mentionné par Dressler), suscitant les passions douces et qui est opposée à la force (*vis*) apparaît, tout au long de la *Musica poetica*, presque comme un synonyme de l'agréable, comme

¹ BURMEISTER, 2007, p. 277. La partie de la citation en italique est en allemand dans le texte original.

² Cette équivalence entre l'affect exprimé par la musique et l'affect réellement éprouvé par l'auditeur fera, précisément, l'objet d'une remise en cause à partir du XIX^e siècle (voir chapitre VII).

³ *Op. cit.*, p. 79.

la principale qualité que doit posséder la musique. Par conséquent, il conviendra d'éviter des situations comme la *dipylasis des consonances*, laquelle consiste en un « redoublement de consonances imparfaites mêlées à des consonances parfaites. (...) C'est pourquoi, inévitablement, plus on combine des intervalles harmoniques imparfaits, moins l'harmonie est suave.¹

D'autres cas peuvent nuire à l'accueil favorable de l'auditoire. Celui, évoqué plus haut, de la *syzygia précipitée*, solécisme dans lequel on entend l'harmonie qui s'est entrelacée sur des sons semblables entre eux ; de ce fait, « les oreilles perçoivent cela comme quelque chose de désagréable »². De même si « on introduit des intervalles abscons et trop grands (...), comment une harmonie peut-elle plaire ? »³

Sans entrer dans le détail, ajoutons que l'on trouve aussi chez Burmeister une autre qualité fondamentale, mentionnée sous le terme de *symmetria* : la proportion ou symétrie ; on notera qu'à cette occasion la musique est plutôt considérée en termes mathématiques que discursifs, c'est-à-dire selon son statut de science du *quadrivium*.⁴

L'adhésion de l'auditeur dépend en outre de la disposition du poème musical. L'exorde, « première affection du poème », est ici décisive puisqu'elle « sert à rendre les oreilles et l'esprit de l'auditeur attentifs au discours musical et à capter sa bienveillance. »⁵ Quant au *medium*, le « corps des cantilènes », il faut éviter qu'il « prenne de trop grandes proportions, de peur que, trop développé, il ne suscite le dégoût chez l'auditeur. »⁶

C.3.3. Éveiller les passions de l'auditeur : le devoir d'émouvoir

Toutefois, la maîtrise de la musique poétique n'a pas seulement vocation à mettre l'auditoire dans une disposition favorable, à lui plaire, et pour cela à éveiller des affects positifs. Il faut aussi l'émouvoir, c'est-à-dire provoquer chez lui divers états affectifs ; ce qui peut être obtenu par divers moyens, qu'il s'agisse (là aussi, à certains égards) de la mise en condition de l'auditeur ou de l'expression de multiples émotions particulières. Burmeister rappelle notamment la position défendue par Platon en regard de la fonction éthique remplie par la musique. Il maintient aussi

¹ *Op. cit.*, p. 95.

² *Op. cit.*, p. 91.

³ *Op. cit.*, p. 101.

⁴ *Op. cit.*, p. 209.

⁵ *Op. cit.*, p. 177.

⁶ *Op. cit.*, p. 179.

l'anecdote célèbre d'après laquelle Pythagore – dans la version qu'il donne – aurait su calmer un jeune homme ivre grâce à un air joué en mode phrygien avec un rythme spondé.¹

Burmeister reprend donc ici, sans surprise, le point de vue des Anciens sur l'*ethos* des modes. Ces derniers doivent être accommodés aux matières (aux textes) leur correspondant, selon qu'elles sont joyeuses et allègres, tragiques et agitées, propices à la lamentation et aux larmes etc.²

Enfin, rappelons que toute la partie concernant l'élocution (le choix du style, l'utilisation des figures mentionnées plus haut) a pour activité principale de mettre en œuvre les techniques suscitant les passions. Il en va de même pour la partie de la rhétorique nommée *action*, dont fait partie la prononciation : « La prononciation qui suscite les passions est l'action de modérer la voix, conjugée à l'apparat, en vue de susciter les passions. L'apparat est une ornementation qui, par les gestes et l'énonciation même de la voix, s'ajoute à la prononciation de la musique. »³

CONCLUSION

La poétique musicale de Joachim Burmeister peut être considérée comme un projet authentique de rhétorique musicale, développé et solidement articulé, dans lequel les parties de la rhétorique sont toutes mises à contribution. Même si l'application de la rhétorique à la composition musicale n'est pas complète, elle est poussée nettement plus loin que chez Dressler. En outre, la présentation d'une liste très étoffée de figures de rhétorique musicale, caractéristique souvent mentionnée quand on évoque Burmeister, ne doit pas masquer le sens réel de la démarche :

L'essentiel n'est pas dans la maîtrise des figures, mais dans la compréhension des concepts et des notions-clefs de la rhétorique, compréhension permettant de passer de la théorie à l'*actio* sans qu'il y ait rupture.⁴

Ajoutons que l'articulation de l'art de l'éloquence et de la musique permet aussi de fournir à la seconde toute la richesse lexicale du premier et que la mobilisation des affects chez l'auditeur est bel et bien au cœur de l'enseignement proposé. Avec Burmeister, la rhétorique musicale est pour ainsi dire sortie de son enfance.

¹ *Op. cit.*, p. 213. D'après Boèce, l'histoire était un peu différente, puisque le jeune homme « avait été excité par un chant en mode phrygien » et que Pythagore l'aurait calmé « en répondant sur un mètre spondaïque ». BOECE, p. 27. Voir aussi plus haut : Chap. I, B.1.1. « Damon d'Athènes ».

² BURMEISTER, 2007, p. 127.

³ *Op. cit.*, p. 303.

⁴ SUEUR, DUBREUIL, 2007, p. 19.

CHAPITRE 5 – RHÉTORIQUE, MUSIQUE ET FIGURENLEHRE

INTRODUCTION

Sans aller jusqu'à qualifier Burmeister de « fondateur » de la rhétorique musicale, il est indéniable que ses traités marquent une étape décisive du point de vue qui nous occupe : il est en effet le premier à organiser une méthode de composition musicale à partir de la rhétorique, dans le cadre d'une discipline qu'il nomme *musica poetica*, et d'une manière incontestable (la rhétorique était encore timide chez Dressler) ; de plus, il agit à la fois en cantor luthérien, en pédagogue et en humaniste.

En faisant entrer la musique dans les catégories et la terminologie de la rhétorique, Burmeister contribue à faire entrer la musique au sein des humanités.¹ En ce sens, il se révèle comme un homme de la Renaissance, soucieux de contribuer au savoir du « philomuse », multipliant pour cela dans ses ouvrages le recours à des méthodes stimulant mémoire visuelle (tableaux, schémas), dans la tradition de l'art – rhétorique – de la mémoire.²

¹ BARTEL, 1997, p. 93.

² SUEUR, DUBREUIL, 2007, p. 13.

Burmeister est également un continuateur de l'entreprise visant à lier étroitement la musique à l'enseignement et la propagation de la foi dans le cadre de la Réforme luthérienne ; ce que nous avons nommé « prédication musicale ». Sa formation de cantor lui en donnait les moyens, puisque sa formation avait associé théologie, lettres (dont la rhétorique) et musique, et que ses traités peuvent être vus comme un résultat finalement logique de son cursus. Il est donc bien, en ce sens, l'héritier des travaux de théorisation et de pédagogie musicale d'Agricola, Lossius ou Dressler.

C'est cette complémentarité entre les divers fils constituant la poétique musicale de l'Allemagne baroque qui incite à reconnaître à Burmeister un rôle majeur. Toutefois, on se doit de noter que l'expression de « rhétorique musicale » pour désigner ce qu'il propose n'est pas pleinement satisfaisant.

On remarquera tout d'abord que son travail semble avoir été totalement hermétique à ce qui se déroulait, très exactement à la même époque, en Italie. Quelques rares noms de compositeurs italiens sont simplement cités à la fin de la *Musica poetica*, dont le madrigaliste Luca Marenzio (1554-1599) ;¹ mais aucune trace de ce qui se déroulait à Venise ou Florence. Il est manifeste que l'univers de Burmeister est celui de la polyphonie (les auteurs cités sont surtout Lassus, Clemens non Papa et Dressler). Si rhétorique musicale il y a, elle semble donc n'avoir aucunement bénéficié de la réflexion menée par Mei ou Galilei ainsi que des nouveautés de Monteverdi.

Ensuite, il y a quelque chose de précipité dans l'expression de rhétorique musicale chez Burmeister : non seulement ne sont vraiment traités dans ses ouvrages que deux parties de la rhétorique (disposition et élocution) mais, surtout, le souci principal semble avoir été de donner à la musique une terminologie. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, là est la fonction centrale de la rhétorique chez Burmeister.

Enfin, la question se pose de la postérité de ses travaux. Selon Sueur et Dubreuil, si elle constitue un éclairage très utile pour les recherches actuelles, l'œuvre de Burmeister pourrait n'avoir eu que peu – ou pas – d'écho chez les auteurs suivants, puisqu'on en trouve aucun écho chez Bernhard ou Mattheson. Nous verrons que ce point de vue est incomplet : l'œuvre de Burmeister (et notamment sa liste de figures) était connue d'au moins un autre théoricien, J. Thuringus, qui la pris en compte pour sa propre *Figurenlehre* ; même si le nom de Burmeister n'apparaît plus dans les traités qui le suivent, son influence demeure.

¹ BURMEISTER, 2007, p. 183, 185.

A. LA RHÉTORIQUE DE L'ANTIQUITÉ

L'observation que nous venons de faire, selon laquelle la poétique musicale de Burmeister offrirait bien une discipline pour la musique et son usage religieux mais ne saurait être véritablement qualifiée de « rhétorique », appelle alors un questionnement. En quoi pourrait consister une véritable rhétorique musicale ? Quelles seraient ses caractéristiques ?

Afin de pouvoir répondre, nous proposons d'en revenir préalablement à la rhétorique elle-même, et plus exactement à la rhétorique de l'Antiquité qui – essentiellement à partir de Burmeister – sert de modèle aux auteurs des traités de poétique musicale. Nous serons alors en position d'examiner quelles sont les relations qui existent entre rhétorique et musique.

A.1. SENS ET ORIGINES DE LA RHÉTORIQUE

Trois sens distincts peuvent être attribués à la rhétorique.¹ Au sens le plus courant, il s'agit de l'art du discours (*bene dicendi scientia*) ; c'est en premier lieu ce sens qui nous intéressera, puisque nous nous attacherons à l'évolution de cet art. On ajoutera qu'il est un art à vocation essentiellement pratique – si l'on se réfère à la définition de Quintilien.²

Deux autres sens peuvent être donnés à la rhétorique. Elle peut aussi être l'enseignement de l'art du discours, ce qui implique sa pleine connaissance, ou encore le fait d'avoir découvert ses procédés. Enfin, la rhétorique peut être une théorie du discours persuasif : l'idée est ici non pas de pratiquer l'art oratoire (en l'effectuant ou en le transmettant), mais de l'étudier et de le comprendre ; la rhétorique est alors explicative – ce dernier sens désignant non seulement la connaissance du système de la rhétorique, de tout ce qui la constitue, mais aussi de son fonctionnement.³

On peut la caractériser⁴ d'une première manière, la plus évidente, en la définissant comme art ou technique de la persuasion par le discours.⁵ Cet art oratoire use d'effets que doit produire le discours sur son auditoire ; il vise autant à émouvoir qu'à convaincre. On rattache généralement ses origines à deux traditions distinctes : la sophistique et le stoïcisme.

¹ REBOUL, 1984, p. 6.

² La division des arts selon Quintilien est la suivante : arts théoriques (« connaissance et appréciation des choses ») ; arts pratiques (consistent entièrement dans l'action) ; arts effectifs (exécution d'un ouvrage visible). La rhétorique tient en partie aux trois sortes ; mais, pour l'essentiel, « comme l'œuvre de la rhétorique consiste principalement dans l'action, je l'appellerai un art *pratique*, ou *administratif*, car ce nom signifie la même chose. » QUINTILIEN, *Institutions oratoire*, Livre II, Chap. XVIII.

³ « la rhétorique n'est pas normative mais explicative ». Voir Reboul, 1984, p. 6.

⁴ De *rhétorikê (tekhnê)*, « art oratoire ».

⁵ REBOUL, 1991, p. 5.

La rhétorique considérée dans sa définition sophistique se trouve étroitement liée à la persuasion, obtenue si nécessaire par la manipulation de l'auditoire.¹ Ce versant de la rhétorique met en avant le lien existant entre l'orateur et son public, et donc sur les affects de ce dernier, comme l'a fait remarquer Joëlle Gardes-Tamine.²

L'autre source de la rhétorique réside dans le stoïcisme de Cicéron ou de Quintilien ; elle définit la rhétorique comme « art du bien dit ». C'est dans ce cas le discours lui-même qui est mis en avant ; il s'appuie sur la grammaire et possède une importante fonction éducative et morale. La rhétorique se trouvera donc toujours comme écartelée entre les aspects proprement philosophiques qu'elle véhicule (et que l'on retrouve présents dans les débats actuels concernant la philosophie du langage) et la suspicion qu'elle éveille fréquemment.

A.2. LA RHÉTORIQUE GRECQUE

Le nom de Gorgias (485-374) est largement associé à des questions propres à l'élocution – le style et les figures de style. On parle d'ailleurs « de "gorgianisme" pour caractériser un discours particulièrement éloquent » ou de « figures gorgianiques ».³ Jugeant que les figures de la rhétorique touchaient directement l'âme,⁴ il fut le premier à rapprocher discours et poésie,⁵ comparant la persuasion à la médecine. En effet, pour Gorgias, la puissance du langage réside dans la persuasion.⁶

La figure du sophiste nous apparaît traditionnellement sous un jour négatif, en raison notamment de l'attaque menée par Platon à son égard. Toutefois, si Platon voit le sophiste comme une caricature du philosophe, comme un illusionniste,⁷ son contemporain Isocrate (436-338), qui aurait été élève de Prodicos et Gorgias⁸ se démarque de cette condamnation (bien qu'il rejette les

¹ Et notamment en leurrant son l'auditoire : voir à ce sujet, par exemple, Platon (« Par la force de leur discours, ils [Tisias et Gorgias] font paraître petites les grandes choses et grandes les petites, ils donnent à la nouveauté un ton archaïsant et à son contraire un ton nouveau » ; PLATON *Phèdre*, 267 a) ou Aristote (« comme dans l'éristique, ce qui produit la duperie, c'est ce qu'on n'ajoute pas (...). Aussi s'indignait-on justement de la profession de Protagoras ; car c'est un leurre, un faux-semblant de vraisemblance, qui ne se trouve dans aucun autre art que la Rhétorique et l'Éristique » ; ARISTOTE *Rhétorique*, 1402 a).

² « En utilisant des termes modernes, on pourrait dire que la rhétorique se relie à la psychologie et à la sociologie. Elle s'appuie évidemment sur les mécanismes de la persuasion, qui sont logiques ». GARDES-TAMINE, 1996, p. 8.

³ DANBLON, 2005, p. 28 ; PERNOT, 2000, p. 34.

⁴ DANBLON, 2005, p. 28.

⁵ GARDES-TAMINE, 1996, p. 24.

⁶ « Le langage exerce une violente contrainte sur l'âme, comparable à l'action des drogues sur le corps et aux arts de sorcellerie et de magie ; il suscite ou supprime des opinions et des émotions ; il prend des formes multiples, parmi lesquelles la poésie, les incantations, les discours écrits avec "art" que l'on prononce dans les débats, les controverses des philosophes. » GORGAS, *Éloge d'Hélène*, 8-14. Voir PERNOT, 2000, p. 33.

⁷ Voir à ce sujet la fin du *Sophiste*.

⁸ PERNOT, 2000, p. 47.

travers des sophistes, comme la grandiloquence). Il cherche à moraliser la rhétorique, à l'identifier à la philosophie ; l'harmonie devient alors la valeur centrale.¹

Face à cette controverse, l'attitude d'Aristote se démarque assez nettement, puisque c'est sur le plan de l'action qu'il en pose les enjeux. Il refuse en effet à la rhétorique le statut de science, préférant la définir comme art ou technique de persuasion. Elle ne s'occupe pas de vérité absolue, mais des affaires humaines (l'auditoire doit donc y être pleinement pris en compte). Sa *Rhétorique*, rédigée en vue d'un travail d'enseignement,² est généralement considérée comme l'ouvrage fondateur de la théorie de l'argumentation ou, si l'on préfère, le couronnement de la rhétorique grecque.³ Le premier livre concerne le raisonnement et les genres oratoires ; le deuxième propose une théorie des émotions ; le troisième est consacré au style, aux figures et aux parties du discours.

Les trois éléments qui structurent la pensée grecque concernant le discours, c'est-à-dire l'*ethos*, le *logos* et le *pathos*, font système dans la théorie d'Aristote. Ces trois éléments, que l'on peut traduire par les fonctions respectives de l'orateur, de l'argument et de l'auditoire, correspondent aux divers moyens permettant la persuasion, moyens qu'Aristote nomme *preuves* :⁴

Les preuves administrées par le moyen du discours sont de trois espèces : les premières consistent dans le caractère de l'orateur ; les secondes, dans les dispositions où l'on met l'auditeur ; les troisièmes dans le discours même, parce qu'il démontre ou paraît démontrer.⁵

D'un côté, en effet, l'orateur doit inspirer la confiance ; cet objectif dépendra du « caractère » qu'il saura offrir à son auditoire, un caractère qui sera construit dans le discours et en sera ainsi un effet ; de l'autre côté, il importera de mettre l'auditoire en disposition, dans un état émotionnel donné : en éveillant chez lui diverses passions.

A.3. LA RHÉTORIQUE LATINE

¹ Isocrate « tourne le dos à la grandiloquence et crée une prose distincte de la poésie, sobre, claire, précise, exempte de termes rares, de néologismes, de métaphores brillantes, de rythmes marqués, mais subtilement belle et profondément harmonieuse. Sans être poétique, elle doit son rythme à l'équilibre de la période et à la clausule qui la termine. » REBOUL, 1991, p. 23.

² PERNOT, 2000, p. 63.

³ Voir DANBLON, 2005, p. 38 et PERNOT, 2000, p. 38.

⁴ Précisons que les preuves sont dites « techniques » lorsqu'elles relèvent de la technique proprement rhétorique et « extra-techniques » quand elles précèdent la rhétorique – les faits indiscutables, les pièces à convictions, les aveux etc.

⁵ ARISTOTE, *Rhétorique*, 1356 a.

Premier traité d'importance depuis celui d'Aristote, et faisant figure à bien des égards de lien entre les rhétorique grecque et romaine, *La Rhétorique à Herennius*, longtemps attribuée par erreur à Cicéron, opère une synthèse complète de l'art qu'il décrit. La classification du « système » de la rhétorique hérité d'Aristote y apparaît de manière plus précise.

Cicéron (106-43) est une des figures majeures de la rhétorique romaine, et une référence pour le XVI^e siècle. Ses traités vont au-delà d'une simple reprise de la rhétorique grecque. S'opposant comme Isocrate à la condamnation formulée par Platon, il s'efforce de « rhétoriser » la philosophie. Il défend une vision du monde dans laquelle la rhétorique est un art complet, consiste en un équilibre entre forme et contenu, s'articule avec la philosophie et fait intimement interagir les trois aspects du discours que sont le *logos*, l'*ethos* et le *pathos*. Toutefois, c'est surtout le *pathos* qui occupe une place significative : que ce soit dans les éléments relatifs au style (l'élocution), ou dans la véritable mis en scène que constitue l'action.

Avec Cicéron, Quintilien (35-96) est l'auteur qui contribuera le plus largement à l'introduction de la rhétorique au sein de la poétique musicale, spécialement chez Burmeister. La synthèse qu'il propose de la rhétorique donne lieu à une systématisation très avancée, nourrie d'une grande richesse dans les sources : rédigé à la toute fin de sa vie (93-95), son ouvrage majeur bénéficiait ainsi des fruits de sa longue carrière. Aussi cette *Institution oratoire* apparaît-elle comme une véritable somme¹ (le terme d'institution étant ici à entendre au sens d'éducation : l'ouvrage couvre en effet l'intégralité de la formation de l'orateur, de l'enfance jusqu'à la retraite).²

A.4. LE SYSTÈME DE LA RHÉTORIQUE

Ce que l'on appelle parfois « système de la rhétorique » constitue durant l'Antiquité une sorte de bien commun, un enseignement qui s'est étoffé au fil des siècles, depuis la Grèce classique

¹ « le meilleur panorama existant de la rhétorique antique et le principal ouvrage qu'il convient de lire si l'on veut comprendre en profondeur cette discipline. » PERNOT, 2000, p. 210.

² L'*Institution oratoire* est composée de douze livres : le premier s'adresse au précepteur ou à l'instituteur, exposant les travaux qui précèdent l'entrée de l'élève dans la classe du rhéteur. Le deuxième livre aborde les premiers rudiments de l'enseignement (chap. I à XII) ainsi que divers problèmes concernant la définition de la rhétorique (chap. XIII à XXI).

La suite de l'ouvrage est organisée selon les parties de la rhétorique. Les livres III à VII traitent de l'invention et de la disposition ; les livres VIII à X de l'élocution ; le livre XI de la mémoire et de la prononciation (ou action) ; le dernier livre apporte diverses considérations sur l'importance pour l'orateur de la culture générale et de la valeur morale.

et hellénistique, puis à travers l'ensemble de la civilisation romaine. On peut décrire ce système comme un réseau de listes, de notions, de termes techniques :

Les *devoirs de l'orateur*, qui recourent partiellement la distinction aristotélicienne entre *logos*, *ethos* et *pathos*, peuvent être résumé par la triade latine *docere, placere, movere* (instruire, plaire, émouvoir).

Les *genres du discours* rhétorique (détaillés par Aristote) : délibératif (conseiller ou déconseiller), judiciaire (accuser ou défendre), épideictique (louer ou blâmer).

Les *parties de la rhétorique* : invention (trouver les arguments) ; disposition (les ordonner en un plan) ; élocution (exprimer selon un style) ; mémoire (fixer le discours) ; action (prononcer le discours).

La *disposition*, elle-même, est constituée des *parties du discours* : exorde, narration, proposition, argumentation (preuve, réfutation), péroraison.

Les *genres de style* : grand, moyen, simple (pour Quintilien : émouvoir, plaire, instruire).

Les *formes stylistiques* : clarté, ampleur ou dignité, véhémence, éclat, vigueur, beauté, simplicité, douceur, sincérité, sévérité etc.

Les *figures*, dont les figures d'élocution : répétition, anaphore (commencement par le même mot des membres de phrases successives), retour en arrière, concaténation etc.

B. MUSIQUE ET RHÉTORIQUE

De l'Antiquité à la renaissance, la rhétorique et la musique ayant évolué de manière indépendante (et, jusqu'à la fin du Moyen-âge, l'une au sein du *quadrivium*, l'autre au sein du *trivium*), on peut considérer que l'idée d'une rhétorique musicale ne correspondit à aucune réalité tangible. De ce fait, et en raison également du regain d'intérêt pour les Anciens au XVI^e siècle, l'élaboration

de la rhétorique musicale s'est appuyée sur le corpus que nous venons de mentionner, avec une prédilection pour l'*Institution oratoire* de Quintilien.

B.1. AFFINITÉS MENTIONNÉES PAR LES ANCIENS

Il ne fait aucun doute, pour les rhéteurs de l'Antiquité, qu'il existe une sorte d'affinité entre rhétorique et musique, par laquelle ces deux disciplines agissent sur l'âme de l'auditoire. (Nous parlons ici de « musique » en un sens qu'a acquis ce terme depuis l'époque moderne ; il convient toutefois d'être prudent à ce sujet.)¹ Ainsi Denys d'Halicarnasse, évoquant la lecture des discours d'Isocrate, affirme :

Quand je lis n'importe quel discours d'Isocrate, qu'il ait été rédigé pour des tribunaux, des assemblées ou des panégyriques, je deviens grave au moral, et il se fait un grand calme dans mon esprit, comme à l'audition des airs spondiaques, joués à la flûte pendant les libations, ou des mélodies écrites dans la gamme dorienne ou le mode enharmonique. Lorsque je prends en revanche un discours de Démosthène, je suis saisi d'enthousiasme, poussé dans un sens puis dans l'autre, éprouvant émotion [*pathos*] sur émotion ; défiance, angoisse, crainte, mépris, haine, pitié, indulgence, colère, envie, je passe par tous les sentiments qui peuvent s'emparer de l'esprit humain.²

Par conséquent, nous ne serons pas surpris de voir Quintilien mentionner cet aspect de la musique alors qu'il défend la nécessité pour l'orateur de bien la connaître :

les armées des Lacédémoniens s'enflammaient aux accents de la musique. Les clairons et les trompettes de nos légions ne produisent-ils pas le même effet ? La supériorité des armes romaines semble être en rapport avec la véhémence de leurs accents. C'est donc avec raison que Platon a cru que la musique était nécessaire à l'homme public que les grecs appellent πολιτικόν.³

Les comparaisons effectuées alors entre les deux arts permettent notamment d'expliquer comment fonctionne la rhétorique,⁴ voire comment, à l'aide d'arts extérieurs (la musique, mais aussi la géométrie), l'enseigner au mieux :

je ne prétends pas former un orateur sur le modèle de ceux qui existent ou qui ont existé, mais d'après le type idéal d'un orateur parfait et accompli sous tous les rapports.⁵

¹ Voir à ce sujet l'ouvrage *Mousiké et logos* de Johannes Lohmann qui aborde de cette question. LOHMANN, 1989.

² DENYS D'HALICARNASSE, 1998, p. 92.

³ QUINTILIEN, I, X, § 6, p. 40.

⁴ GALLO, 2002, p. 58.

⁵ QUINTILIEN, I, X, § 3, p. 39.

L'auteur précise toutefois que ces apports extérieurs possèdent leur valeur non pas en eux-mêmes mais par le fait qu'ils viennent s'intégrer à l'art oratoire déjà existant.¹

Il n'en demeure pas moins que la musique est pour la rhétorique un apport précieux.² Nous pouvons donc vérifier, à travers les exemples mentionnés et bien d'autres (chez Cicéron, dans la *Rhétorique à Herennius* etc.), que la musique est prise véritablement en considération. Tâchons de voir à présent plus en détails en quoi peuvent consister les relations entre les deux arts, en partant cette fois d'une revue méthodique des aspects susceptibles d'être concernés, et que ces relations aient été ou non envisagés par les auteurs de l'Antiquité.

B.2. UNE AUTRE AFFINITÉ ENVISAGEABLE : LE VOCABULAIRE

Un simple coup d'œil sur les entrées d'un dictionnaire de rhétorique nous présente un vocabulaire qui renvoie fréquemment, de manière directe ou indirecte, à la musique : cacophonie, cadence, clausule, composition, emphase, figure, style fleuri, gradation, grave, imitation, ornement, période, répétition, style, transposition, trope, volume etc. Si une telle énumération ne démontre rien en elle-même, elle signale toutefois, nous semble-t-il, la proximité des deux disciplines. On peut ajouter que dans les deux cas, ces termes possèdent une signification technique précise, tout en rappelant que nous n'avons ici mentionné aucun terme ayant intégré le vocabulaire musical suite à l'avènement de la rhétorique musicale baroque. Mais il apparaît qu'un tel état de fait ne pouvait qu'encourager quelqu'un comme Burmeister à venir puiser presque naturellement à ce lexique.

En observant une telle liste du vocabulaire de la rhétorique, nous pouvons également remarquer que les relations envisageables entre musique et rhétorique sont de nature diverse : elles peuvent concerner le son (sa hauteur, par exemple), les traits relatifs à la voix (phrasé, rythme etc.), des éléments de syntaxe ou de structure etc.

En résumé, de telles indices rendaient très plausible l'hypothèse d'une association des deux disciplines. Reste à savoir en quoi elle consisterait concrètement, dès lors qu'il s'agirait d'établir une véritable méthode de composition fondée sur la rhétorique.

B.3. CE QUE PEUT ETRE UNE VÉRITABLE RHÉTORIQUE MUSICALE

¹ *Ibid.*

² Quintilien consacre ainsi, dans *l'Institution oratoire*, la plus grande partie d'un chapitre à la musique. QUINTILIEN, I, X.

La mise en œuvre de cette « hypothèse » est véritablement ce en quoi a consisté l'évolution de la poétique musicale allemande. Mais un tel processus s'étendit sur une très longue période, entraîna certains choix théoriques (et philosophiques) et rencontra divers obstacles.

La rhétorique musicale, au sens où l'on emploie parfois cette expression pour en désigner la forme systématisée à l'extrême propre au monde germanique, consiste bien en une conception de la musique jusqu'alors inédite : une discipline musicale rigoureusement calquée sur le modèle de la rhétorique. Un tel choix implique toutefois d'aller bien plus loin que l'étape franchie par Burmeister : il suppose en effet de penser la musique en prenant en compte tous les éléments qui caractérisent la rhétorique (ou, en prenant le problème dans l'autre sens, de « rhétoriser » tous les paramètres musicaux) ; et c'est d'ailleurs, *mutatis mutandis*, à une tâche aussi considérable que se consacra Mattheson.

Dans la quête d'une telle rhétorique musicale (*vraiment* musicale, pourrait-on dire), l'essentiel du système de la rhétorique semble bien avoir été convoqué. L'ensemble des instances oratoires, tout d'abord : l'*ethos* musical et, plus encore le *pathos* musical, ont fait l'objet d'une réflexion approfondie ; quand à ce que l'on pourrait nommer l'idée d'un *logos* musical, elle se révèle inséparable du projet lui-même, dès lors que la musique y est considérée comme un discours.¹ Non seulement comme soutien du discours verbal, mais comme discours à part entière.

Mais les choses sont encore plus claires en ce qui concerne les *parties* de cette rhétorique musicale. Nous observerons toutefois que chacune de ces parties n'a pas reçu le même développement. En premier lieu, l'héritage de Melancthon – qui avait limité la rhétorique aux trois premières, c'est-à-dire à celles de l'écriture du discours – a fortement pesé, même si l'*action* (en l'occurrence, l'interprétation musicale) a été abordée par Burmeister. Cependant, l'essor de la rhétorique musicale a fondamentalement porté, dans un premier temps, sur la question de l'élocution.

C. L'ÉLOCUTION

¹ Notamment dans la perspective ouverte par G. Mei et la *Camerata fiorentina*. Voir aussi à ce sujet HARNONCOURT, 1982, « Naissance et évolution du discours musical », p. 177-178.

C.1. ÉLOCUTION ET THÉORIE DES FIGURES

En rhétorique, l'*elocutio* (également appelée *decoratio*) vise à rendre le discours convainquant, recourant pour ce faire à des figures de style.

Durant l'Antiquité, les notions de style et de figures avaient connu un développement significatif à l'époque hellénistique, notamment dans le traité *Du style* d'un certain Démétrios.¹ On y trouvait plus particulièrement (outre la présentation de quatre genres stylistiques au lieu de trois – grand, élégant, simple et *véhément*), une étude fouillée des moyens de style. Laquelle impliquait « le choix des mots, leur ajustement entre eux, les figures qui les incluent ».² Et, par conséquent, une réflexion sur le vocabulaire, un examen de l'agencement des mots, et surtout une théorie des figures de style :

La théorie des figures repose sur les notions d'écart et d'effet : les procédés répertoriés sont définis comme des changements ou des déviations par rapport à l'usage « naturel » du langage.³

C'est ainsi que les figures de styles, bien que traitées auparavant (notamment par Aristote) furent distinguées en tropes (remplacement d'un terme – le terme propre – par un autre), en figures de pensées (portant sur plusieurs mots et affectant le contenu indépendamment de l'expression) et en figures d'élocution (portant sur plusieurs mots et affectant l'expression en elle-même).

Au XVII^e siècle, au sein de la poétique musicale, l'élocution (donc, de telles figures et leur emploi en fonction du style adopté par le compositeur) est initialement conçue pour enrichir le discours verbal et le rendre plus convaincant. Cette élocution musicale manifeste à la fois une vocation religieuse héritée d'Augustin et un modèle, celui des *Institution oratoires*.

C.2. LA RHÉTORIQUE CHEZ SAINT AUGUSTIN

Même si, concernant la place à accorder à la musique, Luther avait passé outre les réticences formulées par Augustin, il apparaît que les recommandations de ce dernier concernant la rhétorique étaient bien présentes au moment de la Réforme. En effet, influencé par Platon et Cicéron, il avait développé une conception chrétienne de la rhétorique⁴ destinée à relayer le message des Écritures.

¹ L'identité de l'auteur est incertaine : il peut s'agir de Démétrios de Phalère (-III^e s.) ou, selon une autre proposition, d'un auteur inconnu du I^{er} siècle. GARDES-TAMINE, 1996, p. 117.

² Propos attribué par Isocrate à Denys d'Halicarnasse. Cité par PERNOT, 2000, p. 86.

³ PERNOT, 2000, p. 87.

⁴ AUGUSTIN, *De Doctrina Christiana*, livre IV.

Pour ce faire, il avait cherché à établir le portrait de l'orateur chrétien, lequel ne relève pas de la communauté humaine mais de ce qui la transcende :

l'orateur chrétien disparaît dans la pleine communion entre le *logos* et le *pathos*, avec une prééminence pour ce dernier, puisque c'est la communion qui assure l'accès à la Vérité.¹

Le Moyen-âge fut ainsi largement dominé par une telle rhétorique centrée sur le *l'elocutio* plutôt que sur *l'inventio* ; inspirée d'Augustin et de Grégoire le Grand,² elle devint un art de prédication (*artes praedicandi*), que l'on retrouvait chez Cassiodore, Isidore de Séville ou Bède le Vénérable.³ Un art qui est également à l'œuvre chez Luther.

C.3. L'ÉLOCUTION DANS L'INSTITUTION ORATOIRE DE QUINTILIEN

Parmi les diverses parties de la rhétorique, Quintilien présentait l'élocution comme la plus difficile à acquérir.⁴ Dans le livre VIII, il traitait respectivement de la clarté, de l'ornementation et de l'amplification (et de la diminution) ; un chapitre abordait le rôle des sentences (*sententiae*), c'est-à-dire des formules brillantes, qui consistent en des pensées morales universellement vraies et louables.⁵ Il terminait par la question des tropes – le trope étant définie comme « un changement par lequel on transporte un mot ou une phrase de sa signification propre en une autre qui lui donne plus de force. »⁶ C'est ici, ainsi que dans le livre suivant consacré aux figures, que l'on entrainait dans cette terminologie fastidieuse et parfois rebutante, qui est souvent au cœur des critiques adressées à la rhétorique. Quintilien, toutefois, ne décrivait que les tropes jugés réellement significatifs.⁷

L'étude du style se poursuivait, au Livre IX, par celle des figures. Deux types de figures se distinguant dans leur rapport à l'expression, et notamment à l'expression orale : dans le cas des figures de pensée, c'est le contenu (au sens linguistique du terme) de l'expression qui est affecté ; dans celui des figures d'élocution, c'est la forme (audible, donc) de l'expression.

Affirmant toute la spécificité et la valeur de l'art oratoire, le définissant comme un *art pratique* qui ne saurait donc être confondu avec un art théorique, (ou « administratif »),⁸ Quintilien

¹ CARRILHO, 1999, chap. 5 (« Au-delà du langage : la seconde sophistique et la rhétorique chrétienne »), p. 79.

² MEYER, M., 1999, note n°15, p. 356.

³ Cassiodore, *Institution des lettres divines et humaines*, Isidore de Séville, *Livre des Étymologies*, Bède le Vénérable, *Traité des tropes et des figures*. (FIMMERMANS, 1999, p. 91-92) ; voir aussi DE LIBERA, 1993, p. 258-270.

⁴ QUINTILIEN, VIII, Introduction.

⁵ *Op. cit.*, Chap. V.

⁶ *Op. cit.*, Chap. VI.

⁷ À savoir : métaphore, synecdoque, métonymie, antonomase, onomatopée, métalepse, allégorie, hyperbate et hyperbole.

⁸ QUINTILIEN, II, XVIII.

s’opposait avec vigueur, tout comme Cicéron, aux critiques platoniciennes. Loin de représenter une menace, l’élocution trouve ainsi toute sa place.

D. LA THÉORIE DES FIGURES ET LA POÉTIQUE MUSICALE

Or la grande affaire du XVII^e siècle, pour la poétique musicale, est ce vaste domaine des questions de style et des diverses théories des figures ; ce que l’on désigne couramment sous le terme de *Figurenlehre*.

D.1. MUSIQUE ET ÉLOCUTION : STYLE ET FIGURES DE RHÉTORIQUE

On peut définir le style comme ce qui caractérise la manière dont est composé le discours. Il est traditionnellement défini par son genre (grave, simple, agréable)¹ et par ses qualités ou vertus : correction, clarté, convenance et ornementation.² D’une manière plus précise, on peut également définir le style comme choix des mots, des figures, des rythmes et des constructions de phrases. Aussi, sans entrer dans le détail des considérations qui pourraient suivre ces quelques rappels, on observera qu’une éventuelle application à la musique paraît clairement envisageable. L’idée de style musical apparaît même comme une des plus évidentes adaptations de la musique à la rhétorique.

Que peut-on dire des figures de rhétorique si on les aborde en relation avec la musique ? Comme en d’autres occasions rapportées précédemment, la comparaison avec la musique peut être employée pour illustrer le fonctionnement d’une figure rhétorique ; c’est ce que fait l’auteur du *Traité du Sublime* décrivant la périphrase en évoquant les notes d’accompagnement d’une mélodie :

Comme dans la musique, les notes dites d’accompagnement rendent le son principal plus agréable à l’oreille, de même la périphrase sert souvent d’accompagnement à l’expression propre.³

¹ Ou encore : noble, tenue, medium.

² Voir QUINTILIEN, VIII. La *convenance* désigne la pertinence du style choisi en regard de son objet. Ainsi, le style grave vise à émouvoir (*pathos*) et sera utilisé dans la péroraison ; le style simple vise à éduquer ou expliquer (*logos*) et concernera narration (ou la confirmation) ; le style agréable vise à plaire (*ethos*) et sera employé dans l’exorde.

³ *Traité du Sublime*, éd H. Lebègue, Paris, 1939, p. 41. Voir GALLO, 2002, p. 58.

Mais, au-delà de cette simple utilisation, la question principale est de savoir ce qu'il en est de l'extension du concept de figure de rhétorique à celui de *figure de rhétorique musicale*. Comme nous l'avons indiqué plus haut en parlant du style, c'est là un domaine se prêtant manifestement à une telle opération, puisque la notion de figure musicale existe déjà en elle-même. Aussi, la première utilité du vocabulaire rhétorique fut de nature pédagogique, comme ce fut le cas chez Burmeister :

Ce n'est qu'en nommant les techniques employées par les anciens maîtres de la polyphonie vocale que leur musique pouvait être comprise et expliquée. Afin d'y parvenir et de faire de l'art de la composition un artisanat accessible à l'étudiant, il fallait au professeur rendre ces phénomènes musicaux accessibles à l'instruction, l'analyse et la composition. De par l'insistance portée sur les disciplines du langage au sein des *Lateinschulen*, la terminologie rhétorique était familière et accessible à tous les étudiants.¹

Cette connaissance partagée de la rhétorique, ainsi qu'un répertoire commun de compositeurs relevant de la tradition polyphonique (Lassus, Clemens non Papa), ont permis de mettre en place au début du XVII^e siècle une première sorte de *Figurenlehre* centrée sur le discours lui-même, au sens où l'on parle parfois d'un « langage musical ». Ce moment consistera ainsi à nommer, organiser et classer les éléments d'un *logos* musical ; pour schématiser, on peut associer à ces trois étapes les noms de Burmeister, Nucius et Thuringus.

D.2. LA RHÉTORIQUE COMME TERMINOLOGIE DU DISCOURS MUSICAL

La rhétorique était envisagée par Burmeister comme un outil destiné à fournir une méthode de composition ; cela signifie donc que c'est bien la composition (la poétique) musicale – conçue notamment dans ses capacités expressives – qui était le point de départ de son entreprise. L'idée était donc de se servir d'une discipline propre au langage verbal. Le choix de cette démarche était approuvé, comme en témoigne une remarque du professeur de rhétorique T. Johannes Simonius :

je vois qu'en employant des mots et des termes grammaticaux et oratoires, comme on les appelle, il a embrassé, de façon érudite et subtile, des matières très utiles concernant la portée, la manière de transcrire en lettres un chant écrit en notes (ce que nous appelons en vernaculaire *transcrire*).²

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, Burmeister s'est efforcé d'étendre le plus loin possible ce transfert d'un art sur un autre : y compris en ne se contentant pas de s'en tenir aux

¹ BARTEL, 1977, p. 83.

² T. Johannes SIMONIUS, lettre du 07 juillet 1599 à Statius Olthff. Voir BURMEISTER, 2007, p. 199.

trois premières parties de la rhétorique, à la suite de l'influence pourtant décisive de Melanchthon sur la poétique musicale naissante, mais en se préoccupant également de l'action. Afin de préciser sa conception de la prononciation, Burmeister citait en effet directement Quintilien dans son *Musica autoschédiastikè*. Pour ce dernier :

Toute l'action se divise en deux parties, la voix et le geste ; l'une émeut les oreilles, l'autre les yeux, les deux sens grâce auxquels toute passion pénètre jusqu'à l'esprit. »¹

Au-delà d'un simple transfert de terminologie, d'autres théoriciens, contemporains de Burmeister, envisagèrent de faire correspondre ces termes à des réalités musicales préexistantes. C'est là, tout particulièrement, l'objectif recherché par Nucius.

D.3. LA RHÉTORIQUE COMME OUTIL D'IDENTIFICATION

Johannes Nucius (ca 1556-1620), théoricien et compositeur de motets, fait avancer sensiblement la théorie des figures dans son *Musices poeticae*.² Cet ouvrage est composé de neuf chapitres, dont le septième expose une liste des figures.³ Ces dernières se répartissent en deux catégories : les *figurae principales*, qui relèvent de la technique purement musicale, et les *figurae minus principales*, associées au texte et à l'expression des affects. Au titre des premières se trouvent la *fuga*, la *commisura* (note de passage) et la *repetitio* ; la seconde catégorie comprend *climax*, *complexio*, *homoteleuton* et *syncopatio*.

Pour Nucius, la fonction de la figure de rhétorique musicale doit véritablement être d'embellir la composition ; l'imitation de la rhétorique doit combler non plus une carence dans le vocabulaire musicale, mais dans le matériau musical lui-même :

Alors que la *Figurenlehre* de Burmeister s'était développée à partir d'un matériau musical, assignant une terminologie rhétorique à des techniques musicales tirées de la composition, celle de Nucius tenait au désir d'établir une *Figurenlehre* musicale analogue au concept rhétorique des figures.⁴

D.4. CLARIFICATION DE LA FIGURENLEHRE

¹ BURMEISTER, p. 297.

² Nucius, Johannes, *Musices poeticae, sive De compositione cantus praeceptiones*, 1613.

³ 1. Improvisation et composition ; 2. Consonnances et dissonances ; 3. Enchaînement des consonnances ; 4. Emploi des dissonances ; 5. Le son ; 6. Les parties ; 7. Propriétés des voix et figures musicales ; 8. Cadences ; 9. Modes.

⁴ BARTEL, 1997, p. 102.

Le concept de figure de rhétorique musicale de Nucius est repris par Joachim Thuringus¹ dans son *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* (1624). Proche de la famille de Burmeister, Thuringus propose une théorie des figures qui intègre également Burmeister et Dressler. Grand connaisseur de la théorie musicale de son époque,² il rectifie le matériau dont il dispose :

Du fait de la mise en œuvre systématique des principes de classification de Nucius, il devint nécessaire à Thuringus d'effectuer [des] ajustements mineurs à la catégorisation des figures de Nucius, « menant ainsi à son terme une distinction entre les figures autonomes et *figurae minus principales* de la rhétorique musicale ».³

Thuringus augmente significativement la liste des *figurae minus principales*, y ajoutant *pausa* (dont il reprend l'idée à Dressler), *anaphora*, *catachresis*, *noema*, *pathopoeia*,⁴ *parrhisia* etc. À la différence de Nucius, il ajoute à cette liste la *repetitio* et, à l'inverse, transfère la *syncopatio* dans la catégorie des *figurae principales*. Il modifie également le nom de certaines figures proposé auparavant par Burmeister.⁵

Toutes ces modifications⁶ conduisent à une clarification qui va s'avérer efficace, puisque la classification de Thuringus connaîtra une indéniable postérité jusqu'à la fin du XVII^e siècle ; elle sera adoptée par Kircher, Janovka ou Bernhard.

D.5. FIGURENLEHRE ET AFFECTS

Qu'en est-il de la place des affects dans la *Figurenlehre* qui s'élabore ainsi ? Le fait qu'elle soit essentiellement centrée sur le *logos* musical laisse supposer qu'elle n'aborde que peu la question de l'expression des affects. Il en va effectivement bien ainsi (excepté pour Burmeister). La fonction de décoration attribuée aux figures, assimilée à un embellissement, semble refléter l'ancienne valeur de suavité :

Tout comme le peintre ne mérite aucun éloge de quelque importance du fait qu'il saurait restituer les repères, l'état ou la couleur d'une image, mais plutôt parce qu'il confère à ses images des gestes uniques, des apparences particulières, ou des couleurs distinctes, satisfaisant les yeux des

¹ Les dates de naissance et de décès de Thuringus ne sont pas connues.

² Au tout début de l'*Opusculum bipartitum* figure en effet un index des théoriciens et compositeurs auxquels il se réfère ; on y trouve notamment, outre les noms de Burmeister et Nucius, ceux de Calvisius, Faber, Glarean, Josquin, Listenius ou Lassus.

³ BARTEL, 1997, p. 105.

⁴ Qu'il écrit par erreur « parthopoeia ».

⁵ Le « faux bourdon » devient *catachresis* et le *supplementum* devient *paragoge*.

⁶ Voir également LEGRAND, p. 179.

spectateurs ; de même, au sein d'une composition, des ressemblances permanentes et un manque d'embellissements fleuris font que non seulement elle demeure non artistique, mais ennuie l'auditeur.¹

Les figures servent davantage à orner qu'à émouvoir, même si Nucius fait état de termes affectifs que la musique serait appelée à illustrer par la musique.²

CONCLUSION

On constate donc que le souci principal, pour Nucius et Thuringus, est de parvenir à une véritable imitation des concepts de la rhétorique. Il s'agit d'établir des figures qui soient à la fois réellement musicales *et* rhétoriques. En d'autres termes, de progresser vers une rhétorique musicale autonome.

E. L'EXPRESSION DES AFFECTS

E.1. ÉLOCUTION ET ÉMOTIONS

L'*elocutio* vise la sélection et l'arrangement des mots du discours. Bien que le terme « élocution » soit souvent considéré comme quasiment synonyme de diction, cette dernière expression est trop restrictive pour qualifier ce qui est ici en jeu. La notion de style, même imparfaite à restituer cet aspect de la rhétorique dans son ensemble, est toutefois sans doute plus proche.³

Le style se préoccupe avant tout des qualités du discours (correction, clarté, ornement). Mais l'existence de divers genres stylistiques (grand, moyen, simple) atteste du fait qu'il y a plusieurs manières de bien écrire, ceci en respectant la convenance et en fonction de l'effet qui est recherché :⁴

¹ BARTEL, 1997, p. 101.

² « Crainte », « lamentation », « ennui », « rire » etc. G3.

³ « La qualité essentielle de l'élocution est la clarté ; c'est l'élocution qui doit recevoir les ornements du discours. Elle est également le support de l'emphase et le lieu d-e manifestation de sentences. Enfin, l'élocution accepte naturellement les figures. » MOLINIE, 1992, p. 127.

⁴ PERNOT, 2000, p. 86.

Appliquons-nous donc à bien connaître, avant tout, ce qu'il faut faire pour plaire au juge, pour l'instruire, pour l'émouvoir, et ce que nous nous proposons dans chaque partie de l'oraison. Avec cette précaution, nous ne serons pas exposés à employer dans l'exorde, dans la narration, dans l'argumentation, des mots surannés, ou métaphoriques, ou trop nouveaux ; ni à arrondir d'élégantes périodes dans la division et dans la partition.¹

Le travail concernant l'élocution devrait ainsi permettre d'articuler correctement la technique à l'effet prévu sur l'auditoire. On trouvera d'ailleurs chez Hermogène de Tarse un système permettant d'attribuer à une série de sept formes stylistiques² la description spécifique de chacun des moyens permettant d'atteindre cette forme : méthode, expression, figure, arrangement des mots, rythme etc.³

Si l'on s'intéresse à la figure de style – un élément à la fois typique et controversé de la rhétorique – qui est donc l'un de ces moyens, il apparaît qu'elle peut parfois être semblable pour deux formes distinctes ; comme la « majesté » et la « pureté ».⁴ Ce genre de situation soulève en réalité un important problème : peut-on envisager, au moins en droit, que puisse exister une correspondance terme à terme entre un affect précis et la figure supposée le représenter ? Quintilien récuse fermement une telle hypothèse :

je ne partage pas l'opinion de ceux qui comptent autant de *figures* que d'*affections* de l'âme : non qu'une affection ne soit une certaine qualité de l'âme, mais parce que toute figure proprement dite, et comme on doit l'entendre, n'est point une simple expression de quelque chose que ce soit. Ainsi, témoigner de la colère, du déplaisir, de la pitié, de la crainte, de la confiance, du mépris, ce n'est point là user de figures, non plus que d'exhorter, de menacer, de prier, d'excuser.⁵

Non seulement l'expression de ces affects ne procède d'aucune figure, mais une figure n'exprime rien. Pour autant, ceci ne retire rien à l'intérêt porté au développement de diverses théories des figures durant tout le XVII^e siècle, dès lors que la rhétorique musicale est avant tout une pratique. Les choix seront, en revanche, déterminés en fonction de deux critères principaux : celui de la finalité des figures et le critère de la technique proprement musicale.

E.2. INFLUENCE DE L'ITALIE SUR LA POÉTIQUE MUSICALE GERMANIQUE

¹ QUINTILIEN, XI, 1, § 3.

² Clarté, grandeur, beauté, vivacité, caractère, sincérité, habileté.

³ Voir PERNOT, 2000, p. 216-218.

⁴ *Op. cit.*, p. 218.

⁵ QUINTILIEN, IX, 1, § 4, p. 319.

La poétique musicale allemande évolue, durant la seconde moitié du XVII^e siècle, d'une manière très nette :¹ l'influence de l'Italie s'exerce fortement, à travers l'enseignement reçu par les compositeurs comme Schütz auprès de Carissimi, et les principes de la *seconda prattica* mis en œuvre par Monteverdi font l'objet d'une véritable théorisation (que le compositeur lui-même n'était jamais parvenu, en dépit de ses annonces, parvenu à rédiger).² L'orientation de la rhétorique musicale se trouve notamment marqué par une accentuation du rôle de l'élocution, ainsi que par une préoccupation pour l'interprétation. C'est la recherche du *pathos* qui domine désormais. On observe également que cette nouvelle période voit faiblir l'influence proprement théologique du luthéranisme ; ainsi, l'un des deux principaux acteurs de la poétique musicale est un jésuite installé à Rome.³ L'advenue d'une rhétorique musicale qui suit l'objectif recherché par Nucius – qu'elle deviennent une discipline à part entière – semble ainsi la faire sortir du seul cadre de la propagation de la foi ; la musique tend effectivement à devenir l'objet de cette discipline, au lieu de n'être qu'un moyen pour une fin qui lui est extérieure.

E.3. FINALITÉ DE LA FIGURE DE RHÉTORIQUE MUSICALE – KIRCHER

Athanasius Kircher (1601-1680) est ce que l'on appelait alors un « polymathe », c'est-à-dire un savant versé dans l'étude de nombreuses disciplines : historien, théologien, égyptologue, géographe, astronome, il se préoccupe également de mathématiques et de médecine ; d'un côté, il adhère à une conception de la musique qui relève du modèle cosmologique médiéval ; de l'autre, il accorde un grand intérêt à l'étude des affects, lequel est au centre de sa réflexion musicale.

La poétique musicale est traitée à deux reprises dans son *Musurgia universalis*.⁴ Au livre VIII, dans un chapitre entièrement consacré à la rhétorique,⁵ Kircher observe une similarité entre musique et rhétorique et mentionne les trois parties concernant l'écriture du discours musical ;⁶ il distingue toutefois les deux arts, car la musique exerce « une impression bien plus forte sur les sentiments ».⁷

¹ Sans entrer ici dans un examen de la conjoncture historique, il semble plus que vraisemblable que la tragédie de la Guerre de Trente ans ait également joué un rôle majeur dans cette rupture. En témoigne, par exemple, l'absence de publication d'ouvrages entre 1624 et 1643.

² Voir SCHRADE, 1981, p. 193-194.

³ « George Buelow a bien montré que la rhétorique musicale germanique est le fruit d'une étrange hybridation des théories médiévales de la musique, revues par les conceptions luthériennes, et des innovations de la Renaissance et du Baroque italien. (...) Kircher est le représentant le plus emblématique de cette curieuse synthèse. » LEGRAND, 2002, p. 186.

⁴ *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*, 1650.

⁵ Livre VIII (*Musurgia mirifica*), chap. 8, *Musurgia rhetorica*, que l'on pourrait traduire par rhétorique de la composition musicale ». LEGRAND, 2002, p. 176.

⁶ BARTEL, 1997, p. 108.

⁷ « Musicum tanem maiorem in ijsdem permouendis impressionem obtinere ». Cité par LEGRAND, p. 176.

C'est précisément la relation avec les affects qui caractérise la définition que donne Kircher de la figure de rhétorique musicale :

Nos figures musicales sont et fonctionnent comme des décorations, des tropes, et les diverses sortes de discours de la rhétorique. Car tout comme l'orateur émeut l'auditeur par un habile agencement de tropes, ici pour faire rire, là pour tirer des larmes, puis soudain pour susciter la pitié, par moments l'indignation et la rage, quelquefois l'amour, la piété, et la droiture morale, ou tout autres affects contrastés, de même la musique [émeut l'auditeur] par une combinaison habile de phrases et de passages musicaux. [...] Il se trouve, ainsi, deux classes de figures reconnues en musique : les figures *principales* et *minus principales*.¹

Kircher reprend ici directement la distinction proposée par Nucius et fournit une liste de figures provenant directement de Thuringus.² Mais on observe avant tout que sa définition de la figure est orientée sur sa capacité à susciter tel ou tel affect précis. Or, au livre VIII de la *Musurgia universalis*, Kircher fournit une autre classification, consacrée aux figures expressives (*figurae minus principales*), délaissant celles qui relèvent de la syntaxe musicale. Avec lui, la raison d'être des figures devient véritablement l'expression des affects.

Certaines figures reposent sur l'imitation des sons (ou de l'absence de son) : *pausa* ou silence, et notamment le *stenasmos* (soupir ou sanglot) ; *symplokè* ou *complexus* (« les voix semblent respirer comme une seule » pour « exprimer la ruse ») ; *homoiosis* ou expression fortement imitative d'une action ; *abruptio* figurant dans la conclusion d'une action.³ D'autres figures relèveraient plutôt des tropes de la rhétorique :

À l'inverse, l'*anabasis*, la *catabasis* et la *cyclosis* imitent des idées ou des actions de façon nécessairement plus métaphorique, dans un système fondé sur une équivalence conventionnelle entre l'aigu et le haut, le grave et le bas.⁴

La démarche de Kircher se rapproche d'ailleurs quelque peu du modèle de la *Rhétorique* d'Aristote : au livre VIII de la *Musurgia universalis*, en effet, Kircher propose une classification des affects en trois catégories principales (joyeux, pieux – ou silencieux – et triste), dont les autres sont issus.⁵ Chacun des modes (*toni*) ecclésiastiques est, en outre, associé à un affect :

¹ *Musurgia universalis*, Livre 5, chap. 19. Cité par BARTEL, 1997, p. 107.

² BARTEL, 1997, p. 107.

³ Voir LEGRAND, 2002, p. 182.

⁴ *Ibid.*

⁵ KIRCHER, *Musurgia universalis*, Livre VIII, chap. 8, §2. Voir BARTEL, 1997, p. 108-109.

Les tropes ne sont pour nous que des périodes précises d'une mélodie accentuée, connotant un sentiment particulier de l'âme. Les mettant en rapport avec la diversité des douze tons, nous en posons douze aussi.¹

Mais on remarquera également que Kircher retrouve l'argumentation issue de Mei et Galilei, vantant les mérites du *stylus recitativus* et faisant à plusieurs reprises l'éloge de Carissimi. Le rapprochement entre rhétorique et musique est en effet, selon lui, favorisé par la monodie. Le *pathos* musical trouve ici toute sa place, comme dans le *Jephthé* de Carissimi, ou au moyen d'un changement de mode, « le compositeur a su traduire le brusque passage de la joie à la douleur » ;² ou quand il emploie le *stile concitato* pour restituer l'ardeur guerrière.³

La rhétorique musicale défendue par Kircher est fondamentalement tournée vers le *pathos*, c'est-à-dire vers l'auditoire, témoignant en cela de l'influence italienne ; on remarquera toutefois que le *logos* musical demeure présent, puisque dans le livre V, la *Musurgia universalis* reprend à scrupuleusement à son compte la *Figurenlehre* léguée par Nucius et Thuringus. Cette double orientation n'est pas sans conséquences, parfois, sur la cohérence du propos de Kircher.⁴ Ce dernier, toutefois, imprime à la poétique musicale un caractère nouveau, issu de l'intégration du style italien. Ce caractère se trouvera exposé d'une manière moins purement théorique chez Christoph Bernhard.

E.4. NATURE DE LA FIGURE DE RHÉTORIQUE MUSICALE – BERNHARD

L'influence italienne sur Christoph Bernhard (1628-1692) tient à l'enseignement qu'il reçut à la cour de Dresde par Heinrich Schütz, lequel était allé étudier à Venise auprès de Giovanni Gabrieli (dont l'influence avait rapidement marqué son œuvre) et avait rencontré Monteverdi.⁵ Bernhard connaît bien la musique italienne (Monteverdi, Scacchi) ; s'étant rendu lui-même à deux reprises en Italie durant les années 1650, il aurait également étudié auprès de Carissimi.

La *Figurenlehre* de Bernhard est exposée dans son *Tractatus compositionis augmentatus*, publié aux alentours de 1660. Si l'objectif des figures musicales est sensiblement le même que celui que

¹ LEGRAND, 2002, p. 178.

² *Op. cit.*, p. 176.

³ *Op. cit.*, p. 185.

⁴ BARTEL, 1997, p. 110.

⁵ ARNOLD, 1983, t. II, p. 670. SCHRADE, 1981, p. 195.

préconisait Kircher, le concept de figure qu'il expose se définit avant tout en termes techniques, puisqu'elle est :

une certaine manière d'employer les dissonances, les rendant non seulement inoffensives, mais plutôt très agréables, révélant au grand jour les capacités du compositeur.¹

Cette manière de définir la figure à partir d'un critère objectif vise avant tout à fonder la légitimité de l'usage des dissonances face à des critiques telles qu'elles avaient été émises par Artusi. À sa manière, cette définition reprend aussi celle de l'écart singularisant la figure par rapport au reste du discours.

L'ouvrage (assez bref) de Bernhard suit d'ailleurs un plan construit sur une base purement musicale : après trois chapitres de présentation des règles du contrepoint traditionnel (qui détermine d'ailleurs l'utilisation des figures), vient l'étude des consonances (chap. 4 à 13), celle des dissonances et des divers styles (chap. 14 à 43) ; suit l'examen des modes et des diverses « affections » qu'ils peuvent subir (chap. 44 à 56) ; l'ouvrage s'achève par l'étude de la fugue (chap. 57 à 63) et du contrepoint double et quadruple (chap. 64 à 70). La présentation des trois styles de discours musical selon Bernhard est bel et bien donnée dans le cadre même de la dissonance.

Bernhard distingue deux genres de contrepoint, *aequalis* (simple) et *inaequalis* (fleuri),² ainsi que deux styles principaux : *gravis* (apparenté au *stilo antico* ou à la *prima prattica*) et *luxurians* (*stilo moderno* ou *seconda prattica*) ; ce dernier se divise lui-même en *stylus luxurians communis* (i.e. commun au chant, à l'église, à la musique de table ou à la sonate) et *luxurians theatralis*.³ Le *stylus gravis* se caractérise par un faible usage des dissonances, donc des figures ; au contraire, le *stylus luxurians* en utilise beaucoup :

Contrapunctus luxurians, qui consiste en partie plutôt en des notes rapides et des sauts étranges, ce qui le rend bien adapté à émouvoir les affects, et d'un plus grand nombre de traitements par la dissonance (ou de beaucoup de figures mélopoétiques [*Figuris Melopoeticis*] que d'autres nomment licences) que le [style] précédant. Ses mélodies s'accordent autant qu'il est possible avec le texte, à la différence du genre précédant.⁴

¹ « Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, daß dieselben nicht allein wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen. » BERNHARD, chap. 16, § 3.

² *Op. cit.*, chap. 3, § 2-4.

³ *Op. cit.*, chap. 3, § 8-10.

⁴ *Op. cit.*, chap. 3, § 9.

Bernhard reprend à son compte le propos de Monteverdi concernant la relation entre les deux styles : plutôt que d'insister sur leurs différences, il en souligne au contraire les liens.¹ On aura toutefois pris soin de noter que ce sont bien trois styles qui sont examinés successivement dans le *Tractatus* ; en outre, la cohérence du modèle proposé par Bernhard se retrouve dans le fait remarquable que ce sont les figures qui définissent l'existence d'un style donné. Quatre figures (et, donc, seulement quatre types de dissonances) seulement interviennent en effet dans le *stylus gravis* ; s'ajoutent à ces dernières quinze autres dans le *stylus luxurians communis*, et huit figures supplémentaires dans le *stylus luxurians theatralis*.

Bernhard ne reprend pas à son compte la division des figures entre *principales* et *minus principales*, bien que l'on puisse trouver une certaine similarité dans sa théorie. Il distingue en effet entre *figurae fundamentales* et *figurae superficiales* (les secondes étant non pas « superficielles », mais faites sur – *super facere* – les premières). Les *figurae fundamentales* sont définie comme étant celles

que l'on doit trouver dans la composition fondamentale, que ce soit dans le style ancien, mais non moins dans les styles utilisés aujourd'hui. Il en existe deux de cette sorte : *ligatura* et *transitus*.²

Le *transitus* désigne tout à la fois nos actuelles notes de passages et broderies, la *ligatura* (ou *syncopatio*) s'apparentant au retard. Nous sommes donc plus ou moins en présence d'une catégorie de figures voisine de nos « notes étrangères » dans l'harmonie tonale, ce qui rapproche les *figurae fundamentales* des *figurae principales* de Nucius. Deux autres figures (*superficiales*) apparaissent dans le style *gravis* : *quasi-transitus* et *quasi-syncopatio* (qui s'apparente à l'appogiature).

Dans le *stylus luxurians communis* s'ajoutent donc : *superjectio*, *anticipatio notae* (anticipation), *subsumtio*, *variatio*, *multiplicatio*, *prolongatio*, *syncopatio catachresita*, *passus duriusculus* (voisine de la *pathopoeia* de Burmeister, « apte à engendrer les passion »), *mutatio toni* (changement de mode), *inchoatio imperfecta*, *longinqua distantia*, *consonantiae impropriae*, *quaesitio notae*, *cadentia duriuscula* (« cadence un peu dure »).³

Enfin, le *stylus luxurians theatralis* ajoute *extensio*, *ellipsis* (abandon d'une consonance normalement attendue après une dissonance), *mora*, *abruptio* (introduction d'un silence « abrupt »), *transitus inversus*, *heterolepsis* (« saut dans une autre voix »), *tertia deficiens*, *imitatio* (« des styles des grands musiciens, dans un but pédagogique »).⁴

¹ BARTEL, 1997, p. 113-114.

² D'après HILSE, 1973. Voir BARTEL, 1997, p. 173.

³ BERNHARD, chap. 21-34. Les commentaires sont empruntés à Denis Morrier : MORRIER, 2015, p. 131-138.

⁴ *Op. cit.*, chap. 35-43. MORRIER, 2015, p. 138-141.

Bernhard cite, pour chacun des styles qu'il a défini ainsi à partir des figures qui sont employées, des exemples de compositeurs qui en sont représentatifs : Palestrina, Willaert ou Josquin pour le *stylus gravis* ; Carissimi, Scacchi ou Schütz pour le *luxurians communis* ; Monteverdi pour le *luxurians theatralis*. Marco Scacchi (ca 1600-1662) est d'ailleurs l'inspirateur de la tripartition proposée dans le Tractatus, présentée chez lui selon les styles *ecclesiasticus*, *cubicularis* et *theatralis*.¹

La réactualisation de la *Figurenlehre* à laquelle procède Bernard fait finalement écho à la promotion du *stile recitativo* par Kircher ; elle est proposée dans un souci de continuité entre l'héritage de la Renaissance et les innovations ultérieures.

CONCLUSION

Durant la phase de maturation que l'on peut associer au XVII^e siècle pour la poétique musicale, la composante majeure qui est développée est l'élocution. Au cœur de cette dernière se trouve la théorie des figures, que l'on pourrait d'ailleurs avec plus de justesse évoquer en parlant des théories des figures, dans la mesure où il en existe presque autant que de théoriciens. On observe que ce développement de la rhétorique musicale conçoit bien l'élaboration d'un discours selon les trois instances oratoires : (a) celle du *logos*, de la construction rationnelle (rôle des *figurae principales*), avec l'élaboration menée par Nucius et Thuringus à la suite de Burmeister ; (b) l'*ethos*, à travers l'étude des propriétés affectives des modes, que l'on retrouve partout ; (c) l'instance du *pathos*, enfin, omniprésente chez Kircher et Bernhard. Avec ce dernier, d'ailleurs, l'élocution musicale présente un degré de cohérence et de finesse remarquable, puisque le style devient la stricte conséquence d'un choix de figures dénombré de manière exhaustive.

En outre, la *Figurenlehre* ne se réduit nullement à un simple objet de spéculation. En effet, la conception de la rhétorique musicale qui a pris son essor en Allemagne n'est en rien une vue de l'esprit : en témoigne la dissertation rédigée en 1664 par un étudiant, Elias Walther, exposant l'analyse d'un motet de Lassus² au moyen des figures proposées par Burmeister.³

¹ SCACCHI, Marco, *Cribrum musicum ad triticum Siferticum, seu Examinatio succinta psalmorum ...* Venetiis: Alessandro Vincenti, 1643. Voir BARTEL, 1997, p. 116.

² Lassus, *In me transierunt*.

³ Voir BARTEL, 1997, p. 111.

CHAPITRE 6 – LA POÉTIQUE MUSICALE DU BAROQUE TARDIF

INTRODUCTION

La dernière période de la poétique musicale germanique, dans le découpage que nous avons proposé, correspond à peu près à ce que l'on nomme, en musicologie, le Baroque tardif, c'est-à-dire la première moitié du XVIII^e siècle.¹ Il devient difficile de rattacher la poétique musicale aussi étroitement qu'à ses débuts aux exigences de l'office religieux, même si la musique sacrée, vocale (cantate et oratorio) ou pour l'orgue, répond très nettement aux critères de la rhétorique.² Le développement de la *Figurenlehre*, notamment, ainsi que l'influence de la philosophie dont l'étude des passions pour elles-mêmes (et non plus simplement du point de vue pratique), conduit la rhétorique musicale à devenir de plus en plus indépendante de la vocation religieuse qui lui était initialement associée. Elle atteint ainsi une maturité, une plénitude qui se manifesterà dans un traité

¹ On peut renvoyer ici à la périodisation de la musique baroque proposée initialement par Manfred Bukofzer (BUKOFZER, 1982), ainsi qu'un commentaire de Marion Lafouge : « Malgré un germanocentrisme certain, qui conduit par exemple à minimiser les origines italiennes de l'opéra et plus généralement l'influence du style italien dans le développement du baroque musical, la périodisation proposée par Bukofzer prévaut encore aujourd'hui, y compris dans sa subdivision en trois phases : l'*early-baroque*, de 1580 à 1630, qui marque la disjonction avec la musique de la Renaissance, le *middle-baroque*, de 1630 à 1680, et le *late-baroque*, qui tend à se confondre avec le style rococo. » (LAFOUGE, 2010, p. 12.)

² Voir à titre d'exemple l'analyse proposée par P.-A. Clerc concernant le *Praeludium* en sol mineur BuxWv (manualiter) de Buxtehude : les styles, tonalités ainsi que diverses figures y sont indiqués et commentés en fonction de la disposition de l'œuvre. CLERC, 2001, p. 30-34.

qui en représente en quelque sorte le couronnement : le *Vollkommene Capelmeister* de Mattheson. Pour autant, la poétique musicale allemande ne se résume pas à ce seul ouvrage.

A. UNE GRANDE DIVERSITÉ DANS LES APPROCHES

Il est difficile de mettre en avant telle ou telle caractéristique de la poétique musicale, à partir de la fin du XVII^e siècle, qui permettrait de la décrire sommairement. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait aucune continuité ; les influences de Kircher et Bernhard se retrouvent chez plusieurs théoriciens, de même que la réflexion concernant le traitement du discours musical. Mais c'est sans doute l'éparpillement des centres d'intérêts, ou des manières de concevoir la rhétorique musicale, qui frappe le plus lorsque l'on examine ce que proposent les divers auteurs. Et ceci tant en ce qui concerne le sens que l'on doit accorder à l'idée de « discours » musical et l'accent qu'il convient de mettre sur l'une ou l'autre de parties de la rhétorique (non plus seulement l'élocution, mais aussi l'action et, bientôt, l'invention) que l'élément strictement musical sur lequel faire reposer la capacité à exprimer des affects (modes, mélodie ou rythme).

A.1. PRÉPONDÉRANCE DU DISCOURS MUSICAL

A.1.1. L'héritage de Bernhard

L'étude de la figure définie en tant que dissonance par Bernhard trouve un écho durable. C'est à partir de l'analyse des *figurae superficiales* que Johann Baptist Samber (1654-1717) décrit en effet la dissonance.¹ Le concept de figure de rhétorique musicale selon Bernhard semble aussi se retrouver dans la théorie de Johann Gottfried Walther (1684-1748), bien que ce dernier se soit référé à Calvisius dans son analyse de la dissonance et que ses connaissances proviennent d'autres auteurs.² David Heinichen (1683-1729) perpétue également l'héritage de Burmeister et Bernhard.

La *Figurenlehre* demeure donc une question importante mais se voit traitée de manières très diverses. Ainsi Mauritius Johann Vogt (1669-1730) distingue-t-il *figurae simplices* et *figurae ideales* ; les premières sont de simples ornements, les secondes fonctionnant en relation étroite avec le texte et les affects.

¹ Enseignant et organiste à la cathédrale de Salzbourg, J.B. Samber avait été l'élève de Georg Muffat.

² Comme Werckmeister, Fludd ou Kircher.

A.1.2. Delectare : *musicien et cuisinier*

Le discours n'est toutefois plus seulement envisagé de manière presque exclusive du point de vue de l'écriture du discours (c'est-à-dire à partir des trois premières parties de la rhétorique), mais aussi de son exécution (l'action). Le rôle de l'exécutant est ainsi l'une des préoccupations principales de Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), qui compare son activité à la cuisine :

Pourquoi le musicien (*Musicant*), soucieux qu'il est de délecter l'oreille, ne devrait-il pas lui-aussi mobiliser autant d'efforts que le cuisinier ou le peintre dans la recherche de toutes les variations afin de justifier sa vocation ? Après tout, la musique elle-même se résume à des variations de son et tout ce qui est répétés sans modification est ennui plutôt que plaisir de l'oreille.¹

A.1.3. *La rhétorique avant tout*

À l'opposé, certains accordent toujours à l'idée de discours le rôle central. Retrouvant en apparence la démarche initiale de Burmeister pour la pousser à l'extrême, Johann Georg Ahle (1651-1706) propose une théorie des figures tout à fait unique, puisqu'elle est la seule à avoir assimilé toutes les figures de rhétorique existantes.²

Le concept de figure chez Ahle ne prend pas pour point de départ un élément musical auquel la rhétorique viendrait donner sa terminologie (Burmeister) ou son sens (Nucius), mais bien la rhétorique elle-même (y compris celles qui sont purement littéraires), laquelle sera appelée à trouver sa traduction dans la musique :

Tout comme les orateurs ou les poètes un grand nombre de figures de rhétorique, bien des mélopoètes y ont recours dans leur discours musical.³

A.2. PREMIERS TRAITÉS ENCYCLOPÉDIQUES

Une tout autre manière de contribuer à la poétique musicale se traduit par la publication d'un des premiers dictionnaires de musique, avec le *Lexicon* de Johann Gottfried Walther.⁴

¹ PRINTZ, Wolfgang Caspar, *Phrynis Mytilenaens*, part. 2, chap. 8, § 3, 45. Cité par BARTEL, 1997, p. 120.

² La théorie de Ahle est exposée dans le « Sommer-Gespräche », deuxième des quatre volumes composant son *Johan Georg Ahlens musikalisches Gespräche* (1695–1701). Ahle, organiste à Mulhausen, fut le prédécesseur à ce poste de J.S. Bach. Compositeur de musique sacrée, d'œuvres chorales et des chansons (ses œuvres sont pour la plupart perdues).

³ Voir BARTEL, 1997, p. 123.

⁴ Walther, Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothek*, 1732.

Cousin et ami de J.S. Bach, ami de Werckmeister, il était organiste, théoricien et compositeur ; son *Lexicon* compile avant tout les traités de poétique musicale du XVII^e siècle, mais rapporte aussi les théories plus récentes. Conçu sur le modèle du *Dictionnaire de musique* de Brossard,¹ il combine les points de vue terminologiques et historiques.

L'ouvrage de J.G. Walther témoigne d'une tradition qui va se développer au cours du XVIII^e siècle, celles de pédagogues produisant des traités à caractère encyclopédiques. Mattheson en est sans doute le représentant le plus célèbre. Mais on peut également citer la véritable encyclopédie musicale que constitue l'*Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758) de Jacob Adlung (1699-1762), ou la personnalité influente du pédagogue Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711-1778), cherchant à fonder la musique sur des bases mathématiques et philosophiques.²

A.3. LE DÉCLIN DES MODES

La diversité des orientations de la poétique musicale apparaît aussi quand on examine le sujet en fonction du matériel musical lui-même. Selon les auteurs, l'accent n'est pas mis sur le même aspect ; mais au-delà, on observe que certains tendent à voir leur rôle s'accroître et d'autres perdre en visibilité.

Les modes musicaux entrent dans cette seconde catégorie. On ne peut aller jusqu'à dire qu'ils sont purement et simplement absents des traités, puisque M. J. Vogt consacre toute une partie de son *Conclave thesauri magna artis musicae* (1719) au plain-chant et aux modes ecclésiastiques. Toutefois, comme cela va apparaître chez Mattheson, l'assurance d'un lien solide entre un mode donné et un affect qui lui serait associé n'est plus vraiment de mise, ce en raison de l'évolution générale des mentalités :

De plus en plus, c'est la *nature* du compositeur et du public, au lieu de la *science* de la musique, qui deviennent le facteur déterminant de l'expression musicale des affects.³

Cette tendance se manifeste clairement chez Tomáš Baltazar Janovka (1699-1741). Ayant reçu une éducation jésuite comme Kircher, empruntant à ce dernier sa terminologie, il insiste tout autant que lui sur l'importance des figures pour l'expression des affects.⁴ En revanche, il ne partage pas l'idée d'un rôle similaire que pourraient jouer les modes ecclésiastiques.

¹ Brossard, Sébastien de, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois*, 1703.

² ABROMONT, 2004, p. 447, 451.

³ BARTEL, 1997, p. 46.

⁴ *Op. cit.*, p. 125.

On remarquera que cette évolution se déroule au moment où devient centrale la question des tempéraments – et à où s'affirme la tonalité. Significativement, d'ailleurs, l'idée apparaîtra que l'on puisse transférer le très confus « *ethos* de modes » vers les tempéraments : comme le propose Johann Georg Neidhardt (1685-1739), qui « recommande que ceux-ci [les tempéraments] soient différents pour le village, la ville, la grande ville et la cour. »¹

Pour Janovka, en revanche, les figures de rhétoriques musicales jouent bien un rôle déterminant dans l'expression et le déclenchement des affects :

les figures musicales sont des passages musicaux spéciaux par lesquels des affects spécifiques de l'âme se trouvent manifestées ; par exemple, amour, joie, férocité, violence, dignité, modestie, modération, pitié, compassion etc.²

A.4. LA MÉLODIE

Si les modes perdent de leur pertinence comme moyen d'exprimer les affects, la mélodie confirme en revanche sa place. On peut voir dans cet état de fait le résultat de l'influence italienne, et notamment du *stilo recitativo* intégré à la poétique musicale par Kircher et Bernhard. L'un des théoriciens qui en perpétuent le plus nettement la *Figurenlehre*, M. J. Vogt, s'était d'ailleurs lui aussi rendu en Italie pour y étudier la musique.

Si sa théorie des figures rappelle les précédentes, elle est toutefois spécifique à son auteur, la catégorisation des figures ne recouvrant pas celle, traditionnelle, entre *principales* et *minus principales*, en dépit d'une similarité apparente.

Les *figurae simplices*, c'est-à-dire les ornements, suivent une terminologie établie majoritairement en langue italienne : *grosso*, *harpegiatura*, *mezocirolo*, *trilla* etc. Elles peuvent être combinées, dans un procédé de *phantasia*, afin de créer des *figurae compositae*.³

Les *figurae ideales* correspondent à ce que l'on attend de figures de rhétorique musicale ; elles suivent une étymologie grecque : *emphasis*, *metabasis*, *apotomia* etc.⁴

Vogt réduit le concept de figure de rhétorique musicale à deux d'entre elles : l'hypotypose et la prosopopée. Cette dernière est synonyme de la *pathopoeia*, désignant de façon générale, depuis Burmeister, un passage musical cherchant à susciter un affect. L'hypotypose est la représentation

¹ ABROMONT, 2004, p. 444.

² JANOVKA, Tomáš Baltazar, *Clavis ad thesaurum*, 46f. Cité par BARTEL, 1997, p. 126.

³ BARTEL, 1997, p. 128.

⁴ *Op. cit.*, p 128-129.

directe, vivante, de l'idée issue du texte. Aussi les concepts d'idée (celle qui détermine les *figurae ideales*), d'hypotypose et de prosopopée se trouvent quasiment indissociables :

Ceci est soutenu ultérieurement par la définition de Vogt d'*idea musica* comme étant « la représentation musicale d'une chose. L'idée [*idea*] est à proprement parler ce qui est dépeint à travers les figures de l'hypotypose. »

Mais c'est aussi la mélodie en elle-même qui détermine les affects, et notamment le *periodus* (période ou passage). Certaines figures, en effet, peuvent être employées au début d'une période (*ad arsin*), comme l'*antitheton* ou le *schematoides* ; d'autres interviennent à la fin (*ad thesin*), comme l'*anaphora*.

La théorie de Vogt exercera son influence sur ses successeurs, notamment J. G. Walther (qui reprend une partie de sa terminologie dans le *Lexicon*) et, plus tardivement, Meirad Spiess. Quant à l'importance de la mélodie (plus précisément de la monodie) et à l'intérêt que lui portent les théoriciens, elle apparaît également dans la théorie élaborée par W. C. Printz ; elle est inséparable de l'attention portée aux questions de rythme.

A.5. LE RYTHME

Cantor, compositeur, historien, W. C. Printz préfigure un peu le théoricien encyclopédiste tel que J. G. Walther en donnera plus tard l'exemple. On lui attribue vingt-six traités, parmi lesquels un *Compendium musicae*¹ ainsi que le *Phrynis Mitilenaeus*.² Printz aborde de nombreuses et très diverses questions techniques (intervalles, mètres, affects, accordage, tempérament, transposition, basse continue etc.) et rédige une histoire allemande de la musique ; il s'intéresse également à la musique populaire rurale.³

C'est toutefois sa théorie du rythme qui le singularise. Printz souhaite en effet remplacer l'ancien *tactus* (division en posé et levé – abaissement puis élévation de la main). Mais au-delà des questions de rythmes considérés en eux-mêmes, ce sont les figures de rhétoriques musicales qui sont déterminées selon des critères rythmiques ou, plus largement, dynamiques (Vogt parle plus de « variations » que de figures). La division première des figures distingue les figures de silences

¹ Printz, Wolfgang Caspar, *Compendium musicae in quo... explicantur... omnia ea quae ad oden arificiose componendam requiruntur*, 1668.

² Printz, Wolfgang Caspar, *Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist* (1676-1679).

³ ABROMONT, 2001, p. 434.

(pauses) des figures sonores, ces dernières étant elles-mêmes subdivisées – un peu comme chez Vogt – en figures simples et figures composées. La classification se poursuit : les figures (sonores) simples constituant une classe (figures de marche, stationnaires, de saut, mixtes etc.) ; les figures composées en formant une autre (figure de course, de sur-place, mixtes). Enfin, chaque espèce de figure ainsi désignée comporte un certain nombre de figures particulières ; par exemple, les figures (sonores et composées) de course sont les suivantes : *circulo*, *tirata*, *bombilans* (trilles), *passagio*.¹

Nous pouvons ajouter ici deux remarques : l'aspect rythmique – ou dynamique – de la théorie de Printz l'orienté vers la monodie ; les ornements que sont les figures chez Printz sont considérés pour eux-mêmes.²

À travers la conception développée ici, on peut voir une marque supplémentaire de l'influence italienne sur la musique allemande, et plus précisément sur la manière de penser la composition. Les questions de rythmes étaient certes présentes dans certains traités du XVI^e siècle (comme chez Dressler). Leur importance était toutefois sans commune mesure. Ce changement se révélera pleinement, dans la poétique musicale, au sein de la théorie développée par Mattheson.

B. JOHANN MATTHESON

Près d'un siècle et demi sépare les textes de Burmeister de la publication, en 1739, du volumineux traité intitulé *Der vollkommene Cappelmesiter*³ (484 pages dans l'édition d'origine). Son auteur, Johann Matheson (1681-1764), théoricien et compositeur, était l'ami de Haendel et Telemann. Directeur de la musique de la cathédrale de Hambourg de 1715 à 1728, la surdité l'avait conduit par la suite à se concentrer sur la rédaction de ses traités. Il produisit notamment une traduction de la polémique ayant opposé Raguenet et Le Cerf de la Viéville.

¹ Voir BARTEL, 1997 p. 120.

² « Printz définit tous ses ornements en tant qu'ornements mélodiques, tout-à-fait indépendants de leurs implications harmoniques ou de leurs capacités expressives. Ses exemples sont, sans exception, monodiques. »² BARTEL, 1997, p. 121.

³ *Der vollkommene Cappelmesiter, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will*, Hamburg, Verlegt Christian Herold, 1739. (« Le Musicien accompli, ou Instructions essentielles dans toutes les matières que doit connaître, posséder et maîtriser celui qui entend présider dignement et efficacement aux destinées d'un orchestre ».) Voir MATTHESON, 1999 et MATTHESON, 2002. Les citations de ce texte de Mattheson que nous avons traduites seront indiquées par l'abréviation « VC », suivie des mentions de livre, chapitre et paragraphe.

Dressler avait contribué à la mise en place d'une musique conçue en relation étroite avec les mots, ébauchant seulement la dimension propre à l'éveil des émotions au moyen de la musique. Burmeister, quant à lui, avait radicalisé la « rhétorisation » de la musique ainsi ébauchée, calquant sa méthode sur celle des orateurs de l'Antiquité ; dans cet esprit – et en prenant comme référence les œuvres de Lassus – il s'était efforcé de rendre compte des moyens permettant d'émouvoir l'auditeur, portant l'essentiel de son analyse sur l'ornementation, et plus précisément sur la description des figures musicales. Si l'on adopte une tripartition qui est parfois utilisée pour évoquer la musique baroque,¹ ces deux théoriciens appartiennent alors au « premier baroque ».

B.1. DER VOLLKOMMENE CAPELMEISTER

Nous effectuons ici, par conséquent, un saut pour examiner un des ouvrages théoriques les plus marquants du « baroque tardif ». En ce qui concerne le développement de la rhétorique musicale, on peut considérer *Der vollkommene Capelmeister* comme un véritable aboutissement. Mattheson pousse encore plus loin que Burmeister l'assimilation de la musique à la rhétorique et l'expression « poétique musicale » prend avec lui une signification et une valeur remarquables :

Être né à l'art de la poésie est tout-à-fait essentiel pour le poète ; il en va de même pour le mélopoète [*Melopoet*], dès lors qu'il ne lui faudra pas seulement donner au monde une certaine nature innée afin d'écrire sa mélodie mais qu'il devra, pour l'essentiel, être exercé dans ces aspects de la philosophie sans lesquels on ne peut être ni un poète du son ni un juge des autres poètes. Quand je parle d'un poète, je parle de quelque chose de plus que d'un grand philosophe, de quelque chose de plus qu'un moraliste, de quelque chose de plus qu'un savant logicien, de quelque chose de plus qu'un mathématicien, etc.²

Le *Traité* de Mattheson est aussi un témoignage de l'ultime stade de cette conception rhétorique de la musique (même si d'autres traités seront encore publiés, comme ceux de Quantz ou de Forkel). Il nous donne à voir en ce sens, à bien des égards, un état « achevé » de cette pensée musicale.

Der vollkommene Cappelmeister est structuré en trois grandes sections : la première est consacrée à ce que l'on pourrait nommer une « musicologie » (science, histoire de la musique etc.) ; la seconde étudie la mélodie et la troisième concerne le contrepoint (que l'auteur préfère nommer

¹ À savoir, schématiquement : un premier baroque (1600-1650) ; un baroque central (1650-1700) et un baroque tardif (1700-1750).

² VC, II, Chap. 2, § 8.

symphoniurgie, ou encore « composition pleinement ajustée »).¹ Dans cet ouvrage, toutes les parties de la rhétorique, telles qu'exposées dans les *Institutions oratoires* de Quintilien, sont désormais prises en considération et sont traitées en termes musicaux.² Toutefois, autant l'étude de l'invention ou celle de la disposition donnent lieu à un développement autrement plus poussé que ce que l'on trouvait auparavant, autant celle des figures de rhétorique, dans le cadre de l'élucution, semble réduite à la portion congrue³ en regard de la description minutieuse qu'en faisait nombre de ses prédécesseurs, avec lesquels on pouvait à juste titre parler de *Figurenlehre*. Ce traitement sommaire chez Mattheson de la *decoratio*⁴ tient notamment à sa méfiance envers l'ornementation excessive et au constat que les figures sont rarement pérennes.⁵

B.2. LES LIEUX COMMUNS DE L'INVENTION

On remarquera tout d'abord un domaine qui était abordé sommairement dans le traité de Burmeister et qui fait ici l'objet d'une discussion particulièrement développée : celui de l'invention. L'invention, terme qui n'a donc rien à voir avec la forme musicale homonyme, mais tout avec son étymologie (« trouver »), désigne la recherche et le choix des éléments musicaux, notamment en relation avec les affects, ou plus généralement la recherche des idées qui seront utilisées dans l'élaboration du discours.

L'invention consiste à trouver les arguments.⁶ Le terme est à comprendre en s'appuyant sur son sens étymologique d'une découverte plutôt que sur le sens de création d'un argument. C'est à cette partie de la rhétorique qu'appartient le choix du genre de discours (délibératif, judiciaire, démonstratif), puisque ce genre déterminera l'argumentation :

[L'argumentation] consiste dans le choix de propositions qui seront ensuite enchaînées deux à deux, puis liées dans le cadre d'un raisonnement.⁷

¹ La traduction des titres complets de ces sections se formuleraient comme suit : (1) « De l'observation scientifique des choses nécessaires à un enseignement musical rigoureux. » ; (2) « De la véritable composition d'une mélodie, ou la réunion de chants en une seule partie avec leurs circonstances et caractéristiques ; (3) De la combinaison de mélodies différentes ou encore de la composition pleinement ajustée qui, en réalité, est appelée harmonie ». Cette dernière, c'est-à-dire la *symphoniurgie*, est définie comme « Une combinaison artistique de mélodies différentes qui sonnent ensemble et par laquelle une harmonie multiple est immédiatement créée. » (VC, III, chap. 1, § 4.) Elle est « par ailleurs, de façon barbare, nommée contrepoint ». (VC, chap. 1, § 10.)

² BUTLER, 2006, p. 652.

³ « Enfin, s'il nous faut toutefois dire un mot au sujet de la décoration (...) » (VC, II, Chap. 14, § 40).

⁴ VC, II, Chap. 14, §§ 40-52.

⁵ G. Butler voit dans cette attitude de Mattheson un signe du déclin de l'enseignement de la rhétorique : « Sans goût ni art, les interprètes utilisent les figures de manière immodérée, excessive et à des mauvais moments. » BUTLER, 2006, p. 655.

⁶ Pour une description détaillée de l'invention en général dans la rhétorique, voir GARDES-TAMINE, 1996, p. 59-96.

⁷ GARDES-TAMINE, 1996, p. 73.

L'orateur sera ainsi conduit à puiser dans la topique, les arguments et les états de cause. La *topique* s'occupe des lieux ; il s'agit notamment des lieux communs, comme celui de la modestie, de la fatigue, du temps qui presse, ou encore des larmes ; « en termes modernes, on pourrait parler de stéréotypes ». ¹ Les arguments sont des « unités minimales de raisonnement », ² comme la définition, l'énumération, l'étymologie, le genre et l'espèce, la cause et l'effet, les opposés. Quant aux *états de cause*, ³ ils relèvent de la doctrine de la *stasis*, définie par Hermagoras (IIe siècle av. J.-C.) comme « ce qui, dans un débat, fait l'objet d'une discussion entre diverses parties, et peut être différencié en divers niveaux et moments ». ⁴ Il s'agit à la fois de la fin et d'un commencement d'un mouvement, phénomène « éclairant la résolution progressive d'une controverse ». ⁵

Ce qui existait depuis Burmeister d'une manière assez embryonnaire devient chez Mattheson une longue exposition méthodique, une sorte de manuel pratique. Dans le chapitre « invention mélodique » de *Der vollkommene Capellmeister*, ⁶ s'il est toujours possible de trouver ses idées musicales par soi-même ou de les emprunter chez d'autres, il ne faut cependant pas hésiter à les puiser dans le réservoir des lieux communs, des *loci topici* – lesquels sont aussi nommés *sources d'invention*. ⁷ L'auteur énumère quinze sortes de *loci topici*. ⁸ L'étude des *loci topici* occupe en fait la quasi-totalité du chapitre 4 ⁹ et donne l'occasion d'une discussion approfondie. Examinons brièvement quelques-uns de ces « lieux » :

Le *locus descriptionis* ¹⁰ consiste dans la description des mouvements de l'âme ; qu'il s'agisse de musique vocale ou de musique instrumentale, la représentation de ces mouvements doit impliquer un discours compréhensible.

La présentation du *locus causæ materialis* est elle-même subdivisée.

« La matière (*causa materialis*) est de trois sortes : [à partir] de quoi, en quoi, avec quoi (*Ex qua, in qua & circa quam*). » ¹¹

¹ *Op. cit.*, p. 74 : « Les *topoi* prennent souvent la forme de petits scénarios culturels, comme celui qui représente la vie dans une cité ou la violence à l'école ».

² *Op. cit.*, p. 76.

³ *Rhétorique à Herennius*, I, 17-27, II, 3-26.

⁴ Cité par CARRILHO, 1999, p. 59. Voir aussi PERNOT, 2000, p. 90.

⁵ CARRILHO, 1999, p. 59.

⁶ VC, II, Chap. 4.

⁷ VC, II, Chap. 4, § 21.

⁸ « Ils [les *loci topici*] se nomment ainsi : *Locus notationis, descriptionis ; generis & Speciei ; totius & partium ; causæ efficientis, materialis, formalis, finalis ; effectorum ; adjunctorum ; circumstantiarum ; comparatorum ; oppositorum ; exemplorum ; testimoniorum* » VC, II, Chap. 4, § 23.

⁹ VC, II, Chap. 4, du § 20 à la fin.

¹⁰ VC, II, Chap. 4, §§ 43-47.

¹¹ VC, II, Chap. 4, § 54.

Le *locus causæ materialis ex qua*¹ est un lieu particulièrement puissant. C'est, littéralement, le lieu de la cause matérielle (c'est-à-dire de la substance musicale elle-même) à partir de quoi on obtient l'effet voulu. Dans le cas d'une harmonisation exclusivement constituée de consonances, la matière d'où (à partir de quoi) la phrase musicale est tirée apportera sans doute quelque chose de spécial ; mais, tout aussi bien, des choses « abominables » pourront être représentées par l'usage des dissonances ; auquel cas, là aussi, l'invention sera obtenue *ex loco Materia*.²

Le *locus causæ materialis in qua* consiste à se soumettre « au texte ou à la passion particulière que l'on a choisi de représenter.³ Le *locus causæ materialis circa quam* relève de tout ce qui nous entoure, mais plus particulièrement de l'auditoire.⁴

Le *locus adjunctorum*, enfin :

« prend place principalement dans la composition avec la représentation de certains personnages (comme dans les oratorios, les opéras, les cantates etc.) et l'on tend à le considérer de trois manières, à savoir selon les données de l'âme, de corps et de la fortune. Si quelqu'un indiquait que ces choses ne peuvent être représentées en musique, on peut l'assurer et le convaincre qu'il ne se tromperait pas peu. »⁵

B.3. DISPOSITION

Alors que la disposition (le « plan ») d'une cantilène se présentait chez Dressler ou Burmeister sous une forme simple (*exordium, medium, finis*), celle qu'expose Mattheson présente l'intégralité des six parties de la rhétorique romaine (ce qui se donnait comme un développement central sans plus de précision fait place désormais à quatre parties).⁶ Il n'en oublie pas pour autant l'importance du schéma tripartite qui, dans son effet sur le public, demeure opératoire :

« Le grand art des orateurs consiste en ce qu'ils présentent d'abord les choses les plus fortes, au milieu les plus faibles, et enfin les conclusions qui produisent de l'effet. »⁷

¹ VC, II, Chap. 4, §§ 55-59.

² VC, II, Chap. 4, §§ 55-58.

³ VC, II, Chap. 4, § 60.

⁴ VC, II, Chap. 4, §§ 61-64.

⁵ VC, II, Chap. 4, §§ 71-72.

⁶ Précisons que la présentation que donne Mattheson de l'exorde diffère sensiblement de celle proposée par Burmeister ; ceci, toutefois, vraisemblablement en raison de l'évolution suivie par la musique, notamment en ce qui concerne le rôle de la fugue, prépondérant à l'époque de Burmeister.

⁷ VC, II, Chap. 14, § 25.

L'auteur commence par définir très précisément *exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio* et *peroratio*.¹ Puis il s'engage dans une analyse très poussée² d'un *aria da capo* de Benedetto Marcello afin d'illustrer son propos. Mattheson cherche ainsi à montrer que la cohérence d'une œuvre tient aux relations qui existent entre les différentes parties qui la composent, ce qui confère à la disposition toute sa valeur.

B.4. MATTHESON ET L'ÉVEIL MUSICAL DES ÉMOTIONS

B.4.1. Influence de la philosophie cartésienne

Certes, l'ouvrage de Mattheson est clairement un traité de rhétorique musicale ; mais il est tout de même frappant de voir à quel point la place accordée aux affects y est considérable, voire prépondérante. L'éveil des émotions chez l'auditeur est la préoccupation centrale et tous les aspects de la musique sont considérés dans leur dimension affective. L'objectif du mélodiste (terme employé par l'auteur)³ étant bien de produire, sur l'auditoire, les mêmes effets que ceux exprimés dans le texte. Cette préoccupation concernant les émotions qu'il faut éveiller chez l'auditeur et les moyens permettant d'y parvenir se manifeste tant dans un examen des passions elles-mêmes (leur nature, leurs manifestations physiques) que dans la description de la manière permettant à l'orateur musical de les mobiliser, que ce soit par la disposition de l'œuvre, par les idées musicales qui s'y trouvent, par le style etc.

Entre le traité proposé par Burmeister et celui de Mattheson l'étude des passions, et plus particulièrement celle opérée par la philosophie au XVII^e siècle, a influencé les esprits : c'est le cas pour l'auteur du *Musicien accompli*. Il remarque en effet que

La doctrine des tempéraments et des émotions, pour laquelle il faut lire tout particulièrement Descartes car il a travaillé beaucoup sur la musique, convient très bien ici puisqu'elle apprend à distinguer correctement entre les états d'âme des auditeurs et la manière par laquelle les pouvoirs du son les affectent.⁴

¹ VC, II, Chap. 14, §§ 7-12.

² Voir BUTLER, 2006, p. 754.

³ « Mattheson donne une définition de la *mélodésie* comme « habilité efficace dans l'invention et la fabrication de phrases pouvant être chantées de telle sorte qu'elles soient plaisantes à l'oreille », définition qu'il emprunte directement au traité *De la musique* rédigé par Aristide Quintilien (III^e s.). Voir VC, II, Chap. 5, § 1.

⁴ VC, I, Chap. 3, § 51. Dans ce chapitre intitulé « Le son et la théorie naturelle de la musique », la question des passions intervient dans le prolongement d'une discussion concernant les effets de la musique sur le plan physiologique, l'auteur faisant valoir l'usage médical de la musique pour les infirmités physiques : « Les sons travaillent fortement les muscles du corps humain » (VC, I, Chap. 3, § 48). Le traitement philosophique des passions, notamment par Descartes, sera examiné plus loin.

Il y a donc légitimité, pour Mattheson, à examiner les passions avec soin. Un tel examen, qui permettra au compositeur de posséder la connaissance nécessaire à la réalisation de ses objectifs – susciter chez l’auditeur les émotions appropriées au discours –, se trouve d’autant mieux fondé qu’il remplit une véritable fonction éthique (on retrouve ici, à l’arrière-plan, les préoccupations déjà formulées chez Platon ou Aristote)¹ :

Ce que sont les passions, quel est leur nombre, la manière par laquelle elles sont provoquées et stimulées, de telles questions semblent davantage appropriées au philosophe accompli qu’au musicien. Néanmoins, ce dernier doit savoir lesquelles, parmi les dispositions des hommes, sont le véritable matériau de la vertu. Laquelle n’est rien d’autre qu’une disposition bien ordonnée et tempérée avec soin.²

B.4.2. Une théorie musicale des affects

Mattheson passe donc en revue, et de manière détaillée,³ un grand nombre d’émotions.⁴ L’amour figure au sommet de la hiérarchie, du fait qu’il tient de loin une plus grande place au sein des pièces musicales que les autres passions (§ 61). Mais il existe différentes sortes d’amour, dont les effets sur les êtres sont variables ; il convient donc au compositeur de puiser dans sa propre expérience affective, qu’elle soit « présente ou passée » ; l’auteur ajoute d’ailleurs qu’une absence d’expérience en ce domaine le rendra incapable à accomplir une telle tâche (§ 62).

La tristesse nécessite également d’être éprouvé afin d’être correctement représentée, faute de quoi « tous les *loci topici* (...) seraient inutiles. La raison tient au fait que tristesse et amours sont deux choses étroitement liées » (§ 68). La tristesse, dans la musique sacrée par exemple, est un affect important.⁵

Tous les affects ne donnent pas lieu à une définition aussi précise et sont parfois mentionnés de manière groupée. Ainsi deux groupes opposés d’émotions sont successivement énumérés sans que soit indiqué, au sein de chacun de ces groupes, les traits distinctifs dans les implications musicales des diverses émotions. Il en va ainsi par exemple de la fierté, de l’attitude hautaine ou de l’arrogance d’une part, et d’autre part de l’humilité ou de la patience (§ 72-73). De

¹ Voir à ce sujet le chapitre 5 de cette même section : « L’usage quotidien de la musique dans la république ».

² VC, I, Chap. 3, § 52. Mattheson précise un peu plus loin en quoi peut consister la fonction éthique de la musique : « Quand il ne se trouve aucune passion ou aucun affect, il n’y a pas non plus de morale. Si nos passions sont malades, il faut alors les guérir, non pas les assassiner. » VC, I, Chap. 3, § 53.

³ Il précise toutefois qu’il serait pénible de les examiner toutes et que « seules les plus importantes doivent être mentionnées ». VC, I, Chap. 3, § 60.

⁴ Voir VC, I, Chap. 3, §§ 56-82.

⁵ Mattheson rapporte l’explication – qu’il juge bonne – fournie par le philosophe sceptique François de La Mothe Le Vayer (1583-1672) concernant le fait – dont le caractère paradoxal avait été noté depuis l’Antiquité – que le plus grand nombre se plaise à entendre de la musique triste. Selon ce dernier, cela proviendrait de ce que « la plupart des gens sont malheureux ». VC, I, Chap. 3, § 66.

même pour le domaine de la colère, de l'ardeur, de la vengeance, de la rage, de la furie – lesquelles, toutefois, sont bien plus aisées à traiter musicalement que des passions plaisantes (§ 75).

L'espoir (§§ 77-79) est présenté comme un affect qui est d'une grande complexité à restituer en musique. Il nécessite notamment « la plus douce combinaison de son qui soit au monde ».

Mattheson fait remarquer que la musique (tout comme la poésie) entretient des rapports étroits avec la jalousie : ceci tenant au fait qu'elle combine en réalité sept autres passions : « méfiance, désir, revanche, tristesse, crainte et honte », lesquelles s'ajoutent à une émotion qui domine l'ensemble, l'amour ardent (§ 76).

Cette définition de la jalousie comme combinaison d'autres affects anticipe un développement de l'auteur particulièrement intéressant. À l'occasion de l'examen de la pitié (§ 81), en effet, il précise en quoi peut consister une combinaison d'émotions. Il expose une distinction entre affects simples (amour et tristesse) et affects composés, comme la pitié qui en résulte, discussion occupant l'essentiel de la fin du chapitre.

Un tel exposé, remarquable par sa finesse et la richesse de son propos, rappelle à la fois – bien qu'il soit toutefois nettement plus bref – ce que l'on trouve dans les ouvrages classiques traitant des passions, que ces textes proviennent des Anciens ou d'auteurs plus proches de l'époque de Mattheson.

Ainsi équipé, le compositeur est alors en mesure de dresser correctement un tableau des émotions qu'il entend faire intervenir dans sa musique.

B.4.3. Un vaste dispositif pour éveiller les émotions

Le mélopoète pourra poursuivre la méthode rhétorique traditionnelle, en ayant recours aux diverses parties de la rhétorique musicale indiquées plus haut : en choisissant les idées musicales nécessaire dans le réservoir des lieux communs ; en établissant le plan de la pièce musicale (disposition), en décidant quels styles conviennent ou encore en ayant recours (avec parcimonie) aux figures.

Mais, si l'on en revient au cadre de l'invention, et plus précisément à l'emploi du *locus causæ materialis ex qua*, mentionné plus haut, ce sont l'ensemble des paramètres musicaux qui sont appelés à intervenir afin que les émotions de l'auditoire soient mobilisées : modes, tonalités, rythme, mètres, phrasés, tempos, symboles, particularités contrapunctiques, harmoniques, timbres, instrumentation etc. C'est là que, plus particulièrement, on peut voir en quoi consiste l'expression des émotions

dans le contexte de la poétique musicale typique de l'Allemagne baroque. Voyons plus en détail certains de ces paramètres.

Commençons par la question des échelles d'intervalles. Le choix des modes ou tonalités est un choix expressif : la manière d'être, l'humeur qui est traditionnellement associée – pas seulement en Allemagne – à tel ou tel mode ; ceci est conçu comme un moyen de persuasion.

Tout un chapitre est consacré aux modes,¹ grecs et ecclésiastiques, qui sont étudiés en détail dans leur évolution historique. Mattheson fait alors états des divers théoriciens engagés dans ce domaine, comme Boèce, Glarean, Zarlino etc. Toutefois, s'il fait largement état des propriétés structurelles des modes, il ne fait nullement mention de leurs éventuelles propriétés affectives.

En raison de l'avènement de la tonalité, se seront les diverses tonalités qui seront considérées dans leurs liens avec les affects. Cet examen n'est pas donné dans *Der vollkommene Cappelmeister* mais dans un ouvrage plus ancien de Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchester* (1713). Apparaissant comme un continuateur d'Athanasius Kircher, il reprend à son compte une partie des considérations de ce dernier. Il demeure toutefois prudent quant à l'exactitude des caractères susceptibles de correspondre à divers affects.² S'opposant à Werckmeister, il refuse l'association faite entre affects et tonalités comportant des bémols (tendres) ou des dièses (dures).³ Pour résumer, nous pouvons dire que Mattheson demeure très circonspect sur l'incidence des systèmes d'intervalles dans l'art d'émouvoir l'auditeur.

L'étude du mètre musical fait l'objet d'un chapitre⁴ qui insiste sur la dimension poétique de cette discipline⁵ mais ne fait état d'aucune implication concernant l'expression des émotions. Le chapitre suivant, consacré à la structure du temps musical,⁶ signale le rôle très subtil que joue le battement et les diverses manières de traiter le temps musical : en ce domaine, c'est à chacun (au compositeur) de trouver en soi-même les liens intimes avec les affects.⁷

D'une manière plus nette, le tempo peut être une très bonne occasion, dans le traitement du temps musical, de mettre en œuvre le devoir oratoire d'éveiller les émotions :

¹ VC, I, Chap. 9.

² *Ut* majeur est caractérisé comme plutôt rude et audacieux, *ut* mineur comme doux autant que triste, *ré* majeur tranchant et volontaire, *mi* bémol majeur contenant beaucoup de pathos etc. Mattheson n'examine en outre que dix-sept tonalités sur les vingt-quatre existantes – les sept autres étant inusitées à l'époque. CANTAGREL, 1998, p. 171-172.

³ BUTLER, 2006, p. 656.

⁴ VC, II, Chap. 6 : « De la longueur et de la brièveté du son, ou la construction des rythmes ».

⁵ Qualifiée par Mattheson de « rhythmopoesie » (*Rhythmopösie/Rhythmopoeia*).

⁶ VC, II, Chap. 7 : « De la mesure du temps [*Zeit-Maasse*] ».

⁷ VC, II, Chap. 7, §§ 17-21.

On peut percevoir une diversité peu commune dans l'expression des affects aussi bien que dans l'observation de toutes les césures du discours musical, ceci de manière plus claire encore quand les compositeurs sont bons, lorsque, par exemple,* un *adagio* dépeint la détresse ; un *lamento*, la lamentation ; un *lento*, le soulagement ; un *andante*, l'espoir ; un *affetuoso*, l'amour ; un *allegro*, le réconfort ; un *presto*, l'impatience ; etc. Qu'un compositeur y ait pensé ou non, cela peut encore être une réussite si son *génie* fonctionne effectivement. Cela peut se produire très souvent sans que nous en ayons connaissance ni y participions (*[note de Mattheson] on sait que ces adverbes qui indiquent le mouvement particulier des mélodies sont fréquemment employés en fait comme nom servant à différencier les mouvements).¹

L'emphase dans le domaine mélodique² et la ponctuation³ jouent également un rôle. L'accentuation est à maîtriser avec soin ; sa répétition notamment (qui « est emphatique ») ne doit pas être employée inconsidérément ; faute de quoi elle générera l'incompréhension, voire le dégoût.⁴ L'orateur musical, qui a pour devoir de *plaire* à l'auditeur aura alors clairement échoué dans son but. De même, et dans l'application des préceptes de Quintilien,⁵ la ponctuation doit promouvoir la clarté du discours. Pour autant, dans cet aspect de l'art de la poétique musicale, le devoir d'*émouvoir* est également présent : la ponctuation (l'emploi des césures) doit en effet intervenir afin de décrire le caractère des actions décrites dans le texte, étant entendu que certains textes sont marqués par des affects dominants.⁶ La mise en œuvre de telles techniques implique, en outre, un lien étroit avec la prise en compte de la sonorité des mots⁷ (le « système » de la rhétorique constitue bien un tout ; ces diverses parties interagissent entre elles).

Mattheson examine enfin de nombreuses danses, indiquant leurs caractères affectifs et analysant certaines d'entre elles en détail. Dans le chapitre intitulé « Des catégories de mélodies et de leurs caractéristiques spéciales »,⁸ il aborde tout d'abord les genres de mélodies vocales (récitatif, arioso, aria etc.)⁹ avant de décrire vingt-deux mélodies purement instrumentales : les danses¹⁰ et ces genres instrumentaux, des « catégories spéciales de mélodies »¹¹ tels les fantaisies, chaconnes (et passacailles), sonates, concerto grosso, ouvertures etc., qui tendent de plus en plus à devenir des « mouvements ». L'examen des danses est, dans la plupart des cas, l'occasion de décrire les affects

¹ VC, II, Chap. 12, § 34.

² VC, II, Chap. 8.

³ VC, II, Chap. 9.

⁴ VC, II, Chap. 8, §§ 36-37.

⁵ VC, II, Chap. 9, § 17.

⁶ VC, II, Chap. 9, §§ 42-44.

⁷ VC, II, Chap. 11.

⁸ VC, II, Chap. 13.

⁹ VC, II, Chap. 13, §§ 3-78.

¹⁰ VC, II, Chap. 13, §§ 79-129.

¹¹ VC, II, Chap. 13, §§ 130-141.

qui leur sont associés. C'est une « joie mesurée » en ce qui concerne le menuet,¹ pour lequel il propose une analyse de type syntaxique. La gavotte exprime la jubilation, le rigaudon la badinerie, la marche (sérieuse ou comique) montre l'héroïsme et le courage, le passepied traduit la frivolité et la sarabande l'ambition etc.

CONCLUSION

Comme nous pouvons le constater, Mattheson généralise l'application de la rhétorique musicale à la quasi-totalité des paramètres musicaux. En bon rhétoricien, il se montre en outre perspicace en ce qui concerne les usages susceptibles de produire des effets caricaturaux² dont les résultats sont souvent à l'opposé des effets réellement recherchés. On observe aussi qu'il accorde un rôle important, dans l'outillage qu'il propose au compositeur afin de mobiliser les affects voulus, aux composantes dynamiques et mélodico-rythmiques.

C. LA FIN DE LA RHÉTORIQUE MUSICALE

INTRODUCTION

Si le traité de Mattheson constitue bien une sorte d'aboutissement pour la poétique musicale, il serait exagéré d'en déduire qu'elle s'éteint avec lui. Les techniques longuement développées et affinées étaient toujours employées, même si une attention se portait désormais de plus en plus vers des aspects comme l'invention ou l'interprétation. Le contexte général n'était toutefois plus favorable à la pérennité de cette discipline apparue deux siècles plus tôt.

C.1. LES *LOCI TOPICI*

¹ VC, II, Chap. 13, §§ 81-86.

² Nous n'avons pas mentionné la question des styles, sur lesquels il produit également une analyse nuancée et prudente (VC, I, Chap. 10). Voir sur ce sujet SUEUR, 2013, p. 359.

La place accordée aux *loci topici* chez Mattheson est remarquable en ce qu'il propose d'utiliser tous ceux qui existent et accorde une place à l'invention qu'elle n'avait pas connu auparavant. Cela ne signifie pas qu'elle était totalement négligée, puisque Nucus mentionnait déjà dans son *Musices poeticae* l'existence de listes de mots relatifs au mouvement, au lieu, aux affects etc., que pouvaient utiliser les compositeurs¹ et que Kircher en avait formulé explicitement le terme. Mais l'essor de la musique instrumentale, au XVII^e siècle, semble en avoir favorisé l'idée.

À cet égard, particulièrement fécond fut l'incorporation de la technique de *phantasia*,² « utilisée en référence à certains schémas courts et mécaniques de contrepoint, appelée ainsi parce que ces derniers étaient le produit de l'imagination du compositeur ou de l'interprète. »³

Le développement de la musique instrumentale, mais aussi l'intérêt pour l'expression des affects, avait conduit à des choix comme celui de Mattheson qui, comme nous l'avons vu, décrivait dans son ouvrage quatorze *loci topici*. Le contexte voulait que le matériau utilisable fût partagé par les compositeurs et le public ; le lien entre ce matériau et un affect donné pouvait ainsi être assuré :

Car pour le *musicus poeticus*, une telle composition conçue et perçue rationnellement saurait dépeindre et éveiller les affects désirés que le texte appelait, toujours dans l'intention de glorifier Dieu et d'édifier l'auditeur.⁴

Tout comme Mattheson, Meinrad Spiess (1683-1761) propose⁵ d'utiliser les *loci topici*. David Heinichen (1683-1729) en suggère aussi l'utilisation, car ils aident le compositeur à bien se « saisir du sens du texte ».⁶ Il n'en ira plus de même pour Johann Adolph Scheibe (1708-1776) qui, dans un contexte qui n'est plus tout-à-fait celui du Baroque, considère l'invention comme un phénomène inné et qui, donc, ne saurait être enseigné.⁷

C.2. LE RÔLE DE LA VOIX

D'une manière générale, l'interprétation (ou, en termes rhétoriques, l'action) devient l'objet d'une attention de plus en plus développée. Cela était déjà le cas chez Mattheson ; c'est encore plus

¹ BARTEL, 1997, p. 77.

² Notamment par Vogt.

³ BARTEL, 1997, p. 78.

⁴ *Op. cit.*, p. 80.

⁵ *Tractatus musicus compositorio-practicus*, (1745). Le *Tractatus* de Spiess est destiné à la musique d'église et prend « la défense de la modalité (contre la simple dualité majeur-mineur) ». ABROMONT, 2001, p. 443.

⁶ BARTEL, 1997, p. 53.

⁷ *Op. cit.*, p. 155.

frappant chez Johann Joachim Quantz (1697-1773), dont le traité sur le jeu de flûte aborde les questions de dynamique du jeu, d'ornementation ou de styles.¹ Toutefois, c'est avant tout la voix qui est concernée à travers la question de l'interprétation.

La théorie musicale de Scheibe, qui est exposée dans un périodique de critique musicale qu'il publie,² participe déjà de la pensée des Lumières, rejetant les dogmes théologiques hérités de Luther. Si Scheibe conçoit bien la musique comme un art oratoire, c'est en raison de sa relation étroite avec la voix. La musique est aussi « le véritable langage des affects ».³ Cependant, l'insistance sur le rôle des affects et leur expression par la musique ne suppose pas pour lui qu'il y ait une référence au texte (à l'opposé de ce que l'on trouvait chez Ahle, par exemple).

La raison à cela tient à la manière même d'envisager une possible relation de termes à termes entre une figure et un affect, car les figures sont innombrables :

leur nombre est si grand qu'elles ne peuvent être aisément décomptées. Aussi le compositeur intelligent en inventera-t-il continuellement de nouvelles sans pouvoir toujours être conscient d'elles ou de leur nom.⁴

On trouve dans cette remarque un écho aux observations faites en France par Bernard Lamy concernant les figures de rhétorique, et auxquelles Scheibe se réfère explicitement.⁵

Lamy, en effet, rejette (comme l'avait déjà fait Quintilien) la possibilité d'une correspondance stricte entre affect et figure, non parce qu'il serait impossible de représenter la passion, mais parce qu'une telle entreprise serait impossible à mener à bien. Si, comme l'indique le titre de l'un des chapitres son ouvrage *La Rhétorique ou l'art du parler*, « Le nombre des figures est infini », c'est que les affects eux-mêmes sont innombrables :

je n'ai pas prétendu parler de toutes les figures ; il faudrait d'aussi gros volumes pour marquer les caractères des passions dans les discours, que pour exprimer ceux que les mêmes passions peignent sur le visage.⁶

¹ QUANTZ, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752. L'ouvrage fut publié presque simultanément en cinq langues. Oxford, t. 2, p. 532-533 ; ABROMONT, 2001, p. 446.

² *Der critische Musikus*, 1738, 1740, 1745.

³ BARTEL, 1997, p. 149.

⁴ *Der critische Musikus*, p. 697. Cité par BARTEL, 1997, p. 155.

⁵ « Les affects peuvent-ils être exprimés sans [les figures] ? Car les figures sont elles-mêmes le langage des affects, comme le Professeur Gottsched nous en a bien informé dans son *Critische Dichtkunst*, en accord avec B. Lamy. » *Der critische Musikus*, p. 683. Voir BARTEL, 1997, p. 155.

⁶ LAMY, 1998, Livre II, Chapitre X, p. 238.

Pour Lamy, la figure est donc l'expression, au même titre que toute autre expression, d'un affect (pour Quintilien, la figure ne saurait l'être, pour la raison plus générale qu'elle n'exprime rien).

Et pour Scheibe, si la figure de rhétorique musicale est efficace, c'est parce qu'elle tire son origine de la voix. La musique instrumentale, elle-même, est fondée sur la voix ; c'est pourquoi d'ailleurs elle peut restituer des effets d'exclamation ou d'interrogation.¹ Changement dans la manière de concevoir les affects, idée que la musique (à travers les figures) en serait le « langage », détachement d'un lien strict avec le texte, autonomie rendue possible de la musique instrumentale en raison même de ses origines vocales : on voit à travers ces éléments se dessiner une tendance qui, quelques décennies plus tard, accèdera au premier plan : celle de la musique dite « absolue ».² La théorie exposée par Scheibe ne va pas aussi loin ; mais le changement n'en est pas moins significatif, comme le remarque Bartel :

À travers la *Figurenlehre* de Scheibe, le concept de figures de rhétorique musicale se voit retirée de la tradition de la *musica poetica* et placée dans le contexte des Lumières.³

C.3. DES AFFECTS AUX « SENTIMENTS » : FORKEL

Le sort de la figure est encore plus radical dans la théorie de Johann Nikolaus Forkel, puisqu'on ne peut plus vraiment dire qu'il s'agisse d'une figure de rhétorique musicale.

L'époque où sort l'*Allgemeine Geschichte de Musik* (1788-1801) n'est tout simplement plus celle de Baroque : comme son titre l'indique, cet ouvrage est un livre d'histoire et la poétique musicale ne participe plus vraiment de la théorie. La présentation du livre ne suit pas le plan de la rhétorique, comme c'était encore le cas pour Mattheson, les six parties le constituant relèvent davantage de la musicologie : périodes historiques, styles, genres musicaux, organisation, exécution, critique musicale. La terminologie employée – « esthétique », goût », « individualisation » – témoigne bien d'une nouvelle époque, celle de l'*Empfindsamkeit*.

Pourtant, la classification des figures que présente Forkel pourrait en première instance laisser supposer une véritable continuité avec celles de Nucius, de Bernhard ou de Vogt : on y trouve en effet deux catégories de figures : les unes sont pour l'intellect, les autres « pour

¹ BARTEL, 1997, p. 150-151.

² Pour reprendre l'expression employée par Carl Dahlhaus (Dahlhaus, 1997).

³ *Op. cit.*, p. 156.

l'imagination », les dernières permettant l'expression des sentiments.¹ Mais la comparaison ne va pas au-delà de cette ressemblance, ce que révèle la description des figures pour l'imagination et la manière dont elles sont elles-mêmes subdivisées :

L'expression des sentiments est effectuée à travers l'usage des figures pour l'imagination. Lesquelles peuvent être à nouveau divisées en deux catégories : celles qui imitent de manière réaliste un objet ou un son (par exemple, l'orage), et celles qui "dépeignent les sentiments intimes de telle manière qu'ils semblent visibles à l'imagination."²

Il est clair que ne sommes plus dans la même conception de la relation entre musique et affects qu'à l'époque baroque. L'expression de « sentiments intimes » relève plus de la conception romantique de l'art, et plus particulièrement de la musique. L'idée qu'il existe des affect objectifs, représentable et mobilisables à volonté, a fait place aux sentiments subjectifs – et un grand crédit sera accordé à la notion d'*ineffable*. Certes, Forkel mentionne un certain nombre de figures (*ellipsis*, *paronomase*, *suspension*, *dubitation* etc.). Mais là aussi, l'analogie est très limitée. Forkel prend l'exemple de la façon par laquelle il conviendrait de traduire la peine d'une mère lors de la perte de son enfant : ce qui devrait être représenté par la musique,

c'est uniquement le sentiment passionné de la perte plutôt que l'effusion naturelle de la peine par les gémissement, les pleurs et les sanglots.³

Une telle remarque pointe un débat sur ce qu'est « l'expression » musicale des sentiment, débat qui va connaître un écho grandissant à partir du XIX^e siècle. Quant à la « figure » musicale que propose Forkel, elle n'imité plus la figure de rhétorique, se définissant plutôt comme analogue à l'expression humaine.

CONCLUSION

Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les concepts de la rhétorique musicale ont conservé leur intérêt, au prix toutefois d'une évolution sur plusieurs plans. L'un concerne l'affaiblissement des aspects relatifs à la seule écriture au profit de l'exécution. L'autre se rapporte aux caractéristiques de la musique supposées jouer un rôle majeur : l'influence des échelles d'intervalles s'efface devant l'importance du cheminement mélodico-rythmique.

¹ *Allgemeine Geschichte*, 54.

² BARTEL, 1997, p. 163.

³ *Allgemeine Geschichte*, 59.

L'héritage de la théologie luthérienne n'a pas non plus entièrement disparu. Ne serait-ce, bien entendu, qu'à travers l'exemple donné par la musique sacrée de J.-S. Bach. Mais aussi en la personne du théologien Gottfried Ephraim Scheibel (1696-1759), auteur en 1721 d'un traité¹ où il préconise les parodies (substitutions de textes sacrés sur des airs profanes),² et l'usage du *stylus theatralis*. La capacité de la musique à mouvoir les affects entre en effet en pleine harmonie avec la parole divine ; aussi ne saurait-elle être réservée à un usage profane :

Je ne comprends pas pourquoi l'opéra serait seul à avoir le privilège de provoquer les larmes, et pourquoi cela ne serait pas tout aussi approprié au temple.³

La vivacité de la poétique musicale est donc demeurée durant le baroque tardif, comme en témoigne l'œuvre de Mattheson et la multiplicité des pistes suivies par d'autres théoriciens. Toutefois, en raison de divers facteurs (déclin de l'enseignement de la rhétorique, changements dans les styles musicaux, modification dans les conceptions concernant les phénomènes affectifs ramenés à la subjectivité de l'individu), la rhétorique musicale perdit ses assises.⁴ Et, malgré quelques tentatives isolées, l'édifice finit par sombrer totalement.

D. BILAN DE L'ÉTUDE DE LA POÉTIQUE MUSICALE ALLEMANDE

Répertorier les résultats de l'examen des textes que nous venons d'étudier vise avant tout à nous procurer deux supports nécessaires à un traitement correct du corpus contemporain concernant la rhétorique musicale et les émotions : une connaissance des caractéristiques de la poétique musicale ; une connaissance des problèmes qu'elle soulève. La première partie du bilan permet ainsi de contribuer à dégager un concept satisfaisant de la rhétorique musicale. La seconde, quant à elle, est liée à des enjeux qui dépassent le cadre culturellement délimité de la poétique musicale (de l'Allemagne baroque) : elle doit donc être donnée dans une perspective plus générale, celle des questions qui feront l'objet de débats ultérieurs, notamment les plus récents.

¹ Scheibel, Gottfried Ephraim, *Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik*, 1721 ; *Die Geschichte der Kirchemusik alter und neuer Zeiten*, 1738.

² ABROMONT, 2001, p. 446.

³ BUELOW, George, "Scheibel", *New Grove dictionary*, 16, 601.

⁴ BUTLER, 2006, p. 658.

D.1 CARACTÉRISTIQUES DE LA *MUSICA POETICA*

D.1.1 Traits fondamentaux

- La poétique musicale de l'Allemagne baroque se présente comme un art intermédiaire entre la théorie et la pratique musicales (seules ces deux dernières existaient auparavant), permettant d'établir la continuité entre les diverses disciplines de la musique ; elle tend, dans son évolution, à être considérée comme un art supérieur.

- Son but est de permettre au musicien de toucher l'auditeur, de l'affecter, en suscitant des mouvements variés de son âme. (Le rôle des affects tend, dans l'évolution chronologique des traités, à devenir de plus en plus important.)

- Les œuvres dont elle enseigne la composition sont qualifiées de *poèmes musicaux*.

- La musique est ici considérée comme un art de nature discursif. Mais elle-même est tenue, dans sa fabrication, de suivre au plus près un discours articulé, qui lui est extérieur, et qui est le texte (la fonction initiale de la poétique musicale étant la prédication). Dans le même temps, la poétique musicale vise à produire une œuvre achevée, autonome.

- Cet art donne lieu à une codification très poussée, au moyen notamment d'un vocabulaire dont le lexique est lui-même importé de la rhétorique.

- La poétique musicale s'organise sur le schéma des parties de la rhétorique, lesquelles sont toutes traitées en termes musicaux (les parties relatives à la mémoire et à l'action sont peu développées mais sont cependant intégrées). À ce titre, on peut donc bien parler d'une véritable rhétorique musicale – le terme n'est pas abusif.

D.1.2. Traits concernant les principales parties de la rhétorique musicale

- L'invention – recherche des idées musicales – peut se faire par emprunts à des œuvres préexistantes ou utilisation des lieux communs (*loci topici*) de la rhétorique musicale.

- La disposition – des idées musicales – qui est essentielle à la cohérence de l'œuvre, et contribue largement à l'accueil favorable de cette dernière par l'auditeur, évolue d'un schéma tripartite vers une structure plus évoluée allant jusqu'à six parties.

- L'élocution – art de l'expression des idées – donne lieu à des prescriptions détaillées. Ainsi, l'ornement doit être conduit en respectant la *convenance*, laquelle garantit l'efficacité du poème musical. Le style doit être adapté et éviter les deux excès de la sécheresse et de la boursoufflure.

Les figures (cas particuliers d'*affections*), qui ne sont pas nécessairement figées, sont utiles mais leur usage est parfois discutable. Les systèmes d'échelles d'intervalles (modes, puis tonalités) participent à l'éveil des passions de l'auditeur. Les aspects dynamiques de la musique, la vitesse, le rythme, sont d'une grande importance.

D.2. PROBLÈMES SOULEVÉS PAR L'ÉTUDE DE LA *MUSICA POETICA*

D.2.1 Fragilité des bases théoriques concernant les affects

Tout d'abord, on constate que la théorie des affects mise à contribution dans les divers traités (que cette théorie soit explicitement indiquée ou non) ne semble pas constituer un fondement vraiment assuré. Toutefois, les conceptions philosophiques ont fortement évolué entre Burmeister et Mattheson. Remarquons aussi que la question de savoir si la sollicitation des affects chez l'auditeur ne répond qu'au devoir oratoire d'émouvoir, ou si le devoir de plaire est également concerné, ne se trouve pas clairement tranchée ; et l'on notera, concernant ce dernier cas, que si la mise en condition de l'auditeur (afin qu'il accueille favorablement le poème musical) suppose que l'on éveille chez lui des affects, une telle opération ne supposera pas que ces affects soient *exprimés* musicalement. En outre, si l'analyse des émotions peut donner lieu à une distinction utile entre émotions simples et émotions composées, des confusions ou des imprécisions se manifestent parfois dans leur description. On remarquera toutefois que certains cas paradoxaux sont bien repérés, comme celui des émotions négatives.

D.2.2. Efficacité de la rhétorique musicale

Une autre question est à considérer, celle de l'efficacité réelle ou supposée des techniques mises en œuvre par la poétique musicale. En effet, on considère avec raison que cette dernière (et, plus généralement, les théories développées en Europe à l'époque baroque) était prisonnière d'une conception des émotions réduisant ces dernières à des entités déterminées et fixes ; et on en déduit généralement que cette erreur invalide de fait le bien-fondé de l'usage d'une rhétorique musicale. Toutefois, on ne saurait restreindre le débat à la seule question de savoir si la poétique musicale était épistémologiquement fondée (question qui devint de plus en plus pressante au XVIII^e siècle) ; il est tout aussi important de savoir si elle produisait effectivement les effets recherchés sur l'auditeur. Supposer que ces effets n'étaient pas atteints reste à vérifier et, en tout état de cause, les

auteurs que nous avons étudiés ne semblent pas douter de l'efficacité de l'art dont ils exposent les règles.

D'un autre côté, les vrais enjeux ici concernent, bien plus spécifiquement, l'efficacité des techniques exposées, et c'est ainsi qu'ils devraient être abordés. Ce qu'il conviendrait de faire, par conséquent, serait de savoir si l'expression des affects est elle-même une *affection* (au sens où Burmeister emploie ce terme), ce dont les théoriciens que nous avons étudiés ne semblent pas douter. Ou encore si les divers effets produits sur l'auditeur tiennent aux éléments constitutifs de la musique, considérés en eux-mêmes, et non à quelque chose qui leur serait extérieur.

D.2.3. Musique et langage

Au nombre des problèmes soulevés lors de l'étude de la poétique musicale, il faut bien entendu compter celui, d'une certaine manière au centre du débat, de la relation entre musique et langage.

On peut, certes, indiquer que la conception que nous avons examinée repose sur un traitement de la musique comme un art discursif. Mais, outre le fait que cette approche « triviale » de la musique n'ait pas été partagée par tous les théoriciens – y compris à cette même époque –, nous devons voir un autre problème qui est implicitement posé : dans le cas de la rhétorique musicale, la musique est-elle à considérer comme un langage ou comme un art qui calque ses mouvements sur un langage articulé ? Indubitablement, c'est la deuxième réponse qui est la bonne, puisque la musique est supposée suivre le texte. Pourtant, l'organisation d'une discipline musicale sur le modèle de la rhétorique, donc du langage verbal, fait de la musique elle-même un langage. En outre, certaines finalités attribuées à la poétique musicale tendraient à valider l'idée qu'elle permet de composer des œuvres musicales achevées et indépendantes des conditions de leur composition (Dressler), voire, grâce à leur disposition (Mattheson), des œuvres possédant une cohérence interne qui ferait finalement penser aux critères d'une musique autonome. Nous avons donc affaire, manifestement, à de multiples contradictions.

D.3. L'ÉLOCUTION MUSICALE

D.3.1. Le problème des modes

Il faut enfin voir comment divers aspects de l'élocution sont appelés à trouver un écho dans les débats sur les émotions musicales.

On remarquera que les diverses théories que nous avons examinées reprennent à leur compte l'idée que les systèmes d'échelles d'intervalles (modes ou tonalités) joueraient un rôle dans le fait que les auditeurs se trouvent affectés. Cela est sans doute une des principales faiblesses, du point de vue contemporain, de la poétique musicale – ne serait-ce qu'en raison des modifications qu'ont subies les attributions, pour tel ou tel mode ou tonalité, de tel ou tel affect. On notera toutefois que la critique est d'autant plus justifiée que l'on considèrera que les paramètres d'une œuvre musicale sont supposés correspondre à des critères universels.

En d'autres termes, de tels critères universels ne sont pas une obligation. En l'occurrence, l'auditoire visé par la rhétorique musicale allemande – luthérienne – de l'âge baroque est un auditoire restreint ; il ne s'agit pas d'un auditoire universel qui transcenderait les époques et les cultures ; si une telle rhétorique musicale parvient à « persuader » l'auditoire qui est le sien, et ce grâce à l'emploi de modes ou de tonalités fonctionnant en tant que conventions liées à des circonstances culturelles particulières, alors son but est atteint.

D.3.2. Aspects dynamiques

Le rôle des aspects dynamiques de la musique, rappelés plus haut, et qui sont présentés comme étant d'une grande importance par les théoriciens de la poétique musicale, constitue quant à lui l'élément qui est le moins discutable. On notera toutefois que pointent, dans ce domaine aussi, certaines difficultés : les descriptions faites par Mattheson concernant certaines passions proches entre elles ne donnent aucun moyen de permettre une expression musicale, par les seuls aspects dynamiques, qui les différencierait ; pire, il apparaît que l'expression d'affects comme la colère et la joie passerait par l'emploi de traits similaires (selon Dressler). La pertinence de l'idée d'une expression musicale correcte des émotions s'en trouve donc affaiblie de ce côté-là également.

D.3.3. Figures de rhétorique musicale

Achevons ce panorama par le cas des figures de rhétorique musicale. À première vue, il semble difficile à défendre, tant la multiplication des figures (celles notamment proposées par Burmeister) peut prêter le flanc à de nombreuses critiques, portant soit sur le constat d'une subtilité et d'une complexité assez vaines – dès lors que ces figures résulteraient davantage d'une codification figée et vaine que d'une utilisation concrète réelle par les compositeurs, soit sur les caricatures et les effets déplacés à quoi pourrait conduire leur usage. Mais il faut préciser que les propos tenus sur ces figures sont variés (selon les auteurs) et nuancés. Mattheson se montre, on l'a vu, très réservé

sur leur usage, et Burmeister cherche moins à prescrire des règles dogmatiques qu'à mettre en évidence des principes qui sont clairement argumentés. Il y a, en outre, une conscience claire des outrances qu'un mauvais usage des figures pourrait entraîner et les divers auteurs sont les premiers à avertir de ce danger. Tout ceci, bien entendu, n'élimine pas pour autant la validité de toute critique ; notamment celle (qui rejoint d'une certaine manière celle des autres aspects de l'élocution musicale) portant sur les risques de confusion entre plusieurs émotions différentes que pourrait mobiliser une même figure. Mais ce n'est là qu'un aspect parmi d'autres des limites touchant l'expression musicale des émotions.

CHAPITRE 7 – APRÈS LA POÉTIQUE MUSICALE : ENJEUX ET DÉBATS

INTRODUCTION

La tradition de la rhétorique musicale s'est éteinte en Allemagne au cours du XVIII^e siècle. Ce phénomène, comme nous l'avons vu, peut être associé à un certain nombre de facteurs, parmi lesquels figurent le déclin de l'enseignement de la rhétorique elle-même, le changement de styles musicaux (galant, puis « classique »), l'importance croissante de la musique instrumentale,¹ ou encore l'idée que l'on peut se faire du domaine des affects. Cependant, si l'on examine les divers aspects de la pensée musicale à partir de la fin du XVIII^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, on remarquera que l'attention portée à la question des émotions associées à la musique ne faiblit pas, qu'elle suscite même un grand intérêt. En outre, l'idée de « discours » musical subsiste à la disparition de la rhétorique musicale.

Ce qui semble bien s'effacer en même temps que cette dernière, en revanche, c'est la façon dont les trois termes de musique, de discours et d'affects se trouvaient étroitement associés. Nous pourrions dire que dans le contexte de la *musica poetica*, l'organisation de l'œuvre dépendait en premier lieu du discours. La musique, tout en conservant certaines règles propres, était élaborée dans ce cadre ; et les affects, représentés ou suscités, étaient envisagés en fonction des nécessités du discours. Aussi peut-on considérer aujourd'hui, comme l'envisage Francis Wolff, que le « problème de l'émotion » dans la musique tel qu'il se pose depuis tient à cet héritage :

¹ E.T.A. Hoffmann affirmait que la symphonie était « devenue pour ainsi dire l'opéra des instruments ». Cité par DAHLHAUS, 1997, p. 17.

L'Humanisme naissant avait fait de l'émotion la finalité de la musique : elle était exprimée par le texte, soutenue par les inflexions vocales et les intonations instrumentales. Les voix et le drame s'estompant, comme à la limite de la mer un visage de sable, la finalité humaniste est restée : c'est l'émotion, mais elle est désormais orpheline du texte.¹

Une grande source de confusion concernant le thème de la rhétorique musicale tient à ce que, même si l'on est conscient de la place majeure qu'y tient la pensée théorique exposée dans les traités de l'Allemagne baroque, on puisse vouloir se refuser à la limiter à cette tradition. On peut même vouloir envisager un concept « large » de rhétorique musicale, non limité dans le temps ; en cherchant à savoir, par exemple, si certaines œuvres musicales ne rempliraient pas des critères entrant dans un tel concept, quand bien même ne seraient-elles pas qualifiées de la sorte. Pour autant, cela ne saurait nous dispenser de garder à l'esprit une caractéristique propre à la rhétorique musicale baroque : le fait que le discours dont il est question est fondamentalement un texte chanté, c'est-à-dire un discours verbal ; et que le déclenchement des passions ne se conçoit pas indépendamment de ce discours verbal.²

Le modèle, la règle principale dans le cadre de la rhétorique musicale baroque (italienne ou allemande), est externe à la musique. Aussi, dans un contexte où une place de plus en plus grande revient à la musique instrumentale, l'idée d'un « discours musical » ne peut que changer profondément de nature. Il s'agira dès lors d'un discours autonome, spécifiquement musical. Nous pouvons alors avoir affaire à des concepts de discours musical (et, éventuellement, de rhétorique musicale) bien différents. D'où le risque de confusions.

Les diverses théories susceptibles d'éclairer le problème de la rhétorique musicale et des émotions (du XIX^e siècle à aujourd'hui) se présentent ainsi d'une manière très morcelée, le discours verbal ne jouant plus son rôle de fil directeur. De manière très schématique, nous pourrions dire que le plus souvent la musique est pensée soit comme un discours, soit comme un art étroitement associé aux émotions. Ou, en d'autres termes, pensée soit du point de vue du message qu'elle constitue, soit de l'effet qu'elle produit sur le public. Mais ces deux approches ne se trouvent pas pour autant nécessairement associées ; et dire que la musique serait le langage des émotions ne suffit pas, dès lors que l'on oublie de préciser si l'on entend cette expression au sens strict du terme ou s'il s'agit d'une simple métaphore.

¹ WOLFF, 2015, p. 244-245.

² Commentant l'avis de Pontus de Tyard qui préférerait la douceur de la voix seule au « grand bruit » inintelligible de la musique figurée, Frédéric de Buzon rappelle qu'« il y a un effet de la musique dans l'émotion des passions, mais qui n'a de sens que si le texte poétique fournit un sujet : l'intelligibilité du texte est essentielle ». DE BUZON, 1992, p. 122.

Dans ce panorama des multiples manières d'envisager la musique que nous proposons, une première approche consiste à se préoccuper avant tout du message musical et d'un éventuel lien de cause à effet qu'il serait susceptible d'entretenir avec telle ou telle émotion particulière. Mais cette approche passe sous silence, comme si cela ne méritait pas d'être examiné, une distinction entre expression (musicale) d'une émotion et déclenchement de l'émotion chez l'auditeur. En effet, dans ces diverses conceptions parfois radicalement différentes des émotions musicales, ce qui est implicitement donné pour acquis, c'est que par mimétisme, il y aurait une sorte de communication ou de contagion émotionnelle.

Or, cette supposition peut être contestée, et de multiples manières. On peut tout d'abord considérer que si la musique suscite des émotions, ces dernières pourraient bien être spécifiquement musicales, et non par les émotions simplement transmises par la musique. Ensuite, on ne peut durablement s'interroger sur la communication d'émotions par la musique sans observer qu'*exprimer* une émotion et *provoquer* une émotion ne signifient pas la même chose : le terme d'expression pouvant lui-même revêtir plusieurs sens. Enfin, ne considérer que le message musical risque d'inciter à voir l'auditeur comme une sorte d'objet d'expérience purement passif. La question de la *réception* de la musique devient donc décisive (et non pas simplement celle des émotions ou les états d'âme que le compositeur voudrait communiquer, ni celle de la musique elle-même – de la musique « seule »).

A. THÉORIES PHILOSOPHIQUES AU XIX^e ET AU XX^e SIÈCLE

Avec le déclin de la rhétorique musicale et l'apparition d'une conception de la musique libérée de toute règle extramusical, l'idée d'un langage musical autonome se développe. L'imitation musicale se trouve fréquemment comparée, au XVIII^e siècle, à un langage.¹ On trouve formulée chez Kant l'idée selon laquelle la musique serait le « langage des affects » :

De même que la modulation est en quelque sorte un langage universel des sensations, intelligible pour tout homme, de même la musique utilise ce langage pour lui-même et dans toute sa

¹ C'est le cas chez Rousseau, Diderot ou d'Alembert, qui poursuivent là l'idée d'imitation présente chez Du Bos ou Batteux (MULLER, FABRE, 2013, p. 17) ; ce dernier voyant l'imitation de la nature comme point commun à l'ensemble des « beaux arts » (ABROMONT, 2001, p. 453).

puissance, en tant que langage des affects, et communique donc universellement, en obéissant à la loi de l'association, les idées esthétiques qui y sont liées.¹

Le point de départ, pour Kant, mais avant lui pour Rousseau ainsi que dans bien des théories qui suivront, est l'intonation vocale. Ce concept de langage, l'idée du modèle que jouerait la voix pour la musique, ainsi que celle d'une musique « pure », vont conduire à l'élaboration de multiples théories philosophiques destinées à rendre compte du lien existant entre musique et émotions.

A.1. LES ÉMOTIONS ET L'IDÉE DE LA MUSIQUE ABSOLUE

Sous l'influence des poètes romantiques comme Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder, puis E.T.A. Hoffmann, se constitue au début du XIX^e siècle une manière d'envisager la musique comme un art autonome, une musique *pure* ou *absolue*, ne devant plus ses principes à un art extérieur, comme c'était le cas dans la rhétorique musicale. La musique tendra même à être conçue comme le plus élevé des arts. La théorie romantique de la musique absolue se forge à partir de l'esthétique musicale de l'*Empfindsamkeit*, dans les années 1780-1790² et relève du *topos* poétique de l'ineffable.³ Elle tend à voir dans la musique instrumentale une « religion de l'art ».⁴

L'idée de la musique absolue – l'affirmation de la musique instrumentale comme « véritable » musique – s'associe (...) chez Hoffmann à l'esthétique du sublime. La musique « détachée » du langage et des fonctions « s'élève » par-dessus les limitations terrestres vers le pressentiment de l'infini.⁵

A.1.1. Influence du romantisme

Quand on aborde le XIX^e siècle, on présente souvent la philosophie de l'art en général, et de la musique en particulier, à travers l'opposition entre une esthétique de la forme et une esthétique du sentiment. Mais les distinctions qui caractérisent la musique allemande du XIX^e siècle ne dessinent pas toujours des frontières bien nettes. L'opposition entre le courant romantique et un autre, formaliste (peut-être davantage inscrit dans la continuation du siècle précédent) est elle-même parfois effacée. Ceci, toutefois, n'est incompréhensible que si l'on oublie le fait que le

¹ KANT, 1985, *Critique de la faculté de juger*, § 53., p. 287.

² DAHLHAUS, 1997, p. 39.

³ « la musique exprime ce que des mots ne sauraient même bredouiller. » DAHLHAUS, 1997, p. 61.

⁴ Voir DAHLHAUS, 1997, chap. VI.

⁵ DAHLHAUS, 1997, p. 38.

romantisme a aussi influencé les partisans du formalisme : d'une certaine manière, c'est tout l'univers musical du XIX^e siècle allemand qui s'est trouvé marqué, peu ou prou, par le paradigme de la « religion de l'art ». L'idéal musical de toute cette époque a cherché à associer une théorie faisant de la musique un langage au-delà du langage (en adoptant ou non les principes mathématiques hérités du XVIII^e siècle). D'où l'influence d'un philosophe comme Schopenhauer, qui accordait à la musique une place décisive :

la musique, qui va au-delà des Idées, est complètement indépendante du monde phénoménal (...). Elle n'est donc pas, comme les autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté au même titre que les Idées elles-mêmes.¹

Les conceptions de Schopenhauer pouvaient tout autant marquer Wagner (découvrant son œuvre en 1854) que, pour certains aspects, s'accorder avec la théorie de Hanslick. Et l'on trouve d'ailleurs, à la source de courants que l'on tient parfois pour inconciliables, un concept de *logique musicale*, lequel fut explicité par Forkel – c'est-à-dire par un théoricien de la rhétorique musicale :

Le langage est le vêtement des pensées, comme la mélodie est le vêtement de l'harmonie. On peut définir sous cet angle l'harmonie comme une logique de la musique, puisqu'elle entretient avec la mélodie à peu près le même rapport que la logique avec l'expression dans le langage ; elle corrige et détermine une phrase mélodique de telle manière que celle-ci paraît devenir une vérité réelle pour le sentiment.²

Voyons en quoi la question des émotions musicales, et de la possibilité que l'on puisse les susciter chez le public, est abordée chez deux auteurs que l'on peut considérer comme faisant partie des plus représentatifs, respectivement, de l'esthétique de la forme et de celle du sentiment.³

A.1.2. Le formalisme hanslickien

La pensée de Hanslick est une forme aboutie de ce que l'on dénomme souvent, de manière un peu sommaire, le « formalisme musical ». On pourrait résumer cette théorie en disant qu'elle s'en tient à la musique elle-même. Selon Hanslick, qui considère la musique comme une « forme

¹ SCHOPENHAUER, 2004, § 52, p. 329.

² Forkel, J.-N., *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788 (réédition Graz, 1967), vol. I, p. 24. D'après Dahlhaus, Tieck avait suivi les conférences de Forkel à Göttingen.

³ On peut associer à l'approche formaliste de la musique un compositeur comme Brahms et, plus tard, le philosophe Wittgenstein dont les remarques sur la question se rapprochent fortement de la théorie de Hanslick. Concernant l'esthétique dite du sentiment, on citera Wagner, ainsi que Nietzsche – qui fut initialement très proche de la métaphysique de Schopenhauer mais évolua par la suite.

autonome du beau »,¹ la manière dont elle est abordée dans les conversations de son temps constitue une « vieille erreur », par laquelle sa seule base esthétique serait l'émotion ou la passion.²

le sentiment joue un double rôle dans la manière généralement adoptée de considérer la musique. Ou bien on assigne à cet art pour but et mission d'éveiller des sentiments, de « beaux » sentiments ; ou bien on désigne les sentiments comme contenus de la musique, exprimés par l'œuvre d'art. Les deux définitions ont cela de commun qu'elles sont aussi fausses l'une que l'autre.³

Le ton souvent polémique, voire virulent, qui est souvent celui de Hanslick est sans doute du – au moins en partie – au fait qu'il considère que la tendance dominante, bien avant lui mais aussi à sa propre époque, est bien à une esthétique dominée par le sentiment. Il établit d'ailleurs une liste nominative des auteurs auxquels il s'oppose. On y voit ainsi cités les représentants de la rhétorique musicale du XVIII^e siècle, comme Mattheson, Neidhardt ou Forkel, ainsi que des auteurs qui lui sont contemporains, comme Gottfried Weber⁴ ou Wagner :

Quelques citations de musicographes anciens et modernes, choisis dans la foule de ceux dont nous disposons, [...] pour donner une idée de l'empire qu'est arrivé à exercer l'opinion en question.

Mattheson : « Dans toute mélodie, nous devons nous proposer comme but principal une émotion de l'âme (ou plusieurs, si la situation s'y prête) » [...]

Neidhardt : « Le but final de la musique est d'exciter toutes les passions par de simples sons et par leur rythme, mieux que le meilleur orateur. » [...]

J.-N. Forkel : « Les figures en musique sont la même chose qu'en rhétorique et en poésie, c'est-à-dire les manières diverses d'exprimer les sentiments et les passions. » [...]

Gottfried Weber : « La musique est l'art d'exprimer des sentiments par les sons. » [...]

Richard Wagner : « L'organe du cœur est le son : son langage artistiquement conscient est la musique. »⁵

Ces extraits nous informent sur deux choses : d'une part, Hanslick récuse clairement la pensée qui a sous-tendue l'*Affektenlehre* de la tradition baroque ; mais aussi, et alors même que la tradition de la rhétorique musicale a disparue, sur le fait que certaines de ses bases conceptuelles seraient non seulement présentes, mais même probablement toujours dominantes.

¹ HANSLICK, 1986, p. 60.

² *Op. cit.*, p. 61.

³ *Ibid.*

⁴ Jacob Gottfried Weber (1779-1839), musicographe, auteur d'une *Theorie der Tonsetzkunst* (dont est tiré, de la deuxième édition de 1821, t. I, p. 15, l'extrait cité par Hanslick).

⁵ HANSLICK, 1986, p. 68-70.

Il convient de souligner ici qu'Hanslick ne rejette nullement l'existence ni même le rôle des émotions ou des sentiments dans la musique ;¹ il indique d'ailleurs clairement sa position sur la question :

Des adversaires passionnés m'ont attribué l'intention de faire la guerre à tout ce qui touche au sentiment ; mais [...] je me borne à protester contre l'immixtion *abusive* du sentiment dans la science [...]. Je suis parfaitement d'avis qu'en dernière analyse, l'appréciation du beau reposera toujours sur l'action immédiate du sentiment.²

La réalité de la thèse soutenue par Hanslick est qu'il prend en compte à la fois la forme et les sentiments, mais refuse l'affirmation selon laquelle les sentiments ou les émotions seraient *contenus* dans la musique, ni même qu'ils les entraîneraient selon une loi de cause à effet ;³ disons que la musique peut, d'une manière assez générale, éveiller des émotions. Hanslick ne tient pas les émotions pour négligeables ; il leur accorde un statut différent de celui que leur confèrent les tenants de la « sensibilité ».

Hanslick applique en quelque sorte à la musique l'impératif catégorique de Kant : la musique est une fin en elle-même, non pas seulement un moyen. Il fait reposer son argument sur le fait que les émotions contiennent des pensées. Selon Malcolm Budd,⁴ qui partage sur ce point l'opinion de Hanslick, le raisonnement serait le suivant :

(i) la musique ne peut représenter les pensées ; (ii) les sentiments définis et les émotions (...) entraînent ou contiennent des pensées ; par conséquent, (iii) la musique ne peut représenter des sentiments ou des émotions définies.⁵

Hanslick admet toutefois une exception à cette affirmation :

la musique peut représenter les « propriétés dynamiques » des sentiments : leur force et la façon par laquelle elles se développent ; leur « vitesse, lenteur, force, faiblesse, augmentation et diminution d'intensité ».⁶

¹ En ce sens, le titre que Budd donne au chapitre de son ouvrage *Music and the Emotions* consacré à Hanslick (« The repudiation of emotion ») peut-il être de nature à suggérer une idée inexacte de l'esthétique hanslickienne.

² HANSLICK, 1986, p. 56.

³ *Op. cit.*, 65-66.

⁴ Notre étude des relations entre musique et émotions, tout particulièrement à partir du XIXe siècle, accorde une place importante aux analyses apportées par cet auteur dans son ouvrage *Music and the Emotions – The Philosophical Theories* (BUDD, 1985).

⁵ BUDD, 1978, II, §6, 2015, p. 56 ; HANSLICK, 1986, p. 72-73.

⁶ *Ibid.*; HANSLICK, 1986, p. 75.

Hanslick ajoute que deux sentiments opposés peuvent parfois partager des propriétés dynamiques semblables. Si la position qu'il défend est donc bien, fondamentalement, une défense de l'autonomie de la musique, il semblerait qu'une telle autonomie ne soit pas totale – en témoigne cette relation qu'il reconnaît avec les propriétés dynamiques des sentiments.

Il apparaît qu'Hanslick admet l'existence de deux types de lien entre musique et émotion (ce qui interdit donc une version forte d'un tel formalisme musical) : (a) l'éveil musical de l'émotion et (b) l'expression musicale de l'émotion. Comment considérer alors, pour que la musique soit bien une « forme autonome du beau », le rôle de l'éveil musical des émotions par la musique ? La réponse d'Hanslick consiste à définir l'expérience de la musique comme contemplation dépassionnée, c'est-à-dire une contemplation dans laquelle la notion même de plaisir est contingente : une expérience « affranchie de l'expérience de l'émotion ».¹ Budd remarque toutefois qu'il n'est pas nécessaire de nier « le rôle d'une émotion extra-musicale dans la réaction esthétique à la musique » pour conserver la nature spécifiquement musicale de la beauté en musique, et donc pour respecter son autonomie. Le « désaveu » (ou la « répudiation ») de l'émotion² dans la musique serait, en ce sens, une opération inutile.

Le second type de lien valable, selon Hanslick, entre émotion et œuvre musicale concerne l'expression musicale de l'émotion. Il faut entendre ici le fait qu'une œuvre musicale peut être caractérisée par des termes d'émotion, employés de manière strictement figurative. Hanslick reconnaît en effet un usage individuel des termes d'émotion (usage qu'il a fait lui-même, très régulièrement, en tant que critique musical, dans des comptes rendus de concerts). On rejoint ici ce que Budd nomme « thèse de la description purement audible » : une thèse qui, si elle n'est pas pleinement convaincante, est utile dans le cas de traits de la musique pour lesquels on ne dispose pas de nom (on peut alors leur associer, par déplacement, des adjectifs relevant de la nature, comme « nuageux », ou des émotions). On remarquera à ce sujet que le vocabulaire des émotions joue alors pour Hanslick un rôle finalement assez proche de celui de la rhétorique jouait initialement chez Burmeister : un réservoir lexical destiné à suppléer une carence terminologique strictement musicale.

Pour Hanslick, ce n'est pas la représentation des sentiments qui détermine la valeur de la musique, même si l'éveil d'émotions est possible. Que peut-on en déduire alors en ce qui concerne le rôle des émotions dans l'approche d'une rhétorique musicale ? Si Hanslick parvient à justifier

¹ BUDD, 1978, II, §11, 2015, p. 67. HANSLICK, 1986, p. 61-67 ; p. 121 sq.

² Pour reprendre l'expression choisie par M. Budd pour désigner la pensée de Hanslick.

son propos, une approche de ce genre risque de se trouver infondée. Toutefois, comme l'observe Budd, qui pourtant défend l'exigence d'autonomie de la musique (et, en ce sens, se positionne comme un tenant du formalisme), l'existence d'un lien possible entre la beauté musicale et la représentation d'un sentiment n'est pas réfutée par Hanslick.¹ L'idée de rhétorique musicale est finalement davantage mise entre parenthèses que congédiée. L'indéniable valeur de la conception formaliste ne doit pas faire oublier ses limites.²

A.1.3. *L'esthétique musicale de Schopenhauer*

Toujours en envisageant que l'idée de la musique absolue se décline, au XIX^e siècle, selon les deux principales catégories de l'esthétique de la forme et de l'esthétique du sentiment, on peut considérer que c'est Schopenhauer qui fournit, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, la version sans doute la plus célèbre du second cas.

La musique n'y est plus pensée, comme chez Hanslick, selon le critère central du Beau, mais selon celui de la *volonté* : pour Schopenhauer, le monde n'existe extérieurement que comme représentation et intérieurement comme volonté (laquelle est première). Puisque nous faisons partie des entités dont nous souhaitons connaître la nature intime, « se tient devant nous (...) un passage souterrain, un accord secret ». Le parallélisme avec Kant prend alors fin, car la chose en soi est susceptible d'être connue ; il faut pour cela que notre conscience soit enlevée dans la contemplation dépassionnée de l'objet.

La musique est une copie de l'essence la plus intime du monde, la volonté, qu'elle rend manifeste : ainsi, tout comme la vie, une mélodie est un processus avec un début et une fin ; de même, la succession de désaccords et de réconciliation dans une mélodie est analogue à celle de désirs toujours nouveaux et de leur satisfaction.

C'est en raison d'une correspondance entre les modes de la volonté (dont les émotions) et les mélodies que la musique est qualifiée de « langage des émotions », la musique exprimant non une occurrence particulière, mais l'essence abstraite des phénomènes eux-mêmes. La musique peut *in abstracto* dépeindre et reproduire dans le détail les émotions humaines, et nous aimons y entendre l'histoire secrète de notre volonté.

¹ Sandrine Darsel souligne également les faiblesses de la position de Hanslick, rappelant notamment que « les émotions sont des formes de vie complexes » et qu'« une œuvre musicale peut représenter sans l'aide de mots les composants cognitifs d'une émotion. » DARSEL, 2009, p. 128.

² On pourrait formuler le même genre d'observation au sujet du « formalisme enrichi » (*enhanced formalism*) développé au cours des dernières décennies par Peter Kivy.

Le problème de la théorie de Schopenhauer est que, si brillante soit-elle, elle présente de nombreuses faiblesses, pointée par M. Budd¹

Elle hérite en premier lieu des faiblesses de sa métaphysique. En effet, cette dernière implique, entre autres : (a) de supposer une chose en soi n'existant ni dans le temps, ni dans l'espace, mais s'y « objectivant » dans notre monde spatio-temporel ; (b) de postuler une « volonté » qui serait la nature intime des choses du monde naturel ; (c) de concevoir un pur objet de connaissance. Il convient, en outre, pour souscrire à cette métaphysique, d'accepter le pessimisme de son auteur concernant l'existence humaine.

La théorie de Schopenhauer présente d'autres défauts : (a) souvent, la musique ne produit pas les effets qu'il décrit ; qu'une mélodie soit analogue au chemin par lequel se fait connaître à nous la volonté ne suffit pas à la rendre intéressante ; (b) la valeur élevée que Schopenhauer confère à la musique est équivoque : si elle peut pénétrer notre cœur par flatterie, comme il l'écrit, elle n'est plus qu'une consolation occasionnelle ; (c) enfin, on peut constater dans un exemple comme le Prélude de *Tristan et Isolde* qu'un effort continu peut ne jamais se trouver pleinement résolu.

La conclusion de Budd est donc qu'en dépit du rôle considérable que Schopenhauer attribue à la musique, sa philosophie de la musique n'est pas recevable.

Comme nous l'avons indiqué, les différences entre les deux principales tendances de l'esthétique musicale ne doivent pas faire oublier ce qu'elles ont en commun. Car même si l'une promeut une conception de la musique comme un art autonome alors que l'autre la fait dépendre d'un domaine qui lui est extérieur, l'influence romantique se manifeste dans les deux cas (Beethoven pouvant représenter, de ce point de vue, un « ancêtre » commun tant pour Brahms que pour Wagner, tant pour Hanslick que pour Schopenhauer). Et c'est le jugement subjectif qui est privilégié dans les deux cas, qu'il s'agisse d'accéder au Beau ou à la Volonté. Dès lors, que la musique soit en contact direct ou simplement accidentel avec les émotions, ces dernières ne sont de toutes manières pas envisagées comme des phénomènes objectifs. Comment, dans ces conditions, pourrait-on envisager de les mobiliser comme dans l'ancien contexte de la poétique musicale ?

A.2. DE NOUVELLES CONCEPTIONS DU DISCOURS MUSICAL

Avec le développement des sciences expérimentales réapparaît, même si c'est dans une perspective très différente de l'âge baroque, l'intérêt concernant la nature des phénomènes affectifs.

¹ BUDD, 1978, chapitre V, §§ 11-14.

La relation des émotions à la musique sera alors envisagée à nouveau frais, et des conceptions anciennes trouveront des formulations inédites.

A.2.1. Rôle de la voix

Nous avons vu que pour Scheibe, si la musique est un art oratoire particulièrement adapté à l'expression des affects, c'est en raison de son origine qui est étroitement associée à la voix humaine. Une telle conception, qui semble retrouver les anciennes considérations de Mei sur la nature monodique de la musique grecque, se retrouve dans le texte posthume de Rousseau consacré à l'origine des langues :

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose ; cela devoit être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique ; il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole, les accens formoient le chant, les quantités formoient la mesure, et l'on parloit autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étoit autrefois la même chose dit Strabon ; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence. Il falloit dire que l'une et l'autre eurent la même source et ne furent d'abord que la même chose.¹

En dépit des changements ayant marqué tant la musique que la science, et donc la manière de concevoir la nature des affects, le rôle attribué à la voix humaine comme facteur principal dans les émotions musicales réapparaît très régulièrement. Par exemple chez Darwin :

Les sonorités musicales et le rythme étaient employés par nos ancêtres préhumains, pendant la saison des amours, lorsque toutes sortes d'animaux étaient excités non seulement par l'amour, mais aussi par les passions fortes de la jalousie, de la rivalité et du triomphe. En raison du principe profondément ancré des associations héritées, les sonorités musicales seraient dans ce cas semblables à l'évocation vague et indéterminée des émotions fortes d'une époque lointaine.²

Il suffit alors de suivre le propos de Darwin pour y retrouver l'écho de Rousseau, et faisant en quelque sorte de l'orateur et du musicien des cousins. La « source » commune au dire et au chanter remontant même clairement, pour Darwin, aux instincts préhumains dont les passions participent :

¹ ROUSSEAU, 1990, p. 115. *Essai sur l'origine des langues*, chap. XII.

² DARWIN, cité par BUDD, 1978, chap. IV, § 6, 2015, p. 112.

L'orateur exalté, le barde ou le musicien, quand il excite chez ses auditeurs les émotions les plus fortes au moyen de sonorités variées et de cadences, soupçonne quelque peu qu'il use des mêmes moyens que ceux par lesquels ses ancêtres semi-humains éveillaient, il y a bien longtemps, les passions ardentes de tout un chacun alors qu'ils faisaient leur cour et étaient soumis à la rivalité.¹

Cet accent mis sur la parenté entre la voix et la musique, ainsi que sur le rôle déterminant que peut jouer la voix (directement, ou indirectement, à travers son imitation par la musique), ne suffit toutefois pas à rendre compte de la relation qui existe entre l'émotion véhiculée par la voix et l'émotion ressentie par l'auditeur. En effet, tout affect éprouvé ne peut pas être systématiquement rapporté à la simple reproduction d'un affect entendu : quand une personne en colère lance « taisez-vous ! » à une autre, le son et le ton de sa voix ne cherchent pas à faire éprouver et reproduire cette colère par l'autre, mais bien plutôt à provoquer quelque chose comme de l'obéissance. Dans le même ordre d'idée, le tout début d'une pièce musicale (son exorde, dans une conception rhétorique) consiste parfois à frapper les esprits, et non pas nécessairement pour évoquer le propos contenu dans le texte, mais pour conduire le public à être attentif ; la fonction est alors la même que celle des coups frappés au début d'une pièce de théâtre.

Ce décalage possible entre expression et effet pourrait d'ailleurs valoir en d'autres cas. En effet, si la musique et la poésie se trouvent liées par cet élément commun qu'est la voix, la question va alors se poser, pour ce qui concerne les émotions musicales, de savoir si les émotions dont il s'agit sont à considérer selon le point de vue de la première ou de la troisième personne. Un poème lyrique peut être éprouvé comme s'il s'agissait soit d'une voix intérieure, soit d'un discours :

comme R. K. Elliott a pu le souligner, lorsque nous faisons l'expérience d'un poème comme s'il était l'expression humaine de l'émotion, notre imagination peut poursuivre selon l'un ou l'autre de ces chemins : nous pouvons éprouver le poème « de l'intérieur » ou « de l'extérieur ». Afin d'éprouver le poème de l'intérieur, il convient de se placer soi-même, en imagination, dans la situation du « locuteur » du poème et d'éprouver l'expression et l'émotion exprimée depuis cette position (...) Afin d'éprouver le poème de l'extérieur, on ne doit pas se placer en imagination dans la situation du locuteur du poème.²

La possibilité que l'auditeur puisse éprouver un poème – ou un poème musical – de l'extérieur met en évidence le fait que l'expression d'une émotion n'appellera pas nécessairement le ressenti de la même émotion. Par exemple, l'expression du regret, ressentie en troisième personne

¹ DARWIN, 1965, p. 87, 217. Voir BUDD, 1978, chap. IV, § 6, 2015, p. 113. Darwin développe également cette question dans *The Descent of Man* ; voir DARWIN, 1881, Part III, chap. XIX – *Voice and Musical Powers*, p. 566-573.

² BUDD, 1978, chap VI, § 6, 2015, p. 211.

(« de l'extérieur »), pourra susciter de la pitié.¹ Le caractère abusif que peut comporter une assimilation parfois faite entre « représenter » et « susciter » une émotion précise se manifeste bel et bien ; nous y reviendrons ultérieurement.

A.2.2. La musique comme langage autonome des affects

Un projet inhérent à l'élaboration de la rhétorique musicale, auquel de multiples contributions furent apportées (dès Caccini, puis de Burmeister à Mattheson), trouva une postérité bien après la fin de la poétique musicale. Il s'agit de l'établissement de correspondances les plus rigoureuses possibles entre traits musicaux et affects associés. Cette quête trouva en effet un défenseur avec Deryck Cooke, que l'on peut considérer comme un représentant des théories expressivistes de la musique (voire, plus généralement, de l'art). Dans cette approche, la musique est conçue comme un véhicule transmettant certaines expériences, tout particulièrement les affects.

De ce fait, le compositeur est vu comme transformant ses émotions en sons musicaux qui sont transformés en schémas sur une partition, lesquels sont transformés en retour en sons musicaux, enfin transformés en émotions que l'auditeur compréhensif éprouve lorsqu'il écoute la musique.²

Les éléments de l'expression musicale reposent sur les tensions entre les notes, caractérisées par la hauteur, le temps et le volume ;³ un exposé donne une part importante à l'examen des divers intervalles.

Il est à noter que si ce projet reprend celui de la poétique musicale, cette dernière est totalement absente de l'ouvrage de Cooke,⁴ quand bien même certaines œuvres de J.-S. Bach servent d'illustration du propos alors que l'auteur fait référence à la polyphonie de la Renaissance, aux époques classique, romantique et au XX^e siècle. L'examen de la conception de l'œuvre musicale ne mentionne donc à aucun moment les parties de la rhétorique, ne serait-ce qu'à titre d'indication. Aussi n'apparaît aucune remarque concernant ce qui pourrait correspondre à l'invention. L'auteur développe en revanche ce qu'il considère comme une étape essentielle (intervenant, chronologiquement, après la conception de l'œuvre) : l'inspiration. Se référant à Freud, Cooke définit l'inspiration en se basant sur l'inconscient :

¹ *Ibid.*

² BUDD, 1978, chap. VII, § 3, 2015, p. 204.

³ COOKE, 1959, p. 34.

⁴ Lequel ne visait pas un style musical particulier, mais la musique tonale « au sens le plus large du terme, qu'elle soit écrite par Dufay en 1440, Byrd en 1611, Mozart en 1782 ou Stravinsky en 1953. » COOKE, 1959, p. xiii.

Dans l'inconscient du compositeur se trouve exposée toute la musique qu'il a pu entendre, étudier ou écrire lui-même (...). Et c'est de ce magasin que doit venir l'inspiration (...). En d'autres termes, ce que nous appelons « inspiration » doit être une nouvelle mise en forme créative inconsciente de matériaux préexistants dans la tradition.¹

Cependant, même si la pensée de Cooke paraît ainsi étrangère à celle de la *musica poetica*, sa conception concernant les émotions musicales s'y apparente fortement ; et c'est pourquoi elle se heurte à la même objection, que lui adresse Budd : la théorie expressiviste défendue par Cooke, en effet, « regarde la musique comme un pur outil ».² Or, on ne peut dissocier aussi nettement l'expérience de l'humeur ou de l'émotion exprimée par une œuvre musicale de l'expérience propre à la musique elle-même ; cette erreur, Budd la nomme « hérésie de l'expérience séparable ».³

En outre, la conception défendue par Cooke se heurte à un second obstacle, relevant cette fois d'une idée de la musique comme art autonome (et non, comme pour les théoriciens de la *musica poetica*, d'une musique suivant un texte verbal) :

L'idée que la musique est un langage des émotions est souvent critiquée sur la base du fait qu'il manque à la musique une exigence essentielle du langage : une syntaxe. Un dictionnaire qui définit le vocabulaire de base du supposé langage de la musique en assignant les émotions à des phrases mélodiques primitives omet un trait nécessaire du langage – un trait sans lequel le soit disant « langage » ne veut rien dire – car il n'apporte qu'un vocabulaire, et non des règles déterminant la signification de l'ensemble en vertu des significations de ses éléments sémantiques et de leur arrangement.⁴

L'ouvrage de Cooke illustre ainsi toute la difficulté que peut rencontrer une entreprise visant à établir pleinement la musique comme un langage des émotions, dès lors que les émotions considérées ne sont plus accessibles indépendamment de la musique elle-même (par le texte). On peut dès lors chercher un modèle associant la musique et les émotions qui soit plus souple, qui prenne acte des limites de la musique dans sa prétention à être un langage.

A.2.3. Le symbole inachevé

¹ COOKE, 1959, p. 171.

² BUDD, 1978, chap. VII, § 4, 2015, p. 206.

³ *Op. cit.*, chap. VII, § 5, 2015, p. 209. Il convient de distinguer cette inséparabilité entre l'expérience de l'affect et l'expérience de la musique d'une autre, celle entre « forme » et « contenu » de la musique – pontée tant par Hanslick que par Wittgenstein (voir plus loin (B.2.3. « Erreur de la musique considérée comme un stimulus »).

⁴ BUDD, 1978, chap. VII, § 3, 2015, p. 205.

C'est un modèle de ce genre qui est proposé par Susanne K. Langer¹. Un morceau de musique y est défini comme symbole présentationnel et inachevé, lequel symbolise la simple forme d'un sentiment. Voyons les divers concepts qui sont employés.

Le symbole est le véhicule de la conception d'un objet, présentant une structure similaire à ce dernier (une image, une partition, une carte, une proposition, sont des symboles). Il faut distinguer entre symbole linguistique et non-linguistique, ou, selon les termes de Langer, entre symbole discursif et non-discursif, également nommé « présentationnel ». Un symbole non-discursif (un tableau, par exemple) ne symbolise pas des unités de signification discrètes et fixes : ses éléments ne sont compris que par la signification du symbole saisi entièrement.

Dans le cas particulier de la musique, sa fonction principale est, selon Langer, de symboliser les sentiments : *la musique serait le symbole présentationnel de la vie émotionnelle*.

On observera toutefois que différentes sortes de sentiments peuvent partager la même morphologie ; en outre, la musique possède quasiment tous les traits d'un symbolisme véritable mais non la présence d'une signification fixe. La musique représente donc la seule morphologie du sentiment, non sa nature complète : c'est en cela qu'elle est un « symbole inachevé ».

De nombreuses critiques ont été adressées à l'encontre de la théorie de Langer.² Au nombre des critiques figure notamment le fait que la terminologie employée pour le symbole discursif, qui est empruntée au *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein (symbole discursif, image, fait, état de choses, objets, structure, forme etc.), n'est pas employée de la même manière ; il s'agit dès lors d'une imitation verbale du *Tractatus*, ce qui ôte au propos de Langer la pertinence que ce vocabulaire devait apporter.³

L'intérêt de la musique serait de nous présenter le sentiment de telle sorte que l'on puisse y réfléchir et le comprendre, comme le fait le symbole discursif pour le monde physique. Mais du fait que la musique soit un « symbole inachevé », lequel ne peut que présenter de nouvelles *formes* de sentiments⁴ à suivre, l'idée d'une éducation des sentiments par l'art ne tient plus.

Plus grave, peut-être, est le fait de constater que si le symbole musical est effectivement « inachevé », sa situation est très éloignée des conditions souhaitées dans le cadre de cette thèse : les formes, en effet, ne sont pas spécifiques aux sentiments. Il faudrait que l'aspect hédonique de notre vie émotive ne puisse donner lieu à une représentation pour que cette dernière vaille comme miroir de la morphologie du sentiment.

¹ Essentiellement dans *Philosophy in a New Key*, 1951.

² Voir ARBO, 2013, p. 102-118 ; BUDD, 1978, chap. VI, §§ 7-14 ; DUFOUR, 2005, p. 64-66 ; FUBINI, 1983, p. 166-171.

³ BUDD, 1978, chap. VI.

⁴ L'expression de « forme d'un sentiment » est elle-même problématique. Voir à ce sujet ARBO, 2013, p. 107-110.

Enfin, une objection décisive peut-être formulée :¹ les œuvres musicales remarquables et celles qui sont quelconques ont la même relation avec les formes de sentiments ; un symbole présentationnel ne possèdera pas nécessairement de valeur musicale, alors que Langer soutient que toute œuvre articulant et présentant le sentiment à notre compréhension est artistiquement bonne. En un tel cas, une mauvaise œuvre musicale devrait avoir une forme différente du sentiment qu'elle distord : mais comment définir, indépendamment de la forme d'une œuvre musicale, celle du sentiment dont elle est supposée être le sujet ? Langer ne donne pas de réponse. Ne pas savoir si la fausseté d'une œuvre musicale vis-à-vis du sentiment en constitue un défaut retire tout son intérêt à la thèse de Langer.

B. MUSIQUE, PSYCHOLOGIE ET THÉORIE DE L'INFORMATION

Quelles que soient leurs particularités et leur pertinence respective, les théories que nous avons examinées sont pour l'essentiel spéculatives, quand bien même certaines s'appuient sur des considérations scientifiques, comme c'est le cas pour Darwin. Il est toutefois utile d'examiner une tout autre piste et de s'interroger sur les enseignements que peuvent apporter certaines disciplines faisant intervenir l'expérimentation scientifique.

B.1. LES ÉMOTIONS

Si l'on se situe dans un cadre où la musique est assimilée à un art oratoire, la musique a pour but de susciter des émotions chez l'auditeur. De ce point de vue, l'étude concernant la nature des émotions proprement dites pourrait être considérée comme secondaire, mais cela ne signifie pas qu'elle perde tout intérêt : connaître les émotions peut en effet être aussi un point de départ afin de savoir comment élaborer son « discours ». Toute la troisième partie de la *Rhétorique* d'Aristote consiste précisément en une théorie des passions destinée à fournir à l'orateur une connaissance indispensable, préalable au travail d'élaboration ; la théorie des affects de l'époque baroque, comme celle que propose Mattheson dans son *Vollkommene Capelmeister* s'inscrit dans une démarche similaire.

¹ BUDD, 1978, chap. VI, § 14, 2015, p. 199-202.

B.1.1. Absence d'une théorie unifiée des émotions

Une hypothétique théorie des affects peut-elle être envisageable aujourd'hui ? La principale difficulté qui se pose est qu'il n'existe pas de doctrine unifiée concernant les phénomènes affectifs. Le problème se manifeste d'emblée à travers la difficulté où nous trouvons quand il s'agit du vocabulaire à employer. Certains termes sont généralement évités, comme « passion », qui a perdu son statut de terme générique désignant le domaine des affects dans son ensemble ; il en va en effet aujourd'hui différemment :

[Le terme de passion] désigne soit des phénomènes affectifs particulièrement intenses et souvent dirigés vers des personnes (...) soit peut-être les puissants désirs liés à leur satisfaction ou frustration.¹

Quant au terme « sentiment », il peut désigner tout à la fois un phénomène cognitif ou une disposition affective. Le terme « émotion » est désormais celui qui est le plus souvent employé de manière générale ; il peut être défini comme « mouvement affectif », ou comme « réaction affective (...) à une situation réelle ou imaginée. »²

Cette situation demeure toutefois fragile : chez P. M. S. Hacker, par exemple, utilisé afin de désigner l'ensemble du domaine affectif, le terme d'émotion se restreint en tant que concept à une catégorie d'affection. Hacker distingue en effet trois sortes d'affections : (a) l'agitation (état temporaire qui n'est pas motif d'action) ; (b) l'émotion, qui a un objet spécifique et est motif d'action (les émotions se déclinent en perturbations émotionnelles et attitudes émotionnelles) ; (c) l'humeur (*mood*), dispositionnelle ou occurrente, et se manifestant dans un mode de comportement.³

Le manque de précision et, surtout, d'un usage commun concernant le vocabulaire des affects n'est pas une spécificité contemporaine.⁴ Cette difficulté reflète d'ailleurs l'impossibilité qui semble régner concernant une théorie susceptible de recevoir un consensus sur la question, laquelle concerne autant l'investigation philosophique que la recherche en psychologie :

¹ DEONNA, TERRONI, 2008, p. 13-14.

² PACHERY, 2006, p. 244.

³ HACKER, 2004, p. 7.

⁴ Sans nous étendre sur le sujet, nous pouvons mentionner les références proposées par Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* : l'incertitude concernant le statut du concept d'émotion y transparait, selon qu'il cite Théodule Ribot (« J'entends par émotion un choc brusque, souvent violent, intense, avec augmentation ou arrêt des mouvements : la peur, la colère, le coup de foudre en amour etc. En cela je me conforme à l'étymologie du mot *émotion*, qui signifie surtout *mouvement* ». RIBOT, Théodule, *La logique des sentiments*, 1904, p. 67) ou Paul Janet (« Nous appellerons émotions les sensations considérées du point de vue affectif, c'est-à-dire comme plaisir et douleur, et nous réserverons le nom de sensation pour les phénomènes de représentation » JANET, Paul, *Traité de philosophie*). LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, (...).

il n'existe donc pas de véritable théorie des émotions. Par « véritable théorie de l'émotion » j'entends une théorie de l'organisme humain, ou des systèmes biologiques en général, au sein desquels a l'émotion sa place propre, parmi d'autres composantes comme le traitement de l'information et l'adaptation.¹

Face à une telle situation, il convient peut-être de s'en tenir à une conception minimaliste des émotions. C'est l'option choisie par M. Budd, qui se préoccupe avant tout de l'émotion considérée comme épisode, ou occurrence, plutôt que comme une disposition (comme une tendance à subir l'émotion quand des pensées sont à l'esprit). Les définitions les plus plausibles concernant les émotions suivent celles qui sont tracées par Aristote dans la *Rhétorique*, ce qui conduit Budd à défendre l'idée d'une émotion définie comme étant une pensée éprouvée avec plaisir ou peine ; un tel modèle se montrera assez souple afin de caractériser les émotions dans la plupart des cas, dès lors que les émotions constituent une classe hétérogène. On aboutit ainsi à l'énumération de quelques traits, comme le fait que les émotions possèdent une grandeur intensive mais non une grandeur extensive, qu'elles peuvent avoir des opposés, peuvent être mélangées, peuvent être mal dirigées etc.²

B.1.2. Les différentes perspectives

Toutefois, malgré l'absence d'une théorie commune concernant les émotions, la recherche s'est considérablement développée. Selon Armelle Nugier, on peut distinguer quatre principales perspectives : darwinienne, jamesienne, cognitive et socio-constructiviste.³ Chacune de ces pistes peut être examinée sur le plan spécifique des émotions musicales.

Dans le courant issu des travaux de Darwin, qui se caractérise par l'idée que les émotions sont universelles et adaptatives, les travaux ont accumulé les preuves concernant l'existence d'émotions primaires (ainsi que de leur aspect adaptatif).⁴ On retrouve ici la très ancienne idée des émotions de base, défendue tant chez les Stoïciens qu'au XVII^e siècle.⁵ Paul Ekman reprend à son compte cette conception, parlant d'émotions de base pour celles qui sont universellement partagées (l'universalité étant mesurée à la reconnaissance des expressions du visage).⁶ Il propose une liste de

¹ FRIJDA, 1989. Cité par COPPIN., SANDER, 2010.

² BUDD, 1978, chap. I, § 10, 2015, p. 45-46.

³ Voir NUGIER, 2009.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ces émotions sont pour les Stoïciens au nombre de quatre (plaisir, déplaisir, appétit, peur) ; Hobbes en distingue sept (appétit, désir, amour, aversion, haine, joie, chagrin) et Descartes six (admiration – entendue au sens de « surprise » –, amour, haine, désir, joie, tristesse).

⁶ DEONNA, TERRONI, 2008, p. 26-27.

six émotions de base (surprise, peur, colère, dégoût, tristesse, joie) qu'il étendra ultérieurement à une quinzaine.¹ Dans la perspective darwinienne, les émotions jouent une fonction adaptative par le signal qu'elles émettent à l'organisme (la colère, par exemple, se distinguant de la joie « au niveau de l'expression faciale, de l'intonation et d'autres manifestations physiologiques »).² On remarquera aussi que la fonction communicative des émotions est susceptible de générer des réponses émotionnelles qui diffèrent de celles qui sont exprimées :

Par exemple, il a pu être mis en évidence que la communication d'une émotion permet à celui qui la ressent de faire comprendre à l'autre la façon dont il a perçu la situation et d'induire chez lui une émotion (dite complémentaire) qui a pour but de modifier son comportement (...). C'est exactement ce qu'il se passe lorsque des parents, témoins de la violation d'un interdit par leur enfant, en exprimant de la tristesse ou de la déception, suscitent en lui de la culpabilité ou de la honte qui le conduiront à ne pas réitérer la transgression et à éviter de se retrouver dans des situations similaires.³

Dans la perspective issue des travaux de William James et de Carl Lange, l'expérience d'une émotion est avant tout celle des changements corporels ou physiologiques l'accompagnant ; c'est *parce que* nous percevons certains changements corporels périphériques que nous éprouvons une émotion (la peur lorsque nous nous trouvons soudain face à un ours, pour reprendre un exemple utilisé par James).

Un des intérêts de l'approche jamesienne tient à sa capacité à remettre en cause la fausse évidence avec laquelle nous identifions comme une seule émotion, comme état subjectif identique, des combinaisons physiologiques simplement semblables :

Le corps est à considérer comme un instrument de musique dont les sons qui en émanent (les sentiments subjectifs) seraient le produit des différents accords joués par les cordes (combinaisons d'activations différentes des organes du corps). Les accords possibles sont infinis, mais certains peuvent nous paraître pourtant similaires (même note mais de gamme différente par exemple). De la même manière, il y aurait au niveau corporel des états relativement semblables les uns aux autres que nous aurions tendance à catégoriser sous la même étiquette.⁴

Le choix de la métaphore musicale interpelle : nous sommes en effet ici à l'opposé de la conception de Schopenhauer (et des Idées platoniciennes) : s'il n'existe pas « la » peur ou « la » joie, il n'y a aucun sens à dire que la musique pourrait être la représentation de leur essence. En revanche,

¹ DEONNA, TERRONI, 2008, p. 29.

² NUGIER, 2009.

³ *Ibid.*

⁴ *Op. cit.*, p. 9.

la subtilité (rythmique, mélodique, harmonique ou concernant le timbre) d'un message musical peut effectivement être comparée à celle d'un phénomène affectif ; dès lors, quelle que soit la manière dont on interpréterait les émotions du point de vue purement épistémique, se trouverait confortée l'idée que la musique est à même de restituer les innombrables variations de la vie affective. De même que la conception défendue par Scheibe, selon laquelle d'innombrables figures de rhétorique musicale correspondent à d'innombrables passions.

La perspective cognitive, qui « peut être considérée comme la plus dominante des théories sur les émotions »,¹ fait valoir qu'un même événement peut susciter des émotions différentes selon les individus, voire chez le même individu mais à différents moments. Une telle appréciation de la vie affective, utilisant notamment le concept d'*appraisal*,² contribue sans doute largement à rendre caduque, ou pour le moins à repenser à nouveaux frais le principe d'affects autonomes et mobilisables à volonté, principe commun à l'*Affectenlehre* de la *musica poetica* et aux théories expressivistes du genre de celle défendue par Cooke. En effet, puisque la signification émotionnelle d'une situation donnée varie en fonction des individus et des situations, il devient difficile d'envisager que la musique puisse, par ses seules ressources, éveiller un affect déterminé.

À certains égards, une perspective dite socio-constructiviste prolonge une telle conception, en insistant cette fois sur l'influence sociale et culturelle pesant sur les émotions, ces dernières devenant des « scripts » régis par des normes socio-culturelles. On peut alors être invité à interroger le cas de la rhétorique musicale allemande du monde luthérien ; une telle conception pourrait être de nature à accorder un certain crédit à l'hypothèse selon laquelle cet auditoire bien particulier du XVII^e siècle pouvait effectivement être touché, et de la manière voulue, par les mélopoètes qui suivaient les préceptes de Thuringus ou Bernhard.

Selon Deonna et Teroni, le modèle le plus apte à rendre compte de la nature des émotions, qu'ils nomment théorie dynamique des affects, doit permettre de concilier l'apport jansien concernant le rôle central du corps et une intentionnalité axiologique (et donc une composante cognitive) à la première personne. Ce modèle ne passe pas par l'idée d'une quelconque perception de valeur,³ « pour la simple raison qu'il n'existe pas d'organe de l'émotion apte à jouer le même rôle que l'œil ou l'oreille. »⁴ La solution consisterait plutôt à recourir aux sensations corporelles et de les

¹ NUGIER, 2009, p. 10.

² Ou, en d'autres termes, de l'évaluation cognitive : la réaction émotionnelle est conditionnée par les interprétations et les représentations cognitives de la signification de l'événement pour l'individu. NUGIER, 2009, p. 13.

³ « Avoir peur, c'est percevoir un danger, être triste percevoir une perte, de la même manière qu'avoir une expérience visuelle spécifique, c'est percevoir par exemple une voiture ». DEONNA, TERRONI, 2008, p. 63.

⁴ DEONNA, TERRONI, 2008, p. 65.

faire fonctionner comme des expériences de valeur ; à l'exemple de la détection par le sens du toucher d'une surface râpeuse (la sensibilité affective et la sensibilité tactile offrent en effet de grandes similitudes), on peut alors parler d'un caractère dynamique de la perception. D'après les auteurs, un tel modèle serait en mesure de défendre une théorie unifiée des émotions.

En dépit du manque d'unité qui caractérise une hypothétique théorie des émotions, le développement des recherches a largement encouragé l'exploration de pistes concernant la relation entre musique et émotions. En ce domaine, des avancées peuvent être soit le fruit du travail des psychologues, soit celui d'une théorisation issue de la musicologie. On peut notamment remarquer l'existence d'une psychologie expérimentale concernant la musique ainsi que celle d'une tentative visant à concilier certains acquis scientifiques et la théorie musicale.

B.2. PSYCHOLOGIE EXPÉRIMENTALE ET MUSIQUE

Si la musique est considérée comme le langage des émotions dans un sens comparable à celui défendu par l'approche romantique du début du XIX^e siècle – à savoir, que la musique donnerait accès à l'essence des choses, laquelle serait ineffable, inexprimable – ; si, en d'autres termes, la musique est la voix royale de l'accès à l'intimité ou à l'intériorité de l'âme humaine, à quoi peut nous renvoyer l'idée même de procéder à des « expérimentations » concernant les liens entre musique et émotions ? Un tel projet ne risque-t-il pas de nous conduire à deux options tout aussi déplorables l'une que l'autre ? Soit il échouera à nous apporter quelque explication que ce soit – ce qui devrait être le cas si la musique exprime ce qui est inaccessible d'une autre manière ; et, dans ce cas, la démarche expérimentale sera sans intérêt. Soit elle rendra compte de tout ou partie de ce que sont les émotions musicales ; mais, dans ce cas, n'aura-t-elle pas ruiné la croyance à laquelle nous faisons référence ? Si nous adhérons à une telle croyance, il est donc vraisemblable que nous porterons un jugement négatif sur l'idée d'expérimentation.

La conception romantique de la musique assimilée à un langage des émotions fait généralement comme s'il était entendu que la nature du lien existant entre le corps et l'esprit était une question résolue (elle se réfère en effet, expressément ou non, à la conception cartésienne de la séparation entre deux substances irréductibles l'une à l'autre, *res extensa* et *res cogitans* – la matière et l'esprit)¹. À sa décharge, toutefois, nous devons ajouter que l'approche matérialiste souvent

¹ Le dualisme cartésien a été mis en cause aussi bien en neurologie (voir DAMASIO, 2001) qu'en philosophie de l'esprit (RYLE, 2005). On notera toutefois que la critique formulée par Damasio repose sur une lecture (pour ne pas dire une absence de lecture) des textes de Descartes, notamment du traité des *Passions de l'âme*. Ce qui fait dire à Denis Kambouchner que Damasio s'est surtout mépris

prépondérante en science – celle, plus précisément, que l'on désigne par « physicalisme » – n'est pas nécessairement plus vertueuse sur ce point. Or, il faut rappeler que ce que l'on nomme le « problème corps-esprit » n'est pas un problème résolu à ce jour, et qu'il n'est pas assuré qu'il le soit jamais. En d'autres termes, il s'agit là d'une énigme, d'une aporie, c'est-à-dire typiquement d'un problème de philosophie. Ce n'est donc pas parce que la conception romantique se montre limitée que la conception matérialiste s'en trouvera automatiquement justifiée.

Pour autant, la question des émotions musicales appelle depuis longtemps une curiosité légitime. En outre, le caractère philosophique de cette question non seulement ne retire rien à l'intérêt que peut présenter une recherche dans le domaine de la science expérimentale, mais permet même de nourrir cette recherche (la critique philosophique de la recherche psychologique concernant les émotions et la musique peut donc demeurer une critique constructive).

B.2.1. Les expérimentations en psychologie de la musique

Voyons tout d'abord ce qu'il en est des résultats que l'on peut tirer d'expériences réalisées dans le domaine de la psychologie neurocognitive¹ (nous procéderons, dans un deuxième temps, à l'examen des critiques ou objections qui peuvent être faites). Je m'appuierai ici, pour l'essentiel, sur un article d'Emmanuel Bigand paru dans la revue *Pour la science* sous le titre « Les Émotions musicales » et sur l'ouvrage collectif intitulé *Musique, Langage, Émotion – Approches neuro-cognitives*².

Tout d'abord, les expériences qui sont réalisées³ permettent de mettre en évidence des corrélats objectifs pour certains événements vécus de manière subjective : les réseaux neuronaux émotionnels, par exemple, sont impliqués lors de l'écoute de la musique⁴. La recherche de la signature électro-physiologique des « frissons dans le dos⁵ » montre que « la musique ne provoque

« dans sa présentation de la pensée cartésienne comme rejetant les émotions à la périphérie de la vie psychique ou mentale. » KAMBOUCHNER, 2009, p. 86.

¹ Si la psychologie de la musique, entendue au sens le plus large, n'était guère aisée à distinguer initialement de la philosophie de la musique, elle a suivi le cheminement de la psychologie entendue au sens d'une science qui s'est autonomisée au XIX^e siècle. Nous pouvons signaler deux jalons en ce qui concerne le XX^e siècle : *La Perception de la musique*, de R. Francès (1958) et *L'Esprit musicien* d'A. Sloboda (1988), ce dernier étant un représentant actuel important dans le domaine de la neuropsychologie de la musique.

² BIGAND, 2008. Voir aussi KOLINSKY, MORAIS, PERETZ, 2010 (notamment les articles de GREWE, KOPIEZ, ALTENMÜLLER et de SAMSON, DELLACHERIE).

³ Les méthodes employées ici peuvent consister à la fois dans l'usage de techniques comme l'IRMf (imagerie par résonance magnétique fonctionnelle) et dans le recours à des questions posés à des auditeurs.

⁴ « la musique active les mêmes régions cérébrales que les stimulus ayant une forte implication biologique, tels que nourriture, stimulations sexuelles, voire certaines drogues. » BIGAND, 2008, p. 135.

⁵ Effectuée par Eckart Altenmuller de l'Institut de musique de Hanovre.

pas simplement des sentiments abstraits, mais qu'elle déclenche des changements de l'activité cérébrale¹. Il y aurait aussi une différence dans l'activité des deux hémisphères cérébraux :

L'hémisphère gauche semble plus actif lors de l'écoute de musique gaie, et l'hémisphère droit, lors de l'écoute de la musique triste².

Partant de ce type de constatations, les psychologues tirent des conclusions concernant les idées *a priori* que l'on peut avoir sur les émotions musicales ou, en d'autres termes, concernant la psychologie ordinaire. Certaines de ces conclusions sont, pourrait-on dire, assez prévisibles, au sens où elles semblent confirmer nos idées courantes sur la question. Par exemple, la stabilité qui semblerait avérée des réponses émotionnelles : les diverses réponses émotionnelles à des passages musicaux expressifs de la gaieté, de la colère, de la peur ou de la tristesse sont reproductibles entre les auditeurs³. Un autre exemple se rencontre dans le fait qu'il existe des « universaux » expressifs. Ainsi, certains changements dans la musique agissent sur les émotions quelle que soit la culture :

les changements de mode et de tempo ont des effets systématiques sur la valence émotionnelle des morceaux : un morceau semble plus gai lorsque son tempo augmente⁴.

D'autres conclusions nous apparaissent moins bien proches de ce que nous laissons parfois croire nos préjugés, voire les infirmeront ; dans tous les cas, elles apporteront alors des informations d'un grand intérêt. Ainsi l'expérimentation met-elle en évidence une interaction avérée entre les schémas cognitifs, les affects et le corps : l'émotion ressentie active des schémas moteurs (des mouvements mémorisés) qui agissent eux-mêmes sur la perception de la musique écoutée⁵ ; par conséquent, « les émotions musicales ne sont pas purement intellectuelles. »

Dans une expérience menée en 2005 au sein de l'IRCAM, des extraits musicaux ont été diffusés à des auditeurs qui devaient dire s'ils les trouvaient gais, tristes, sereins ou inquiétants ; l'analyse des résultats a été établie à partir de trois paramètres principaux⁶ : « l'énergie » (ou intensité) des émotions, la valence émotionnelle (ou hédonique : plaisir ou déplaisir), l'émotion corporelle (son caractère dynamique). Or, les émotions prennent place, sur le diagramme indiquant les résultats, en fonction de ces divers paramètres, et laissent apparaître ainsi un très grand nombre (« quasi infini ») d'émotions « subtilement différentes ». Certes, nous pouvions nous en douter, mais

¹ BIGAND, 2008, p. 135.

² *Op. cit.*, p. 137.

³ *Op. cit.*, p.134.

⁴ *Ibid.*, p. 137 ; SAMSON et DELLACHEIRE, *op. cit.*, p. 76.

⁵ BIGAND, 2008, p. 136-137.

⁶ GREWE, KOPIEZ et ALTENMÜLLER, *op. cit.*, p. 49.

l'expérience confirmerait ici que le recours à quelques émotions dites « de base » ne permet nullement de rendre compte de la multiplicité des émotions musicales¹. La métaphore musicale employée à propos de la perspective jamesienne des émotions (et des innombrables combinaisons de sensations corporelles) se trouverait, en revanche, plutôt confortée.

Enfin, concernant la rapidité du déroulement des processus émotionnels, les études tendent à révéler une situation contraire à celle qui nous semble généralement évidente. Ces processus, en effet, ne sont pas plus lents que dans le cas des émotions de la vie quotidienne, puisqu'une demi-seconde suffit (dans l'expérience effectuée) à l'auditeur à identifier le caractère expressif d'une émotion pour une pièce musicale donnée.

Les exemples que nous venons de mentionner indiquent clairement que l'expérimentation en psychologie neurocognitive portant sur les émotions musicales permet d'établir un certain nombre de faits, certains étant prévisibles, d'autres moins. Ajoutons qu'ici, la validité des expériences menées – et, plus précisément des protocoles d'expérimentation – n'est nullement mise en doute.² Toutefois, cette validité n'est assurée que si nous acceptons le cadre théorique sous-jacent aux dites expériences. Mais devons-nous accepter ce cadre théorique ? C'est là que la question d'une critique philosophique s'interpose.

B.2.2. Critique philosophique de la psychologie de la musique

Une telle critique ne vaut toutefois que si elle ne se trompe pas de cible. En effet, le but de la neuropsychologie étant essentiellement de nature thérapeutique, il n'est pas anormal que son questionnement diffère de celui de la philosophie ; et ce serait par conséquent lui faire un mauvais procès d'intention que de lui reprocher de ne pas mettre au centre de ses préoccupations ce qui, de toute façon, n'est pas l'objet de ses recherches. Pour autant, la réflexion propre à la philosophie de la musique, orientée plus spécifiquement sur les aspects esthétiques et ontologiques de la question, apporte un éclairage différent qui, à ce titre, peut être utile à la psychologie. En outre, il nous semble utile de rappeler que cet aspect de la philosophie contemporaine est bien vivace et qu'il doit, en quelque sorte, faire valoir ses droits face aux autres disciplines.

Ces précisions posées, le constat général pourrait se formuler ainsi : en certaines circonstances, les expériences concernant les émotions musicales considèrent préalablement comme acquis un certain nombre de points qui ne le sont pas ; aussi, les conclusions tirées de ces

¹ BIGAND, 2008, p. 136.

² Ce dont, de toute manière, nous ne serions pas ici à même de juger.

expériences ne sont pas toujours aussi évidentes, ni acceptables, qu'elles pourraient paraître. Toutefois, il ne s'agit pas de verser dans une forme d'antipsychologisme (tel qu'il se présente parfois dans la pensée française)¹ : notre critique n'est nullement une hostilité de principe envers la psychologie expérimentale, elle se veut constructive ; d'ailleurs, il apparaît que les objections de nature philosophique qui peuvent être formulées sont parfois prises en compte par les psychologues eux-mêmes.

L'interrogation philosophique concernant les émotions musicales s'est longtemps exprimée dans le seul cadre de la théorie ou de la critique musicale, par exemple à travers les observations de Mattheson, puis celle de Hanslick ou Schopenhauer ; ceci jusqu'au ^{XX}^e siècle. En revanche, depuis quelques décennies, un travail d'analyse et de construction théorique s'est développé, notamment au sein de la philosophie analytique, avec les travaux de Peter Kivy, Aaron Ridley, Roger Scruton ou Stephen Davies. On trouve également un aperçu de ce renouvellement dans l'ouvrage de Malcolm Budd déjà mentionné (essentiellement sous forme d'un bilan très détaillé des principales théories philosophiques ayant cours sur la question) ou dans un article de Jerrold Levinson intitulé « Musique et émotions négatives ».²

Certaines observations présentes dans ces textes sont également prises en compte dans le cadre de la psychologie expérimentale. Ainsi, une première erreur qui pourrait affaiblir la valeur des études effectuées consisterait à considérer que les émotions musicales sont de même nature que les émotions de la vie quotidienne alors que, comme le note Levinson, elles « diffèrent de manière cruciale et évidente³ ». La tristesse éprouvée en écoutant de la musique n'exige en elle-même aucune réaction ; observation que complète celle de Bigand : « la survie d'un individu ne dépend pas de sa sensibilité à la musique⁴. » De même, l'approche en neuropsychologie est compatible avec un quasi consensus en philosophie de l'esprit qui associe l'existence, dans toute émotion, d'une composante affective et d'une composante cognitive.

Cependant, le cadre théorique visant à rendre compte de la nature des émotions en général fait – comme nous l'avons plus haut – l'objet d'un débat complexe qui est loin d'être clos, et le positionnement de la psychologie neurocognitive n'est pas toujours très clair sur ce point : par exemple, est-il de type behavioriste ? Y a-t-il une adhésion complète ou partielle au physicalisme

¹ Et non pas en un sens plus traditionnel employé par Popper ou Frege.

² BUDD, 1978 ; LEVINSON, 1997, p. 77-113.

³ LEVINSON, 1997, p. 98.

⁴ BIGAND, 2008, p. 133.

(c'est-à-dire, à un réductionnisme matérialiste ramenant, dans le contexte plus général du problème corps/esprit, tous les événements mentaux – y compris les émotions – à une explication physiologique)? Face aux embûches que présente cette question concernant la nature des émotions, on peut opter non pour une définition générale, mais plutôt pour un modèle valable dans la plupart des cas (l'émotion comme pensée accompagnée de plaisir ou de peine – pour reprendre la conception proposée par Aristote), permettant de se dispenser d'avoir recours aux célèbres « émotions de base » dont le nombre et l'identité s'avèrent toujours fluctuants¹.

B.2.3. Erreur de la musique considérée comme un stimulus

Toutefois, à la lecture des textes philosophiques, nous découvrons un problème sans doute plus grave et qui ne semble pas avoir été pris en compte dans le cadre des recherches expérimentales. Ce problème renvoie à cette « vieille » erreur signalée par Hanslick, qui fut caractéristique de la conception de la musique au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, celle que précisément l'on nomme parfois « théorie des affects » ; une erreur dont cette conception ne s'est jamais remise.

C'est dans le cadre de cette approche, en effet, et notamment dans la perspective d'établir la rhétorique musicale, que les théoriciens de l'Allemagne baroque avaient dressé les diverses figures (rythmiques, mélodiques, harmoniques) supposées éveiller telle ou telle émotion. Or, l'erreur fondamentale dont nous parlons ici procède de la conception qui avait cours alors sur les émotions : l'idée que ces dernières étaient des entités individuelles et autonomes ; dans un tel arrière-plan « théorique », on concevait alors la musique selon la conception expressiviste, c'est-à-dire comme une sorte de véhicule susceptible de transmettre telle ou telle émotion, telle ou telle succession d'émotions. C'est cette conception (que certains ont également pu nommer « modèle de la casserole² ») dont la pertinence a été battue en brèche dès le XIX^e siècle par Hanslick, résumant sa pensée sur cette question en indiquant que « le champagne musical naît avec la bouteille ».

L'ouvrage de M. Budd revient longuement, et de diverses manières, sur cette erreur. Tout d'abord à travers un chapitre consacré à Hanslick. Puis en élargissant la focale sur l'erreur telle que nous l'avons mentionnée : de manière plus générale, en effet, il est trompeur de considérer, dans l'expérience émotionnelle que nous faisons de la musique, qu'il existe d'une part l'expérience de la

¹ Pour les Stoïciens : plaisir, déplaisir, appétit, peur ; pour Hobbes : appétit, désir, amour, aversion, haine, joie, chagrin ; pour Descartes : admiration-surprise, amour, haine, désir, joie, tristesse ; pour Ekman : surprise, peur, colère, dégoût, tristesse, joie. (Voir DEONNA, TERRONI, 2008, p 28-29.)

² Voir BOUCOURECHLIEV, 1993, p. 11.

musique elle-même et d'autre part celle d'émotions que l'on éprouve, et de céder ainsi à « l'hérésie de l'expérience séparable ».¹

Cette remarque est directement liée à une autre critique, héritée du formalisme hanslickien puis prolongée par Wittgenstein ou S. Langer² : la musique ne saurait être considérée comme un simple stimulus ; sa valeur doit aussi – et surtout – être jugée pour ce qu'elle est elle-même. Wittgenstein fait en effet la remarque suivante :

On a parfois dit que ce que la musique nous transmet, ce sont des sentiments d'allégresse, de mélancolie, de triomphe etc., etc., et ce qui nous répugne, dans cette explication, c'est qu'elle semble dire que la musique est un instrument qui vise à produire en nous une succession de sentiments. Et on pourrait en conclure que n'importe quel autre moyen de produire de tels sentiments ferait pour nous l'affaire à la place de la musique. – À une telle explication, nous sommes tentés de répondre « Ce que la musique nous transmet, c'est elle-même ! »³

Les théories expressivistes, de manière générale (et non seulement celles associant l'expression et la transmission de l'émotion), sont typiquement susceptibles de tomber sous le coup de l'hérésie de l'expérience séparable. À bien des égards, de même, elles ramènent les événements musicaux à de simples stimuli. Or, dans le cadre de l'expérimentation en psychologie musicale, les pièces de musiques *sont* considérées et employées très précisément en tant que stimuli. La question qui doit être posée alors est la suivante : l'expérimentation en psychologie musicale, telle qu'elle nous est présentée, n'adhère-t-elle pas de fait à un modèle de théorie expressiviste ? Si ce n'est pas le cas, en quoi s'en différencie-t-elle ? Si c'est bien le cas, comment répondra-t-elle à la critique formulée par Budd ?

B.2.4. Musique et émotions négatives

Mentionnons enfin un point qui, s'il ne fait pas l'objet d'une objection directe de la part de l'examen philosophique – comme il en va précédemment – pourrait s'avérer, nous semble-t-il, le plus gênant pour la pertinence de certains travaux expérimentaux. Nous avons fait état précédemment d'une étude effectuée avec l'IRCAM et qui analysait les réactions émotionnelles selon trois paramètres. Or, Bigand ajoute, au sujet de la valence émotionnelle (un des trois paramètres), la précision suivante :

¹ BUDD, 1978, Chap. VII, §5. Voir plus haut la section A.2.2. « La musique comme langage des affect ». Voir aussi LEVINSON, 1997, p. 92.

² LANGER, 1951. La position de Langer s'oppose à celle défendue par Deryck Cooke dans *The Language of Music* (London, 1959).

³ WITTGENSTEIN, 1996, p. 273. Dans le même ordre d'idée, Wittgenstein note : « Si je trouve un menuet admirable, je ne peux pas dire "Prenez-en un autre. Il fait le même effet." Qu'entendez-vous par là ? Ce n'est pas le même. » WITTGENSTEIN, 1992, p. 75.

Cet axe ne retrace pas le caractère agréable – l'agréabilité –, généralement rapporté dans les études sur les émotions. En effet, l'une des spécificités de la musique est de pouvoir être jugée plaisante même si l'émotion induite est triste, c'est-à-dire même si elle a une valence négative¹.

Nous n'avons pas lieu de juger de la valeur des raisons ayant conduit à un tel choix (elles peuvent très bien se justifier d'un point de vue méthodologique) ; en outre, nous pouvons noter que l'auteur a bien pris acte d'un trait essentiel de la musique, celui concernant les émotions négatives. En revanche, la question se pose de savoir si une telle omission, quand bien même elle serait assumée, n'aurait pas des conséquences néfastes quant à l'interprétation que l'on pourrait donner des résultats obtenus.

Cette question des émotions négatives en musique, et plus généralement dans le domaine artistique, a été abordée depuis longtemps. Elle est déjà présente chez Aristote (avec la question de la tragédie et de la *catharsis*) ; elle se manifeste aussi, par exemple, dans l'esthétique du Sublime qui s'est développée au XVIII^e siècle. Le paradoxe d'un plaisir éprouvé à l'écoute d'une musique éveillant des émotions déplaisantes a été spécifiquement traité par Levinson qui, au terme de son article, énumère huit « récompenses » susceptibles d'en rendre compte². Au nombre de ces dernières figurent, par exemple : (a) la capacité pour l'auditeur de déguster, de savourer en connaisseur des émotions détachées de leur contexte et considérées en elles-mêmes ; (b) la compréhension de telles émotions (disposer d'une connaissance par le biais de l'introspection) ; (c) une communion imaginaire avec le compositeur de l'œuvre ; (d) la possibilité d'appréhender l'expression des émotions. En considérant ces exemples, nous remarquons qu'ils pourraient donner lieu à chaque fois à des séries d'expérimentations différentes. D'un autre côté, on peut se demander si ce ne serait pas une seule et même approche de l'émotion musicale qui est adoptée dans les expériences réalisées ; à savoir, celle de l'appréhension de l'expression de l'émotion. Or, manifestement, cela ne saurait constituer qu'une facette du problème traité³.

Pour conclure sur la question de la psychologie de la musique, rappelons que nous ne visons nullement une critique de principe envers la psychologie expérimentale en musique (et plus

¹ BIGAND, 2008, p. 136.

² LEVINSON, 1997, p. 99-106.

³ De même, Levinson mentionne quelles conditions sont nécessaires à une forte réponse émotionnelle : l'appartenance du passage musical à un style familier de l'auditeur ; une attention focalisée sur la musique ; le fait de s'autoriser à être ému (*op. cit.*, pp. 93-95). Certes, certaines conditions posent des difficultés (comment, par exemple, savoir si le sujet de l'expérience « s'autorise » ou non à être ému ?) Pour autant, il est clair que ce genre d'observation ne saurait être tenu pour négligeable, pour les expériences en psychologie de la musique, afin de pouvoir tirer des conclusions suffisamment solides sur la question. Précisons cependant que certaines expériences partagent certaines des affirmations faites par Levinson ; ainsi par exemple, Grewe, Kopiez et Altenmüller décrivent le déroulement d'une expérience menée en précisant : « Nous avons essayé de garantir que les participants se concentrent sur la musique, leurs propres sentiments et la tâche d'observation. » (GREWE, KOPIEZ, ALTENMÜLLER, 2010, p.55.)

précisément envers l'approche neurocognitive), mais souhaitons faire état de certains manques qui semblent gênants dans le cadre théorique ou philosophique de l'expérimentation. Ces manques n'invalident pas les conclusions présentées en ce qui concerne les préoccupations propres à la neuropsychologie (la visée de cette discipline ne concernant pas initialement une interrogation de type ontologique sur les émotions musicales, mais bien souvent des applications pratiques – notamment médicales)¹. Pour autant, il nous semble que les remarques de caractère philosophique que nous avons indiquées devraient être prises en compte, dans l'intérêt même de futures études expérimentales.

B.3. LA MUSIQUE ET LA THÉORIE DE L'INFORMATION

L'établissement d'un pont entre psychologie et musique peut s'effectuer à partir de protocoles scientifiques ; mais les lacunes conceptuelles que révèle parfois la psychologie expérimentale invite à envisager aussi ce que peut être une méthode en quelque sorte inverse, celle consistant à partir de la théorie musicale et à chercher à quels modèles psychologique ou physiologiques pourraient répondre les phénomènes musicaux tels que la théorie les présente (résolution d'une dissonance, notes fonctionnelles etc.).

C'est à une démarche de ce genre que l'on peut identifier l'œuvre de Leonard B. Meyer,² qui a voulu examiner en détail comment certaines expériences affectives pouvaient être provoquées par la musique. Comme nous l'avons vu plus haut, la possibilité d'une communication musicale est conditionnée, selon Budd, par un impératif : éviter l'hérésie de l'expérience séparable. Cette communication suppose également qu'il y ait compréhension musicale partagée par le compositeur et par l'auditeur.

Selon Meyer, il existe deux sortes de signification musicale : absolue (intra-musicale) ou référentielle, laquelle concerne la relation de l'œuvre musicale avec des phénomènes extra-musicaux. Meyer entend concilier deux conceptions qui semblent opposées : le formalisme et ce qu'il nomme « expressionisme absolu » : la première conception se basant sur une signification absolue intellectuelle et la seconde sur une signification absolue émotionnelle. Il propose donc à cette fin une théorie générale de la nature de l'émotion. Sa thèse est que « L'émotion ou l'affect est

¹ « La neuropsychologie est avant tout une discipline clinique. Elle a alors un premier but, celui de comprendre le déficit d'un patient dans sa globalité. (SIEROFF, 2003, p. 311.)

² MEYER, Leonard, B., *Emotion and Meaning in Music*, 1956 ; *Music, the Arts ; and Ideas*, 1967.

éveillé quand une tendance à répondre est arrêtée ou inhibée » (mais l'inhibition n'est, fait remarquer Budd, ni une condition nécessaire ni une condition suffisante).¹

Le caractère plaisant d'une expérience émotionnelle dépend, selon Meyer, de la croyance (ou de la non-croyance) dans la résolution de la tendance inhibée.

Selon M. Budd, La thèse de Meyer sur la nature de l'émotion est incorrecte, mais son interprétation de « la manière par laquelle la structure musicale peut générer de l'émotion par une réponse esthétique à la musique » conserve son intérêt. Comment Meyer définit l'éveil musical de l'émotion chez un auditeur comprenant la signification absolue ? Au sein d'un style donné, certaines suites sont plus probables que d'autres ; si une attente, provoquée par un stimulus (musical) demeure inconsciente, la tension est éprouvée comme un affect. Au sein d'un style de musique donné, les mêmes processus conduiront, selon le genre d'auditeur concerné, à des attitudes différentes :

L'inhibition d'une tendance à répondre ou, au niveau conscient, la frustration de l'attente, est la base de la réponse affective et de la réponse esthétique intellectuelle à la musique. (...) Alors que le musicien confirmé attend consciemment la résolution attendue d'un accord de septième de dominante, le musicien non confirmé mais exercé ressentira le retard comme un affect.²

Afin de caractériser les expériences susceptibles d'être communiquées par la musique, Meyer s'appuie sur la théorie de l'information³. Il se base sur les concepts techniques de « message », « information », « bruits » ou « redondance ». Pour résumer la thèse de Meyer, il y a signification musicale lorsque quelque chose advient de moins probable que ce qui était attendu ; en d'autres termes, la musique est aussi significative qu'elle est informative ; elle contient par ailleurs des redondances considérables.

Meyer entend expliquer, au moyen de sa thèse sur la signification musicale, la différence essentielle entre musiques raffinée et primitive : elle tient à la rapidité de la satisfaction d'une inclination. On remarquera toutefois que certaines œuvres musicales syntaxiquement simples sont très émouvantes et peuvent donc avoir une grande valeur musicale.

M. Budd formule une objection qui pourrait se révéler insurmontable pour la théorie de Meyer : d'après cette dernière, en effet, la portée musicale d'une œuvre devrait décroître à mesure que l'auditeur en devient plus familier ; or, il semble bien qu'il n'en va pas ainsi. À cela, la théorie de Meyer présente cependant plusieurs réfutations : le rôle de l'oubli ; de la modification perpétuelle

¹ MEYER, L.B., 1961, p. 14, 31.

² MEYER, L.B., 1961, p. 43, 40.

³ Essentiellement sur les travaux de Warren Weaver, coauteur avec Claude Shannon de *The Mathematical Theory of Communication*, 1949.

de l'expérience musicale passée ; la variété des exécutions ; un oubli délibéré par l'auditeur de ce qu'il sait de l'œuvre. Ainsi, en dépit de ses failles, on peut considérer que la théorie de Meyer demeure stimulante.¹ [Voir BUDD, 1978, Chap. VIII, § 13.]

D'une manière plus générale, il apparaît que les pistes explorées faisant intervenir la recherche scientifique en psychologie ne manquent ni de valeur ni d'intérêt. Néanmoins, leurs limites sont également avérées. C'est donc l'idée même d'une conception des émotions musicales envisagée sous l'angle d'une simple relation de cause à effet qui doit être réexaminée.

C. SPÉCIFICITÉ DES ÉMOTIONS MUSICALES

Jusqu'à présent, nous avons envisagé diverses manières de penser l'articulation des émotions et de la musique. Les conceptions peuvent parfois apparaître comme opposées, ou tout au moins inconciliables. Nous pouvons ainsi constater qu'il existe tout un panel de possibilités concernant la relation entre émotions et musique. Toutefois, ces conceptions consistent, d'une manière ou d'une autre, à considérer d'une part un phénomène actif (une émotion) et d'autre part la musique. En effet, même si l'on oppose à une thèse expressiviste le formalisme tel qu'exposé par Hanslick, par exemple, en dépit de l'opposition concernant le fait que l'émotion soit effectivement (ou non) transmise par la musique, ce sont deux objets distincts qui sont considérés dans les deux cas.

Mais il y existe une autre manière d'entendre ce que l'on nomme une « émotion musicale » : celle consistant à s'interroger sur des émotions qui n'existeraient pas autrement qu'en lien avec la musique, voire sur la possibilité que toute « émotion musicale » soit de ce genre. Il convient donc de s'interroger sur le cas d'émotions spécifiquement musicales.

C.1. IDÉE D'UN ÉTAT ÉMOTIONNEL UNIQUE

Une première manière de rendre compte d'une telle spécificité est d'envisager que n'existerait qu'une et une seule émotion proprement musicale. On peut penser, par exemple, à un état associé à la contemplation esthétique ou au plaisir intellectuel que l'on prend à « comprendre »

¹ Voir BUDD, 1978, Chap. VIII, § 13.

la musique (à en identifier tel thème, ou certaines variations subtiles, par exemple). Cette idée d'une émotion musicale unique peut être envisager de diverses manières.

C.1.1. Les émotions et l'émotion musicale

Afin d'éviter l'écueil de l'hérésie de l'expérience séparable, une option consiste à prendre l'expression « émotion musicale » au pied de la lettre ; c'est-à-dire à envisager qu'une émotion musicale est effectivement une émotion en tant que telle, et aucunement la « transmission » d'une émotion extra-musicale. Une telle conception se manifeste parfois chez certains compositeurs. Ainsi, la musique provoquerait pour Debussy un état d'émotion qui lui est spécifique.¹

On connaît également l'idée que se fait Stravinsky de l'art musical, ou tout au moins cette célèbre et si radicale formule qui ferait presque passer Hanslick pour un partisan de l'esthétique du sentiment :

Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc.²

Précisons toutefois que ce jugement s'inscrit dans une conception bien particulière (pour ne pas dire une métaphysique) à laquelle adhérerait Stravinsky ; une conception assez peu connue et que Souvtchninsky a qualifié de « rationalisme mystique ».³ Le travail du compositeur consiste à établir un ordre ; lequel produira une émotion particulière, là aussi.⁴

Ainsi, nous pourrions donner à l'idée d'émotion musicale le sens d'une émotion unique. Encore faudrait-il préciser en quoi consiste cette émotion unique. On trouvait déjà, en effet, dans la Grèce homérique, la notion de *terpsis* qualifiant une joie franche et partagée. On peut aussi envisager ce genre d'émotion ou de plaisir bien spécifique, que l'on pourrait qualifier de contemplation esthétique. Une telle notion, présente dans les écrits de Boris de Schloezer,⁵ est largement exposée par Edmund Gurney.

¹ « Cette supposition est tirée d'une remarque de Monsieur Croche, pour qui « La musique est un total de forces éparses... On en fait une chanson spéculative ! » (DEBUSSY, 1987, p. 52). Aussi, d'après R. Muller et F. Fabre, la conception de Debussy est que « Le but n'est pas que l'auditeur saisisse des structures ou déchiffre des messages (...) mais qu'il atteigne cet état de rêve et d'émotion qu'on ne trouve qu'en musique, le "total d'émotion" répondant au "total des forces" : "le total d'émotions que peut donner une mise en place harmonique est introuvable en quelque art que ce soit" ». (MULLER, FABRE, 2013, p. 50.)

² STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, 1935, rééd. Paris, Denoël, 1971, p. 63.

³ Ce système, « dont l'idée fondamentale consiste dans le projet de reconstitution psycho-physiologique des "pères et des ancêtres", est basé sur une théologie à la fois eschatologique et éthique, et sur une conception pragmatique de l'organisation de la vie humaine ». SOUVTCHINSKY, 2004, p. 196.

⁴ MULLER, FABRE, 2013, p. 51.

⁵ Muller et Fabre notent que pour B. de Schloezer, « Si les éléments affectifs se voient réhabilités, ce n'est pas comme d'ordinaires "états d'âme" (du compositeur, de l'interprète, de l'auditeur), mais comme effets sur la sensibilité et dans le temps d'un travail de saisie intellectuelle des formes et structures ». MULLER, FABRE, 2013, p. 54.

C.1.2. Le « mouvement idéal »

Contrairement à Hanslick, Gurney¹ ne nie pas l'existence des émotions musicales ; au contraire, il existe selon lui une émotion agréable et qui est spécifiquement musicale.²

Nous réagissons à la musique, et plus précisément aux formes mélodiques (lesquelles constituent les unités cardinales de la musique), sans pouvoir nous référer à des formes similaires provenant du monde naturel. Il existerait donc une nature tout à fait propre à la forme musicale ; la faculté musicale unique relève d'un processus de perception de la forme musicale dans son évolution, dans la succession de ses moments. Gurney nomme ce processus « mouvement idéal ». La musique produit donc un effet, une impression, dans la mesure non pas où elle exprime une émotion (extra-musicale) mais du fait qu'elle produit l'émotion qui lui est spécifique et qui résulte de l'appréciation de la beauté musicale ; cette émotion est donc inconnue en dehors de la musique.

Gurney envisagea une explication à cette émotion spécifiquement musicale ; une explication puisée dans la théorie de Darwin,³ qui suggérait que « le pouvoir de produire des sons musicaux fut employé, au niveau du développement pré-humain, à des fins sexuelles ».⁴

La théorie de Gurney se compose ainsi de deux thèses principales : (a) il existe une espèce d'émotion propre à la musique ; (b) dont la source est l'excitation sexuelle primitive. Mais ces deux thèses posent problème.

Concernant la source « pré-humaine » de l'émotion musicale : ce qui est commun à l'émotion musicale que nous connaissons aujourd'hui et à son origine lointaine ne consiste pas en telle ou telle forme mélodique, mais dans le sens de ce « mouvement idéal », toujours susceptible de nous mettre en contact avec la source émotionnelle primitive. Ne pouvant toutefois rendre compte de la possibilité d'un tel contact, Gurney finit par exclure cette thèse.

Contre l'autre thèse qui affirme l'existence d'une émotion musicale spécifique, plusieurs critiques peuvent être formulées, comme le fait que l'unicité de cette émotion unique ne rend pas compte de la variété des réponses émotionnelles ; ou le fait que l'on puisse prendre du plaisir sans éprouver d'émotion.

Pour Gurney, attribuer une qualité émotionnelle à la musique signifie que la musique *provoque* l'émotion, non qu'elle l'*exprime* :

¹ GURNEY, Edmund, *The Power of Sound*, 1880.

² « Gurney croyait qu'il existe une espèce particulière d'émotion agréable que nous éprouvons quand et seulement quand (...) une forme mélodique et éprouvée comme belle. » BUDD, 1978, chap. IV, § 2, 2015, p. 107.

³ DARWIN, *The Descent of Man*, 1874.

⁴ BUDD, 1978, IV, §6, 2015, p. 112. Voir plus haut : A.2.1. « Le rôle de la voix ».

Il n'est pas nécessaire que le sentiment qui réside en nous soit le même que la qualité attribuée à la musique : le sentiment spécial correspondant à la musique mélancolique est la mélancolie, mais le sentiment spécial correspondant à la musique capricieuse ou humoristique n'est pas le caractère capricieux ou humoristique mais la surprise ou l'amusement.¹

Gurney oppose en outre une série d'arguments contre l'idée selon laquelle la musique consisterait à exprimer clairement telle ou telle émotion (la musique étant considérée comme « art de l'expression définissable ») : la belle musique n'exprime très souvent aucune émotion définissable ; certains traits associés à l'expression d'une émotion peuvent être présents sans que la musique produise d'effet ; l'expression que revêt la musique peut varier selon les personnes.

C.2. EXPRESSION OU ÉVEIL DES ÉMOTIONS PAR LA MUSIQUE

Le problème de la relation entre expression d'une émotion par la musique et déclenchement de cette même émotion chez l'auditeur consiste à savoir s'il est vrai que le fait même d'exprimer (de traduire, de « représenter ») une émotion donnée aura bien pour effet de faire éprouver cette même émotion. Il ne se posera toutefois pas dans les mêmes termes selon la manière dont est conçue la musique. Si elle est mise au service d'un discours qui lui est extérieur, comme le texte d'une cantate par exemple, il se pourrait que le problème se dissipe pour ainsi dire de lui-même, pour diverses raisons : la charge émotionnelle peut être portée avant tout par le discours verbal, et la musique n'interviendrait que comme une sorte de complément d'information ; on peut juger que les effets reconnus à la musique (notamment dynamiques, comme sa capacité à apaiser ou à créer une tension) suffiront à fournir un contexte en lien avec l'affect propre au texte ; la représentation directe (usage d'une musique imitative) peut être recherchée pour elle-même.

Si, en revanche, c'est la musique qui est conçue comme étant le discours, le problème se pose, car l'expression musicale d'un affect pourrait échouer – ne pas donner lieu, chez l'auditeur, à la réponse émotionnelle semblable à l'affect exprimé.

C.2.1. *Ethos et pathos musical selon Nietzsche*

¹ BUDD, 1978, IV, §10, 2015 p. 121 ; GURNEY, 1880, p. 131, n.

Nietzsche avait perçu l'enjeu traversant la musique de son temps et sa capacité à être à la hauteur du statut de « langage des émotions » qui lui était souvent accordé. Et c'est avec des notions empruntées à la rhétorique qu'il a posé le problème :

Avant Wagner, la musique avait dans l'ensemble d'étroites limites ; elle se rapportait aux états durables de l'homme, à ce que les Grecs appellent l'*ethos*, et n'avait commencé qu'avec Beethoven à découvrir la langue du *pathos*, du vouloir passionné, des drames qui se déroulent à l'intérieur de l'homme. Auparavant, telle humeur, tel état d'âme résolu ou serein, recueilli ou repentant devaient se révéler par des sons ; telle frappante monotonie de la forme, dont la durée se prolongeait, avait pour but d'amener l'auditeur à telle interprétation et à le transposer finalement dans la même humeur.¹

Nietzsche, qui souscrit à l'idée d'un langage originare déjà formulée par Rousseau et défendue par les poètes romantiques allemands,² et qui avait repris à son compte la métaphysique de Schopenhauer, emploie le couple *ethos/pathos* afin de mettre en évidence une confusion à laquelle se trouve confrontée la musique « absolue », instrumentale, c'est-à-dire celle qui ne peut compter que sur ses propres ressources. Cette confusion repose sur une distinction entre d'une part un *ethos* musical (celui accordé aux modes, par exemple, ou à aux rythmes de danse chez Mattheson) qui renvoie, selon notre vocabulaire actuel, à une disposition émotionnelle, et d'autre part un *pathos* musical de nature équivoque : car on ne sait s'il doit être identifié aux anciennes figures de rhétorique musicales (comme la *pathopoeia*) ou à une compréhension plus profonde du mouvement propre à la passion. Or, dans le cas d'une musique pure, c'est cette dernière acception du *pathos* musical qui doit être retenue :

Nietzsche explique que, jusqu'à Beethoven et Wagner, la musique représente un *ethos*, c'est-à-dire un état d'âme (*Stimmung*), et non pas un *pathos* c'est-à-dire une passion. La représentation de l'*ethos* est celle d'un état d'âme fixe, statique et figé, alors que la représentation du *pathos* est la représentation du mouvement continu au sein duquel cet état d'âme se déploie. Ce qui, d'ailleurs, caractérise la musique de Beethoven, ajoute Nietzsche, c'est qu'il cherche à peindre le *pathos* au moyen de l'*ethos*. Autrement dit : il ne décrit pas le mouvement par lequel la passion passe par divers états ou moments d'une manière continue, mais il isole dans ce cours continu différents états statiques qu'il conserve à titre d'images fixes en les sortant du mouvement dans lesquelles elles sont prises.³

¹ Nietzsche, *Wagner à Bayreuth*, § 9, in NIETZSCHE, 1990, p. 151-152.

² « Nietzsche oppose à notre langage ordinaire, résultat solidifié d'un processus de constitution, le langage originare de l'humanité dont notre langage ordinaire conserve encore quelque chose (...). Si le mot, à l'origine, peut renvoyer à quelque chose, c'est précisément parce que le support sonore conserve quelque chose de ce à quoi il réfère. En ce sens, ce langage n'est pas conceptuel mais musical. » DUFOR, 2005a, p. 84.

³ DUFOR, 2005a, p. 85.

Le reproche adressé par Nietzsche à Beethoven correspond, *mutatis mutandis*, à celui que l'on pourrait adresser abusivement à la rhétorique musicale – réduire le mouvement d'une passion à une figure musicale conventionnelle (à un mouvement abrégé, en quelque sorte)¹ – dès lors que l'on oublierait que la figure de rhétorique musicale fonctionne en complémentarité du texte verbal. En revanche, si l'on conçoit la musique comme un art autonome, la représentation d'un affect par le recours à une simple figure conventionnelle risque d'être insuffisant.

C.2.2. Une sémantique musicale ?

En effet, affirmer que, d'une manière générale, l'expression d'un affect par le musicien (compositeur ou interprète) déclencherait ce même affect chez le public est abusif. Comme nous avons pu le voir, que ce soit chez les Grecs, ou Moyen-âge et même dans la pensée de la *musica poetica*, les effets ou pouvoirs de la musique sont envisagés comme des facultés propres à la musique ; non le résultat de l'expression d'un affect.

Il est nécessaire de savoir en quel sens on entend l'expression de « langage » pouvant être employé pour la musique, cette question faisant alors apparaître la difficulté qu'il y a, de manière générale, à savoir ce que l'on désigne par langage. Si l'on envisage qu'il s'agit plus que d'une métaphore, il faudrait alors savoir jusqu'où l'on peut pousser la comparaison.² Par exemple, si l'on affirme que la musique est un véritable langage, tout comme l'est le langage naturel, on devrait en principe être en mesure d'opérer des traductions : effectuer des versions où l'on « traduirait » la *Symphonie pastorale* ou une autre œuvre en langue française,³ ainsi que des thèmes, en pouvant traduire musicalement non seulement un poème, mais le mode d'emploi d'un appareil ménager.⁴

Le problème est donc de savoir si la musique possède effectivement des éléments comme une syntaxe, un vocabulaire, une composante sémantique etc. Dufour admet que l'on pourrait attribuer à la musique les premières caractéristiques :

¹ On remarquera en effet, si l'on pousse à son terme l'observation de Nietzsche, qu'il convient de remplacer la représentation musicale d'un mouvement par le mouvement propre à la musique ; de choisir la « présentation » d'un mouvement et non de sa « représentation » (Pour reprendre la distinction classique entre *Darstellung* et *Vorstellung*).

² « Au sens large du mot "langage", il est incontestable que la musique est un langage, c'est-à-dire un système de "signes" (intervalles plutôt que notes) avec des règles d'emploi. Mais on ne peut nullement en conclure que la musique soit une langue, au même titre que les langues naturelles ou que la langue des signes (...) ; d'un autre côté, un texte musical ne peut jamais être traduit en un autre système de signes ; on traduit un texte de Cervantès d'espagnol en français ; on traduit pour les sourds un exposé oral en langue des signes ; on ne traduit pas une partition. L'impossibilité de traduire interdit au langage musical d'être appelé une langue, au sens des langues humaines. La possibilité du narratif musical est donc déjà bien compromise. » SEVE, 2002, p.266-267.

³ « Élève un Tel, voulez-vous me traduire en français le 1^{er} Mouvement du dernier Quatuor de Schubert ! Vous savez que je ne veux pas d'analyse musicale, ni de biographie, ni de psychanalyse, ni de bavardage poétique. Non, je veux une vraie, une bonne traduction. En français. En français correct. » TARDIEU, Jean, *Obscurité du jour*, Genève, Skira, 1974. Cité par DUFOUR, 2005, p. 13.

⁴ C'est un cas de ce genre qui est proposé par Hergé lorsque, dans *Les cigares du pharaon*, Tintin sculpte une trompe avec laquelle il communique à des éléphants. Tintin fournit d'ailleurs un premier cours : « Ce n'est pas si compliqué, d'ailleurs, l'éléphant. Sol, la, si, do signifie oui. Do, si, la, sol : non. À boire s'exprime par sol, sol, fa, fa... Évidemment, le plus difficile, c'est d'attraper l'accent. »

Le vocabulaire, ce sont les notes, et la syntaxe, ce sont les lois qui régissent les rapports entre les sons et qui permettent donc de les assembler – en somme, les traités d'harmonie pour ce qui est de la musique tonale, lesquels enseignent, non pas ce qui est « beau », mais ce qui est « correct » par opposition avec ce qui est « erroné ».¹

Il reste que cette dénomination des règles musicales sous le terme de « syntaxe » ne vaut, là aussi, que si l'on accorde un sens restreint à ce mot ; on peut par prudence parler plutôt d'une « quasi-syntaxe », c'est-à-dire d'un ensemble de règles moins contraignant qu'une syntaxe dans le langage verbal.² Il n'est pas assuré non plus que l'expression de « vocabulaire musical » ait plus de valeur qu'un usage simplement métaphorique :

Evidemment, si la musique n'est pas un véritable langage, elle ne possède pas un véritable vocabulaire. Et c'est bien le cas ; les « significations » de ce que l'on estime être ses termes de base ne nécessitent pas d'être apprises comme les significations des mots d'un langage – qui sont déterminés conventionnellement – nécessitent d'être apprises ; on n'a pas besoin non plus de s'en souvenir – comme il le faut pour les significations des mots – afin de comprendre leurs usages.³

On constatera que bien des traits grammaticaux proprement linguistiques (comme la personne, le temps, le cas etc.) sont difficiles à envisager dans le cas de la musique. De même, la musique est-elle en mesure de formuler des termes conceptuels ou des termes indexicaux (« je », « maintenant », « ici » etc.) ? L'obstacle majeur à l'idée que la musique soit bien un langage est d'ordre sémantique. Aussi, une sémantique musicale ne peut au mieux prétendre fonctionner qu'à un niveau « élémentaire », comme l'indique A. Boucourechliev :

En effet, il existe une sémantique musicale élémentaire qui peut engendrer la confusion dans la mesure où elle peut infléchir ou « teinter » ce qu'elle prend pour « le sens » (qu'elle n'est pas). Elle fonctionne à un niveau trop sommaire et surtout trop général, alors que le sens immanent est absolument singulier et irréductible à un signe, une formule. Cette sémantique élémentaire est manifestée par des figures qui ont traversé l'histoire jusqu'à nous (...); un catalogue de ces figures-formules avait même été dressé au XVIIIe siècle à l'usage des compositeurs.⁴

¹ DUFOR, 2005b, p. 45.

² « Il ne faut pas surestimer le rapport entre la syntaxe du langage naturel et la "quasi-syntaxe" qui est en jeu dans la perception de la musique. Notamment, on doit encore montrer que les éléments quasi-syntaxiques de la musique jouent un rôle comparable à celui que jouent les éléments syntaxiques d'un langage ». CASATI, DOKIC, 1998, p. 128.

³ BUDD, 1978, Chap. VII, § 1-4.

⁴ BOUCOURECHLIEV, 1993, p. 10-11.

Boucourechliev précise que de telles figures permettent de connoter des émotions telles que la tristesse (par chromatisme descendant), l'héroïsme, la joie etc.¹ On voit bien ici ce que doit l'idée d'une signification musicale aux traités de poétique musicale. Et l'on devra remarquer que ces « significations » concernant les affects relèvent largement de conventions valables pour une culture bien particulière. Jean-Jacques Nattiez, pourtant attaché à l'idée qu'il puisse exister une signification musicale, remarque que l'existence d'indices extra-musicaux est indispensable.² La musique ne peut donc pas, au-delà du simple usage métaphorique, être qualifiée de langage.³

Face à cette situation, l'idée de signification musicale n'est pas pour autant abandonnée. On la retrouve par exemple dans des courants issus de la sémiotique, comme la narratologie musicale. La théorie proposée par Langer, voyant la musique comme symbole incomplet, cherche également à prendre en compte cet obstacle sémantique. On mentionnera enfin la conception exposée par Francis Wolff qui voit un préjugé désignatif dans l'obstacle sémantique : « l'idée que signifier, c'est forcément *nommer*. » Wolff reprend d'une certaine manière l'idée développée par Nietzsche selon laquelle c'est le mouvement qui est l'objet de la musique, car « elle ne figure pas des choses, mais des événements purs de toute chose. »⁴ Dans une telle perspective, les notions de langage et de discours musicaux peuvent trouver leur acception spécifique :

Toute musique représente une succession à la fois nécessaire et inattendue d'événements dans un monde idéal. Nous comprenons cet ordre rationnel, et nous y entendons parfois l'expression des émotions, attentes, déceptions, désirs et craintes de celui qui le représente. C'est en effet ainsi que s'éclaire le rapport entre « discursivité » musicale et « expressivité ». Ce que représente la musique, le *quoi*, c'est ce monde imaginaire, purement verbal, d'événements rationnellement liés ; et la manière dont elle le représente, le *comment*, est adverbiale, ce sont les manifestations extérieures de l'acte même de le représenter – doucement, violemment, joyeusement, tristement, etc.⁵

¹ *Op. cit.*, p. 11.

² « une association sémantique plus précise [qu'un aspect émotionnel dans le caractère d'une musique] entre cette musique et un objet ou une situation n'est possible que si un élément contextuel – scénographique ou linguistique – vient réduire le nombre de connotations possibles associées à cette musique, au point, parfois, de réduire cette prolifération de significations potentielles à un dénotation stable. » Voir DUFOR, 2005b, p. 54-55.

³ « En résumé, si la musique a un sens ou une signification, il doit s'agir d'un sens non naturel, puisqu'il est *saisi* par l'auditeur ; il n'est pas « dans la musique » indépendamment de lui. Le paradigme du sens non naturel est le sens linguistique, qui est par définition conceptuel. Mais le défenseur de la thèse selon laquelle la musique représente soutient typiquement que ce qu'elle représente est « ineffable », et donc non conceptuel. Toute la difficulté consiste donc pour lui à définir une notion de sens musical qui est non conceptuel mais qui ne se réduit pas à la signification naturelle. (...) La musique n'est pas un langage, car le langage est une structure où l'élément syntaxique dépend étroitement de l'élément sémantique, ce qui n'est pas le cas pour la musique. » CASATI, DOKIC, 1998, p. 132, 135.

⁴ « Nous entendons que la musique parle, mais sans noms : elle parle pour ainsi dire un langage purement verbal d'événements. De là l'impossibilité où nous nous trouvons de désigner ce dont elle parle. (...) On dira que c'est là l'incomplétude de la musique, puisqu'elle échoue à désigner par des noms ou à représenter par des images. On pourrait dire aussi bien que c'est sa *complétude*, ou même sa perfection propre : sans rien pouvoir nommer, elle parvient à nous parler et sans figurer aucune chose, elle réussit à représenter. Car c'est la complétude même d'un langage idéal de ne recourir qu'à des verbes, comme la musique ». WOLFF, 2015, p. 291.

⁵ WOLFF, 2015, p. 291-292.

Pour autant, on voit difficilement comment l'obstacle sémantique peut être entièrement levé : la musique n'étant pas un langage, la notion de « langage des émotions » est alors difficilement utilisable afin rendre compte des émotions musicales. Ce qui suppose d'envisager d'autres pistes que celles de l'expression d'un contenu (les émotions) par un langage (la musique).

C.2.3. Débat actuel sur l'expression et l'éveil des émotions

L'articulation entre expression et éveil de l'émotion par la musique donne lieu, tout particulièrement depuis les dernières décennies, à un débat qui n'est pas achevé. Plusieurs auteurs proposent une conception des émotions musicales qui, d'une manière ou d'une autre, les distinguent d'émotions extra-musicales simplement exprimées par la musique.

Dans une perspective formaliste, Peter Kivy rejoint en partie la conception défendue par Gurney à travers le concept de « mouvement idéal ». Pour Peter Kivy, les émotions musicales ne sont pas des copies d'émotions indépendantes de la musique, mais des émotions au plein sens du terme, des émotions spécifiques qui caractérisent notre expérience de la musique. En revanche, à la différence de Gurney, nous n'avons pas affaire à une et une seule émotion spécifique qui serait liée au plaisir de la contemplation musicale ; il peut exister, au contraire, une infinité de sortes de tristesse, dont les nuances sont à chaque fois associées à la spécificité de l'œuvre. Une telle approche, impliquant la perception de l'objet de l'émotion (en l'occurrence, la musique elle-même), ainsi que les représentations et croyances qui lui sont associées,¹ se place dans le cadre d'une théorie cognitiviste des émotions (et des évaluations cognitives).

On peut envisager une raison par laquelle la musique pourrait, en un sens, éveiller une émotion, passant aussi, mais d'une autre manière, par la reconnaissance d'une émotion. Il s'agit d'une explication proposée par Aaron Ridley, qui tiendrait à la relation « mélismatique » de la musique à la voix humaine :

la musique expressive est ce qui, en vertu de sa ressemblance avec les tons, les inflexions et les accents de la voix humaine expressive, induit dans l'esprit de l'auditeur une voix semblable. La musique expressive présente une relation mélismatique à la voix humaine expressive. (...) Nous décrivons les lignes mélodiques comme « soupirantes » et « chuchotantes », « gémissantes », (...) « déclamatoires »,

¹ KIVY, 2001, p. 102.

« enjôleuses » et « hystérique ». Dans la majorité des cas, lorsque la description convient, le contour de la mélodie (...) sera mélismatique.¹

On retrouve dans cette approche (qualifiée de *contour theory* par Kivy) la conception précédemment envisagée par Scheibe, exposée par Rousseau et partiellement reprise par Darwin. Il n'y a pas imitation métaphorique de la passion, mais imitation directe de la voix dans laquelle s'exprime un affect.² On peut toutefois se demander, comme le fait Budd, si la production d'une œuvre d'art sonnante directement comme l'expression vocale d'une émotion présenterait un grand intérêt artistique :

Certainement, notre attitude envers une telle œuvre serait très différente de notre attitude concernant l'expression musicale de l'émotion. Il est probable que nous ne serions pas passionnés à l'écoute d'une œuvre de cette espèce, spécialement si l'émotion sur laquelle les manifestations audibles étaient basées se trouvaient être le découragement ou la détresse. Les sons par lesquels les gens expriment leur chagrin, par exemple, sont typiquement des choses qu'en elles-mêmes nous ne voudrions pas entendre.³

Dans les cas que nous venons de voir, le point central consiste dans le fait de reconnaître un affect exprimé. Il existe toutefois d'autres théories qui cherchent à rendre compte des effets que peut susciter l'expression musicale des émotions. On mentionnera tout d'abord une thèse défendue par Stephen Davies,⁴ et nommée « théorie de la contagion » par Kivy, selon laquelle les propriétés émergentes de l'expressivité musicale dépendent d'une similarité entre caractères dynamiques proprement musicaux et certains comportements humains ;⁵ ce serait par empathie, mais surtout en raison d'une exposition prolongée à l'écoute de la musique, que la réponse émotionnelle de l'auditeur interviendrait.⁶ Une telle explication est toutefois d'une portée limitée, ne rendant pas compte de bien des expériences que l'on peut faire de la musique ; en outre, elle cadre mal avec le concept d'imitation généralement sous-jacent dans l'idée qu'expression et déclenchement d'une même émotion seraient étroitement liées.

¹ RIDLEY, 1995, p. 76.

² « La reconnaissance de ce mélisme passe par de multiples voix : on va d'une reconnaissance directe de la musique à quelques caractères de la voix expressive, à une reconnaissance fondée sur la médiation du langage (...). Par ailleurs (...), l'aptitude à nous orienter vers les qualités précises des mélismes ou gestes musicaux qu'on entend dans une musique ne s'accompagne généralement pas d'un simple acte de reconnaissance, réclamant une réponse sympathique. » ARBO, 2010, p. 322.

³ BUDD, 1978, chap. VII, § 11, 2015, p. 221.

⁴ DAVIES, 1994.

⁵ Voir ARBO, 2010, p. 315.

⁶ « selon Davies, nous pourrions dire qu'une musique triste, même si elle ne nous rend pas forcément tristes, aura tendance à nous faire ressentir cette émotion lors d'une écoute prolongée. » ARBO, 2010, p. 315.

Jerrold Levinson propose de son côté un modèle dans lequel l'émotion éprouvée par l'auditeur tiendrait à l'idée qu'il se ferait d'une personne imaginaire (*persona*) qui s'exprimerait à travers la musique.¹ Toutefois, comme l'a observé Roger Scruton, une telle proposition risque de simplement reporter la question de savoir comment le contenu expressif peut être reconnu.²

Scruton envisage quant à lui que le lien entre expression et déclenchement d'un affect tienne à la capacité de l'auditeur de saisir la métaphore par laquelle l'expérience musicale traduit l'expression d'une émotion :

La réponse à l'expression peut alors s'expliquer comme une réponse sympathique (...) : nous bougeons avec la musique et, en imitant ses mouvements, nous partageons d'une manière imaginative la vie sous laquelle elle a pris forme.³

Peter Kivy fait état de ce qu'il voit comme un point commun entre Levinson, Davies et lui-même : le fait que les émotions musicales ne sauraient, quelle que soit la manière dont on en rend compte, être des émotions entendues au sens littéral comme la tristesse, la joie ou autres.⁴ Il ne saurait donc être question, dans tous les cas, de souscrire à une théorie expressiviste des émotions musicales ; à l'idée de communication d'une émotion par le compositeur à l'adresse de l'auditeur, via le message musical qui exprimerait cette émotion.

C.3. LE RÔLE DÉTERMINANT DE L'AUDITEUR

Mais un autre paramètre est à prendre en compte en ce qui concerne le déclenchement d'émotions par la musique : celui de la disposition du public envers la musique qu'il écoute. Aristote indique en effet que la persuasion (qui est le but de la rhétorique) résulte de la disposition des auditeurs, « quand le discours les amène à éprouver une passion ».⁵ Mais ce qu'il faut plus précisément prendre en compte, ici, c'est le fait que l'auditeur soit favorablement disposé envers le message musical qui lui est adressé. On ne peut mettre simplement entre parenthèses ce point et réduire l'auditeur à un sujet purement passif.

Nous devons donc examiner deux choses. D'une part, envisager une différence qui peut exister entre l'émotion que la musique pourrait, d'une manière ou d'une autre, évoquer ou

¹ Cette conception, également discutée par Jenefer Robinson (voir ROBINSON, 1994) par Davies ou encore Kivy (parmi d'autres), est abordée et défendue par Tom Cochrane (COCHRANE, 2010).

² LEVINSON, Jerrold, *The Pleasure of Aesthetics*, p. 107 ; SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Music*, p. 352.

³ SCRUTON, Roger, « The nature of musical expression », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie, vol. 6, London, Macmillan, 1980, p. 327-332. Voir ARBO, 2010.

⁴ KIVY, p. 118. On peut joindre Malcolm Budd à cette liste, en raison notamment de la critique qu'il porte envers l'hérésie de l'expérience séparable.

⁵ ARISTOTE, *Rhétorique*, Livre I, 1356a, p. 23.

représenter, et l'émotion que le public peut éprouver effectivement en écoutant la musique ; car il n'est pas certain que ce soit la même dans les deux cas. D'autre part, voir quel rôle peut jouer une disposition, voire une volonté propre à l'auditeur, disposition à même de susciter une bonne réception de l'émotion que la musique prétend lui faire éprouver.

C.3.1. Empathie, contagion et coupure face aux émotions

Dans le cadre d'une étude menée en France et au Canada et visant à « construire un portrait psychosocial et cognitif de l'adolescent violent », un groupe de chercheurs en psychoéducation s'est interrogé sur la notion d'empathie.¹

À la lecture de l'article rendant compte de ce travail, il apparaît que cette notion, loin d'être univoque, peut revêtir des sens très différents ; les auteurs soutiennent, en outre, que la réaction émotionnelle à l'expression par autrui d'une émotion peut prendre trois formes distinctes. Si une telle hypothèse s'avérait exacte, l'idée d'une communication de l'émotion d'un individu à un autre selon le modèle expressiviste ne constituerait plus dans le meilleur des cas qu'une simple option parmi d'autre ; en tout état de cause, la transmission de l'émotion ne serait nullement garantie.

Les auteurs commencent par souligner la confusion qui marque l'idée d'empathie :

depuis l'apparition relativement récente (fin XIX^e) de la notion d'empathie, les travaux qui lui ont été consacrés ont régulièrement signalé qu'elle pouvait revêtir de très nombreuses et très diverses significations. De fait, aucun consensus n'a jamais existé et l'empathie peut encore signifier actuellement : (a) une simple contagion émotionnelle, (b) une capacité cognitive à se représenter, comprendre les émotions des autres, (c) une capacité cognitive à se représenter l'ensemble des états mentaux de l'autre, (d) une capacité d'écoute et (e) le fait de réagir à la souffrance de l'autre.²

Il s'avère que l'empathie, pour les auteurs, doit être vue comme un phénomène dans lequel l'adhésion à l'émotion de l'autre peut être plus ou moins prononcée, allant d'un simple sentiment de proximité à un véritable partage, ce dernier étant donc toujours mesuré.³ Le cas extrême de l'empathie sera celui de la contagion émotionnelle (au sens d'un phénomène mimétique), dans lequel il semble bien que ne se manifestent aucun élément cognitif.⁴ Cette polarité de l'empathie renvoie, pour les auteurs, au développement de l'individu.⁵ Il résulte de cette situation que la

¹ FAVRE *et al.*, 2005.

² *Op. cit.*, § 11.

³ *Op. cit.*, § 36.

⁴ « La contagion émotionnelle peut être considérée comme relevant d'un fonctionnement élémentaire, automatique, déjà affirmé chez l'animal ». *Op. cit.*, § 27.

⁵ « Notre hypothèse est qu'en l'absence de processus de régulation assurant efficacement le maintien de l'organisation individuelle, la contagion émotionnelle, automatique, ontogénétiquement première, s'effectue sans entrave et entraîne une quasi-identité des

reconnaissance d'une émotion donnée, disons la détresse, aura pour effet de déclencher soit une détresse similaire (contagion émotionnelle), soit de la peine pour l'individu exprimant de la détresse (empathie au sens restreint).¹

Mais il convient d'ajouter à cette différenciation un troisième type de réaction possible, qui tient avant tout à la personnalité de la personne confrontée à l'expression d'une émotion :

Il peut en effet, s'instaurer un refus général de « partager » l'émotion de l'autre, un refus de laisser s'opérer le processus primaire de contagion émotionnelle que celle-ci soit positive ou négative. Pour cette raison, il nous semble nécessaire de faire référence à la notion de *coupure par rapport aux émotions*.²

L'observation faite ici nous semble pertinente, et sans doute au-delà du seul cadre de l'étude réalisée par les auteurs. Pour prendre un seul exemple, il peut arriver que l'on réagisse à l'expression d'une plainte émise par quelqu'un par une forme d'agacement (en reprochant à cette personne ses « pleurnicheries ») ; l'agacement pouvant d'ailleurs tout aussi bien se manifester face à l'expression exubérante de la joie.³

La clarification que proposent les auteurs de cette étude nous semble devoir être prise en compte. Même si une telle distinction peut nous paraître rétrospectivement aller de soi, elle n'a pas à notre connaissance donné lieu à un examen spécifique tel qu'il est ici formulé. Et une telle contribution met en lumière un aspect, parmi d'autres, de l'attention toute particulière qu'il convient d'apporter à l'auditoire dans la perspective d'une rhétorique musicale. Car la réception de l'œuvre en est un élément incontournable.

émotions, comme dans le cas du bébé qui imite les cris de ses congénères (...). Par contre, dès lors que ces processus régulateurs sont efficaces, dès lors que l'individu est suffisamment constitué et capable d'assurer le maintien de son organisation au moins dans certaines marges, la contagion émotionnelle se trouve contenue, régulée et ne suscite donc qu'une similitude partielle entre l'émotion de la personne cible et l'émotion que l'on pourra alors qualifier légitimement d'empathique. *Op. cit.*, § 35.

¹ Cette différence entre les émotions impliquées dans le cadre de l'empathie (ou de la sympathie, selon la manière précise dont on définira les termes) est mentionnée par Sandrine Darsel : « La réaction émotionnelle n'implique (...) pas l'identité des émotions ressenties par les deux personnes : il est possible d'avoir pitié de quelqu'un qui est triste. La réponse sympathique ne suppose pas non plus l'identité de l'objet propositionnel de l'émotion : l'ouvrier est triste que l'usine PSA ferme ; quant à moi, je suis triste que l'ouvrier soit attristé par la perte de son emploi. » DARSEL, 2010, p. 133.

² FAVRE *et al.*, 2005, § 40.

³ Afin d'illustrer ce que peuvent être les trois cas ainsi distingués, nous pouvons mentionner certains des items constituant un test destiné à valider l'hypothèse émise par les chercheurs. Pour chacun de ces trois items est indiquée la situation donnée, puis les trois réactions possibles : contagion, empathie et coupure. Nous avons également laissé, accessoirement, l'indication par une lettre du nombre de réaction mentionnés au cours du test (la lettre (a) indiquant le plus grand). On notera au passage que, dans les cas mentionnés, la contagion émotionnelle n'est jamais citée de manière préférentielle.

(Item 4) Les gens qui pleurent de joie : (c) j'ai envie de pleurer avec eux, (a) je les trouve émouvant ou (b) je les trouve ridicules.

(Item 9) Si les autres autour de moi font les « fous » : (b) je ne peux m'empêcher d'être moi aussi très excité, (c) je suis capable de garder mon calme ou (a) je suis mal à l'aise, j'essaie de les calmer.

(Item 10) Quand une personne que j'aime est malheureuse : (b) je ne peux pas le supporter, ça me rend trop malheureux, (a) ça me fait de la peine pour elle ou (c) je suis irrité(e) et je cherche la cause de son malheur.

C.3.2. L'adhésion du public et la make-believe theory

Ici apparaît en effet un autre genre de réserve que l'on peut opposer à une théorie expressiviste de la transmission des émotions. La possibilité d'une coupure face à l'émotion, c'est-à-dire de son rejet, porte l'accent sur la part d'adhésion de l'auditeur que nécessite l'éventuelle communication de l'affect.

Budd rappelle une distinction opérée par J. Stuart Mill entre deux styles de musique exprimant l'émotion, le poétique et l'oratoire. Dans le premier cas, l'expression de l'émotion s'effectue « dans la totale inconscience de tout auditeur » – ce qui nous renverrait à la personne imaginaire proposée par Levinson – soit « fonctionnant sur la croyance, les sentiments et la volonté d'un autre ».¹ L'enjeu qui se manifeste est bien celui de la manière dont l'auditeur considère non pas simplement l'œuvre, mais l'orateur musical :

Or, la musique expressive qui est entendue comme oratoire devient responsable de certains défauts qui peuvent être présents dans l'expression oratoire de l'émotion. Par exemple, il peut se trouver un désaccord entre expression et émotions : l'expression est destinée à convaincre les autres d'une force, d'une profondeur ou d'une pureté de sentiment qui n'est pas réelle. S'il se trouve en un sens un désaccord entre émotion et expression dans l'expérience que fait quelqu'un d'une musique expressive, il peut ressentir la musique comme n'étant pas sincère, et pour cela ne pas lui accorder de valeur.²

La rejet d'une musique perçue de la sorte nous renvoie à ce l'on pourrait nommer un « procès » qui a régulièrement été fait à la rhétorique et qui concerne deux sortes de critiques qui lui sont adressés. La première sorte consiste à souligner son caractère, au choix : désuet, creux, dépassé, emphatique, inutile, ridicule, vain etc. On parlera parfois, d'ailleurs, d'un argument ou d'une formule « purement rhétorique ». Ce premier cas renvoie à une activité qui ne se voit que trop, à l'utilisation par l'auteur du discours de ficelles parfaitement identifiées. L'autre sorte de critique relève non de la moquerie mais d'une accusation plus grave : la rhétorique ne se verra plus reprocher sa maladresse mais, au contraire, sa trop grande habileté. À l'image de ces illusionnistes que sont les sophistes, la rhétorique est avant tout une entreprise de manipulation ; le discours, ici, est potentiellement un terrain miné et il devient hasardeux de s'y fier. Dans un tel cas, les qualités propres au discours, son attrait, deviennent autant de signaux indiquant à quel point il faut se tenir sur ses gardes.

¹ MILL, 1980. Voir également BUDD, 1978, chap. 7, § 14, 2015, p. 231.

² BUDD, 1978, chap. 7, § 14, 2015, p. 232.

Le décalage que peut ressentir un auditeur face à une musique qu'il percevrait pourtant correctement comme expressive d'une émotion donnée (le désespoir, par exemple) tiendra donc à un jugement qu'il portera sur une intention qui est recherchée. Il n'entendra donc pas l'expression d'un désespoir qu'il éprouverait à son tour par contagion, mais une « pleurnicherie » totalement factice, un désespoir d'opérette. La distinction proposée par Stuart Mill et le commentaire qu'en donne Budd nous indiquent que c'est la perception par l'auditeur de la sincérité de l'œuvre qui est ici décisive. L'auditeur ne veut pas se « faire avoir » par la combine rhétorique d'un beau parleur.

Pour qu'il y ait adhésion de l'auditeur, elle doit être, au moins en partie, de sa propre initiative. Nous refusons que l'orateur musical puisse nous « faire croire » qu'il faut pleurer ou avoir peur en nous faisant entendre l'expression de la plainte ou de la peur ; pour que l'émotion advienne, nous devons être prêts à jouer le jeu, à faire comme s'il existait un motif de tristesse ou de danger.

C'est à un tel phénomène de simulation que s'est intéressé Kendall Walton.¹ La *make-believe theory* affirme qu'une émotion dirigée vers une entité fictionnelle peut entraîner un état physiologique/psychologique qui est une « quasi-émotion », et dont les symptômes sont similaires à une véritable émotion, bien que l'on soit conscient de la nature imaginaire de la situation.²

La notion que désigne l'expression « *make-believe* »³ est assez délicate à rendre en français, si bien qu'elle se trouve parfois directement formulée dans sa forme originale, en anglais⁴. Cette notion est parfois traduite par « simulation » ou par des expressions comme « faire croire » ou « faire semblant ». Mais de tels choix ne renseignent pas sur la personne à qui s'applique l'attitude qu'ils expriment. Afin de traduire correctement l'idée de *make-believe* telle que l'emploie Walton, il faut préciser que si une personne « fait semblant » ou « simule » une émotion, un tel acte n'est aucunement destiné à quelqu'un d'autre, mais à *elle-même*, et ceci sans qu'il y ait duperie ; cette personne est à l'initiative du processus, elle se fait consciemment croire qu'elle éprouve cette émotion. Pour autant, ce choix peut conduire à de véritables réactions physiologiques telles qu'elles se manifestent dans les émotions de la vie courante :

Par exemple, une personne se fait croire qu'elle a peur pour elle-même si sa quasi-crainte – flux croissant d'adrénaline, augmentation du pouls et tension musculaire, ainsi que les sensations associées

¹ Voir WALTON, 1973, et WALTON, 1978.

² Cette conception des émotions dans le cadre des fictions s'oppose à une « théorie de l'illusion » selon laquelle « les lecteurs ou spectateurs de fictions au fait de la nature fictionnelle du récit en viendraient à croire en la réalité des personnages et événements représentés. » PELLETIER, Jérôme, « La fiction comme culture de la simulation », in *Poétique*, avril 2008, n°154, p. 132.

³ Reprise et complétée par M. Budd au cours du chapitre VII de *Music and the Emotions*.

⁴ Bien que l'on puisse être tenté de la rapprocher, voire de l'assimiler à l'idée de « suspension de l'incrédulité » (*willing suspension of disbelief*) proposée par Coleridge, Walton se refuse à procéder de la sorte : une telle expression suggère une acceptation momentanée d'un fait de fiction comme étant réel alors que, selon lui, le lecteur d'une fiction n'a jamais la moindre croyance de ce genre. Voir WALTON, 1980.

– est causé par le fait qu'elle se rende compte qu'elle fait comme si elle est, ou pourrait être, en danger. Quelqu'un éprouve de la peur pour lui-même en se le faisant croire si la prise de conscience qu'il fait comme s'il était en danger lui cause la sensation de son cœur qui bat, de ses muscles qui se tendent...¹

Walton rappelle toutefois que cette similarité des émotions et des sensations engagées par un univers fictif n'implique pas ce à quoi les émotions du monde réel nous exposent :

Les mondes auxquels on se fait croire présentent une combinaison d'avantage unique. Ils sont suffisamment semblables au monde réel pour être drôles, pour permettre la surprise, le suspens et le frisson de la découverte. Cependant, ils peuvent être manipulés comme cela est impossible dans le monde réel, ils nous autorisent souvent à nous confronter en toute impunité à des choses dangereuses (...) sans avoir à faire face aux conséquences habituelles du monde réel quotidien, et ils nous donnent l'occasion de tester nos réactions à la tragédie sans que la tragédie n'affecte qui que ce soit.²

Les émotions musicales, telles qu'elles adviennent dans la théorie de Walton, fonctionnent en ce domaine de la même manière que Schopenhauer l'avait envisagé :

Nous subissons une expérience qui est analogue à ce que nous éprouvons lorsque nous éprouvons désir et satisfaction du désir, mais aucun sacrifice n'est requis. Et c'est précisément parce que ceci constitue la nature de l'expérience musicale que Schopenhauer pense la musique comme une forme d'art tellement élevée.³

CONCLUSION

Influencée par la philosophie des Lumières ou par le romantisme, la question des affects est abordée d'une façon qui tranche très nettement d'avec celle qui prévalait jusqu'à Mattheson. Par la suite, et jusqu'à aujourd'hui, deux aspects qui dans la poétique musicale étaient étroitement associés – celui du discours et celui des affects – tendent à devenir deux problèmes différents. D'un

¹ BUDD, 1978, chap. VII, § 10, 2015, p. 215.

² WALTON, Kendall, 1973, p. 300.

³ BUDD, 1978, chap. V, § 10, 2015, p. 168. Pour Schopenhauer, la musique « est pour nous à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable ; cela tient à ce qu'elle nous montre tous les mouvements de notre âme, même les plus cachés, délivrés désormais de la réalité et de ses tourments. » (SCHOPENHAUER, § 52, p. 337). Levinson rappelle lui aussi cette sorte d'impunité que permettent les émotions musicales : « dans l'isolement contextuel d'une réponse musicale, il devient possible, pour nous, de savourer le sentiment pour son caractère spécial, puisque, pour une fois, la détresse supplémentaire qui l'accompagne dans le contexte de la vie nous est épargné. » (LEVINSON, 1997, p. 100.)

côté se développe toute une controverse concernant l'idée d'un langage musical ; de l'autre se multiplient les modèles théoriques cherchant à rendre compte de la nature et du fonctionnement des émotions musicales (dans ce dernier domaine, un débat majeur tourne autour du crédit que l'on peut apporter à la possibilité d'exprimer des émotions). L'étude de la réception de la musique – et, donc, de l'auditeur – tend à soulever un intérêt croissant.

CHAPITRE VIII – UNE RHÉTORIQUE MUSICALE AUJOURD’HUI ?

INTRODUCTION

La rhétorique musicale fait aujourd’hui débat, que ce soit sur le plan de l’étude de la musique baroque¹, de la recherche d’une rhétorique musicale qui serait proprement contemporaine² ou encore des fondements philosophiques d’une telle discipline – dans ce dernier domaine, l’opposition est parfois vive entre partisans d’une sémiotique musicale et tenants du formalisme musical.³ En outre, les intentions des compositeurs quant à cette conception n’est pas toujours évidente :

En considérant la question [de l’œuvre d’art et ses destinataires implicites] du point de vue des compositeurs, il est assez évident que, de façon générale, les auteurs du XX^e siècle n’ont attribué aucune importance particulière aux réactions du public face à leurs œuvres. Ceci ne signifie pas que les compositeurs aient a priori renoncé à la possibilité de communiquer, de toucher ou convaincre les auditeurs, mais plus simplement, que l’exigence de solliciter certaines réponses du public n’a pas constitué un référent essentiel lors de la création.⁴

¹ MALHOMME, 2002 ; SHARPE, 2000, Part I.3, p. 66-83.

² Revue *Musurgia*, « Rhétorique musicale », 2005.

³ Voir, par exemple, les propositions respectives de Nattiez et Dufour, ou celles de Budd, Kivy et Sharpe.

⁴ Le fait que la musique soit à penser en fonction du public, et non pas pour elle-même.

Pourtant, si l'on souhaite trouver d'éventuels candidats au rôle actuel d'une rhétorique musical, il sera difficile de ne pas intégrer que l'auditoire doit y jouer une place importante. D'autres points seront à prendre en compte : ce que le débat sur les émotions musicales a mis en évidence, à savoir la nécessité de distinguer entre expression et éveil de émotions ; la critique visant la rhétorique musicale quant à ses capacités à réellement éveiller des émotions ; ou encore le fait que, dans sa forme développée dans l'Allemagne baroque, la musique suivait un discours verbal.

A. APPLICATIONS CONTEMPORAINES DU MODÈLE DE RHÉTORIQUE MUSICALE

Il nous semble opportun, dès lors, de rappeler une opposition classique en l'esthétique musicale : celle qui distingue entre conception *hétéronome* et conception *autonome* de la musique.¹ Dans le premier cas, la musique fait avant tout référence à quelque chose qui lui est extérieur, à un phénomène extra-musical ; dans le second, elle ne se comprend et ne tient sa valeur que par elle-même.

A.1. HÉTÉRONOMIE ET FONCTIONNALITÉS DE LA MUSIQUE

L'idée d'une hétéronomie de la musique signifie donc, à l'opposé, que ses règles sont subordonnées à des principes ou des finalités qui lui sont extérieures. Il en va ainsi dans le cas des musiques dites fonctionnelles, dont nous pouvons trouver une définition chez Christian Accaoui :

Quand elle est fonctionnelle, la musique joue un rôle, elle est au service de quelque chose, elle accompagne une activité ou s'intègre en tant qu'élément dans un ensemble plus vaste (...), elle est alors en partie façonnée par le rôle qui lui est imparti.²

La musique fonctionnelle est ainsi définie comme une musique qui accompagne une activité. C'est évidemment le cas de la rhétorique musicale, telle qu'elle fut théorisée de Caccini à

¹ Voir ARNOLD, 1983, t. 1, p. 734, ainsi que la Préface de *Music and the Emotions* de M. Budd (BUDD, 2015). Voir également la proposition formulée par L. B. Meyer et cherchant à dépasser cette opposition. MEYER, 2011, p. 51-53.

² ACCAOUI, 2011, p. 136.

Mattheson ; et c'est également le cas, de manière générale, de nombreuses œuvres de musique sacrée.¹

Avec l'avènement de la « musique absolue » s'est affirmée une attitude critique envers la musique fonctionnelle. C. Accaoui attribue plus particulièrement à Schiller la formulation d'un idéal conciliant l'exigence d'une dimension éthique de la musique et le rejet de la fonction utilitaire (rejet lié à « l'esthétique du désintéressement et de la contemplation » propre au Romantisme).²

Cette attitude s'est toutefois poursuivie au-delà des seuls romantiques et s'est prolongée au XX^e siècle, tant chez les compositeurs que les théoriciens. On retrouve ainsi une charge particulièrement forte chez Adorno, formulée à l'occasion de sa célèbre prise de position contre la musique de Stravinsky,³ ou dans le chapitre « Fonction » de son *Introduction à la sociologie de la musique*.⁴ Dans ce dernier texte, la terminologie utilisée est exclusivement dévalorisante : « langue à tout faire », « résidu de l'art », « consolation », « régression », « escroquerie », « tapage » (dans le cas de la musique des génériques de films), « parodie » (de la grande musique), « idéologie », « dressage » etc. Le verdict est véritablement sans appel.⁵

A.2. LA MUSIQUE « EN ELLE-MÊME »

En dépit d'un incontestable développement des conceptions hétéronomes à partir de la Renaissance, cette tradition ne s'était pas interrompue durant l'époque moderne : on la retrouvait, parmi bien d'autres, chez Leibniz, Euler ou Chabanon.⁶ Mais c'est dans le contexte de l'opposition

¹ Si l'on devait interroger le concept de rhétorique musicale en s'intéressant de près à tout ce qui conditionne l'esprit (ou, en d'autres termes, le met en une certaine disposition ou humeur), nous pourrions étendre cette remarque à certaines activités liées à la musique, comme la musicothérapie, ou au domaine de la musique d'ambiance.

² « une question s'impose, que Schiller énonce en termes kantien : comment faire passer la société d'un état de nature, dominé par le sensible, le matériel, la force, le physique, à un état de raison, dominé par la raison, la loi morale ? Où trouver le levier ? Sa réponse est simple (lettre 9) : "L'instrument recherché est le bel art. " (...) Le problème politique est résolu par l'utopie esthétique ». ACCAOUI, 2011, p. 141.

³ « Stravinsky et la restauration » in Adorno, 2000.

⁴ ADORNO, 1994, p. 45-59.

⁵ Bien entendu, ce choix s'explique par le contexte général dans lequel prend place son propos, celui d'une approche sociologique, ainsi que par la critique de l'idéologie bourgeoise qui traverse l'ensemble de son œuvre.

⁶ Chabanon, Michel, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785), in MULLER, FABRE, 2013, p. 147-165. EULER, 2015. On notera qu'Euler n'ignore pas l'importance que peut revêtir une certaine approche discursive dans la musique : « Il n'y aurait pas grand plaisir à entendre une longue suite d'accords, alors même que chacun, pris isolément, serait assez agréable, si, comme les phrases d'un discours, ils n'étaient pas liés dans leur sens. » (EULER, 2015, *Tentamen*, III, § 8, p. 122.) La position de Leibniz, quant à elle, est loin d'être strictement tributaire d'une vision mathématique – en dépit de ses compétences en ce domaine. Intervenant dans le débat concernant le tempérament musical, il se montre en effet très réservé face à Conrad Henfling (lettre de Leibniz à Henfling du 24 octobre 1708) ou à Christian Goldbach (LEIBNIZ, 1998.) La lecture de ces textes montre clairement que Leibniz adopte sur ce sujet le point de vue du physicien et accorde une grande place à l'acoustique ; en témoigne son échange avec Edme Mariotte, à qui il précise en août 1681 : « Je distingue dans le son l'origine, la propagation et la perception ». (Ak, III, t. 3, p. 447-482.)

entre esthétique de la forme et esthétique du sentiment que le formalisme s'est plus nettement affirmé.

Toutefois, l'émergence de l'autonomie musicale et le rejet de la musique fonctionnelle peut conduire à mettre en quelque sorte entre parenthèses, peu ou prou, l'existence du public. Alors même qu'était advenue ce que Kivy nomme la « grande séparation » de la seconde moitié du XVIII^e siècle – c'est-à-dire l'invention du concert public,¹ le romantisme menait au « primat de l'art sur la réalité ».² Aussi, au XX^e siècle, nombre d'arguments qui, par ailleurs, pouvaient offrir un grand intérêt, se retrouvent affaiblis en raison de cet oubli presque complet du public dont ils étaient porteurs : il en va ainsi de la position d'Alban Berg dans une polémique l'ayant opposé à Hans Pfitzner,³ d'Adorno alors qu'il dénonce la musique de Stravinsky « comme un objet en soi », mais oublie l'usage que le public pourrait en faire de sa propre initiative,⁴ et peut-être tout autant de Stravinsky lui-même dans sa célèbre assertion précédemment mentionnée.

A.3. CONCEPTION RHÉTORIQUE DE LA MUSIQUE

Qu'en est-il des conceptions de l'autonomie ou de l'hétéronomie musicales dans le cas particulier d'une conception rhétorique de la musique ? Nous pouvons, à première vue, être tentés de considérer la réponse comme évidente : la rhétorique musicale semble pour ainsi dire par définition relever de l'hétéronomie, et même à double titre : non seulement elle se plie aux règles d'un art du langage naturel, mais elle se trouve en outre cantonnée à un rôle d'illustration d'événements extra-musicaux (description de lieux, de caractères, peinture d'émotions diverses, symboles religieux ou ésotériques etc.).

Il faut toutefois signaler que cette considération ne vaut (et en partie seulement) que si l'on s'en tient à la rhétorique musicale entendue au sens étroit (historique) du terme ; mais la rhétorique musicale peut se voir attribuer une portée plus large. D'une part, une approche contemporaine pourra envisager de recourir, comme bases proprement rhétorique, aux travaux développées en ce domaine depuis ces dernières décennies. C'est ce qu'envisage Carlo Benzi :

¹ KIVY, 2002, Chap. 6 – Enhanced Formalism, p. 105. Cette notion de grande séparation (*great divide*) joue un rôle important dans l'argumentation de Kivy durant tout ce chapitre.

² ACCAOU, 2011, p. 140.

³ Face à l'académisme et le chauvinisme de Pfitzner qui entendait défendre l'intégrité de la musique allemande face au sérialisme ou au jazz, Berg proposait une analyse d'une *Rêverie* de Schumann mettant en évidence le rôle essentiel des qualités formelles ; il entendait ainsi faire valoir que « la perfection formelle engendre la beauté qui n'est pas une attente ou une envie du public, mais une qualité intrinsèque de l'œuvre ». WARSZAWSKI, 2005, « À propos de la fonction de la musique ».

⁴ WARSZAWSKI, 2005, « L'âme et le corps ».

Si l'on veut aujourd'hui, par analogie avec le passé, analyser le répertoire contemporain dans un sens rhétorique, [en utilisant des figures comme l'anaphore ou la paronomase] il semblera nécessaire de se référer aux théories précédemment citées, élaborées pendant la deuxième moitié du vingtième siècle.¹

D'autre part (et cela va souvent de pair dans les conceptions actuelles), si l'on adopte un sens plus large de la notion de rhétorique musicale, on doit alors faire place à l'idée selon laquelle le discours dans lequel se déploie la rhétorique pourrait être un discours proprement musical – et non celui du langage naturel auquel la musique serait soumise. Or, c'est bien une telle idée que l'on retrouve dans de nombreuses études contemporaines sur la rhétorique musicale : c'est donc pour ainsi dire une telle rhétorique « intra-musicale » qui est analysée, par exemple, dans la revue *Musurgia*.² On notera au passage que le champ d'investigation ainsi ouvert devrait conduire à exposer précisément la conception de langage que l'on accorde alors à la musique.

On peut toutefois s'interroger sur la valeur pouvant être accordée à une telle approche de la rhétorique musicale. Non pas au sens où elle serait illégitime, mais au sens où elle ne pourrait concerner qu'un auditoire finalement limité : celui du petit nombre des initiés à la musique pure, savante, celui des personnes rompues tant aux règles du contrepoint qu'aux divers « langages » forgés par les compositeurs contemporains. À défaut d'une maîtrise suffisante des règles de la composition musicale, l'auditeur du « grand public » ne saurait en effet être concerné par une telle rhétorique musicale (pas davantage que nous pourrions être touchés par une argumentation formulée en une langue qui nous est étrangère). Bien entendu, on peut alors faire valoir, en reprenant une idée avancée par L. B. Meyer,³ qu'un auditeur non exercé pourrait très bien ressentir comme un affect ce qu'un auditeur exercé comprendra intellectuellement comme un événement musical précis (la résolution d'une dissonance, par exemple). Remarquons toutefois que cela reviendra à donner crédit à l'idée d'une manipulation de l'auditeur.⁴

Se posera aussi la question de savoir ce que devient le statut des émotions musicales dans un tel cas. Si l'auditoire concerné se trouve détaché affectivement de la musique, dans une attitude contemplative, le but d'une rhétorique musicale n'est-il pas manqué ? Et si celui qui est susceptible d'être affecté l'est alors qu'il ne maîtrise pas l'essentiel du discours musical, ne serait-il pas affecté pour de mauvaises raisons – auquel cas le but serait également manqué ?

¹ BENZI, 2005, p. 111.

² Revue *Musurgia*, 2005. Voir notamment les articles de S. Pasticci et C. Benzi.

³ MEYER, 2011, p. 87.

⁴ Dans tous les cas, cependant, l'idée avancée par Meyer reste une hypothèse.

Si nous prenons en considération l'opposition entre autonomie et hétéronomie, nous en venons donc à devoir distinguer entre deux options possibles : une rhétorique « intra » musicale et une rhétorique « extra » musicale. Dans le premier cas, nous avons affaire à un discours strictement musical ; dans le second, à un discours qui lui est extérieur : il peut s'agir d'un discours formulé dans le langage naturel (l'allemand, le latin, l'italien, le français etc.) qui se trouve illustré ou renforcé au moyen d'éléments musicaux ; ce peut être aussi, si nous nous plaçons plus spécifiquement dans le contexte contemporain, un autre discours, comme celui de la narration cinématographique.

B. QUELQUES « CANDIDATS » POSSIBLES

B.1. UNE RHÉTORIQUE « INTRA-MUSICALE »

Dans un numéro consacré à la rhétorique musicale, la revue *Musurgia* a présenté une série d'articles proposant une lecture rhétorique de diverses œuvres postérieures à la période baroque : pour la musique de Haydn (en s'appuyant sur les travaux du Groupe μ), pour Schumann ou encore pour Debussy (la *Soirée dans Grenade*, à partir d'une lecture de Barthes). Deux articles appliquent le même genre de lecture à des œuvres contemporaines.

Pour Suzanna Pasticci, le critère décisif, considéré comme le marqueur d'une conception rhétorique de la musique, renvoie au caractère utilitaire propre à la musique fonctionnelle :

un élément musical ne peut être considéré comme un moyen rhétorique que lorsqu'il est possible de démontrer que celui-ci est utilisé par le compositeur pour susciter des réponses précises et bien déterminées de la part de son auditeur.¹

Pasticci cherche à rendre compte, à travers des œuvres de Nono et Maderna, de la citation musicale selon une telle perspective :

Si l'auditeur parvient à l'identifier et à l'interpréter, alors la citation assume pleinement sa fonction rhétorique, et apparaît comme un moyen rhétorique utile pour atteindre un effet spécifique et bien déterminé.²

¹ PASTICCI, 2005, p. 103.

² *Op. cit.*, p. 102.

Benzi propose, quant à lui, de s'appuyer sur la sémiologie pour élaborer un modèle de rhétorique musicale :

Si l'on veut étendre ces principes [ceux de la rhétorique] au domaine musical, il faut considérer ce que peut signifier l'« intention communicative » dans un passage non verbal. Les recherches développées pendant les années soixante par rapport aux *mass media*, au cinéma et aux images en général présentent de fortes analogies avec les théories rhétoriques littéraires.¹

Benzi propose alors d'analyser *Éclats* de P. Boulez (le déroulement de l'œuvre) en termes rhétoriques (anaphores, paronomases). Il en vient à la conclusion, en s'appuyant sur une expérience psychologique menée par Irène Deliège, qu'il « existe, même dans le répertoire contemporain, une "rhétorique du discours musical" particulièrement efficace ».²

Même s'ils ont l'intérêt de porter clairement au centre du débat la question « utilitaire » de la musique, ces deux articles nous semblent représentatifs d'un problème concernant l'idée d'une rhétorique « interne » à la musique. Quand bien même les œuvres les plus récentes qui sont examinées (celles de Nono, Maderna ou Boulez) pourraient être analysées en termes rhétoriques, leur processus de création n'a nullement suivi de tels principes. Ces analyses *a posteriori* d'œuvres de diverses époques³ permettent donc d'envisager seulement une « possible » rhétorique musicale ; les lectures qui sont proposées demeurent des hypothèses, aucunement des cas avérés d'œuvres élaborées selon l'équivalent contemporain de l'ancienne *musica poetica*.⁴ Sans nous prononcer sur le fait que d'autres compositeurs aient pu effectivement procéder ainsi, nous ne pouvons toutefois que constater que la promotion de la rhétorique musicale proposée dans les articles de la revue *Musurgia* ne rend pas compte d'une musique qui soit délibérément pensée selon une approche rhétorique.

B.2. LA MUSIQUE DE FILM

En revanche, il est clair que dans le cas de certaines musiques « fonctionnelles », on trouvera des similitudes avec des caractéristiques propres à la *musica poetica*. Il en va ainsi pour les musiques

¹ BENZI, 2005, p. 110. Benzi, qui fait notamment références aux travaux d'U. Eco et R. Barthes, précise que « Cette perspective, d'origine sémiologique, permet d'analyser d'une façon similaire des œuvres appartenant à tous les arts en les considérant comme des *textes*, c'est-à-dire comme des "tissus de signes" dont l'efficacité "rhétorique" ne fonctionne que si la forme est clairement reconnaissable par les destinataires. »

² *Op. cit.*, p. 129.

³ Nicolas Meeùs et Jean-Pierre Bartoli ont proposé une analyse de la *Fantaisie* en ré mineur de Mozart selon des critères rhétoriques. BARTOLI, MEEUS, 2010.

⁴ Étant entendu, toutefois, qu'il n'est pas avéré non plus que les compositeurs de l'époque baroque aient eux-mêmes systématiquement basé leur travail de composition sur les traités de poétique musicale.

accompagnant des productions audio-visuelles d'une manière générale (par exemple dans la publicité). La musique de film semble particulièrement remarquable à cet égard : on peut en effet identifier un certain nombre de traits susceptibles de donner crédit à un tel rapprochement.

B.2.1. Multiples fonctions de la musique au cinéma

La musique de film est appelée à remplir diverses fonctions. Aaron Copland en aurait distingué cinq (« créer une atmosphère, souligner les états psychologiques des personnages, fournir un mastic d'arrière-fond, susciter une impression de continuité, maintenir la tension, puis y mettre un terme »).¹ Michel Chion souligne également la fonction unificatrice de la musique face au flux des images, parlant d'un « englobement unifiant », il mentionne également une fonction de ponctuation ;² Levinson identifie quant à lui quatorze fonctions.³

Même si la présence d'une narration n'en caractérise pas nécessairement toutes les œuvres, le récit est un aspect majeur de l'art cinématographique et fait l'objet d'une étude spécifique dans le cadre des analyses de film.⁴ On y retrouve alors régulièrement la question du rôle de la musique mis en regard avec un récit extra-musical : à l'instar de la rhétorique musicale, la musique se verra ainsi attribuer le rôle d'exprimer ce que les images tout comme le texte verbal ne peuvent faire (exprimer des émotions, par exemple). Cet aspect de la relation musique/images inciterait donc à privilégier la complémentarité entre les deux éléments :

Je n'aime pas les musiques qui expriment ce qui est évident (...). Cela me semble inutile et redondant. La musique devrait exprimer tout ce que le texte, l'image, le bruitage ne peuvent pas exprimer. Elle doit intervenir comme une sorte d'expression poétique supplémentaire.⁵

La relation entre la musique et la narration, c'est-à-dire entre la musique et un discours qui détermine son élaboration, se trouve ainsi caractérisée à partir d'un concept issu de la narratologie, celui de la diégèse (ce qui fait partie de l'univers du récit). Michel Chion a élaboré une terminologie concernant la musique de film (et l'audiovisuel en général) ; il indique notamment les deux principales positions que peut adopter la musique par rapport au récit du film :

¹ Cité par LEVINSON, p. 23.

² CHION, 2013, p. 44-46.

³ LEVINSON, p. 24-25.

⁴ Voir par exemple « La médiation de l'histoire » *in* JULLIER, 2012, p. 64-98.

⁵ Entretien avec Vladimir COSMA, *in* BINH, MOURE, SOJCHER, 2014, p. 44.

Dite aussi « musique non-diégétique », la musique de fosse est la musique perçue comme émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrée à l'écran. (...) [La musique d'écran] correspond à ce qu'on appelle souvent « musique diégétique », émanant d'une source existant concrètement dans le monde diégétique du film, dans le présent de la scène.¹

Dans l'élaboration de la musique de film, un rôle central est accordé à l'expression ou au déclenchement des émotions par la musique. Cette dernière, toutefois, ne se réduit pas à ce but.² Ainsi, tout comme chez les théoriciens du XVII^e siècle tels Nucius ou Thuringus se distinguait la technique proprement musicale de celle destinée à l'expression des affects du texte (et, donc, les *figurae principales* et des *figurae minus principales*), la musique de film pourra intervenir soit pour des raisons indifférentes à tout aspect émotionnel, soit pour des raisons y étant étroitement associées. La musique pourra dans le premier cas avoir comme finalité la fonction unificatrice mentionnée précédemment, ou encore « l'embellissement ou l'enrichissement du film comme objet d'appréciation esthétique. »³ La musique pourra également intervenir en produisant un effet soit empathique, soit « anempathique », selon que la musique semblera en harmonie ou indifférente vis-à-vis de climat de la scène.⁴

B.2.2. Représentation et éveil d'émotions dans la musique de film

Nous nous retrouverons toutefois confronté, avec la question des émotions dans la musique de film, à une distinction souvent évacuée et qui pourtant se trouve au cœur du débat concernant les émotions musicales : la distinction entre la représentation d'émotions (qui, dans le cas d'un film, sont par définition extra-musicales) et le déclenchement de certaines émotions, suivant l'une ou l'autre des fonctions que peut remplir la musique. Ainsi, parmi les quatorze fonctions mentionnées par Levinson, et plus précisément celles en lien avec les affects, certaines entrent dans le premier cas :

l'indication ou la révélation de quelque chose ayant trait à l'état psychologique d'un personnage, y compris ses états émotionnels, ses traits de personnalité (...); la modification ou la qualification d'une caractérisation psychologique d'un personnage, comme lorsque la musique suggère l'intensité de la souffrance d'un personnage, due à la perte de quelqu'un; le fait de souligner ou de corroborer l'état psychologique d'un personnage (...).⁵

¹ CHION, 2013, p. 200.

² Voir les diverses fonctions de la musique de film mentionnées par Copland et Levinson.

³ LEVINSON, 1999, p. 25. Entendue en un sens rhétorique, une telle musique a dans un tel cas pour fonction de *plaire*.

⁴ CHION, 2013, p. 202. « Présents avant le drame, les musiques, ou les bruits anempathiques se continuent pendant ou reprennent après celui-ci sans en être affectés, *comme si de rien n'était*. »

⁵ LEVINSON, 1999, p. 24.

Et d'autres relèvent clairement du second :

le fait de provoquer directement chez le spectateur une tension, une peur, une interrogation, une relâchement émotionnel, une joie ou un autre état cognitif ou affectif de ce genre ; (...) le fait de bercer ou d'hypnotiser le spectateur afin de faciliter son implication émotionnelle dans un univers fictionnel auquel il se montrerait autrement réfractaire.¹

On remarquera au passage que ces exemples respectifs peuvent aider à bien mesurer ce qui sépare la représentation d'une émotion par la musique et le déclenchement d'une émotion par la musique : car il n'est absolument pas assuré que l'on parle bien des mêmes émotions, voire du même genre d'émotions dans les deux cas, ou tout au moins que l'objet d'une émotion donnée soit le même. Rien ne garantit que la « peur » éveillée chez le spectateur soit autre chose qu'une réaction psychologique ou physiologique directe aux caractères propres de la musique (ni qu'elle « représenterait » la peur d'un personnage) :

Les réponses émotionnelles à la musique sont d'ailleurs parfois comparables à des réflexes ; elles culminent dans ce qu'on appelle des frissons *musicaux*, qui libèrent des endorphines et déclenchent d'importantes variations du débit sanguin dans les régions du cerveau usuellement impliqué dans la réponse à des stimuli aussi gratifiant que le sexe et la nourriture.²

Quant à la possibilité que la musique puisse bercer ou hypnotiser, elle nous renverrait à un phénomène comme celui décrit chez Homère sous le terme de *thelxis*, cette faculté d'ensorcellement ou d'engourdissement de l'auditeur ; et là encore, donc, aucunement à une « expression » d'émotion mais plutôt à un de ces effets ou pouvoirs, tels que Tinctoris pouvait les énumérer.

Cependant, la place accordée aux émotions dans la musique de film pourrait nous rapprocher de manière plus directe de la tradition baroque de la rhétorique musicale. Dans un ouvrage consacré à la théorie de la musique de film, Juraj Lexmann consacre un chapitre entier à la question des émotions, à leur nature et à la manière de les susciter par la musique, Lexmann faisant d'ailleurs expressément référence à la théorie des affects de Mattheson.³ On peut alors considérer qu'un tel chapitre complet joue bien lui-même le rôle d'une théorie des affects, d'une manière très

¹ *Ibid.*

² JULLIER, 2012, p. 253.

³ LEXMANN, 2006, p. 34.

similaire à l'*Affektenlehre* exposée par Mattheson dans son *Vollkommene Cappelmeister* (voire, auparavant, par la théorie des passions constituant l'une des trois parties de la *Rhétorique* d'Aristote).

B.2.3. Manuels pratiques de musique de film

Nous envisageons dans ce cas qu'une comparaison (limitée toutefois) soit possible entre certains aspects des traités de poétique musicale baroque et certains ouvrages récents consacrés à la musique de film. Une telle possibilité pourrait trouver sa justification dans le fait que la musique pour le cinéma répond avant tout à des exigences pratiques (non à des principes théoriques), et que les ouvrages qui l'étudient puissent être des « manuels » destinés à donner des conseils pour l'élaboration et la composition de la musique.

On trouve un exemple de ce genre avec le *Guide pratique de la musique de film* de Vivien Villani. Cet ouvrage peut, pour partie, effectivement faire penser à l'équivalent d'un traité de poétique musicale (la visée pratique y est indéniable et se trouve même ouvertement revendiquée), même s'il serait exagéré d'y voir une méthode à proprement parler.¹ Le deuxième chapitre est particulièrement révélateur. Intitulé « Pouvoirs et fonctions de la musique au cinéma », il constitue en réalité les deux tiers de l'ouvrage. Y sont présentés les nombreux cas possibles concernant l'usage de la musique (concernant les liens avec l'action, avec les sentiments etc.) exposés avec de très nombreux exemples concrets. L'auteur consacre également plusieurs pages aux variations thématiques, déclinées à partir des divers éléments techniques : orchestration, tempo, rythme, harmonie, mode, tonalité, registre dimensions, style.² De ce point de vue, la présentation et le contenu de cet ouvrage présentent bien une analogie avec le principe des traités de rhétorique musicale : l'exposition détaillée des différents cas de figure à envisager, afin de mettre la musique au service du discours cinématographique, renvoie à l'invention (et, dans la tradition rhétorique elle-même, à l'examen des états de cause) ; la description des divers aspects techniques concernant le traitement thématique se rapprocherait plutôt de l'élocution. Nous pouvons ajouter le recours massif aux exemples, ce qui renforce la similitude avec les traités de la *musica poetica*.

B.2.4. L'auditoire

Il faut enfin souligner le fait que la musique de film est pensée en fonction du public, cet aspect relevant de la nécessité et non d'un choix du compositeur. Aussi ce dernier est-il confronté,

¹ VILLANI, p. 42.

² *Op. cit.*, p. 120-132.

dans son travail, à des contraintes issues des capacités d'écoute des spectateurs, c'est-à-dire d'un public qui n'est pas forcément mélomane :

Le cinéma se fonde sur ce que les gens ont déjà acquis ; le public ne peut pas comprendre un message musical nouveau dans un film, il doit malheureusement y trouver la confirmation de tout ce qu'il connaît déjà.¹

La musique de film utilise donc, le plus souvent, un langage musical (nous employons ici cette expression dans son acception courante) accessible et, bien souvent, encore très marqué par le système tonal.² C'est là également une caractéristique que l'on peut associer à la rhétorique musicale, surtout dans sa dimension proprement « luthérienne » (ou plus largement religieuse). L'idée de Luther, qui est longtemps demeurée présente dans la pensée des théoriciens de la *musica poetica*, était bien de s'adresser au large public des fidèles, non pas à un cercle restreint de connaisseurs (comme pour Monteverdi, par exemple,³ et plus généralement dans le cas de la *musica reservata*). D'où l'usage des nombreux emprunts à des danses, chansons ou hymnes anciens, en d'autres termes à des airs connus et populaires.

Ajoutons que si le public ne constitue pas un auditoire averti dans le domaine de la musique (que ce soit celui des offices religieux de l'Allemagne luthérienne au XVII^e siècle, ou celui des salles de cinéma d'aujourd'hui), il sera d'autant plus susceptible d'être influencé par la musique, sans avoir conscience des causes de ce qui l'affecte.⁴ La question se pose alors, comme pour la rhétorique en général, de la possibilité que le public soit manipulé – ici, par la musique. L'exemple précédemment indiqué de ce que la musique puisse bercer ou hypnotiser entre dans ce cas de figure.

On risque alors de retomber dans une situation qui est caractéristique de la rhétorique en général : le procès qui lui est fait d'exercer un pouvoir de manière clandestine. C'est face à cette éventuelle accusation que la théorie du *make-believe* de Walton pourrait offrir une porte de sortie. Si, en effet, on admet que le public dispose bien d'une liberté propre – celle de décider qu'il est prêt à jouer le jeu auquel l'invite la musique, à « se » faire croire qu'il est triste, qu'il a peur, qu'il est exalté etc., le problème du procès fait à la rhétorique ne toucherait pas nécessairement la rhétorique musicale dont la musique de film offre bon nombre de caractéristiques.

¹ Entretien avec Ennio MORRICONE, in BINH, MOURE et SOJCHER, 2014, p. 20.

² Ou, durant les premières décennies du cinéma hollywoodien, par l'emploi de figures musicales héritées du post-romantisme, à travers les musiques d'Erich Korngold (élève de Zemlinsky) ou de Max Steiner (élève de Brahms et Mahler).

³ Voir MORRIER, 2015.

⁴ Pour reprendre la remarque de Meyer, il ressentira comme un affect ce que le musicien confirmé comprendra comme un enchaînement (la résolution d'une quinte, une cadence parfaite etc.).

CONCLUSION

Afin de mieux cerner ce que fut et ce que peut être la rhétorique musicale dans sa relation aux émotions, nous avons choisi d'étudier un champ de recherche très large, en insistant toutefois sur ce qui constitue sans doute la manifestation la plus aboutie et la plus documentée : la poétique musicale de l'Allemagne baroque. Nous avons constaté que la *musica poetica* s'était bien acheminée vers une pleine assimilation de la rhétorique mais que son efficacité pratique reposait toutefois sur un édifice théorique fragile. L'avènement de cette rhétorique musicale, issue de la prédominance de la prosodie en musique, devait servir à favoriser l'adhésion d'un public particulier ; mais la conviction selon laquelle il suffisait de représenter les passions afin de les émouvoir semble marquer une régression en regard de la pensée ancienne (de l'Antiquité au Moyen-âge) au sujet des affects et de la musique.¹ La complexité de ce dernier sujet est toutefois redevenue évidente et se manifeste à travers les débats actuels.

¹ Rappelons par exemple comment Aristote distingue entre traitements pédagogique et cathartique des passions et sa manière d'exposer, dans la *Poétique*, les multiples aspects devant être étudiés afin de savoir susciter tel ou tel affect donné ; on peut mentionner aussi le fait que la liste des effets de la musique fournie par Tinctoris présente une typologie de quatre sortes d'effets fonctionnant, selon les cas, d'une manière différente.

L'examen de la poétique musicale germanique nous a permis de tirer un certain nombre d'enseignements. En premier lieu, le fait qu'elle ne peut être envisagée comme une tradition homogène : l'ensemble des épisodes successifs qui la composent (de l'influence de Luther à ses ultimes manifestations) laisse apparaître au moins deux événements décisifs, à savoir l'influence italienne et le renouvellement de la théorie des passions. De plus, les trois grandes périodes que nous avons distinguées ne correspondent pas à la périodisation que l'on attribue généralement à la musique baroque. Ensuite, la poétique musicale, qui pourtant s'appuyait clairement sur un domaine extérieur à la musique, celui de la parole, semble paradoxalement avoir apporté une contribution importante à l'émergence d'une notion d'œuvre musicale (le « poème musical ») de plus en plus autonome et affranchie de sa vocation utilitaire. Il est également apparu que les figures de rhétorique musicale, en dépit d'un foisonnement qui pourrait les rendre difficiles à appréhender, ne procèdent pas d'un choix naïf mais d'une longue élaboration poursuivie au fil des décennies. Enfin, nous avons eu la confirmation (utile dans la perspective de l'évolution ultérieure de la musique) que le statut des émotions dans la rhétorique musicale était conditionné par l'existence des paroles, donc par un discours externe à la musique.

Ce bilan de la *musica poetica* est toutefois à mettre en perspective avec ce que la théorie musicale peut proposer en regard d'une telle conception, que ce soit avant la Renaissance ou après le XVIII^e siècle. On trouvera ainsi diverses continuités et ruptures. Par exemple, ce qui en termes rhétoriques se rapporterait au devoir de plaire trouvait déjà une expression dans l'Antiquité sous la notion de *terpsis* ; on la retrouve dans le rôle confié au choral par Luther ; une finalité semblable apparaît dans la fonction attribuée à la musique de film consistant à préparer favorablement le spectateur. Une autre similarité peut être observée entre le rôle de la contrefaçon d'airs populaires utilisée pour la musique religieuse et le recours à des musiques familières (par exemple, des chansons célèbres) dans la musique de film. Au titre des ruptures, on notera le dépassement du « paradoxe augustinien » opéré par Luther, celui de l'opposition longtemps irréductible entre *musici* et *cantores*, ou encore le déclin du recours aux modes.

D'autres éléments significatifs peuvent aussi être retenus, qui peuvent se révéler problématiques. Le fait que les auditoires de la rhétorique musicale semblent toujours particuliers (et non pas universels) ; la dimension utilitaire, susceptible de heurter la sensibilité esthétique de l'art pour l'art ; la question du langage, enfin, et de la portée que l'on peut accorder au concept d'un « langage musical » (et, partant, celui d'un discours musical).

Quels résultats peuvent être mentionnés en ce qui concerne l'étude de la rhétorique musicale concernant les émotions ? Il semble que l'on puisse faire valoir ici l'intérêt de la distinction entre les trois instances oratoires (en mentionnant toutefois les limites de l'exercice). Dans une conception rhétorique de la musique, la triade *ethos/logos/pathos* permet en effet de porter respectivement son attention (a) sur le point de vue de l'orateur (le « mélopoète », compositeur ou interprète), sa technique et, éventuellement, ses propres émotions ; (b) sur l'œuvre elle-même considérée comme un message (à partir de la théorie de l'information) et sur les éléments qui la constituent (les figures, par exemple) ; (c) sur le public, enfin, dont on a pu observer à quel point son rôle (et notamment sa participation active) pourrait être essentielle à la compréhension des émotions musicales.

On remarquera, en outre, que le domaine des affects peut être envisagé soit en termes de *pathos* (ce à quoi on tend à les associer prioritairement), soit en termes d'*ethos*. Les choses se compliquent toutefois quelque peu ici, dans la mesure où cette opposition est susceptible de traduire celle qui existe entre une émotion épisodique et une émotion dispositionnelle (dichotomie employée par Nietzsche pour critiquer la musique d'avant Beethoven et Wagner), mais aussi pointer la différence entre passions violentes (traitées par la *catharsis*) et passions modérées (qu'il convient d'enseigner).

On notera par ailleurs qu'une étude des émotions musicales selon la grille de lecture de la rhétorique met en évidence (ou, plus probablement, rappelle) la multiplicité du vocabulaire qui existe en ce domaine. Sur ce point, il n'est pas assuré que la préférence actuelle accordée au terme « émotion » se révèle plus satisfaisante qu'une autre ; il nous est apparu que le terme plus général d'« affect », dans le cadre du présent sujet, pourrait offrir une plus grande pertinence.

Rappelons enfin que le principe même d'une rhétorique pourra toujours susciter la méfiance. Qu'elle soit ou non musicale, elle est toujours susceptible d'être perçue comme une manipulation. La question en suspens est donc de savoir dans quelle mesure (et pourquoi) on peut être disposé à accepter une telle manipulation.

En outre, la rhétorique musicale des traités germaniques s'adressait (au moins initialement) à un auditoire spécifique, celui des fidèles ; reste donc à savoir s'il existe aujourd'hui un auditoire aussi clairement identifié¹ et qui pourrait répondre aux objectifs d'une nouvelle rhétorique musicale.

Ce problème du pouvoir, inhérent à celui de la rhétorique, se retrouve dans l'idée que l'on peut se faire d'une rhétorique musicale contemporaine (soit « purement » musicale, soit au service d'un discours extérieur). Aussi, les deux manières de concevoir la rhétorique musicale renvoient

¹ Celui du très large public visé par l'industrie culturelle, par exemple.

vraisemblablement à deux manières de concevoir notre rapport, en tant qu'auditeur, au discours. Celle qui suppose une distance et un jugement esthétique présente l'avantage de goûter les subtilités d'un discours, le cas échéant d'un discours proprement musical. L'autre rapport, plus passif (bien que cette passivité puisse être acceptée comme un jeu auquel on se prête), offre un autre intérêt : celui de vivre un riche parcours émotionnel tout en étant dispensé des désagréments de notre existence quotidienne.

BIBLIOGRAPHIE

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, *La théorie de la musique*, Paris, Fayard, 2001.

ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale – Notions, formes et styles en musique*, Arles, Actes sud – Cité de la musique, 2011.

AGAZZARI, Agostino, *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Concerto* (1606), Ed. Bernhard Lang, trad. française par Isalinde Dupraz, 2007 (en ligne : <http://www.bassus-generalis.org/agazzari/agazzari.html>).

ARBO, Alessandro, « "Apparence(s) d'expression" : l'analyse philosophique des émotions musicales », in *Archéologie de l'écoute*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 301-332.

ARBO, Alessandro, *Entendre comme – Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013.

ARISTOTE, *De l'âme*, traduction nouvelle et notes par J. TRICOT, Paris, Vrin, 1995.

ARISTOTE, *Organon – I Catégories, II De l'interprétation*, traduction nouvelle et notes par J. TRICOT, Paris, Vrin, 1997.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction J. HARDY, préface de P. BECK, Paris, Gallimard, 1996.

ARISTOTE, *La Politique*, traduction, introduction, notes et index par J. TRICOT, Paris, Vrin, 1995.

ARISTOTE, *Rhétorique*, traduction M. DUFOUR, Paris, Gallimard, 1991.

ARNOLD, Denis, (dir.) *Dictionnaire encyclopédique de la musique* de l'université d'Oxford (2 vol.), Robert Laffont, 1983.

ATLAS, Allan W., *La musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, Centre d'études supérieures de la Renaissance, collection « Épitome musical », Brepols, 2011.

AUGUSTIN (saint), *Les Confessions*, traduction, préface et notes par Joseph TRABUCCO, Paris, GF Flammarion, 1964.

- AUGUSTIN (saint), *De musica – Traité de musique*, traduction de MM. THENARD et CITOLEUX, Éditions du Sandre, 2006.
- BARKER, Clive, « Aristoxène et les critères du jugement musical », in MALHOMME, WERSINGER, 2007, p. 63-76.
- BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1997.
- BARTOLI, Jean-Pierre, MEEUS, Nicolas, « Sémiotique et rhétorique musicale : la Fantaisie en ré mineur de Mozart », *Protée, revue internationale de théories et pratiques sémiotiques*, (Québec), 38/1 (printemps 2010), p. 55-64.
- BECK, Philippe, « Logiques de l'impossibilité » préface à la *Poétique* d'Aristote, in ARISTOTE, 1996, p. 7-73.
- BELIS, Annie, *Aristoxène de Tarente et Aristote : Le Traité d'harmonique*, Klincksieck, 1986.
- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (dir.), *Histoire de la musique*, Larousse-Bordas, 1998.
- BERNHARD, Christoph, *Tractatus compositionis augmentatus. Q.D.B.V.*, Edition Bernhard Lang (en ligne : http://www.bassus-generalis.org/bernhard/bernhard_tractatus.html).
- BIGAND Emmanuel, FILIPIC Suzanne, « Cognition et émotions musicales », in *Intellectica*, vol. 48-49, 2008.
- BIGAND, Emmanuel, « Les Émotions musicales » in *Pour la science* n°373, novembre 2008, p. 132-138.
- BINH, N.T., MOURE, José, SOJCHER, Frédéric (coordonné par), *Cinéma et musique, accords parfaits – Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Paris, Les impressions nouvelles, 2014.
- BISARO, Xavier, CHIELLO, Giuliano, FRANGNE, Pierre-Henry, *L'ombre de Monteverdi – la querelle de la nouvelle musique (1600-1638) (L'artusi, ou des imperfections de la musique moderne de Giovanni ARTUSI)*, présentation de Xavier BISARO et Pierre-Henry FRANGNE, traduction et annotations de Xavier BISARO et Giuliano CHIELLO, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- BISARO, Xavier, FRANGNE, Pierre-Henry, « L'ombre de Monteverdi : des dangers de la musique moderne », introduction à *L'Artusi*, in BISARO, Xavier, CHIELLO, Giuliano, FRANGNE, Pierre-Henry, 2008, p. 9-36.
- BISARO, Xavier, HAMELINE, Jean-Yves, *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne – histoire musicale des réformes religieuses (XVIe-XVIIe siècles)*, CERS, programme « Ricercar », Tours, 2008.
- BOECE, *Traité de la musique (De Institutione musica)*, introduction, traduction et notes par Christian MEYER, Brepols, 2004.
- BOCCADORO, Brenno, « Musique, médecine et tempéraments », in NATTIEZ, 2004, p. 419-446.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Le Langage musical*, Paris, Fayard, 1993.

BOUTON-TOUBOULIC, Anne-Isabelle, « Plaisirs et amour de la musique chez saint Augustin », in AUGUSTIN, 2006, p. 15.

BRITTA, Marlène, « Les effets de la musique à la Renaissance : pouvoir et séduction » (en ligne : http://cral.ehess.fr/docannexe/file/1089/marle_ne_britta_les_effets_de_la_musique_a_la_renaissance_pouvoir_et_se_duction.pdf).

BUDD, Malcolm, *Music and the Emotions – The philosophical theories*, Routledge, 1978. Traduit de l'anglais et présenté par Jacques FAVIER sous le titre *La musique et les émotions – Théories philosophiques*, Paris, Hermann, Collection du GREAM/Esthétique, 2015.

BUKOFZER, Manfred, *Music in the Baroque era* (1947), traduction française *La musique baroque*, Paris, Lattès, 1982

BURMEISTER, Joachim, *Musical Poetics*, Yale U.P., 1993.

BURMEISTER, Joachim, *Musica Poetica (1606) augmenté des plus excellentes remarques tirées de Hypomnematum musicae poeticae (1599) et de Musica autoschédiastikè (1601)*, introduction, traduction, notes et lexique par Agathe SUEUR et Pascal DUBREUIL, Margada, 2007.

BUTLER, Gregory, « Rhétorique allemande et *Affektenlehre* », in NATTIEZ, 2006, p. 643-662.

BUTT, John, « Bach et Haendel : deux créateurs bien différents issus d'une même culture », in NATTIEZ, 2006, p. 781-805.

CACCINI, Giulio, *Préfaces aux Nuovo Musiche 1602-1614*, présentation et notes de Joël HEUILLON, Cahiers GKC : La Musique éloquente vol. II, 1993.

Cahiers V.L. Saulnier n°10, *Musique et humanisme à la Renaissance*, Paris, Presses de l'École, 1993.

CANTAGREL, Gilles, *Le moulin et la rivière – air et variations sur Bach*, Fayard, Paris, 1998.

CANTAGREL, Gilles, *De Schütz à Bach – la musique du Baroque en Allemagne*, Paris, Fayard/Mirare, 2008.

CARRILHO, Manuel Maria, « Les racines de la rhétorique : l'Antiquité grecque et romaine », in Meyer, 1999, p. 17-82.

CASATI, Roberto, DOKIC, Jérôme, « La musique est-elle un langage ? », in SOULEZ, SCHMITZ, SEBESTIC, 1998, p. 123-136.

CASATI Roberto, DOKIC Jérôme, *La Philosophie du son*, Ed. J. Chambon, 1994.

CHAILLEY, Jacques, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1979

CHASTEL, André, *Marsile Ficin et l'art*, Droz, 1996.

CHION, Michel, *L'audio-vision – Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

CLERC, Pierre-Alain, *Discours sur la rhétorique musicale et plus particulièrement sur la rhétorique allemande entre 1600 et 1750*, Genève, Éditions Calwer & Luthin, 2001 (<http://www.peiresc.org/Clerc.pdf>).

- COCHRANE, Tom, « Using the Persona to express complex Emotions in Music », in *Music Analysis*, 29, 2010, p. 264-275.
- COLLINS-JUDD, Cristle, *Reading Renaissance Music Theory – Hearing with the Eyes*, Cambridge University Press, 2000.
- COOKE, Deryck, *The Language of Music*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1959.
- COPPIN, Géraldine, SANDER, David, « Théories et concepts contemporains en psychologie de l'émotion », 2010. (E3Lab, Section de psychologie, FPSE, Université de Genève et Centre interfacultaire en sciences affectives, Université de Genève.
- DA COL, Paolo, 'The theoretical side: the unity of knowledge, *sensus* and *ratio*', translation by Hugh WARD-PERKINS in ZARLINO, 1999, p. 35-55.
- DAHLHAUS, Carl, *L'esthétique de la musique*, Paris, Vrin, 2015.
- DALHAUS, Carl, *L'Idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 1997.
- DAMASIO, Antonio, *L'Erreur de Descartes*, Odile Jacob, 2001.
- DANBLON, Emmanuelle, *La fonction persuasive – Anthropologie du discours rhétorique : origines et actualités*, Armand Colin, 2005.
- DANGEL, Jacqueline, « Le poète architecte et enchanteur », in MALHOMME, WERSINGER, 2007, p. 119-134.
- D'ARCY, Pascale, « Introduction » aux *Passions de l'âme* de Descartes, in DESCARTES, 1996, p. 5-60.
- DARSEL, Sandrine, *De la musique aux émotions – une exploration philosophique*, Pur, 2010. G ; g
- DARWIN, Charles, *The Descent of Man: and selection in relation to sex*, 2d ed. rev and augm., London: J. Murray, 1881.
- DARWIN, Charles, *The Expression of the Emotion in Man and Animal* Chicago, 1965.
- DAVIES, Stephen, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994.
- DAVIES, Stephen, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford U.P., 2005.
- DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, introduction et notes de François LESURE, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1987.
- DE BUZON, Frédéric, « Harmonie et passions – Remarques sur les musicologies de Descartes et de Mersenne », in DUFOURT, FAUQUET, HURARD, 1992, p. 121-126.
- DEFORD, Ruth I., « Sebald Heyden (1499-1561): The first historical musicologist ? » (en ligne : <http://www.rilm.org/historiography/deford.pdf>).
- DE LABORDE, Jean-Philippe, ROUSSIER, Pierre Joseph, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1780.

- DELATTRE, Daniel, « La musique pour quoi faire ? La polémique du Jardin contre le Portique chez Philodème de Gadara », in MALHOMME, WERSINGER, 2007, p. 99-118.
- DELGUTTE, Michèle, « Heinrich Schütz et la passion luthérienne : tradition et ouverture », in Cahier V.L. Saulnier n° 10, 1993.
- DE LIBERA, Alain, *La philosophie médiévale*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 2004.
- DENYS D'HALICARNASSE, *Opuscules rhétoriques*, Tome II, Démosthène, texte établi et traduit par Germaine AUJAC, Les Belles Lettres, Paris, 1998.
- DEONNA, Julien, A., TERONI, Fabrice, *Qu'est-ce qu'une émotion ?*, Paris, Vrin, 2008.
- DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*, introduction, notes, bibliographie et chronologie par Pascale D'ARCY, Paris, GF Flammarion, 1996.
- DESCARTES, René, *Abrégé de musique – Compendium musicae*, traduction, présentation et notes par Frédéric DE BUZON, Puf, 1987.
- DESCARTES, René, *Œuvres*, éd. Charles Adam et Paul Tannery (AK), nouvelle édition complétée, Vrin-CNRS, 1964-1974.
- DES PLACES, Édouard, « Platon et Tyrtée » in *Revue des Études grecques*, année 1942, Vol. 55, n° 259.
- DE SCHLOEZER, Boris, *Introduction à J.-S. Bach*, Paris, Gallimard, 1979.
- DESEQUELLES, Anne-Claire, *L'Expression musicale*, Ed. Peter Lang, 1999.
- DRESSLER, Gallus, *Præcepta musica poetica*, édité par Olivier TRACHIER et Simone CHEVALIER, Minerve, 2001.
- DUFOUR, Éric, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du septentrion, 2005. (DUFOUR, 2005a.)
- DUFOUR, Éric, *Qu'est-ce que la musique ?*, Paris, Vrin, 2005. (DUFOUR, 2005b.)
- DUFORT, Hugues, FAUQUET, Joël-Marie, HURARD, François (direction), *L'esprit de la musique*, Klincksieck, 1992.
- FAVRE, Daniel, JOLY, Jacques, REYNAUD, Christian, SALVADOR, Luc Laurent, « Empathie, contagion émotionnelle et coupure par rapport aux émotions », 2005 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-enfance-2005-4-page-363.htm>).
- FENLON, Iain, 'Giuseffo Zarlino and Venitian Humanism', in ZARLINO, 1999, p. 7-12
- EULER, Leonhard, *Écrits sur la musique*, Volume 1, *Tentamen novae theoriae musicae*, édition, introduction, présentation, notes et commentaires par Renzo CADDEO, Xavier HASCHER, Pierre JEHEL, Athanase PAPADOPOULOS et Hélène PAPADOPOULOS, Collection du GREAM/Théorie de la musique, Paris, Hermann, 2015.
- FICIN, Marsile, *Les trois livres de la vie*, traduction par Guy LE FEVRE DE LA BODERIE, Paris, Fayard, 2000.

- FINCK, Hermann, *Practica musica*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York, 1971.
- FONTAINE, David, *La Poétique – Introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Nathan, 1993.
- FORD, Andrew, « L'inventeur de la poésie lyrique : Archiloque de Colon », in revue *Métis*, Anthropologie des mondes grecs anciens, année 1993, volume 8, n°1, p.59-73.
- FUBINI, Enrico, *Les Philosophes et la musique*, traduction Danièle PISTONE, Paris, Honoré Champion, 1983.
- GALLO, F. Alberto, « Musique et Rhétorique ou Rhétorique et Musique ? », in MALHOMME, 2002, p. 57-62.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 1996.
- GEROLD, Théodore, *La musique au Moyen-âge*, Paris, Honoré Champion, 1983.
- GODWIN, Jocelyn, *Athanasius Kircher*, Ed. de la vue, 1980.
- GOLEA, Antoine, *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, vol. I, Alphonse Leduc et cie, 1977.
- GOZZA, Paolo, « *Mousikè, hêdonè et aretè* : la psychologie de la musique chez Ficin et Giacomini », in MALHOMME, 2002, p. 193-204.
- GREWE, Oliver, KOPIEZ, Reinhardt, ALTENMÜLLER, Eckart, « L'Évaluation des sentiments musicaux : une comparaison entre le modèle circomplexe et les inventaires d'émotions à choix forcé », in KOLINSKY *et al.*, 2010, p. 49-74.
- GUERANGER, Prosper, *Institutions liturgiques*, Le Mans, Paris, 1840.
- GUICHARROUSSE, Hubert, *Les Musiques de Luther*, Genève, 1995.
- GURNEY, Edmund, *The Power of Sound*, London: Smith, 1880.
- HACKER, P.M.S., « The conceptual framework for the investigation of the emotions », *International Review of Psychiatry*, Vol.16, No. 3 (August 2004), pp. 199-208 (en ligne : <http://info.sjc.ox.ac.uk/scr/hacker/docs/Emotions%20-%20conceptual%20framework.pdf>).
- HANSLICK, Eduard, *Du Beau dans la musique – Essai de réforme de l'esthétique musicale*, traduction de l'allemand par Charles BANNELIER, revue et complétée par Georges PUCHER, précédé d'une « Introduction à l'esthétique de Hanslick » par Jean-Jacques NATTIEZ, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1982.
- HEUILLON, Joël, « Présentation » de Caccini, in CACCINI, 1993.
- HILSE, Walter, « The Treatises of Christoph Bernhard » in *Music Forum*, vol. 3, ed. William Mitchell and Felix Selzer, New York, Columbia University Press, 1973.

HOUDE, Olivier, (dir.), *Vocabulaire de sciences cognitives*, Paris, Puf, Coll. Quadrige, 2003.

Jean XXII, Décrétale *Docta Sanctorum Patrum* (1325), traduction française (en ligne : http://www.musicologie.org/publirem/docta_sanctorum.html).

JOUBERT, Muriel, MERLIER, Bertrand, (dir.), *La traduction des émotions dans les musiques de film*, Le Vallier, Delatour France, 2015.

JULLIER, Laurent, *Analyser un film – De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, Champs/Arts, 2012.

KAMBOUCHNER, Denis, « Émotions et raison chez Descartes – l'erreur de Damasio », in ROUX, 2009.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1985.

KIVY, Peter, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Clarendon Press, 2001.

KNOX, Dilwyn, « Order, Reason and Oratory: Rhetoric in Protestant Latin Schools », in *Renaissance Rhetoric*, ed. Peter Mack (New York, N.Y.: St Martin's Press, 1994), p. 69-70,

KOERDLE, Franz, « La musique sacrée des traditions catholique et luthérienne aux XVIIe et XVIIIe siècles », in NATTIEZ, 2001, p. 806-822.

KOLINSKY, R., MORAIS, J., PERETZ, I., (dir.), *Musique, Langage, Émotion – Approche neurocognitive*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

KRAEGE, Jean-Denis, « Luther théologien de la musique » in *Études théologiques et religieuses*, 4, 58^e année, Montpellier, 1983, p. 449-463.

LABIE, Jean-François, *Le visage du Christ dans la musique baroque*, Fayard-Desclée, 1992.

LAFOUGE, Marion, « Un champ d'étude... baroque », *Fabula / Les colloques*, Littérature et musique, 2010 (en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1238.php>).

LANGER, Suzanne, *Philosophy in a New Key*, Harvard U.P., 1957.

LASSERRE, François, *L'éducation musicale dans la Grèce antique*, in Plutarque, 1954, p. 11-95.

LEGRAND, Raphaëlle, « G. Carissimi et A. Kircher : pratique et théorie de la rhétorique musicale à Rome vers 1650 », in Malhomme, 2002, p. 173-188.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Sämtliche Schriften und Briefe*, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Darmstadt puis Berlin, 1923-.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, « Correspondance avec Goldbach, présentation de Frédéric DE BUZON », in « L'objet musical et l'universel », revue *Philosophie* n°59, Paris, Minuit, 1998.

LEVINSON, Jerold, *L'Art, la musique et l'histoire*, L'Éclat, 1998.

LEVINSON, Jerold, *Music in the Moment*, Cornell U.P., 1997.

- LEVINSON, Jerold, *La musique de film – fiction et narration*, traduction Roger Pouivet et Jean-Pierre Cometti, Pau, Université de Pau, 1999.
- LEXMANN, Juraj, *Theory of Film Music*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.
- LIDOV, David, *Is Language a Music ?*, Indiana U.P., 2005.
- LISTENIUS, Nikolaus, *Musica* (en ligne : <http://boethius.music.indiana.edu/tml/16th/LISMUS>).
- LOHMANN, Johannes, *Mousikè et logos – Contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*, traduit de l'allemand par Pascal DAVID, TER, 1989.
- LOREE, Denis, *Édition commentée du Secret des Secrets du Pseudo-Aristote*, Université Rennes 2, 2012 (en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00754357/document>).
- LUTHER, Martin, *Les propos de table*, traduction Gustave Brunet, Paris, Garnier Frères, 1844 (en ligne : <https://archive.org/stream/lesproposdetable00luth#page/2/mode/2up>).
- MACEY, Patrick, « Rhétorique et sentiments à la Renaissance », in NATTIEZ, 2006, p. 436-462.
- MACHABEY, Armand, *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XV^e siècle*, Richard-Masse Éditeurs, 1955.
- MALHOMME, Florence (dir.), *Musica Rhetoricans*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- MALHOMME, Florence, « *Aetas ciceronia* : humanisme linguistique et musique. Zarlino et la recherche de la langue parfaite », in MALHOMME, 2002, p. 101-112.
- MALHOMME, Florence, WERSINGER, Anne Gabrièle, (textes réunis par), *Mousikè et aretè – la musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, Paris, Vrin, 2007.
- MALHOMME, Florence, « Musique, savoir et vertu. La musique dans la pédagogie de l'humanisme italien », in MALHOMME, WERSINGER, 2007, p. 175-192.
- MARGOLIN, Jean-Claude, *Érasme et la musique*, Paris, Vrin, 1965.
- MARGOLIN, Jean-Claude, « Musique et humanisme : à propos d'Érasme et de Luther », in MALHOMME, WERSINGER, 2007, p. 205-228.
- MATTHESON, Johann, *Der vollkommene Cappelmesiter*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, 1999. Translation E. C. HARRISS, George Peabody College for Teachers, august, 1969 – Reproduction: UMI Dissertation Services, ProQuest Company, 2002.
- MEI, Girolamo, *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, a Study with Annotated Texts by Claude V. PALISCA, American Institute of Musicology, 1960.
- MEYER, Christian, « Commentaires » sur les Écrits de Jean de Murs, in Murs, 2000.
- MEYER, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, 1961. Traduction française Catherine DELARUELLE, *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes sud, 2011.

- MEYER, Leonard B., *Music, The Arts, And Ideas*, Chicago, 1969.
- MEYER, Michel, *Questions de rhétorique – Langage, raison et séduction*, Librairie générale française, 1993.
- MEYER, Michel, (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Librairie générale française, 1999.
- MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, traduit de l'allemand par Jean GRIBENSKI et Gilles LEOTHAUD, Paris, Fayard, 1988.
- MILL, John Stuart, 'Thoughts on Poetry and its Variety', in *Autobiography and Literary Essays*, ed. John M. Robson and Jack Stillinger (Toronto, 1980).
- MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie générale française, 1992.
- MORRIER, Denis, *Monteverdi et l'art de la rhétorique*, La rue musicale, 2015.
- MOUTSOPOULOS, Evaghélos, « Mouvement musical et psychologie dans les derniers dialogues de Platon », in *Musique et philosophie*, 1985, p. 3-14.
- MOUTSOPOULOS, Evaghélos, « Beauté et moralités musicales : une initiative damonienne, un idéal athénien », in MALHOMME, WERSINGER, 2007, p. 39-44.
- MULLER-BLATTAU, J., *Histoire de la musique allemande*, traduit de l'allemand par J. GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Paris, Paris, 1943.
- MULLER, R., et FABRE, F., *Philosophie de la musique*, Paris, Vrin, 2013.
- MURS, Jean de, *Écrits sur la musique*, traduction et commentaire de Christian MEYER, CNRS Éditions, 2000.
- Music Analysis*, « Special issue on Music and Emotion », 2010.
- Musique et philosophie*, actes du colloque de Dijon (novembre 1983), Société Bourguignonne de Philosophie, Société Poitevine de Philosophie, Paris, Vrin, 1985.
- Musurgia*, Volume XII 1-2 – « Rhétorique musicale », Editions ESKA, 2005.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes sud, Coll. « Cité de la musique », tome 2 – *Les savoirs musicaux*, 2004, tome 4 – *Histoires des musiques européennes*, 2006.
- New Grove Dictionary of Music and Musicians (The)*, 20 vol., ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Considérations inactuelles III et IV – Schopenhauer éducateur, Richard Wagner à Bayreuth*, textes et variantes établis par Giorgio COLLI et Mazzino MONTINARI, traduit de l'allemand par Henry-Alexis BAATSCH, Pascal DAVID, Cornélius HEIM, Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, Paris, Gallimard, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, texte, fragments et variantes établis par Giorgio COLLI et Mazzino MONTINARI, traduit de l'allemand par Michel HAAR, Philippe LACQUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, Paris, Gallimard, 2004.

- NUGIER, Armelle, « Histoire et grands courants de recherche sur les émotions », in *Revue électronique de Psychologie Sociale*, 2009, No. 4. 8, (en ligne : <http://www.lsv.fr/~finkel/papiers-mescours/EMOTION/emotions-RePS4.Nugier.pdf>).
- PACHERIE, Élisabeth, article « Émotion », in BLAY, Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, CNRS Éditions, 2006, p. 244.
- PALISCA, Claude V., "Preface" to Girolamo Mei, in MEI, 1960.
- PERCEAU, Sylvie, « Héros à la cithare : la musique de l'excellence chez Homère », in MALHOMME, WERSINGER, 2007, p. 17-38.
- PERNOT, Laurent, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Librairie générale française, 2000.
- PLATON, *Gorgias*, traduction M. CANTO, Paris, GF Flammarion, 1993.
- PLATON, *Phèdre*, traduction L. BRISSON, Paris, GF Flammarion, 2000.
- PLATON, *La République*, traduction P. PACHET, Paris, Folio Gallimard, 1993.
- PLATON, *Le Sophiste*, traduction N.-L. CORDERO, Paris, GF Flammarion, 1993.
- PLATON, *Timée, Critias*, présentation et traduction par Luc BRISSON, Paris, GF Flammarion, 2001.
- PLUTARQUE, *De la musique*, texte, traduction et commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique, par François LASSERRE, URS Graf-Verlag Olten & Lausanne, 1954.
- QUINTILIEN, *Institutions oratoires*, in *Quintilien et Pline le Jeune, Œuvres complètes*, traduction M. NISARD, Paris, Firmin-Didot, 1875 (en ligne <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/table.htm>).
- REGNIER, M.-A., « Mémoire sur le maintien de la musique à l'Église » in *Le Correspondant*, Tome quinzième, Paris, 1846.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2000.
- RIDLEY, Aaron, *Music, Value and the Passions*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995.
- ROBINSON, Jenefer, « The Expression and Arousal of Emotion in Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 :1 (Winter 1994), (en ligne : <http://www.rowan.edu/open/philosop/clowney/aesthetics/scans/robinsonexpression.pdf>).
- ROSEN, Charles, *Le Style classique*, Gallimard, Paris, 1978.
- ROSEN, Charles, *Music and Sentiment*, Yale University Press, 2011.
- ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, texte établi et présenté par Jean STAROBINSKI, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1990.
- ROUX, Sylvain, (dir.), *Les émotions*, Paris, Vrin, 2009.

Rue Descartes (revue), *Musique, affects et narrativité*, 1998.

RYLE, Gilbert, *La notion d'esprit*, Paris, Payot, 2005.

SAMSON, Séverine, DELLACHERIE, Delphine, « La Neuropsychologie des émotions musicales », in KOLINSKY *et al.*, 2010, p. 75-88.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduction A. BURDEAU, édition revue et corrigée par Richard ROOS, Paris, Puf, Coll. Quadrige, 2004.

SCHRADE, Leo, *Montverdi*, traduit de l'américain par Jacques DRILLON, J.-C. Lattès, 1981.

SEVE, Bernard, *L'Altération musicale*, Paris, Seuil, 2002.

SHARPE, R. A., *Music and Humanism – An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

SIEROFF, Éric, article « Neuropsychologie » in HOUDE, 2003, p. 311-313.

SOULEZ, Antonia, SCHMITZ, François, SEBESTIK, Jan, « Musique, rationalité, langage – L'harmonie : du monde au matériau », Cahier de philosophie du langage n°3, Paris, L'Harmattan, 1998.

SOUVTCHINSKY, Pierre, *Un siècle de musique russe (1830-1930)*, Arles, Actes sud, 2004.

STRASVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, 1935, réédition Paris, Denoël, 1971.

SUEUR, Agathe, *Le frein et l'aiguillon – Éloquence musicale et nombre oratoire (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Classiques Garnier, 2013.

SUEUR, Agathe, et DUBREUIL, Pascal, « Introduction » et notes in BURMEISTER, 2007.

TIMMERMANS, Benoît, « Renaissance et modernité de la rhétorique », in MEYER, 1999, p. 83-243.

TINCTORIS, Johannes, *Terminorum Musicae Diffinitorium (c. 1475) – lexique de la musique (XV^e siècle)*, texte latin ; traduction française, introduction et commentaires par Armand MACHABEY, Paris, Richard-Masse Éditeurs, 1951.

TRACHIER, Olivier, « Notice biographique » et présentation de Gallus Dressler et des *Præcepta musica poetica*, in DRESSLER, 2001, p. 1-78.

VAN WYMEERSCH, Brigitte, « La musique comme reflet de l'harmonie du monde. L'exemple de Platon et de Zarlino », in *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 97, n°2, 1999, p. 289-311 (en ligne : http://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1999_num_97_2_7151).

VASSILIADOU, Maria, « Le pythagorisme et la musique », in *Musique et philosophie*, 1985, p. 15-26.

VENDRIX, Philippe, *La musique à la Renaissance*, collection Que sais-je ?, Puf, 1999.

VILLANI, Vivien, *Guide pratique de la musique de film*, Paris, Édition Scope, 2008.

VILLARI, Elisabetta, « Rhétorique et musique chez Aristoxène de Tarente », in MALHOMME, 2002, p. 37-44.

VON WILAMOWITZ-MÖLLENDERFF, « Philologie de l'avenir, première partie », in *Querelle autour de « La naissance de la tragédie »*, Paris, Vrin, 1995.

WALTON, Kendall, « Pictures and Make-Believe », *Philosophical Review*, vol. LXXXII, n° 33, 1973.

WALTON, Kendall, « Fearing Fictions », *Journal of Philosophy*, vol. LXXV, n° 1, 1978.

WALTON, Kendall, « Appreciating fiction: suspending disbelief or pretending disbelief ? », in *Disposition*, V, 13-14, 1980.

(En ligne : https://www.jstor.org/stable/41491185?seq=1#page_scan_tab_contents)

WARSZAWSKI, Jean-Marc, « À propos de la fonction de la musique », texte issu d'une conférence donnée le 25/08/2005.

(En ligne : http://www.musicologie.org/publirem/jmw_fonction_musique.html)

WEBER, Édith, *Le Concile de Trente et la musique – de la Réforme à la Contre-Réforme*, Paris, Honoré Champion, 1982.

WEBER, Édith, « L'influence de l'humanisme sur les formes musicales en Allemagne au XVI^e siècle », in *Cahiers V.L. Saulnier* n°10, 1993, p. 119-130.

WERSINGER, Anne Gabrièle, « "Socrate, fais de la musique !" Le destin de la *paideia* entre musique et philosophie », in MALHOMME, WERSINGER, 2007, p. 45-62.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard, 1992,

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Le Cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard, 1996,

WOLFF, Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015

YATES, Frances A., *L'Art de la mémoire*, traduction Daniel ARASSE, Gallimard, 1975, rééd. 2008.

ZADGOUN, Mary-Anne, « Éthique et théories de la musique chez les Stoïciens », in MALHOMME, WERSINGER, 2007, p. 87-98.

ZARLINO, Gioseffo, *Le istituzioni harmonische, Venezia, 1561*, Saggi introduttivi / Introductory studies by Iain FENLON e Paolo DA COL, Arnaldo Forni Editore, 1999.

INDEX

A

Abromont, Claude . 26, 27, 30, 38, 40, 47, 49, 70, 81, 89, 90,
94, 95, 98, 121-123, 125, 130, 170-172, 184, 185, 188,
197, 261
Accaoui, Christian 85, 88, 102, 244-246, 261
Achille..... 24
Adlung, Jacob..... 170
Adorno, Theodor 245, 246
affection musicale 136
Affligemensis, Johannes 48
Agazzari, Agostino 97, 101, 261
Agricola, Martin..... 70, 73, 76, 122, 126, 142
Agrippa, Cornelius..... 54
Ahle, Johann Georg..... 169, 185
Alcée de Mytilène 24
Alcuin 47
allopathique/homéopathique 34, 37
Altenmüller, Eckart 216, 217, 222, 266
Ambroise 46, 61
Amphion..... 25
anabasis 160
anaphore 147, 247
apaisement 34, 81, 82, 124
appraisal 214
Arasse, Daniel 271
Arbo, Alessandro..... 3, 209, 234, 235, 261
Archiloque..... 23, 24, 265
Archytas 31
Arezzo, Guido..... 47, 86
Aribo Scholasticus 48
Arion de Métymnée 34
Aristide Quintilien 24, 28, 40, 41, 84, 178
Aristote .. 5, 16, 20, 30, 34, 36-41, 44, 50, 61, 74, 75, 82, 85,
93-95, 98, 101, 103, 104, 106, 111, 113, 121, 130, 144-
147, 151, 160, 179, 210, 212, 220, 222, 235, 253, 257,
261, 262, 267
Aristoxène .. 20, 24, 29, 38-40, 51, 84, 93, 95, 106, 109, 111,
262, 271
Arnold, Denis 56, 58, 76, 83, 91, 95, 113, 127, 161, 244, 261
arts libéraux 55, 64, 87, 96, 131, 137
Artusi, Giovanni Maria 20, 40, 91, 92, 97, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 162, 262
Atlas, Alban W. 261
Augustin..... 6, 20, 46, 47, 48, 50, 59-62, 64, 65, 77, 89, 151,
152, 261, 262
Aurélien de Réomé 47, 86, 87
autonomie musicale ... 12, 125, 127, 157, 186, 189, 191, 196-
198, 200, 202-204, 207, 208, 230, 244, 246, 248, 258
Avianus, Johannes 130

B

Bach, Johann Sebastian 72, 112, 120, 169, 170, 188, 207,
263, 265
Bardi, Giovanni de' 8, 19, 93-99, 101, 103-105, 121, 268
Barker, Clive 39, 40, 262
Bartel, Dietrich... 20, 124, 125, 141, 154-157, 159, 160, 161,
163, 164, 169, 170, 171, 173, 184-187, 262
Barthes, Roland..... 248, 249
Bartoli, Jean-Pierre 249, 262
Basile, saint 44, 59
Beck, Philippe 85, 261, 262
Bède le Vénérable 152
Beethoven, Ludwig von 204, 229, 230, 259
Bélis, Annie..... 38, 39, 262
Beltrando-Patier, Marie-Claire 54, 57, 63, 262
Bembo, Pietro 92, 94
Benzi, Carlo 246, 247, 249
Berg, Alban 246
Bernhard, Christoph..... 10, 20, 142, 156, 161-164, 168, 171,
186, 214, 261, 262, 266
Bigand, Emmanuel..... 216-219, 221, 222, 262
Bisaro, Xavier 58, 59, 71
Blay, Michel 269
Boèce 6, 18, 20, 29, 34, 46, 47, 51, 63, 82, 84, 86-89, 92, 95,
105-107, 124, 125, 129, 138, 181, 262
Boucourechliev, André..... 220, 231, 232, 262
Boulez, Pierre..... 249
Bouton-Touboulic 46, 59, 60, 263
Bracciolini, Poggio 55
Brahms, Johannes 199, 204, 254
Britta, Marlène 47, 50, 263
Bucer, Martin 62, 64
Budd, Malcolm ... 20, 201-210, 212, 219-221, 223-225, 227,
228, 231, 234, 235, 238-240, 243, 244, 263
Burmeister, Joachim ... 20, 113, 122, 128, 131-138, 141, 142,
143, 146, 149, 150, 154-156, 163, 164, 168, 169, 171,
173-178, 190-192, 202, 207, 263, 270
Burney, Charles 93
Butler, Gregory 121, 175, 178, 181, 188, 263
Buxtehude, Dietrich 120, 167

C

Caccini, Giulio .. 20, 93-96, 98-100, 103, 104, 108, 114, 207,
244, 263, 266
cadence 130, 135, 149, 163, 206, 254
Calvin, Jean 62, 63
Calvisius, Sethus..... 130, 131, 156, 168
Cantagrel, Gilles 57, 64-69, 71, 73, 181, 263

cantor..... 7, 68, 70, 71, 76, 86, 88, 123, 125, 126, 130, 131,
135, 141, 142
Cardan, Jérôme..... 103
Carissimi 80, 159, 161, 164, 267
Carrilho, Manuel Maria 152, 176, 263
Casati, Roberto 231, 232, 263
Cassender, Guy 58
Cassiodore..... 6, 46, 47, 152
Castiglione, Baldassare 55, 100, 114, 131
catabasis 160
catharsis, purgation.... 5, 34, 36, 37, 49, 65, 75, 102, 103, 108,
222, 259
Celts, Conrad 67, 73
Chabanon, Michel 245
Chailley, Jacques 42, 43, 263
chants populaires 26
charme 25, 36, 60, 134
Chastel, André..... 263
Chiello, Giuliano 263
Chion, Michel..... 250, 251, 263
choral 7, 25, 67-69, 72, 74, 258
chromatique (genre)..... 29, 107, 115
Chrysostome 61
Cicéron ... 16, 29, 30, 50, 55, 72, 76, 94, 130, 134, 144, 146,
149, 151, 153
clarté 158
clausule..... 127, 135, 136, 145, 149
Clerc, Pierre-Alain 167, 263
Cochlaeus, Johannes 70, 73, 123
Collins-Judd, Cristle..... 123, 124, 264
complexus, symplokè 160
consonance 163
contemplation 66, 110, 202, 203, 225, 226, 233, 245
contenu (de la musique) ... 46, 59, 89, 95, 133, 146, 151, 152,
200, 206, 208, 233, 235, 253
contrefaçon 68, 258
contrepoint.... 72, 73, 90, 92, 96, 97, 99, 105, 121, 125, 127,
129, 162, 174, 175, 184, 247
convenance 27, 38-41, 48, 100, 108, 128, 153, 157, 189
Cooke, Deryck..... 207, 208, 214, 221, 264
Coppin, Géraldine 212, 264
corruption de l'âme..... 40, 53, 63, 64
Corsi, Jacopo 95
corybantisme 36, 61
Cosma, Vladimir..... 250
coupure par rapport aux émotions 237, 265
courage..... 22, 23, 28, 183
crainte 41, 148, 158, 180, 239
cyclosis..... 160

D

Da Col, Paolo 88-90, 264, 272
Dahlhaus, Carl..... 186, 195, 198, 199, 264
Damasio, Antonio 215, 264, 266
Damon d'Athènes..... 5, 27-31, 34, 37, 45, 64, 138
Danblon, Emmanuelle..... 144, 145, 264
danse 26, 45, 68, 182, 254
Darsel, Sandrine 203, 237, 264
Darwin, Charles..... 205, 206, 210, 212, 227, 234, 264

Davies, Stephen 125, 219, 234, 235, 264
De Buzon, Frédéric..... 196, 264
De Laborde, Jean-Philippe 23, 264
De Libera, Alain..... 152, 265
De Schloezer, Boris..... 226, 265
Debussy, Claude 226, 248, 265
decorum 73
DeFord, Ruth 123, 265
dégout..... 137, 182, 213, 220
Delattre, Daniel..... 30, 265
Delgutte, Michelle 69, 265
Della Porta..... 103
Dellacherie, Delphine..... 216, 270
Démétrios de Phalère 151
Deonna, Julien 211-214, 220, 265
Des Places, Édouard 23, 265
Descartes, René. 115, 116, 178, 212, 215, 220, 265-266, 270
Deschamps, Eustache 55
description purement audible 202
désespoir..... 239
Desprez, Josquin..... 64, 91, 96, 125, 130, 156, 164
devoirs de l'orateur... 9, 16, 33, 35, 74, 84, 89, 90, 92, 94, 98,
100, 108, 115, 116, 129, 136, 137, 143, 147, 153, 157,
158, 162, 174, 181, 182, 190, 257
diatonique (genre) 29, 107, 115
diégèse 250, 251
Dionysos..... 27, 33, 35
discours musical 17, 18, 19, 88, 113, 122, 128, 129, 137,
150, 159, 162, 168, 169, 182, 196, 247, 249, 258, 266
disposition . 8, 34, 37, 74, 111, 112, 123, 127, 129, 133, 137,
142, 145-147, 167, 175, 177-180, 189, 191, 211, 212,
229, 235, 236, 245
dissonance .. 95, 100, 107, 155, 162, 163, 168, 177, 223, 247
Dokic, Jérôme..... 231, 232, 265
Doni, G. B. 96
dorien (mode) 31, 39, 148
douceur musicale 6, 23, 48, 67, 92, 147, 196
Dressler, Gallus.... 20, 72, 125-132, 135, 136, 138, 141, 142,
156, 173, 174, 177, 191, 192, 265, 271
Dubreuil, Pascal 131, 132, 134, 138, 141, 142, 265, 270
Dufour, Éric 209, 229-232, 243, 261, 265
Dufourt, Hugues..... 265, 266
dunamis 39, 40
Dunstable, John 83
Durán, Domingo Marcos 49
dynamique . 11, 129, 172, 173, 183, 185, 190, 192, 201, 202,
214, 217, 228, 234

E

écriture musicale 98, 111-114, 123, 124, 130, 133, 150, 159,
169, 187
effets caricaturaux 43, 144, 183, 192
Ekman, Paul 212, 220
Elliott, R. K. 206
élocution 27, 55, 73, 111-113, 123, 128, 133, 138, 142, 144,
146, 147, 150-153, 157-159, 164, 168, 189, 191, 193,
253, 281
émotion de base 212, 220
émotion dispositionnelle 211, 259

émotion épisodique 259
 émotion éprouvée de l'intérieur ou de l'extérieur 206
 émotion spécifiquement musicale 227
 émotions négatives 12, 190, 219, 221, 222
 enharmonique (genre)..... 29, 98, 107, 115, 148
 enthousiasme..... 23, 33, 75, 96, 148
 entrelacement des voix 92
 Érasme 7, 60-62, 64, 66, 75, 268
 Éros 35
 esthétique du sentiment 198, 203, 226, 246
 éthique musicale 27-33, 37, 45
ethos 6, 12, 41, 228
ethos des modes 6, 41, 42, 44, 64, 129, 138
ethos musical..... 150, 229
 Euler, Leonhard 245, 265
 éveil musical de l'émotion 11, 44, 66, 102, 103, 128, 137,
 178, 180, 181, 184, 200, 201, 214, 220, 233, 244
 exécution..... 70, 84, 86, 114, 124, 143, 169, 186, 187
 exorde, *exordium*..... 112, 127, 128, 133, 137, 147, 153, 158, 177,
 178, 206
 expression musicale de l'émotion 202, 234
 expressivité musicale..... 104, 232, 234

F

Faber, Heinrich 70, 123, 125, 156
 Fabre, Florence..... 197, 226, 245, 269
 Fauquet, Joël-Marie 264, 265
 Favre, Daniel..... 226, 236, 237, 265
 Fenlon, Iain 84, 265, 271
 Ficin, Marsile 6, 49, 50, 54, 93, 263, 265, 266
figurae compositae 171
figurae fundamentales 163
figurae ideales 168, 171, 172
figurae minus principales 155, 156, 160, 163, 171, 251
figurae principales .. 11, 18, 20, 40, 70, 155, 156, 160, 163, 164,
 169, 171, 189, 192, 203, 204, 212, 219, 227, 250, 251,
 281
figurae simplices..... 168, 171
figurae superficiales..... 163, 168
 figuralisme, madrigalisme..... 113
 figure de rhétorique musicale ... 136, 138, 154-156, 160, 168,
 171, 186, 192, 214, 229, 230, 258
 figure de silence 172
figurenlebre... 142, 153-156, 161, 164, 167, 168, 171, 175, 186
 figures sonores 173
 Finck, Heinrich..... 64, 125
 Finck, Hermann 91, 125, 266
 Fludd, Robert 168
 fonctions (de la musique).... 87, 126, 145, 198, 250, 251, 253
 Fontaine, David..... 85, 266
 Ford, Andrew 23, 266
 Forkel, Johann Nikolaus 174, 186, 187, 199, 200
 formalisme 198, 199, 203, 246
 Frangne, Pierre-Henry .92, 95, 105, 106, 108, 109, 111, 115,
 262
 Frege, Gottlob..... 219
 Freud, Sigmund 207
 Frijda, Nico 212

Fubini, Enrico.. 28-31, 33, 39, 41, 47, 48, 50, 59, 60, 81, 82,
 84, 88, 89, 105, 209, 266

G

Gabrieli, Giovanni..... 69, 79, 161
 Gaffurius 73, 96, 107
 Galien 28
 Galilei, Vincenzo 8, 40, 90, 93, 94, 96, 97, 99, 104, 105,
 108, 109, 116, 142, 161, 269
 Gallo, Alberto 148, 153, 266
 gamme 27, 31, 42, 148, 213
 Gardes-Tamine, 144, 151, 175, 266
 Gérold, Théodore 45, 47, 266
 Giacomini, Lorenzo 102, 103, 266
 Glarean, Heinrich. 43, 44, 72, 89, 91, 96, 107, 123, 156, 181
 Godwin, Jocelyn 266
 Goldbach, Christian 245, 267
 Gombert, Nicolas 130
 Gorgias 144, 269
 Gozza, Paolo 49, 266
 grammaire..... 55, 67, 70, 71, 119, 134, 144
 Grégoire le Grand 152
 Grewe, Oliver 216, 217, 222, 266
 Groupe Mu..... 85
 Guéranger, Prosper 81, 266
 Guicharrousse, Hubert..... 121, 266
 Guillard, Georges..... 67
 Gurney, Edmund 226-228, 233, 266

H

Hacker, P. M. S. 211, 266
 Hameline, Jean-Yves 58, 59, 61-63, 66-69, 71, 73, 76, 262
 Hanslick, Eduard 199-204, 208, 219, 220, 225-227, 266
 harmonie 21, 27, 28, 31, 32, 34-42, 44, 47, 48, 50, 51, 54,
 60, 63, 82, 89, 90, 92, 101, 104-108, 110, 111, 114, 116,
 127-129, 132, 134-137, 145, 163, 175, 188, 199, 231,
 251, 253, 270, 271
 harmonie universelle 35, 51, 104, 105, 107, 116
 Harnoncourt, Nikolaus 150, 266
 Haydn, Joseph..... 248
 Heinichen, David 168, 184
 Henfling, Conrad 245
 hérésie de l'expérience séparable..... 208, 221, 223, 226, 235
 Hermagoras 176
 Hermogène de Tarse 158
 héroïsme 183, 232
 hétéronomie musicale..... 121, 244, 246, 248
 Heuillon, Joël 95, 96, 98, 100, 102, 103, 263, 266
 Heyden, Sebald 73, 122, 123, 264
 Hilse, Walter 163, 266
 Hoffmann, E.T.A. 195, 198
 Homère 23, 24, 26, 41, 252, 269
 Horace 70, 72, 73, 92, 94, 95
 Houdé, Olivier 267, 271
 Hucbald de Saint-Amand 47, 48
 humeur 129, 181, 208, 211, 229, 245
 humilité..... 48, 133, 179
 Hurard, François 264, 267

hypotypose 113, 133, 171, 172

I

imitation...5, 6, 16, 29, 34, 49, 54, 58, 60, 85, 89, 95, 97, 99,
102, 108, 113, 123, 133, 149, 155, 157, 160, 197, 206,
209, 234, 270
ineffable 66, 187, 198, 215, 232
instruments et éthique musicale 27, 31, 32, 34, 36, 47, 50, 83,
87, 98, 101, 105, 125, 128, 195
intelligibilité des paroles 7, 17, 19, 57, 58, 61, 63, 81, 120,
196, 197, 240
interprétation... 75, 81, 88, 98, 150, 159, 175, 183, 184, 222,
224, 226, 229, 230, 259, 261, 266
intervalle..... 21, 32, 38, 39, 42-44, 47, 71, 89, 90, 92, 94, 98,
104, 113, 115, 127, 129, 137, 172, 181, 187, 190, 192,
207, 230
invention 24, 26, 66, 101, 111, 112, 123, 127, 133, 146, 147,
152, 168, 175-178, 180, 183, 184, 189, 207, 246, 253
ionien (mode) 31
Isidore de Séville..... 47, 48, 152
Isocrate 144-146, 148, 151
ivresse et musique..... 27, 81

J

jalousie 180, 205
James, William 213
Janet, Paul 211
Janovka, Tomas Baltazar..... 156, 170, 171
Jean XXII..... 81, 266
joie 66, 128, 129, 160
Joly, Jacques 266
jugement musical 33, 39, 40, 86, 92, 106, 204, 215, 226, 239,
260, 262
Jullier, Laurent 250, 252, 267

K

Kambouchner, Denis 215, 267
Kant, Emmanuel 197, 198, 201, 203, 267
Kircher, Athanasius ..129, 156, 159-162, 164, 168, 170, 171,
181, 184, 266, 267
Kivy, Peter 203, 219, 233-235, 243, 246, 266
Knox, Dilwyn..... 123, 267
Koerndle, Franz 58, 69, 72
Kolinsky, Régine..... 216, 266, 267, 271
Kopiez, Reinhardt 216, 217, 222, 267
Kraege, Jean-Denis 121, 267

L

La Mothe Le Vayer, François de 179
Labie, Jean-François 56, 64, 65, 69, 71, 267
Lalande, Lalande..... 211
lamentation 22, 23, 39, 107, 138, 157, 182
Lampadius..... 122
Lamy, Bernard..... 185, 186
Lange, Carl..... 213
Langer, Suzanne K..... 209, 210, 221, 232, 267

Lasos d'Hermione 27
Lasserre, François 22, 24-31, 33, 34, 38, 39, 42, 43, 267, 270
Lassus, Roland de... 69, 72, 91, 130, 142, 154, 156, 164, 174
Le Cerf de la Viéville, Jean-Laurent 173
Lefèvre d'Étaples 107
Legrand, Raphaëlle..... 156, 159, 160, 161, 267
Leibniz, Gottfried Wilhlem 245, 267
Levinson, Jerrold..... 219, 221, 222, 235, 238, 240, 250, 251,
267, 268
Lexmann, Juraj..... 252, 268
Lidov, David..... 268
Liège, Jacques de..... 81
ligatura 163
Listenius, Nikolaus 70, 76, 123-125, 156, 268
liturgie..... 50, 56-58, 61, 67, 70-72, 74-76, 81, 88, 121, 123,
281
logique musicale..... 199
Lohmann, Johannes 21, 22, 24, 40, 43, 148, 268
Lorée, Denis 103, 268
Lossius, Lucas 122, 131, 142
Luther, Martin. 7, 9, 18, 19, 53, 56, 59, 64-70, 73, 75, 76, 91,
121, 122, 124, 151, 152, 185, 254, 258, 266-268
luthéranisme 17, 19, 53, 54, 56-58, 65, 66, 67, 70-76, 79,
120-123, 125, 141, 142, 159, 188, 192, 214, 254, 264,
268, 281
lydien (mode) 31

M

Machabey, Armand 45, 268, 271
Maderna, Bruno 248, 249
Maffei, Giovanni Camillo 98
make-believe theory..... 12, 238, 239, 254
Malhomme, Florence 91-95, 108, 243, 262-269, 271
Marcello, Benedetto 178
Marenzio, Luca 142
Margolin, Jean-Claude 61, 62, 66, 268
Mariotte, Edmé..... 245
Martianus Capella..... 27, 28, 47
Mattheson, Johann 19, 20, 142, 150, 168, 170, 173-184,
186, 188, 190-192, 200, 207, 210, 219, 229, 240, 245,
252, 268
medium..... 127, 128, 137, 153, 177
Meeüs, Nicolas..... 249
Mei, Girolamo 8, 20, 40, 90, 92-98, 104, 108, 109, 112, 142,
150, 161, 205, 268, 269
Melanchthon, Philippe 67, 71, 75, 76, 123, 131, 150, 155
mélancolie..... 18, 65, 73, 102, 221, 228
mélisme 61, 63, 95, 233, 234
mélodie... 8, 17, 21, 22, 24, 26, 29, 32, 33, 36-41, 44, 48, 60,
63, 68-72, 81, 83, 94, 107, 109-111, 115, 125, 130, 132,
134-136, 148, 153, 161, 162, 168, 171-175, 182, 199,
200, 203-205, 234, 270
mémoire (rhétorique) 39, 40, 46, 60, 123, 141, 146, 147,
189, 271
Mersenne, Marin 40, 90, 129, 264
message musical 197, 214, 235, 254
métrique 27, 38
Meyer, Christian..... 262, 268, 269
Meyer, Leonard B..... 223, 268, 269

Meyer, Michel..... 74, 269
 Michels, Ulrich 23, 83, 269
 Mill, John Stuart 238, 239, 269
mimesis 16, 28, 34, 37, 49, 85, 101, 236
 Mizler von Kolof, Lorenz Christoph..... 170
 mnémotechnique (fonction)..... 22, 47
 modalité 90, 184
 mode 6, 11, 17, 19, 21, 26, 28, 29, 31, 34, 36, 37, 41-44, 48-50, 64, 71, 72, 89, 93, 94, 102, 105, 107, 108, 126, 129, 133, 138, 160, 162, 164, 168, 170, 171, 180, 181, 190-192, 203, 229, 258
 mode ecclésiastique 18, 42, 129, 170
 modestie..... 171, 176
 modulation..... 46, 60, 100, 115, 197
 monodie..... 69, 82, 94, 101, 116, 161, 172, 173, 205
 Monteverdi, Claudio 109, 110
 Monteverdi, Giulio Cesar..... 110
 Morais, J. 216, 268
 Morricone, Ennio 254
 Morrier, Denis 107, 111-116, 163, 254, 269
 Moutsopoulos, Evanghélou..... 28, 32, 269
 mouvement idéal 12, 227, 233
 Mozart, Wolfgang Amadeus 207, 249, 262
 Muffat, Georg 168
 Muller, Robert 66, 69, 72, 73, 197, 226, 245, 268, 269
 Murs, Jean de..... 48, 49, 81, 82, 268, 269
 Musée..... 25
musica reservata 254
musici et cantores 64, 88, 258
 musique absolue 198, 203, 245, 264
 musique comme langage des émotions 196, 203, 208, 215, 229, 233
 musique comme religion de l'art 198, 199
 musique comme symbole..... 12, 48, 68, 208, 209, 210, 232
 musique de film 249, 250, 253, 254, 263, 267
 musique des sphères ... 36, 40, 46, 48, 49, 62, 63, 66, 92, 115
 musique et langage... 11, 12, 23, 24, 55, 61, 85, 91, 121, 125, 130, 144, 151, 152, 154, 185, 186, 191, 196-200, 203, 207, 208, 215, 221, 229-234, 241, 246-248, 254, 258, 263, 270
 musique figurée 72, 74, 113, 196
 musique instrumentale 62, 125, 176, 184, 186, 195, 196, 198
 musique lascive..... 62, 75, 82
 musique subordonnée au texte..... 63, 89, 121
 myxolydien (mode) 24, 37

N

narration..... 57, 147, 153, 158, 230, 248, 250, 267
 Nattiez, Jean-Jacques 232, 243, 262, 263, 266, 267, 269
 Neidhardt, Johann Georg 171, 200
 Nicolai, Philippe 69
 Nokter Balbulus 47
 nome 26, 27, 41
 Nono, Luigi..... 248, 249
 note de passage (*commisura, passagio*).. 21, 115, 155, 160, 163, 173
 Nucius, Johannes..... 154-157, 159-161, 163, 164, 169, 184, 186, 251
 Nugier, Armelle 212-214, 270

O

Ockeghem, Johannes 91, 96
 Odon de Cluny 107
 ornementation... 43, 101, 128, 130, 138, 149, 152, 153, 157, 174, 175, 185, 189
 Ornithoparcus, Andreas 70
 Orphée 25

P

paix intérieure 67, 75
 Palestrina, Giovanni Perluigi da 91, 164
 Palisca, Claude V. 93, 96, 268, 270
 Paracelse 54, 103
 paronomase 187, 247
 parties de la rhétorique 11, 32, 35, 36, 57, 83, 84, 89, 94, 103, 104, 106, 111, 113, 123, 125, 127, 132, 133, 135, 138, 142, 145-147, 150, 152, 155, 159, 168, 169, 175-178, 180, 182, 186, 189, 207, 253
 passion amoureuse 22-24, 35, 45, 65, 116, 160, 171, 179, 180, 182, 205, 211, 212, 220, 262
 passions modérées 5, 34, 41, 50, 74, 75, 81, 82, 102, 259
 passions violentes..... 5, 35-37, 41, 50, 75, 94, 102, 103, 259
 Pasticci, Suzanna 247, 248
pathopoeia 156, 163, 171, 229
 pédagogie par la musique 30, 47, 57, 142, 268
 Perceau, Sylvie 24-26, 34, 35, 41, 270
 Peretz, Isabelle 216, 268
 Peri, Jacopo..... 27, 41, 95
 Périclès 28
 période..... 17, 19, 22, 42, 45, 47, 54, 74, 127, 136, 145, 149, 150, 159, 167, 172, 248
 Pernot, Laurent... 74, 94, 130, 144, 145, 146, 151, 157, 158, 176, 270
 péroration (*finis*) 147, 153
persona 235
 persuasion.... 17, 18, 24, 25, 35, 41, 143-145, 181, 192, 235, 281
 peur 41, 148, 158, 180, 239
 Peutinger, Conrad 67
 Pfitzner, Hans 246
phantasia 171, 184
 Philodème de Gadara 30, 264
 Philolaos 31
 phrygien (mode)..... 27-29, 31, 36-38, 42-44, 50, 115, 138
 physiognomonie..... 8, 103, 116
 Pindare 23, 27
 Platon 5, 23, 24, 30-33, 35, 36, 38-40, 44, 45, 61, 84, 89, 102, 104, 105, 110, 124, 137, 144, 146, 148, 151, 179, 265, 269, 271
 plénitude 22, 24, 25, 34, 167
 Plotin 103
 Plutarque 26, 36, 40, 41, 44, 93
 poème musical . 125, 127, 132, 133, 137, 189, 190, 206, 258
 poésie lyrique 22-24, 265
 poétique 18, 121
 polyphonie 61, 68, 69, 71, 83, 94, 97, 101, 154
 ponctuation..... 130, 182, 250
 Popper 219

Porphyre 40, 84
 pouvoirs (de la musique) . 7, 15, 21, 40, 47-50, 55, 58, 61-65,
 81, 178, 230, 252
 Praetorius, Michael 121
 Pratinas de Phlionte 27
 prédication . 19, 53, 57, 58, 66, 68, 72, 76, 77, 142, 152, 189
 Printz, Wolfgang Caspar 169, 172, 173
 Prodicos 28, 144
 prononciation 27, 58, 61, 133, 134, 138, 146, 155
 prosodie 31, 56, 94, 123, 257
 Protagoras 144
 Pseudo-Plutarque 26, 36, 41
 psychagogie 41
 psychologie expérimentale et musique 215, 219, 222, 223
 Ptolémée, Claude 8, 40, 84, 93, 105, 106, 109
 purgation 34, 37, 75, 94, 102, 108
 Pythagore, pythagorisme 32, 92, 271

Q

Quantz, Johann Joachim 174, 185
 quasi-émotion 239
quasi-syncopatio 163
quasi-transitus 163
 Quintilien .. 16, 20, 24, 28, 29, 35, 40, 41, 50, 55, 72, 76, 84,
 130, 132, 135, 143, 144, 146-149, 152, 153, 155, 158,
 175, 178, 182, 185, 186, 270

R

Raguenet, François 173
recitar cantando 99
 récitatif 54, 99, 182
 Régnier, M.-A. 86, 270
repetitio 155, 156
 représentation d'un affect 16, 24, 54, 86, 97, 99, 102, 103,
 171, 172, 176, 177, 202, 203, 209, 211, 213, 228, 229,
 230, 251, 252, 270
 Rey, Alain 127, 270
 Reynaud, Christian 265
 Rhau, Georg 66, 122
 rhétorique et manipulation 58, 144, 238, 247, 259
 Ribot, Théodule 211
 Ridley, Aaron 219, 233, 234, 270
 romantisme 12, 187, 198, 204, 207, 215, 240, 246, 254
 Rore, Cypriano de 79, 84, 94, 97, 110, 114
 Rosen, Charles 270
 Rouget, Gilbert 35-38, 43, 44, 270
 Rousseau, Jean-Jacques 34, 197, 198, 205, 229, 234, 270
 Roussier, Pierre-Joseph 23, 34, 264
 Ruffo, Vincenzo 79
 Ryle, Gilbert 215, 271
 rythme .. 17, 27, 31, 32, 34, 36, 38, 41, 44, 47, 49, 81, 82, 89,
 94, 110, 114, 138, 145, 149, 153, 158, 168, 172, 173,
 180, 181, 187, 190, 200, 205, 214, 229, 253

S

Salinas, Francisco 107
 Salvador, Luc Laurent 266

Samber, Johann Baptist 168
 Samson, Séverine 216, 217, 271
 Sander, David 212, 264
 sanglots 160, 187
 Sappho 23, 24
 Scacchi, Marco 161, 164
 Scheibe, Johann Adolph 184-186, 205, 214, 234
 Scheibel, Gottfried Ephraim 188
 Scheidt, Samuel 72
 Schiller, Friedrich von 245
 Schopenhauer, Arthur 12, 199, 203, 204, 213, 219, 229, 240,
 269, 271
 Schrade, Leo 91, 96, 97, 99, 110, 112, 114, 159, 161, 271
 Schumann, Robert 246, 248
 Schütz, Heinrich 121, 159, 161, 164, 263, 264
 science musicale 38, 47, 60, 131
 Scruton, Roger 219, 235
seconda prattica 8, 19, 110, 111, 114, 116, 121, 159, 162
 sémiologie 249
 Sève, Bernard 230, 271
 Sextus Empiricus 25
 Shannon, Claude 224
 Sharpe, R. A. 243, 271
 Siéroff, Éric 223, 270
 signification musicale 223, 224, 232
 Simonius, T. Johannes 154
 sincérité 58, 147, 158, 238, 239
 Socrate 31, 36, 271
 solécismes 134, 137
 Solon 25
 sophistes, sophistique 28, 30, 143, 144, 152, 238
 sortilège 25
 souffrance 22, 23, 34, 95, 236, 251
 Souvtchinsky, Pierre 226, 271
 Spalatin, G. 68
 Spangenberg, Johann 123
 Spiess, Meinrad 172, 184
sprezzatura 8, 100, 101, 112, 114
stenasmos 160
stile concitato 161
stilo recitativo 171
 stimulus (musique comme) 28, 221, 252
 stoïciens 104, 124, 212, 220, 271
 Stravinsky, Igor 207, 226, 245, 246
 Striggio, Alessandro 112
 Sturm, Jean 70
 style 270
stylus gravis 162-164
stylus luxurians 162, 163
 suavité 48, 92, 129, 136, 156
 Sueur, Agathe... 131, 132, 134, 138, 141, 142, 183, 263, 271
 Sweelinck, Jan Pieterszoon 72, 90
 sympathie 103, 116, 234, 235, 237
 sympathie universelle 103
syncopatio 155, 156, 163
 syntaxe musicale 134, 160
 syrinx 32, 45
 syzigia précipitée 134, 137

T

tactus 172
 Telemann, Georg Philipp..... 173
 tempérament 65, 94, 171, 172, 178, 245, 262
 tempo..... 181, 217, 253
 terminologie 112, 133, 134, 141, 142, 152, 154, 155, 169-
 172, 186, 209, 245, 250
 Teroni, Fabrice 214, 265
 Terpandre..... 24, 26, 34
terpsis 25, 34, 49, 226, 258
 tessiture..... 42, 43
 tétrocorde 32, 36, 48
thelxsis..... 25, 41, 252
 théologie ... 9, 61, 62, 65-67, 70, 73, 122, 142, 159, 188, 226
 théorie de l'information 224, 259
 théorie de la contagion..... 234
 théories expressivistes des émotions musicales 207, 208, 214,
 220, 221, 225, 235, 236, 238
 thérapeutique (effet) 24, 32, 34, 49, 50, 61, 218
 Thomas d'Aquin..... 50
 Thuringus..... 142, 154, 156, 157, 160, 161, 164, 214, 251
 Tieck, Ludwig..... 198, 199
 timbre 38, 43, 180, 214
 Timmermans, Bennoît 56, 152, 270
 Timothée de Milet 44
 Tinctoris, Johannes .. 6, 15, 50, 72, 76, 86, 87, 129, 252, 257,
 271
 Tisias 144
 ton 21, 29, 39, 42, 44, 47, 50, 115, 128, 144, 161, 200, 206,
 233
 tonalité 27, 42, 90, 171, 181, 192, 253, 267
 topique (*loci topici*)..... 176, 179, 184, 189
 torpeur 25
 Torre, Alphonso de la..... 49
 Trachier, Olivier 121, 126, 127, 129-131, 265, 271
 transe 5, 35, 44, 270
transitus 163
trilla 171
 tristesse .. 37, 48, 65, 66, 73, 89, 94, 102, 115, 160, 179-181,
 212-214, 217, 219, 220, 222, 232-235, 237, 239, 254
 Tritonius, Petrus..... 70
 trope 42, 47, 149, 151, 152, 160, 161
 Tyard, Ponthus de 196
 Tyrtée..... 23, 265

U

Ulysse..... 25, 82

V

valence hédonique..... 209, 217, 221, 222
 Van Wymeersch, Brigitte..... 84, 89, 105, 271
 Vasari, Giorgio..... 96
 Vassiliadou, Maria 32, 271
 Vendrix, Philippe 54, 55, 60, 64, 66, 70, 73, 91, 271
 vertus guerrières 23, 29
 Vicentino, Nicola 98
 Villani, Vivien 253, 271
 Vinci, Leonardo da..... 131
 Virdung, Sebastian 76
 Virgile 50
 vocabulaire des affects..... 74, 211
 Vogt, Johann..... 168, 170-172, 184, 186
 voix 12, 17, 27, 29, 43, 58-66, 69, 71, 82-84, 92, 94, 98-103,
 116, 134, 138, 149, 155, 160, 163, 185, 186, 196, 198,
 205, 206, 215, 227, 233, 234
 Von Zabern, Conrad 76, 123

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 198
 Waelrand, Hubert..... 130
 Wagner, Richard 199, 200, 204, 229, 259, 269
 Walter, Johann 69, 71, 75, 122, 266
 Walther, Johann Gottfried..... 164, 169, 170, 172
 Walton, Kendall 239, 240, 254, 272
 Warszawski, Jean-Marc..... 246, 272
 Weaver, Warren 224
 Weber, Édith 56, 58, 62, 63, 67, 68, 70, 71, 79, 200, 271
 Weber, Gottfried..... 200
 Werckmeister, Andreas 168, 170, 181
 Willaert, Adrian 79, 84, 88, 91, 96, 98, 125, 164
 Wittgenstein, Ludwig 199, 208, 209, 221, 261, 272
 Wolff, Francis 104, 195, 196, 232, 272
 Wollick, Nicolaus 76

Y

Yates, Frances 132, 272

Z

Zarlino, Gioseffo . 8, 72, 80, 83, 84, 86, 88-94, 96, 105, 107-
 109, 112, 130, 181, 264, 265, 268, 272
 Zwingli, Ulrich 62, 123

La rhétorique musicale et les émotions : éveil ou expression des affects ?

L'étude de ce que l'on nomme « rhétorique musicale » nous semble pouvoir offrir un éclairage spécifique sur la question de la musique et des émotions. En effet, les deux champs de réflexion en philosophie de la musique dont il est question font l'objet d'un intérêt qui se manifeste au cours de ces dernières années. Aussi, nous considérons que la rhétorique musicale et le phénomène particulier de la poétique musicale germanique sont de nature à structurer une telle étude, tant par les choix qu'ils présupposent (comme le fait que les émotions y sont un moyen destiné à produire un effet) que par ceux qu'ils délaissent.

Notre recherche suivra les trois principales étapes suivantes : (a) une étude des aspects de la question antérieurs à la *musica poetica* (dans la Grèce antique, dans la liturgie luthérienne, dans la théorie musicale italienne) ; (b) un examen détaillé du thème des passions dans les traités de l'Allemagne baroque ; (c) un parcours concernant l'évolution de la question jusqu'aux débats actuels.

Mots-clés : auditoire, élocution, émotions musicales, esthétique musicale, *ethos*, *musica poetica*, *pathos*, persuasion, poétique musicale, rhétorique musicale, théorie de la musique, théorie des passions.

Studying “musical rhetoric” seems likely to bring some specific light about the topic of music and emotions. Both fields of research in philosophy of music involved arouse an interest, especially last years. Therefore, we regard musical rhetoric and the distinctive phenomenon of German musical poetics as able to structure such a studying, through choices they suppose (for example, the fact that emotions are means for have an effect) and choices they leave.

Our investigation includes the three main following parts: (a) some study about facets of the subject prior to *musica poetica* (in Ancient Greece, in Lutheran liturgy, in Italian theory of music); (b) some detailed examination about the topic of passions in German baroque treatises; (c) a review regarding evolution of the subject up to current discusses.

Keywords: aesthetics of music, audience, doctrine of the affections, elocution, *ethos*, music and emotions, music theory, musical poetics, musical rhetoric, *musica poetica*, *pathos*, persuasion.