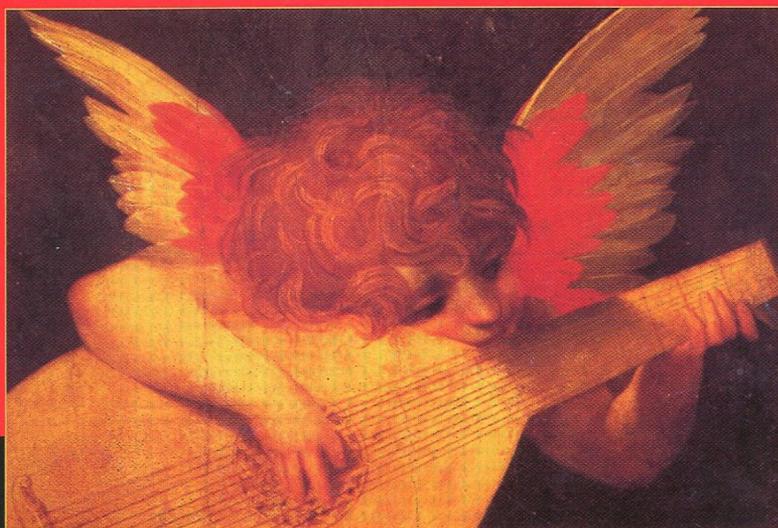




Musica Rhetoricans



Sous la direction de Florence Malhomme

SÉRIE ÉTUDES



Musique et Rhétorique ou Rhétorique et Musique ?

F. Alberto GALLO

Les rapports de la musique et de la rhétorique sont devenus sujet d'étude en histoire de la musique dans les années 40, après la dissertation de Hein Brandes¹, le livre de Hans Heinrich Unger², et surtout le célèbre article de Wilibald Gurlitt, *Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*³.

Dans le cadre de cette brève intervention, nous aimerions réexaminer quelques idées que nous avons exprimées dans de précédentes publications, en particulier soutenir l'hypothèse suivante : les relations séculaires entre la musique et la rhétorique ne constituent pas un tout unique, mais elles ont eu des caractéristiques particulières selon les périodes historiques.

L'Antiquité : la comparaison avec la musique dans les traités de rhétorique

Dans la Grèce antique, les conditions politiques ont été particulièrement favorables au développement de l'art oratoire aboutissant à des traités didactiques. Dans ce genre de texte, on trouve fréquemment des références à la musique, comme suffisent à l'illustrer quelques-uns des exemples les plus connus. Dans la *Rhétorique* (environ 329-323 av. J.-C.), Aristote compare l'exorde de l'oraison au prélude d'une composition musicale :

« L'exorde est le commencement du discours, ce qu'est le prologue dans le poème dramatique ou le prélude dans un morceau de flûte [...] en effet, les joueurs de flûte commencent par faire entendre un morceau qu'ils sont en état de bien jouer et le rattachent à la tonique de la pièce à exécuter ; ainsi, dans le discours épideictique faut-il écrire un morceau de ce caractère⁴ ».

Cicéron, dans son *De oratore* (environ 55 av. J.-C.), va reprendre cette comparaison, qu'il complétera :

1 *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin, 1935.

2 *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg, 1941.

3 *Helicon*, V, 1943, p. 67-83.

4 Ed. M. Doufour et A. Wartelle, III, Paris, 1973, p. 78-79.

« Connexum autem ita sit principium consequenti orationi, ut non tamquam citharoedi proemium adfictum aliquod, sed cohaerens cum omni corpore membrum esse videatur »⁵.

Vers la fin du I^{er} siècle av. J.-C., Denys d'Halicarnasse compare, dans son *Demosthène*, les effets de l'éloquence d'Isocrate à ceux des airs de musique et des mélodies composés en mode dorien ou enharmonique :

« Quand je lis n'importe quel discours d'Isocrate, qu'il ait été rédigé pour des tribunaux, des assemblées ou de panégyrie, 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 de mélodies écrites dans la gamme dorienne ou le mode enharmonique »⁶.

Au cours du I^{er} siècle ap. J.-C., l'auteur anonyme du traité du *Sublime* compare le procédé rhétorique de la périphrase au procédé musical de la paraphonie :

« 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 »⁷.

Les trois textes grecs cités ci-dessus non seulement embrassent plusieurs siècles, mais établissent une comparaison entre la rhétorique et la musique à trois niveaux très différents. Aristote pense que la comparaison concerne l'organisation globale du discours ; pour Denys d'Halicarnasse, la comparaison concerne les effets que le texte produit sur l'âme des auditeurs ; pour l'auteur du *Sublime*, la comparaison concerne le fonctionnement d'une figure rhétorique.

Pour bien comprendre ce que ces trois comparaisons peuvent signifier (comparaisons que l'on pourrait facilement augmenter), il convient d'utiliser les mêmes traités de rhétorique pour lesquels la comparaison (*eicon* chez Aristote) devient un moyen stylistique très efficace et permet au discours d'être clair et convaincant. En d'autres termes, dans les anciens traités de rhétorique, la comparaison avec la musique devait avant tout expliquer le fonctionnement de la rhétorique, une discipline qui se développera par la suite mais qui était toutefois encore peu connue d'un public possédant au contraire, la plupart du temps, une bonne connaissance des procédés musicaux.

En second lieu, l'utilisation de la comparaison laissait imaginer qu'il existait un certain degré d'affinité entre les deux disciplines, surtout en ce qui concerne leur possibilité de structurer et d'utiliser la sonorité. Vers la fin du I^{er} siècle après J.-C., Quintilien affirme, tout en utilisant de nouveau la comparaison, ce qui suit :

« compositio et sonus in oratione quoque varie pro rerum modo adhibetur sicut in musica »⁸.

5 Ed. E. Courbaud, II, Paris, 1927, p. 141-142.

6 Ed. G. Aujac, Paris, 1988, p. 92.

7 Ed. H. Lebègue, Paris, 1939, p. 41.

8 Ed. J. Cousin, I, Paris, 1975, p. 137.

Il s'agit là d'une conception qui, dans le monde byzantin, est encore actuelle vers la fin du XIII^e siècle lorsque Maxime Planudes, dans son commentaire aux écrits rhétoriques d'Hermogène, affirme sans aucune hésitation que « la rhétorique est musique »⁹.

Le Moyen-Âge : la métaphore des *colores* dans les traités de musique

La naissance de traités techniques qui accompagnent le développement de la musique dans l'Europe occidentale, le chant liturgique et la polyphonie, a lieu à une époque où la situation politique ne favorise pas le développement de l'activité de l'art oratoire et où la situation culturelle voit la disparition des traités de rhétorique grecs et latins. Les traités musicaux n'ont donc pas comme point de repère direct la rhétorique mais plutôt les notions rhétoriques fournies par les traités de grammaire, Donat et Priscien, et surtout une discipline qui s'est développée au Moyen-Âge : l'art de la composition en vers, c'est-à-dire l'art poétique, qui utilise des concepts et une terminologie rhétoriques et dont les traités commencent à être rédigés entre la fin du XII^e siècle et le début du XIII^e siècle (Mathieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf, Gervaise de Melkley, Jean de Garlande¹⁰). En conséquence, les références que l'on trouve dans les traités musicaux concernent principalement l'aspect de l'ornementation du texte, c'est-à-dire l'*ornatus*, qui représentait un chapitre important des arts poétiques médiévaux. Le mot *ornatus* est déjà utilisé dans un sens musical dans le traité de Jean Cotton ou Affligemensis (début du XII^e siècle environ)¹¹.

Mais les traités musicaux, même lorsqu'ils parlent d'un *ornatus* dans le domaine musical, essaient toujours de sauvegarder l'indépendance de leur discipline, comme nous pouvons le constater d'après l'affirmation de Henricus Eger au début du XIV^e siècle :

« Ornatus habet musica proprios sicut rhetorica »¹².

Dans cette citation, l'auteur met l'accent sur le fait que si la musique, d'un côté, possède des *ornatus* tout comme la rhétorique, de l'autre côté ces *ornatus* sont particuliers à l'art musical.

Dans les arts poétiques médiévaux, la fonction de l'*ornatus* se manifestait par l'utilisation de figures rhétoriques appelées *colores*. Ce mot est lui aussi employé dans les traités musicaux. Citons comme exemple une définition de l'*organum* dans l'Anonyme 2 :

« organum est cantus armonicus... symphoniis variisque metrorum coloribus adornatus »¹³.

Ici *color* se réfère à la variété des modes rythmiques. Toutefois, pour les théoriciens du Moyen-Âge, il ne s'agissait pas vraiment d'une allusion explicite à la technique

9 Ed. C. Waltz, *Rhetores graeci*, IX, Lipsiae, 1836, p. 459.

10 E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles*, Paris, 1924.

11 Ed. J. Smits van Waesberghe, *American Institute of Musicology*, 1950, p. 118.

12 Ed. H. H. Hüsch, Köln und Krefeld, 1952, p. 57.

13 Ed. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica Medii Aevi novam seriem*, I, Paris, 1864, 307 b.

poétique et rhétorique mais plutôt de l'appropriation d'un mot qui appartiendra par la suite au domaine de la technique musicale. De façon significative l'Anonyme 4 parle de :

« *abundantia colorum harmonice artis* »¹⁴.

Et dans le traité de Jérôme de Moravie¹⁵ (conservé dans un seul manuscrit [Paris, Bibliothèque nationale, lat. 16666] de la bibliothèque de la Sorbonne) où l'on trouve quelques exemples de *colores*, on comprend qu'il s'agit de procédés dont le contenu et la dénomination appartiennent aux procédés typiquement musicaux. Rappelons à ce propos la définition du mot *color* :

« *color est pulchritudo soni vel objectum
auditus, per quem auditus suscipit placentiam* »

ainsi que les dénominations de tous les *colores* :

« *sonus ordinatus, florificatio soni, repetitio eiusdem vocis, repetitio diverse vocis* ».

Il s'agit dans tous ces cas de répétitions d'un motif musical et la répétition a comme conséquence de faire

« *ignotum sonum esse notum per quam
notitiam auditus suscipit placentiam* »,

concept qui ne vient pas de la rhétorique mais de la récente traduction latine des *Problèmes musicaux* (5 et 40) attribués à Aristote (conservée aussi dans un manuscrit de la Sorbonne, Paris, Bibliothèque nationale, lat. 16633)¹⁶.

Si, parfois, les *colores* sont comparés aux techniques du discours verbal connues en principe de tout le monde, cette comparaison a pour but de mieux faire comprendre aux étudiants la nature des procédés musicaux que seuls de rares spécialistes, en revanche, connaissaient à l'époque. À ce propos, Marchetus de Padoue explique que :

« *in musica fiunt interdum colores ad pulchritudinem consonantiarum sicut
in grammatica fiunt colores rhetorici ad pulchritudinem sententiarum* »¹⁷.

En effet, dans les traités du Moyen-Âge, on ne trouve jamais de références à l'utilisation de figures rhétoriques dans le langage musical. C'est seulement le métalangage théorique qui utilise une figure rhétorique bien définie, la métaphore. Comme nous l'explique clairement Prosdocime de Beldemandis à propos de la *repetitio* musicale :

« *dicitur color metaphoricè ad quandam colorem rhetoricum qui repetitio
nominatur* »¹⁸.

14 Ed. F. Reckow, Wiesbaden, 1967, p. 46.

15 Ed. S. Cserba, Regensburg, 1935, p. 226-227.

16 F. A. Gallo, « Greek text and Latin translation of the Aristotelian Musical Problems : A preliminary Account of the Sources », in *Music Theory and Its Sources : Antiquity and the Middle Ages*, ed. A. Barbera, Notre Dame, Indiana, 1990, p. 191.

17 *Pomerium*, ed. G. Vecchi, American Institute of Musicology, 1961, p. 46.

18 E. de Coussemaker, *op. cit.*, III, Paris, 1869, 248 a.

La Renaissance : l'imitation de la rhétorique pendant la période de l'humanisme italien

À la fin du Moyen-Âge entrent en jeu deux nouveaux facteurs importants. Le premier coïncide avec un changement de la situation politique qui va favoriser une forte reprise de l'activité oratoire : chaque cour de l'époque de la Renaissance possédait ses propres *oratores*, nom que s'attribuaient ceux qui sont aujourd'hui définis comme humanistes. Le second facteur marque la redécouverte des textes et des traités de rhétorique antique grecque et latine : à partir du XV^e siècle, les exemplaires, les éditions, les traductions et les commentaires se multiplient. Dans ces conditions de renaissance de l'art oratoire, la rhétorique devient un modèle dans le domaine de l'art, y compris dans les traités musicaux.

Lorsque l'on parle de musique et de rhétorique, on pense surtout au milieu allemand et à ses auteurs. C'est bien à tort négliger les témoignages précoces appartenant au milieu italien et sur lesquels nous voudrions attirer l'attention. La première citation est tirée d'un discours inaugural universitaire de l'humaniste Gregorio de Città di Castello, en service à la cour napolitaine d'Alfonso d'Aragona vers la moitié du XV^e siècle. Tout en faisant l'éloge des différentes disciplines, l'auteur affirme, lorsqu'il se réfère à la musique, que :

« addamus etiam hoc, quod fortasse mirum videatur, colores in musica inveniri rhetoricis coloribus similes, ut repetitionem, frequentationem et alios complures »¹⁹.

Ici, Gregorio renverse la perspective des rhéteurs de l'Antiquité en comparant non pas la rhétorique à la musique, mais en découvrant que dans la musique les procédés sont les mêmes que ceux de la rhétorique.

À partir de cette date, ce sont les musiciens qui commencent à s'occuper de rhétorique. Un exemple significatif nous vient de Jaime Borbo, appartenant lui aussi au milieu napolitain, chanteur de la chapelle aragonaise et auteur de l'*Illuminator*, un traité de poétique et de rhétorique²⁰. Cette attitude s'intensifie au début du XVI^e siècle dans le *Recanetum de musica* de Stefano Vanneo :

« docti grammatici suam figuris vel graecanico vocabulo tropis schematibusque exornando, conciniorem efficiunt orationem, quos fortasse musici (stimulos nam dedit aemula virtus) aemulati sunt »²¹.

Dans ce passage, on peut facilement remarquer la référence explicite à la terminologie de la rhétorique grecque (*graecanico vocabulo*) qui commence à être connue même dans le domaine musical, mais on y trouve surtout le concept d'imitation (*aemulatio*) du musicien envers l'orateur, un concept qui aura par la suite un immense succès.

Cette formulation donne lieu à une idée d'imitation ayant une portée générale. On trouve une première application de cette formulation dans un autre passage du

19 F. A. Gallo, *Music in the Castle. Trobadours, Books and Orators in the Italian Courts from the 13th to the 15th centuries*, Chicago and London, 1995, p. 103.

20 F. A. Gallo, « Musica, poetica e retorica nel Quattrocento », *Rivista italiana di musicologia*, X, 1975, p. 72-85.

21 Romae, Valerio Dorico, 1533, p. 43.

traité de Vanneo où l'auteur reprend la distinction, faite par l'humaniste Lorenzo Valla, entre *Rhetor* et *Orator* (c'est-à-dire entre compositeur et déclamateur du discours) et la transpose dans le milieu musical :

« Sentire autem videor hanc musici et cantoris differentiam illius persimilem quam inter rhetorem et oratorem peritissimus Valla ponit »²².

La figure de l'orateur (au sens antique et moderne) va représenter pour Zarlino le modèle le plus élevé duquel doit s'inspirer la formation du musicien. Dans ses *Dimostrazioni Harmoniche* (1571), Zarlino, voulant expliquer le but précis de son importante œuvre didactique, écrit :

« j'ai formé sur le modèle de l'orateur accompli de Marco Tullio Cicerone un musicien accompli »²³.

À ces témoignages italiens on peut enfin ajouter que le terme de *musica poetica*, qui désigne dans le milieu germanique la théorie de la composition rhétorico-musicale, fut peut-être suggéré par la lecture de l'introduction de Carlo Valguglio à sa traduction latine du *De musica* de Plutarque :

« Partes vero musicae sunt harmonica, rythmica, metrica, organica, poetica, saltatio. Haec est divisio universalis musicae. Harum partium artifices omnes musici appellantur, sed poetae et poetica per excellentiam »²⁴.

En conclusion de ce long excursus historique, nous pourrions tenter de résumer en quelques mots les rapports de la musique et de la rhétorique. Leurs relations séculaires pourraient symboliquement faire l'objet de trois titres différents : rhétorique et musique pendant l'Antiquité, musique et poétique au Moyen-Âge et enfin, musique et rhétorique à partir de la Renaissance italienne.

22 S. Vanneo, *op. cit.*, p. 8.

23 *Tutte l'opere*, I, Venetia, 1589, p. 27.

24 Brixiae, Angelo Britannico, 1507, [a vi] v.



Musiques / Écritures

Si la musique, placée sous l'autorité de Pythagore, fait partie en tant que science théorique du *quadrivium*, elle est pourtant dès l'origine également liée aux *artes sermonicales*, comme le montre l'étude des textes fondateurs de la musique et de la rhétorique, tels que les ont établis de façon diverse Platon, Aristote, Aristoxène, Quintilien, Cicéron, Saint Augustin, Zarlino, jusqu'à Kircher même. Mais cette tension entre nombre et verbe n'est qu'apparente car la musique, de la *paideia* aux *studia humanitis*, placée sous l'égide de la *ratio*, n'est qu'une propédeutique aux sciences suprêmes que sont Philosophie et Théologie. La mosaïque complexe de l'image que la musique donne d'elle-même de l'Antiquité à la Renaissance est ainsi unifiée par un lien très fort : celui de l'excellence et de la très haute place au sein de la culture humaine que lui donna en ses commencements l'humanisme classique. Non autonome, et tirant son plus haut prestige de cette non autonomie, la musique n'est pas le règne du virtuose mais de l'*homo cantans* ; non pas une technique, mais un art de vivre. C'est ce dont voudrait témoigner le présent ouvrage.

ISSN : 1275-2622

ISBN : 2-84050-227-5

Prix : 13 €



9 782840 502272