

La vocale et l'instrumentale : jeux de miroirs au temps des Lumières

Poétique des rapports entre musique vocale et musique
instrumentale dans la seconde moitié du 18^e siècle

Claude Dauphin
Musicologue

Département de musique Université du Québec à Montréal

Résumé. Ces réflexions constituent une tentative d'explicitation fonctionnelle de certains gestes musicaux modelés sur des interpellations langagières. Je les envisage selon trois perspectives. *Primo* : celle de l'imitation archétypale des schèmes de la parole; *secundo* : celle de l'adoption de procédés syntaxiques; *tertio* : celle de la définition de leur grammaire. J'avais soulevé ces hypothèses dans un précédent écrit¹ sans m'être donné la peine ni de les discuter ni de les argumenter. En les reprenant ici je vise à préciser en quoi pouvaient consister les attributs d'italianisme que la légion d'analystes et de commentateurs des musiques baroque, préclassique et classique croit repérer sans éprouver l'obligation de les désigner. Trop souvent en effet le qualificatif d'italianisme se limite à dénoter "une certaine grâce" de la mélodie dans le répertoire ultramontain du XVIII^e siècle. Parallèlement, la désignation du style français se borne à repérer des rythmes pointés institués par l'ouverture lullyenne et à déceler une ineffable "majesté" dans l'œuvre des héritiers de l'esthétique versaillaise. J'espère, par cette prospection, parvenir à baliser de manière plus spécifique les caractéristiques des deux styles.

Mots clef. Musicologie, Rousseau, archétypes linguistiques, tropes, non-tropes.

Abstract. These ideas are an attempt to explain some functional musical gestures shaped with the help of language. Three perspectives are considered. First: the imitating archetypal patterns of speech; second, those adopted from the syntax process; and third, the definition of grammar. These hypotheses were risen in an earlier work of mine without further discussion or argumentation. They have been taken up here again to clarify what could be considered the attributes of the Italian influence that the legion of analysts and commentators of Baroque, preclassic and classic music identify without feeling the need to

¹ DAUPHIN, Claude : *La musique au temps des Encyclopédistes*, Centre international d'étude du 18^e siècle, Ferney-Voltaire, 2001.

point them out. Too often being classified as having Italian influence is equal to denoting "a certain grace" of the melody in the *ultramontane* production during the eighteenth century. Meanwhile, the French style merely identifies certain rhythms established by the *lullyenne* opening detect and ineffable "majesty" in the work of the heirs of the Versailles' aesthetic. By this work I aim to point out in a more specific way the characteristics of both styles.

Keywords. Musicology, Rousseau, linguistic archetypes, tropes, non-tropes.

Après avoir évalué, dans le livre de 2001, le degré d'éloignement ou de proximité que ces deux musiques pouvaient entretenir avec les beaux-arts et les sciences dans la vision des encyclopédistes et de leurs contemporains, je m'efforcerai ici de soupeser le rôle des attributs linguistiques dans la représentation des éléments du discours musical à la même période. Je m'autoriserai parfois d'en suivre l'effet au-delà de la période critique, convaincu que la poétique des rapports entre musique vocale et musique instrumentale dans la seconde moitié du XVIII^e siècle conclut une longue période de recherche de l'expression musicale et recèle toute la dynamique d'élaboration des tendances polarisatrices du classicisme prochain et du romantisme plus lointain. Mais pour l'essentiel, je ne perds pas de vue que la confrontation entre style vocal et style instrumental se cristallise dans les particularités nationales des genres musicaux qui s'épanouissent en Italie et en France entre 1750 et 1770. Cette double oscillation – musique vocale *vs* musique instrumentale ; style italien *vs* style français – provoque les accélérations de l'histoire musicale propres à la période des Lumières.

*

Je formule au départ une problématique générale en trois postulats :

1. Que la musique instrumentale emprunte ses figures de rhétorique à des schèmes linguistiques tout comme cela se pratique dans la musique vocale ;
2. Que ces archétypes linguistiques sont de deux espèces :
 - a) les tropes – figures métaphoriques, picturales et narratives – prépondérants dans la musique française ;
 - b) les non-tropes – formules conatives et dialogiques – prédominants dans la musique italienne ;
3. Que les procédés d'imitation qui déterminent la différence des deux styles nationaux découlent de la relation archétypale dominante.

Rappelons en guise de prémices que les premières tentatives européennes de musique purement instrumentale se sont manifestées au XVI^e siècle dans la *canzone francese*, c'est-à-dire la transcription instrumentale par des Italiens de chants polyphoniques franco-flamands. Curieuse fusion originelle dont les composantes seront plus tard, dès le dernier tiers du XVIII^e siècle, soumises à un fécondant divorce duquel résultera le chiasme le plus inattendu : la musique vocale associée au style italien d'une part, la musique instrumentale devenue l'emblème de la manière française d'autre part. Dans le même temps que s'opère ce partage, l'esthétique parisienne dominante en France s'évertue à garder sa noble tradition de tragédie lyrique, symbole incontesté du faste versaillais. Peut-on expliquer la constitution organique de cet agrégat ?

Pour dénouer cette intrication esthétique semblable aux intrigues burlesques, c'est-à-dire fondée sur la confusion des couples réels et des couples déguisés, je prendrai appui sur des exemples tirés d'œuvres parfois limites dont le profil exagéré me semble approprié à la démonstration : *Titon et l'Aurore* de J.-J. Mondonville, (1711-1772), *La Serva Padrona* de Pergolesi (1710-1736), *l'Armida abbandonata* de Niccolò Jommelli (1714-1774), le *Concerto de violon*, K219 de Mozart (1756-1791), *Le Devin du village* de J.-J. Rousseau (1712-1778) revu et corrigé par Beethoven (1770-1827) et *Il maestro di capella* de Domenico Cimarosa, (1749-1801).

Le tragique et le *buffa*

La "pastorale héroïque" *Titon et l'Aurore* a été composée en 1752 pour répondre en français au scandale de la *Serva padrona* de Pergolesi représentée par les Bouffons cette même année à Paris. Madame de Pompadour eut l'initiative de cette commande adressée au compositeur et violoniste Jean Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) pour sauver l'honneur de la musique française dans une querelle du goût qui menaçait de ternir l'éclat du royaume. L'œuvre était investie de la mission d'opposer aux italianismes de la *Serva padrona* les nobles et vrais attributs du goût français. Il n'y a donc pas superfétation à confronter une pastorale héroïque et un *intermezzo* bouffe. Contrairement aux critiques qui accusent Rousseau de s'être fourvoyé en comparant *opera buffa* et *tragédie lyrique*, j'approuve plutôt ces confrontations qui, loin d'être artificielles, exacerbent les traits culturels assignés aux deux musiques ; elles illustrent mieux que toute autre forme de comparaison les dispositions psychologiques propres à chacune des deux nations.

Parallèlement à l'analyse de l'œuvre, il importe aussi de considérer l'évolution stylistique du compositeur pour comprendre le choix de sa personne pour relever le défi du discours musical le plus apte à représenter le style national français et à le magnifier. Originaire de Narbonne dans le sud de la France, Mondonville est admis comme musicien au Concert-Spirituel où il fait son

entrée symboliquement “le jour des Rameaux 1734”, comme le signale Philippe Lescat, pour souligner le passage du compositeur à la grande tradition française du motet qui deviendra l’insigne de sa nouvelle personnalité. En effet, avant de se dédier au motet, genre spécifiquement français et même typiquement versaillais, Mondonville, compositeur de sonates pour clavecin avec accompagnement de violon, pratiquait un style très méridional fortement teinté d’italianismes, c’est-à-dire obstinément mélodieux, séquencé à souhait, comportant de nombreuses répliques imitatives, d’oppositions rapides et de fréquents sauts de registres ponctués par des traits mélodiques en imitation ou en mouvements contraires². *Titon et l’Aurore* révèle chez le Mondonville parisien une esthétique tout opposée, guidée par des stratégies de narrativité, de picturalisation et de métaphorisation.

L’itinéraire de Mondonville se confond avec celui de maints autres compositeurs français de son époque ou de la génération précédente lesquels accédaient à l’esthétique parisienne en renonçant à leur pratique “provinciale” tissée de tournures instrumentales italiennes. Leur arrivée à Paris coïncide avec un accès de ferveur pour le lyrisme religieux et opératique. Ces compositeurs qui migrent vers la capitale viennent généralement de l’Est (Lyon : Jean-Marie Leclair ; Dijon : Jean-Philippe Rameau) ou du Sud (Aix-en-Provence : Campra ; Narbonne : Mondonville). À l’origine, ils cultivent les suites de clavecin : *Pièces de clavecin* de Rameau (trois livres entre 1706 et 1728); la sonate : *Pièces pour clavecin en sonates avec accompagnement de violon* de Mondonville, *Sonates de violon* de Leclair. Tous obtiennent leur admission dans le cercle des musiciens parisiens en accomplissant un rite de passage ostentatoire : 1. La publication d’un recueil de leurs œuvres instrumentales antérieures (comme pour clore une période). 2. L’emprunt du motet comme nouvelle forme de leurs compositions. 3. L’adoption d’une carrière de musiciens lyriques. Ce faisant, ils délaissent le champ de la composition instrumentale qui était leur spécialité tant qu’ils vivaient en province.

Ce cheminement mérite toutefois d’être nuancé. En effet, avant sa venue à Paris, Campra (1660-1744) composait des symphonies mais aussi des motets. Mais une fois installé dans la capitale, il ferme le livre de ses symphonies pour ne garder ouvert que celui des motets. Nouveau maître de la tragédie lyrique et de l’opéra-ballet depuis la création à l’Opéra de Paris de son *Hippolyte et Aricie* en 1733, Rameau refait surface dans le domaine instrumental avec ses incomparables *Pièces de clavecin en concert* en 1741. Leclair (1697-1764) aussi, représente à sa façon une forme d’originalité : son installation définitive à Paris en 1743 coïncide avec la composition de sa tragédie lyrique *Scylla et Glaucus*

² Philippe Lescat, arrive aussi à la même constatation à l’examen des sonates pour flûte, viole de gambe et basse continue et des Sonates pour violon et clavecin : “Mondonville”, dans *Dictionnaire de la musique en France aux 17^e et 18^e siècles*, Marcelle Benoît, dir., Paris, Fayard, 1992, p. 472.

mais il reviendra bien vite à sa musique pour violon. Il construit à son corps défendant le style symphonique concertant de l'École française de violon, que son condisciple, Viotti [plus jeune (1755-1824) mais comme lui élève de Somis (1688-1775) à Turin], conduira à son apogée avec le concours du Chevalier de Saint-George (1739-1799). Pour s'expliquer ces influences régionales dans l'élaboration du style français, il faudrait absolument établir une géographie stylistique française autour des aires de provenance des musiciens comme on le conçoit aisément pour l'Italie (styles vénitien, florentin, romain, napolitain). Mais ce serait faussement interpréter et peut-être exagérément déformer la réalité historique d'un état foncièrement centralisateur.

Figures du discours musical

Ces observations me portent à formuler deux hypothèses corrélatives. 1. La musique dite française, parisienne et versaillaise, se distingue par l'espèce des figures et des schèmes qui en dominent la composition. 2. Elle s'oppose à la musique italienne par l'attention que ses compositeurs accordent à la conformité du discours musical aux traits du discours littéraire, ces derniers sauvegardant leur authenticité jusque dans le genre instrumental. Les procédés de narrativité en usage dans la poésie servent de référent à la musique instrumentale et guident la composition musicale même quand cette dernière feint de s'émanciper de sa matrice littéraire originelle. En fait, la composition musicale française procéderait par référence aux tropes littéraires, figures du discours décrites, répertoriées et catégorisées vers 1730 par le grammairien Dumarsais et qu'il reprend vers 1749 pour l'*Encyclopédie* de Diderot.

Vers 1818, Pierre Fontanier, disciple de Dumarsais, relance, développe et amplifie considérablement la théorie des tropes. C'est lui qui insère à côté des tropes la catégorie des non-tropes, composée des figures de dialogisme auxquelles je ferai appel pour établir les typologies de l'imitation propres au style italien. L'intérêt pour ces typologies de la grammaire stylistique a été confirmé depuis que Gérard Genette a donné une édition commentée (1995) des *Figures du discours* de Fontanier, ouvrage dont je me sers pour étayer ces propositions théoriques.

Il va de soi que l'imposant complexe sémantique des tropes linguistiques, tel qu'ils fonctionnent dans la littérature écrite et orale, ne peut être rabattu inconsidérément sur le plan de la musique. De mon point de vue, seules quelques figures "tropiques" et "dialogiques" alimentent la dynamique du discours musical. Sur elles repose la recherche très savante de significations dans la musique française et celle très intuitive de l'expression dans la musique italienne de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Que sont donc les tropes, au sens littéraire et au sens musical ?

Les tropes, au sens littéraire

Au sens littéraire, le trope est une figure métaphorique autant prise en poésie que courante dans les parlars familiers. S'y rapportent les différentes formes de métonymies, des synecdoques utilisées pour la figuration de l'écriture et de la parole. Les mots du lexique ordinaire s'en trouvent ainsi détournés de leur sens premier du fait de leur application à une sémantique extensive. Étiré, le sens initial des mots parvient à dépeindre des situations, à constituer des tableaux métaphoriques (ex. "un torrent de larmes", "les flèches de l'amour", "le feu de la passion", "la chaîne des jours heureux") voire des traits euphoniques³ (ex. "mourir de rire").

Douchet et Beauzée proposent dans l'article "Trope" de l'*Encyclopédie* une synthèse des catégories exposées par Dumarsais dans le même ouvrage. Ils considèrent que "Les *tropes* rendent le discours plus noble : les idées communes, auxquelles nous sommes accoutumés, prétendent-ils, n'excitent point en nous ce sentiment d'admiration et de surprise qui élève l'âme ; en ces occasions on a recours aux idées accessoires, qui prêtent, pour ainsi dire, des habits plus nobles à ces idées communes⁴". Les tropes par leur effet de virtuosité et leur distance marquée d'avec la langue prosaïque, touchent la sensibilité, provoquent des émotions, accomplissent une esthétique. Ils donnent du coloris et du relief aux parlars quotidiens favorisant l'émergence de la poésie populaire. Pour soutenir leur argumentation, nos deux auteurs citent le III^e livre du *Pharsale* de Brébeuf : "Au lieu de dire que c'est un Phénicien qui *a inventé les caracteres de l'écriture*, ce qui seroit une expression trop simple pour la poésie, Brébeuf a dit :

C'est de lui que nous vient cet art ingénieux,
De peindre la parole et de parler aux yeux,
Et par les traits divers des figures tracées
Donner de la couleur et du corps aux pensées.⁵

Comparer l'acte d'écrire à l'acte de peindre et préciser qu'il s'agit d'une peinture de la parole, revient à métaphoriser pour mieux communiquer sa pensée. C'est aussi édifier tout un réseau de significations qui peuvent faire l'objet de gloses érudites. Ainsi, l'exemple choisi par Douchet et Beauzée portera Fontanier à consolider la comparaison de l'écriture avec les arts visuels en soulignant que la faculté de tropoïser crée le style, c'est-à-dire "l'art de peindre par la pensée par

³ J'aurais préféré le terme "métaphonie" pour fait pendant à "métaphore". Mais ce mot n'est pas confirmé dans la littérature sur les tropes. Il s'agirait d'un néologisme forgé pour les besoins de ma démonstration.

⁴ DOUCHET, Jacques-Philippe-Augustin ; BEAUZEE, Nicolas : <<Trope> , dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 16, Diderot et D'Alembert, dir., Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765, p. 698-703.

⁵ *Ibid.*

tous les moyens que peut fournir une langue⁶”. D'ailleurs, précise-t-il, le mot “style” lui-même est donné en référence à la gravure, puisque le mot vient de “l'instrument⁷ qui servait à graver la parole, comme la plume⁸ sert à la tracer avec un liquide⁹”.

Les non-tropes

Poursuivant le procédé de l'extension du sens des mots et de leur effet sur la transmission de la pensée, l'écrivain étire la métaphore jusqu'à l'euphonie c'est-à-dire jusqu'à constituer une sémantique des images sonores. Cette nouvelle perspective ouverte sur l'audition, permet d'envisager la catégorie que Fontanier appelle “non-tropes”. Cette nouvelle relation se trouverait fondée sur le rythme et le timbre des phonèmes pour réaliser l'expression. Fontanier désignait d'abord par cette formule négative les procédés d'évocation harmonique, qualifiés aussi d'*Harmonisme*, ou plus généralement de *Correspondances* en raison des effets de synesthésies (transfert de sens : ouïe, vue, toucher). Ces procédés incluaient aussi les allitérations, les “analogies de timbres¹⁰” comme l'allitération illustrée par ce vers de Racine :

“Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?¹¹”

On observe cependant que la catégorisation de Fontanier en tropes et non-tropes, entraîne de dérangement ambiguïtés en raison de l'ascendant de la similitude des stratégies littéraires, narratives et visuelles exercée sur les deux groupes. Genette ne manque d'ailleurs pas de critiquer cette confusion créée par le manque de spécificité des non-tropes ajoutées par Fontanier à la théorie de Dumarsais : “Le tableau [de Fontanier] peut paraître d'une complexité excessive, et l'on souhaiterait pouvoir lui substituer une répartition plus simple [...] en figures de mots/figures de pensées, ou figures de grammaire/figures de rhétorique, ou figure d'imagination/figures de passion¹²”. En effet, tels que définis par Fontanier, les non-tropes demeurent trop proches des *procédés de poétisation* pour constituer une inversion des tropes. Pour établir le contraste entre tropes et non-tropes, il aurait fallu envisager ces derniers comme *procédés de verbalisation* et les limiter à la conation et au dialogue. Je retiendrai plus loin la dimension élocutoire des non-tropes pour qualifier les techniques

⁶ FONTANIER, P. : *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977, p. 359.

⁷ Le stylet.

⁸ À l'opposé du *stylo*.

⁹ FONTANIER, *ibidem*.

¹⁰ MORIER, Henri : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses universitaires de France, Paris, 1961, p. 3.

¹¹ RACINE, Jean : *Andromaque*, acte V, scène 5.

¹² GENETTE, Gérard : “Introduction” aux *Figures du discours* de Fontanier, *op. cit.*, p. 16.

d'italianisme issues de l'opéra *buffa* qui étendent leur influence jusque sur la musique instrumentale classique. En particularisant ainsi les deux catégories, il deviendra plus aisé de suivre l'itinéraire des musiciens du XVIII^e siècle dans leur entreprise de musicalisation des faits littéraires, d'une part, et des faits de parole, d'autre part.

Les tropes, au sens musical

Ces procédés de *correspondance synesthésique*, opérant dans la formation et dans la définition des tropes littéraires, sont directement transférables au projet esthétique de la musique française. La mission confiée à Mondonville par la Pompadour relève bien d'un projet avoué de *peindre et de parler à l'imagination par les sons* d'après le mot de l'abbé Laugier¹³.

Qu'on se réfère à différents auteurs de l'antiquité grecque ou latine, ou encore à différentes pratiques de la musique liturgique, le sens accordé au mot trope en musique reste invariable. Il demeure fidèle à son étymologie grecque, Τροπος signifiant "tour", selon les nombreuses acceptions de ce mot en musique : "tour mélodique", "tournure", "tonalité" dans le sens de "tour de gamme", etc. Mais le sens le plus pertinent ici demeure celui de *substitution* : l'usage dérivé d'une formule se fondant sur le *détournement* du sens propre. Ainsi en fut-il des tournures mélismatiques du Kyrie et de l'Alleluia qui, libérées de leur ancrage originel aux deux locutions grecques et hébraïques, continuèrent à *figurer* la contrition et la joie dans d'autres contextes d'exécution.

Pour réaliser le trope au sens musical, le compositeur se substitue à l'écrivain. Il procède par euphonie, c'est-à-dire qu'il associe des images à des figures sonores, sa technique ne différant de celle de l'écrivain qu'en raison des propriétés du matériau : des sons pour l'un, des mots pour l'autre. Là où les jeux de sonorités de l'écrivain sont produits par les phonèmes constitutifs des mots, les associations du compositeur partent de formules purement sonores générées par des traits instrumentaux ou des vocalises. Cet étirement des sons porte néanmoins l'auditeur à se représenter des significations reliées à des stimuli d'idées qui transcendent la musique entendue au premier niveau. Ce ne serait donc pas une langue musicale ou sonore que percevaient les auditeurs des *Pièces de clavecin en concert* de Rameau au salon de La Pouplinière mais des images intérieures suscitées et entretenues par une perfusion sonore. La signification musicale résultait de la procuration exercée par un référent, circonstance ou personnage présent ou remémoré grâce à l'intitulé du morceau : "L'Agaçante", "La Timide", "L'Indiscrete".

Les archétypes de tropes dans la musique française

¹³ LAUGIER, Marc-Antoine : *Apologie de la musique française*, dans *La Querelle des Bouffons*, Denise Launay, éd., Minkoff, Genève, 1973, p. 1152.

Dans la musique dramatique française, des procédés d'extension motivique sont appliqués aux mots “flèche”, “amour”, “feu”, “furie”, “gloire”, “victoire”, “désir”, “plaisir”. Leurs tropes proviennent de clichés métaphoriques de la poésie allégorique en usage dans les tragédies lyriques des XVII^e et XVIII^e siècles. Ils s’associent à des expressions passe-partout du type : “bras furieux”, “courage affamé de péril et de gloire”, “remords dévorant”, “oreille superbe”, “flots précipités”, “foudre de guerre”, “louange agréable”, “fureur du glaive”, “volez, volez, soyez prompts”, “brûlant de mes flammes”, etc. Remarquons qu’il s’agit d’abord de tropes littéraires qui ont donné lieu à des mélismes musicaux. Cette tropoïsation est pratiquée à grande échelle dans les genres musicaux que les Français opposent au style italien¹⁴. On les trouve à l’œuvre dans les pages symphoniques de *Titon et l’Aurore* de Mondonville ouvrage composé pour exacerber le goût français et affadir le goût italien.

Le style instrumental français s’appuie sur le trope littéraire puisque l’objectif de faire image guide la composition musicale de cette nation. Sur ce principe repose le développement d’une dialectique instrumentale, d’effets d’orchestre significatifs et de vocalises à longue portée qui atténuent la force des idées mélodiques en amplifiant celle des ornements. Ainsi s’affirme une propension descriptive, caractéristique de la musique française, à estomper la trop vernaculaire ligne mélodique et à mettre en évidence la fioriture et l’ornementation anoblissantes. Le projet de tropoïsation de la musique française se donne pour procédé d’élévation du style, pour amplification de la valeur sémantique du discours musical, pour agrémentation et pour augmentation de sa facture poétique. Il ajoute une dimension érudite à la musique et la fait accéder au raffinement de la poésie en regard du langage vernaculaire et prosaïque de la romance.

Condition d'utilisation des tropes au sens musical

Ces pages instrumentales dominées par la typologie des tropes laissent peu de place à l’épanouissement de la mélodie. Ainsi faut-il comprendre le reproche formulé par les adversaires de la musique française, tel Rousseau, qui accusent les compositeurs de se complaire dans le bruit de l’orchestre au lieu de faire de la musique soutenue par une véritable harmonie. Ce genre de remarque laisse percevoir combien la poétique de la représentation des formules tropées par les

¹⁴ Dans *Titon* de Mondonville, on peut suivre les exemples suivants tirés du Prologue : “Esprits soumis à mon empire” (scène 1 ; tropes sur « volez, volez » dans le vers : “Volez, volez, soyez aussi prompt que mes vœux”. “Vol des esprits du feu” (sc. 1), page instrumentale dont la figuration du « vol du feu » inspirera les interludes instrumentaux à travers tout l’opéra. “Qu’on ne parle que de ta gloire” (sc. 2), formation de tropes instrumentaux sur les mots “Gloire” et “Victoire”, là encore généralisés dans les interludes instrumentaux à travers tout l’opéra. Enfin on peut admirer le “Clignement des yeux” des statues animées dans l’air “Quelle clarté brille à nos yeux”, Chœur du Prologue.

traits d'orchestre, est accueillie comme une sorte de vague plasticité visuelle sans dessin ni dessein, dépouillée de sens puisque dépourvue de courbe mélodique précise et expressive¹⁵. Pour Rousseau, “la mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessein dans la peinture ; c’est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs [...] Comme donc la peinture n’est pas l’art de combiner des couleurs d’une manière agréable à la vue, la musique n’est pas non plus l’art de combiner des sons d’une manière agréable à l’oreille¹⁶”.

En réponse à Rousseau, Chabanon défend cette poétique des pages orchestrales françaises fondées sur les tropes et en fait une catégorie spécifique et originale du style français. Il en fait le fer de lance de la musique vive, forte et bruyante, apte à traduire la colère des héros et la rage des éléments, qu’aucune mélodie ne contient d’emblée sans le secours d’un artifice d’exécution. Là s’étend le règne de l’orchestre :

Voulez-vous reconnoître plus positivement encore, combien est vague et indéterminée l’expression de la musique forte et bruyante ? Une expérience peut vous en assurer. Otez à cette musique le commentaire des paroles, celui du bruit qui l’accompagne ; réduisez-la à la seule mélodie exécutée, je ne dis pas sans accompagnement, mais sans fracas ; et interrogez alors cette mélodie ; vous écouterez ce qu’elle vous dira. Je donne à l’homme le plus versé dans la musique, le choix de l’air françois, italien, allemand, qui lui aura paru exprimer la colère et la rage avec le plus de vérité : sans savoir quel sera le morceau choisi, j’affirme d’avance qu’il perdra toute son expression lorsqu’il perdra l’accessoire des paroles et du bruit. (*Ibid.*, p. 157-158).

Très au fait de cette esthétique française, Chabanon relève les caractères ou les sentiments intraduisibles par la seule mélodie. L’orchestre seul prend en charge l’expression et peint le tableau du tumulte de la nature et du sentiment. Gluck aspirera à exercer ce rôle de peintre de l’orchestre.

La méthode italienne : le dialogisme

C’est précisément à une sensibilité contraire au raffinement et à la délicatesse du trope, opposée à la peinture agitée du paysage et des caractères, qu’aspirent le *buffa* et le comique à l’italienne. Y dominent les figures de non-tropes, celle

¹⁵ Pourtant Rousseau se soumet à l’exercice du trope dans l’ariette “Avec l’objet de mes amours” placée vers la fin du *Devin du village*. Que l’on porte attention aux deux interminables mélismes sur le mot “chaîne” dans le syntagme “c’est une chaîne d’heureux jours”. Le second (mes. 96-103), le plus long, s’articule sur quarante-six notes s’étendant sur huit mesures. Cette démonstration soutient l’idée véhiculée par Rousseau dans son intermède que l’on peut composer de la musique bien française tout en opposant des airs mélodieux à des récitatifs parlants d’après le modèle italien.

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Essai sur l’origine des langues*, OC, t. V, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1995, p. 413-414.

du dialogisme, celles de l'échange rapide, de la réplique. En simplifiant la classification de Fontanier comme le suggère Genette, nous retiendrons que la figure dominante du non-trope est celle du dialogue. Les procédés de dialogisme correspondent, non point à la signification lexicale, domaine de figures d'expression, mais à l'élocution, c'est-à-dire aux procédés d'échanges verbaux entre interlocuteurs, nourris d'accents et d'expressivité. On comprend alors qu'ils traduisent une dynamique de mobilité, de vivacité qui est l'attribut fondamental du *buffa*. Ces figures de dialogisme s'assimilent à ce que Rousseau appelle l'accent : ponctuation ou interjection (exclamation, interrogation, affirmation, négation). Parmi les catégories de Fontanier, les figures de dialogisme les plus applicables au *buffa* et par extension aux italianismes, prédomine l'*imitation* (que je qualifie d'autonyme, c'est-à-dire non pas dans le sens d'imiter l'extériorité ou une idée mais dans la perspective où la musique réitère ses propres figures sous forme d'entrées fuguées ou de séquences mélodiques). C'est en fonction du plaisir d'entendre et de réentendre un mot, d'opposer une courbe intonative convexe à une courbe concave, l'instrument à la voix, que le tour mélodique ressort si soyeux, si chatoyant, et si nettement profilé. Du fait qu'elles épousent le tour de la parole, ces mélodies gagnent, paradoxalement, en signification intrinsèque sans perdre de leur sensualité auditive. Ce que Fontanier décrit pour la littérature sous les désignations d'*inversion*, de *gradation*, d'*énumération* et de *réitération* se vérifient dans les "sì, sì / no, no", des contradictions obstinées qui se glissent jusque dans la musique pure des quatuors et des sonates sur le modèle de l'Air du Catalogue (Leporello) dans *Don Giovanni* de Mozart. *Le Nozze* commence par une scène de mensuration et développe tout au long de son parcours les formules de l'*approbation*, de l'*interrogation*, de la *dubitation*, et de l'*interruption*.

Ainsi les vocalises du *buffa* et les mélismes du *giocoso* que Mozart insère dans ses œuvres et jusque dans ses *Singspielen*, représentent l'antithèse même du trope à la française. La formule mélismatique étincelante de colère et de menace de la Reine de la nuit, l'illustre *aria* "*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*", n° 14 de la *Flûte enchantée*, présente une dimension purement vocalique : la voix se substitue à l'instrument dans l'imitation éperdue des harmoniques du violon pour exprimer une rage folle qui n'entretient aucun lien "visuel" avec la dernière syllabe du mot "nimmermehr" ("jamais plus"). La vocalise du non-trope ne double pas la sémantique du texte ; elle se donne même comme négation lexicale pour occuper tout l'espace de l'expression musicale immédiate des sentiments. Les éclatantes vocalises du bel canto montrent bien la nature purement mélismatique du non-trope. Les compositeurs d'opéras sérieux ne cherchent point à troper les mots pour leur valeur lexicale mais pour leur potentiel de vocalisation. Le mélisme du sérieux se développe comme un lierre agrippé à son terreau favori, le phonème "a". Dans ces deux vers de son *Armida abbandonata* :

Se da que'labbrì imparo / Si j'apprends de ses lèvres
Lo sdegno a moderar / à modérer mon courroux

Jommelli (1714-1774) plante ses vocalises sur le "a" de "imparò" et surtout sur la préposition du second vers, "a", et non sur "sdegno/courroux" comme l'aurait fait tout compositeur français de son époque.

Pour sa part, l'*aria* d'Umberto "Sempre in contrasti" dans *La Serva Padrona*, de Pergolesi, présente un cas de figure fort intéressant de trope à la française sur le mot "piangere" (pleurer), correspondant à une minorisation de la tonalité coincée entre deux zones d'exubérance dialogique en mode majeur. Ce procédé, correspondant à l'abruption dans les figures de rhétorique, comporte un grand potentiel d'ironie. Fontanier décrit l'abruption comme une "figure sans transition d'usage entre les parties ... afin d'en rendre l'expression plus animée¹⁷". À la fin du premier intermezzo de *La Serva Padrona*, le compositeur napolitain fera se succéder des séquences d'affirmation, d'énumération, de contradiction entrecoupées par des abruptions mélismatiques pour rehausser le côté picaresque du *duetto* de Serpina et d'Umberto. Ce genre d'exubérance revêt une grande potentialité burlesque que Mozart aussi exploite pour créer des effets de turquerie dans ses opéras, voire même dans sa musique purement instrumentale. La turquerie insérée dans le troisième mouvement (Rondeau *Tempo di menuetto*) du *Concerto pour violon et orchestre* n°5 en la majeur K219 présente ainsi de ces déroutantes abruptions qui font tout le charme burlesque du morceau.

Je pourrais aussi citer comme modèle de *négation* issu du vocal pour passer à l'instrumental l'exemple de l'arrangement que fait Beethoven de l'air de Colin "Colette n'est point trompeuse" tiré du *Devin du Village* de Rousseau. La *négation* sur saut d'octave est une figure musicale burlesque typiquement italienne sur laquelle Beethoven met l'emphase dans l'arrangement qu'il fait de cet aria dialogique. Le compositeur magnifiera ce procédé dans le célèbre Quatuor n° 16 (4^e mouvement) par l'angoissante question/réponse sur le motif dit "*Muss es sein? / Es muss sein!*". Ce sont des formules de discussion, (de dispute même dont le *buffa* fera ses délices). Mais au fond, n'est-ce pas ce transfert des formules de dialogisme au canevas musical, sans préoccupation sémantique qui inspira à Proust ce touchant commentaire à la suite de l'exécution imaginaire de la sonate de Vinteuil : "La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en

¹⁷ FONTANIER, *op. cit.*, p. 342. En fait Fontanier n'emploie le terme d'*abruption* qu'à la p. 482 alors qu'il en donne la définition bien plus tôt (p. 342). Une autre incohérence de l'ouvrage est de situer l'abruption parmi les *figures de liaison* et non pas parmi les *figures d'exubérance* (p. 296 sq.).

avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connu à ce point la pertinence des question et l'évidence des réponses."¹⁸

Nul commentaire esthétique ne traduit mieux à mon sens cette typologie à l'œuvre dans la musique italo-allemande

Mais la rhétorique la plus englobante, la plus fonctionnelle et la plus caractéristique du style italien demeure le dialogue en imitation. Cette forme dominante de l'italianisme musical semble tellement associée à la musique italienne que Domenico Cimarosa (1749-1801) l'a mis en abyme dans son l'intermezzo *Il Maestro di Capella*. Composée vers 1786, l'œuvre offre une allégorie de l'imitation musicale immanente, véritable moteur de la dynamique musicale italienne du XVIII^e siècle. Les personnages : un chef et son orchestre. L'intrigue : le chef initie son orchestre à l'imitation. Les péripéties : le chef n'obtient que des *contrefaçons de l'imitation*, l'orchestre ne parvenant pas à imiter les traits de gammes fredonnés qu'il donne en exemple. Il en résulte une opposition des catégories typologiques du langage musical : gammes *versus* arpèges, conjoint *versus* disjoint, intervalles directs *versus* intervalles renversés, etc. Dénouement : petit à petit, les musiciens se laissent sensibiliser au fait de l'imitation et découvrent les secrets des similitudes typologiques : imitation des vocalises du chef par les sections désignées de l'orchestre. Le chef se lance alors dans une véritable orgie du trait mélodique produisant tout une gerbe d'onomatopées pour donner voix aux traits instrumentaux qui parviennent ainsi à la conscience des instrumentistes.

Dans cet opéra limite, chacun joue sa propre réalité ; le chef/chanteur est le protagoniste de son propre rôle tout comme l'orchestre remplit le sien. L'imitation est mise en abyme, c'est-à-dire représentée en soi, le contenu étant tissé dans la forme même. Le but de l'œuvre s'accomplit dans la réussite de l'imitation. Aussi, ne reste-t-il plus au chef qu'à convoquer ses musiciens au défi d'une prochaine joute imitative :

*Vi ringrazio, miei signori;
proveremo ad altro tempo
un Andante, Allegro e Presto,
che faravvi stupefar.
Un Cantabile con moto,
un Larghetto, un'Andantino,
che un talento sopraffino
non potrà giammai imitar.*

Soyez remerciés, Messieurs ;
une autre fois, nous essaierons
un *Andante*, un *Allegro*, et un *Presto*,
qui vous stupéfieront.
Un *Cantabile con moto*,
un *Larghetto*, un *Andantino*,
que même le talent le plus raffiné
ne pourra jamais imiter.

¹⁸ PROUST, Marcel : *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1954, p. 407.

Conclusion

Cimarosa consacrerait-il l'idée de Rousseau selon laquelle la musique vocale suit la parole et l'instrumentale, la vocale¹⁹? Toute conclusion définitive à ce stade me paraît prématurée. Je sens combien mes propositions d'aujourd'hui pour comprendre la relation de l'archétype de la parole au style musical sont encore embryonnaires. C'est sûrement un topique qui demanderait à être plus rigoureusement développé. Je me suis contenté de répertorier et de confronter les éléments distinctifs des styles musicaux dans l'Europe des Lumières. Il est clair que je ne saurais avancer dans ce labyrinthe sans m'accrocher au fil d'Ariane des encyclopédistes : hier, Diderot, Rousseau, Chabanon, et aujourd'hui, Dumarsais et Fontanier.

¹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques : *Lettre sur la musique française*, OC, t. V, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1995, p. 294.