

La *Toccatà* BWV 912 de Bach
comme *analogon* de la rhétorique verbale et gestuelle

Introduction

L'écoute comparée de plusieurs versions de la *Toccatà* BWV 912 de Bach m'a incitée à approfondir un exemple de complexité en musique, en interrogeant plus particulièrement l'incidence du timbre et du geste dans les choix d'interprétation. En effet, en confrontant les multiples propositions des pianistes et des clavecinistes, j'ai réalisé à quel point la nature même du médium utilisé, joue un rôle majeur dans la manière de conduire le discours musical, d'articuler un geste instrumental à une intention expressive.

Or, cette articulation est elle même dépendante des références esthétiques de l'interprète. Dans le contexte de la musique instrumentale de Bach, on reconnaît davantage aujourd'hui l'importance de la dimension rhétorique, comme transfert possible et pertinent des valeurs esthétiques fondatrices de sa musique vocale. Au cours des multiples écoutes, l'intégration ou pas de cette dimension m'a paru représenter un élément précieux pour interroger les liens entre timbre, geste et expression. Or ces liens sont interdépendants : la sensibilité discursive d'un interprète génère une saisie timbrique et gestuelle singulière d'un clavier, laquelle en retour propulse son intentionnalité expressive...

Mon hypothèse de départ est donc qu'à partir du potentiel sonore d'un instrument, il est possible d'approfondir notre compréhension d'un phénomène musical complexe, prenant pour l'instant la configuration d'une boucle récursive à 4 constituants : le timbre, le geste, l'expression, l'élaboration discursive. Par boucle récursive, je rappelle qu'elle constitue un circuit où les effets rétroagissent sur les causes, où les produits sont eux-mêmes producteurs de ce qui les produit. Le but de la présente étude sera donc d'analyser l'interactivité de ces 4 constituants, et les nombreuses questions qu'elle soulève, en partant essentiellement des interprétations de Wanda Landowska, d'Yvonne Lefébure, Marcelle Meyer et de Glenn Gould.

Dans le contexte de la *Toccatà*, la rhétorique musicale représente un outil d'investigation précieux, non seulement comme référent historiquement incontournable, mais aussi par la relative clarté de son cadrage général. En effet, les nombreuses études des traités ont permis de dégager des dispositifs formels précis (les étapes du discours ou la *dispositio*), des procédés stylistiques nominatifs (les figures de style), et enfin des visées esthétiques clairement identifiables (l'éloquence, la persuasion). Aussi, je pose l'hypothèse suivante : en établissant de fortes correspondances avec l'imaginaire gestuel et discursif de son temps, Bach aurait envisagé sa *Toccatà* comme un *analogon* de l'art oratoire. L'analyse rhétorique permettrait alors de repérer ces analogies avec des outils relativement fiables. Pour autant, cette perspective n'est qu'une possibilité parmi d'autres, méconnue il y a encore quelques décennies, et mise à la disposition des interprètes d'aujourd'hui. Ainsi, plusieurs situations sont envisageables :

- le recours plus ou moins explicite aux principes de la rhétorique musicale baroque et ses diverses modalités d'appropriation. (scénario ne concernant pas exclusivement les clavecinistes, certains pianistes y faisant intuitivement référence)

- l'élaboration de conduites discursives autres (souvent en filiation avec l'histoire de l'interprétation pianistique)

- la mise en valeur de procédés expressifs proches de la sensibilité rhétorique sans toutefois s'inscrire dans une perspective historique, posant

la question du statut de la rhétorique dans les esthétiques contemporaines (cas de G. Gould).

Les trois versions de référence (Landowska, Lefébure, Gould), me semblent couvrir l'ensemble de ces possibilités, selon un éventail particulièrement riche et varié. Comment alors conduire une réflexion autour de phénomènes complexes intégrant à la fois des données timbriques, discursives, historiques et esthétiques... ? De manière pragmatique, j'ai suivi les étapes suivantes :

-expérience d'écoute : étude des différents médiums instrumentaux (clavecin/piano) et de leur incidence sur les choix d'interprétation.

-analyse rhétorique de la partition à partir d'un relevé de figures d'élocutio et d'un repérage formel relevant de la *dispositio*.

-mise en perspective de cette analyse avec les grands axes de la pensée rhétorique et les choix d'interprétation des trois versions.

-interrogations sur les apports et les limites de cette démarche : pertinence de l'analyse rhétorique, complexité des processus interprétatifs débordant la seule lecture rhétorique...

I/ L'interface clavecin/piano ou la question du rapport entre médiums sonores différenciés et choix d'interprétation

A/ Identités instrumentales multiples

Plusieurs versions pianistiques revendiquent clairement une approche idiomatique de ce clavier en termes de nuances et de phrasés, d'individualisation des plans sonores, d'exploitation de la pédale dans les progressions harmoniques etc. Chez Y.Lefébure, M.Meyer, La Salle ce jeu pianistique est particulièrement valorisé dans les séquences libres, alors que chez Kempff il se déploie à l'échelle de toute la toccata, au risque d'une trop grande homogénéité ou prévisibilité. Par contre d'autres versions semblent vouloir élargir cette palette en intégrant quelques caractéristiques supposées représentatives du clavecin : oppositions de nuances sans crescendos, légèreté du touché souvent associé à un détaché clair,

transparence des textures polyphoniques...(séquences linéaires).

La plupart du temps, ces deux approches sont imbriquées, exception faite de G.Gould à la recherche probablement d'une troisième voie. En effet, son jeu instrumental relève essentiellement pour moi d'une mosaïque de gestes, faisant voler en éclat les référents sonores de deux instruments, tant il semble verser dans la caricature ou l'inouï des effets.

Côté clavecinistes, le rapport à l'instrument semble se décliner selon deux grandes orientations :

- auprès des grands défricheurs du style baroque (et à leur suite les « baroqueux »), le jeu instrumental revendique une démarcation radicale au piano en exploitant au maximum l'art des articulations, le dynamisme de motorings inébranlables et souvent dissociés du phrasé mélodique...Les choix d'interprétation relèvent alors d'une attention poussée sur la conduite rythmique et métrique, la clarté des motifs, l'aspect incisif du détaché etc. G.Leonhardt, B.Verlet, C. Frisch et dans une moindre mesure P.Hantaï, me semblent les plus représentatifs de cette vision supposée idiomatique du clavecin.
- la génération suivante, à des degrés différents, marque un recul par rapport à leurs aînés, doublé d'une recherche de nouvelles orientations : le conduite est « réinvestie », parfois jusqu'au maniérisme du style français (ornements, décalages entre les deux mains comme chez Y. Rechsteiner), le motoring perd son caractère omniprésent (et peut-être trop chez B.Rannou avec des rubatos pas toujours justifiés), le touché se diversifie allant d'articulations toniques quasi « mécaniques » à la fluidité du legato (légèreté des ornements, soutien des envolées mélodiques remarquables chez B.Rannou notamment).

Ainsi, toutes ces approches sont en grande partie conditionnées par les attentes culturelles d'une époque, recouvrant des réalités multiples dont l'idéal de sonorité. Ce dernier contient en filigrane tout un ensemble de paramètres allant de l'histoire de la facture instrumentale aux avancées musicologiques façonnant

l'histoire de la réception de Bach...D'ailleurs, on a coutume d'associer aux différents répertoires de la musique chantée le concept de «vocalité», comme modèle implicite du médium vocal sollicité. Dans le domaine instrumental, n'y aurait-il pas un terme équivalent à trouver ? Ne pourrait-on pas également, dans le sillage de la pensée d'E. Morin, appréhender cette dimension sonore comme un hologramme ? Je rappelle en effet que sa fonction consiste à concentrer sur une image la presque totalité de l'information sur l'objet représenté (comme la cellule contenant en elle même, la totalité de l'information génétique). De même, l'idéal de sonorité revendiqué par chaque interprète, porte et propulse les attentes culturelles personnelles et collectives, innerve un réseau complexe d'imaginaires timbriques, gestuels, émotionnels...

B/ Potentiel sonore du clavecin et projection de modèles discursifs

En quoi la signature timbrique du clavecin établit une étroite correspondance avec les différents du discours rhétorique ?

Par rapport au piano, son spectre montre une densité supérieure des harmoniques aigus avec des transitoires d'attaque beaucoup plus courts. Il en résulte une quasi absence d'évolution timbrique, doublée par contre de la présence instantanée d'une enveloppe acoustique riche. Ainsi, tout est donné au départ, avec une « énergétique » sonore peu modulable. Seule la registration permet de disposer d'une palette de nuances et de timbres différenciés. Dans ces conditions, le potentiel phraséologique peut jouer sur des stratégies particulièrement prégnantes de continuité ou de discontinuité. C'est dans ce rapport précisément que je situe l'articulation entre les caractéristiques sonores du clavecin et l'exploitation discursive qu'en fait Bach. Selon quelles modalités ?

A partir de quelques extraits de la *Toccatà*, je voudrais montrer à quel point Bach, crée selon moi, des correspondances étroites entre continuité/discontinuité sonore et continuité/discontinuité gestuelle. Ces correspondances induisent un jeu instrumental valorisant soit des « postures » stables à fort investissement énergétique, soit une mosaïque de gestes reliés entre eux par une tonicité tout

aussi prégnante.

C/ Continuité sonore et théorie des affects

Les parties 2, 3b et 4 de la *Toccatà* sont des exemples représentatifs de monothématisme si fréquent dans la musique baroque. Ce monothématisme peut engendrer des choix d'interprétation variés. Chez les pianistes, il alimente souvent de vastes progressions faisant appel à des techniques d'amplification, avec notamment des intensifications harmoniques (Y.Lefébure, fugue finale), des progressions mélodiques à vaste échelle (M.Meyer, B.Rannou) et plus globalement des montées de tensions suivies de résolutions. Au clavecin, l'absence même de nuances représente un atout fondamental pour orienter l'interprétation vers une esthétique de la continuité et de la distanciation. L'investissement énergétique est plus uniforme et la phraséologie beaucoup moins directionnelle, dépourvue d'effets de dramatisation. L'élaboration discursive repose davantage sur une palette d'émotions plus cloisonnées et devient de fait propice aux codifications de la théorie des affects.

Dans le fugue finale, selon la registration adoptée, deux affects peuvent être soulignés :

-l'ajout du 4 pieds joue la carte de la monumentalité, dans l'esprit d'un plein jeu d'orgue proche selon moi d'une attitude de « redressement de soi », se laissant traverser par une grandeur qui nous dépasse, dans une posture verticalisée... Les plus belles versions procédant pour moi de ces attitudes impressionnantes sont, par ordre de préférence, celles de B.Verlet, G.Leonhardt et W Landowska (disposant certes d'un médium instrumental plus problématique mais dont elle sollicite des effets étonnants de plein jeu d'orgue).

-une registration plus légère nous oriente dans un investissement proche de la danse. La aussi, il y a élan, redressement de soi, mais cette fois dans une perspective plus ludique et festive. De plus, les vastes proportions de la fugue contribuent à entretenir et valoriser cette dynamique s'épanouissant dans toute la force de sa plénitude.

Dans les deux cas, la richesse du spectre harmonique du clavecin associée à la clarté incisive de ses articulations, s'impose comme une donnée immuable, et de fait, participe pour moi à une forme d'*autoritas* qui me touche tellement chez Bach. Ce mode de présence sonore peut ainsi prendre des formes multiples : autorité d'une énergie qui s'élance à la conquête d'édifices polyphoniques imposants ou bien, autorité d'une métrique nous entraînant irrésistiblement dans les tourbillons d'une gigue stylisée. Chaque fois est vécue une expérience d'immersion fusionnant empreinte sonore / empreinte émotionnelle, et dont la nature établit des affinités évidentes avec le théâtre des affects.

Le fugato de la partie 3b représente un autre exemple de continuité, mais avec des modalités profondément différentes. C'est ici que se situent, pour moi, les plus beaux moments des versions pianistiques, particulièrement chez Y.Lefébure, M.Meyer et L. de la Salle. En effet, ces interprètes sollicitent pleinement le potentiel expressif du piano, pour accompagner des phrasés mélodiques plus amples, individualiser des plans sonores espacés, amplifier l'aura harmonique de rencontres polyphoniques par l'utilisation de la pédale. Mais paradoxalement, c'est également dans cette partie que se manifeste une attitude d'écoute et de jeu la plus uniforme. Tantôt cette attitude se rapproche du caractère contemplatif d'un motet a capella avec, comme chez Y.Lefébure, un legato très homogène, un camaïeu de mezzo-piano, une sonorité claire et aérienne. Tantôt elle valorise une sorte de cantabile avec des courbes mélodiques soulignées, des plans sonores parfaitement équilibrés et chantants (M.Meyer) Cette aspiration commune à un flux mélodique de caractère planant, véritable posture d'intériorisation, je la retrouve également chez les clavecinistes. A cet égard P.Hantaï et B.Rannou font preuve d'une grande sobriété dans les articulations, réduisent l'impact de l'accentuation métrique au profit d'une conduite rythmique plus épurée.

Ces convergences d'interprétation s'expliquent essentiellement par la nature de l'écriture de Bach ; et de fait, le fugato est la seule partie où il croise à ce degré deux dynamiques complémentaires : d'une part la continuité du discours et de l'autre, des stratégies harmoniques et mélodiques évolutives (ampleur des courbes en arsis/thésis, progressions chromatiques). Pianistes et clavecinistes y

donnent souvent le meilleur d'eux mêmes et se rejoignent dans l'adoption d'un jeu homogène, en quête d'une expression élevée que l'on peut tout aussi bien rattacher aux codifications de la rhétorique qu'aux valeurs esthétiques du romantisme. En effet, l'investissement émotionnel poussé ici à un haut niveau d'intériorisation peut, d'une part, s'apparenter au genre sublime figurant dans la typologie des styles oratoires des principaux traités de rhétorique et de l'autre, faire écho à la quête d'absolu du XIX^e siècle, présente par exemple dans les fugues couronnant les vastes architectures (comme les dernières sonates de Beethoven), ou bien dans cette propension à introduire un choral lent, hiératique dans une fresque symphonique (Mendelssohn, Brahms ou plus tardivement Berg dans son *Concerto à la mémoire d'un ange*).

Ainsi, pour l'interprétation d'une même œuvre, deux visions du sublime renvoyant à des référents culturels différenciés mais pouvant être convoqués. Ceci montre à quel point les processus interprétatifs s'élaborent à partir de multiples réalités imbriquées : les caractéristiques instrumentales, les filiations historiques, le contact avec une œuvre redistribuant de manière singulière ces repères...

Dernier exemple de continuité sonore et gestuelle : le *fortspinnung* largement représenté dans la *Toccata*. Je rappelle qu'il s'agit d'un type de « développement » d'un thème, distribuant de manière variée ses motifs de base, sans aucun arrêt. Il en résulte un long ruban mélodique se déroulant par permutations motiviques véritable mosaïques de micro variations n'engendrant quasiment pas d'évolution dramatique. La musique s'enroule littéralement sur elle même et donne l'impression de créer « toujours du même avec du toujours différent » (comme les ritournelles des concertos ou les préludes pour violoncelle). Cette technique est très visible dans les parties 2 et 4 et de fait, la sonorité du clavecin, associée à la clarté et à la diversité des articulations permet de bien rendre compte de cette esthétique de la prolifération conciliant mobilité interne et statisme global. Ceci semble plus problématique pour les pianistes, surtout dans les pièces de vastes proportions. En effet, au delà d'un certain timing, ils investissent le déploiement circulaire du *fortspinnung* d'effets d'amplification et d'intensification, comme si le timbre seul de l'instrument ne suffisait pas à « porter » tout le souffle requis.

Tous ces exemples montrent à quel point la correspondance entre continuité sonore et continuité gestuelle, repérable notamment à travers des postures de redressement de soi ou d'intériorisation, induisent des modalités discursives plus ou moins différenciées entre les clavecinistes et les pianistes. J'ai déjà établi un lien avec la théorie des affects. Avec les exemples de discontinuité sonore et gestuelle, c'est l'ensemble du dispositif rhétorique que je suis amenée à convoquer.

D/ Discontinuité sonore et rhétorique musicale

Le rapport son/silence joue un rôle essentiel au clavecin. Par la clarté des attaques aux transitoires brefs, il confère aux articulations tout leur relief. L'action des sautereaux renforce également le caractère itératif du son déployé sonore. Quelque soit le réglage de l'instrument, persiste toujours un résidu bruiteux, véritable marquage ponctuant l'extinction de chaque son. J'aurai tendance à penser que ce léger parasite faisait partie à l'origine de l'idéal sonore du clavecin, ne s'étant pas encore imposée l'exigence d'un son pur, coupé de sa source d'émission. A cet égard il est significatif de rappeler que la vocalité baroque, non seulement tolérait les bruits provenant des changements de registres, des coups de glotte ou de respiration, mais qu'elle devait certainement les exploiter à des fins expressives, ce que l'idéal de voix du XIX^e a totalement évacué ! Pourquoi ne pas envisager l'équivalent dans le domaine instrumental ?

En quoi la frontière son/silence, si prégnante dans l'image acoustique du clavecin, induit-elle des conduites mélodiques, rythmiques et plus largement discursives particulières ? On peut également étendre cette question au cloisonnement des dynamiques et des timbres dont j'ai déjà parlé. Mon hypothèse est que la rhétorique a pu constituer pour Bach un référent culturel important pour exploiter ce potentiel dans sa dimension acoustique, gestuelle (les modes de jeu) et expressive.

Dans l'analyse de la *Toccatà*, j'ai tenté de relever 2 grands types de correspondances entre stratégies sonores et stratégies discursives, en filiation avec les grands principes de l'art oratoire :

-correspondance au niveau des micro structures (motifs, enchaînements harmoniques, cellules rythmiques etc.) et des figures de style de l'*elocutio*[1]. Cette correspondance s'applique davantage pour moi aux séquences libres (parties 1, 3a et 3c), mettant en valeur une mosaïque d'évènements musicaux souvent très brefs, nécessitant un phrasé de détail individualisant au maximum chaque proposition. La frontière son/silence contribue alors à sculpter une véritable « marqueterie gestuelle », à renforcer la mobilité de ces évènements sonores dont l'intentionnalité rhétorique viendrait renforcer l'acuité expressive.

-correspondance entre les macro structures (articulations structurelles et formelles) et les différentes étapes de la *dispositio*[2]. Ici, les grandes plages linéaires de type concerto (partie 2) ou fugato (parties 3b et 4) déploient un ensemble d'articulations structurelles dont la logique peut relever des étapes clairement identifiées et finalisées de la rhétorique, l'élaboration discursive procédant alors par la juxtaposition de séquences bien individualisées et relativement cloisonnées.

Cette démarche ne s'oppose pas à la précédente. Lorsque j'ai tenté de souligner la convergence entre la continuité sonore/gestuelle (postures de redressement de soi ou d'intériorisation) et l'homogénéité des conduites émotionnelles (théorie des affects), je me situais plutôt à un niveau global de l'œuvre. En effet, si je reprends la notion de *fortspinnung* comme redistribution ininterrompue de courts motifs mélodiques, je peux étendre cette technique à la combinatoire des figures de style. La mosaïque de gestes instrumentaux, calqués sur les effets de l'art oratoire, seraient portés par un souffle énergétique homogène. Leur juxtaposition relèverait d'un investissement gestuel de nature profondément additive, voire cumulative, mais non directionnelle. En bref, continuité et discontinuité s'engendrent mutuellement.

II/ Analyse rhétorique de la Toccata

Dans cette partie, j'aborderai essentiellement l'analyse des figures de l'*elocutio*, démarche dont j'ai progressivement mesuré toute la complexité. Concernant le repérage formel, opéré à l'aune de la *dispositio*, je présenterai simultanément l'analyse et sa mise en perspective dans la partie suivante, portant sur les apports et les limites de cette investigation.

I/ Propositions méthodologiques concernant les figures de l'*elocutio*

Dans le contexte d'une toccata, l'analyse rhétorique pose de vrais problèmes de méthodologie. Sans le support textuel, comment valider la présence de telle ou telle figure ? J'ai posé comme hypothèse de départ, l'idée selon laquelle l'œuvre pourrait fonctionner comme un *analogon* du discours, tissant un rapport analogique distancié avec le langage. Dans cette perspective, les figures relevées se situent pour moi à un second degré d'interprétation, comme traces ou échos d'effets de style ayant marqué puissamment l'imaginaire discursif de Bach. Aussi, à chaque procédé sonore pouvant relever d'une intention rhétorique, j'associerai non pas une mais plusieurs figures afin d'élargir l'éventail des interprétations. Comment proposer alors une stratégie cohérente à partir d'un inventaire relativement important de figures ?

De manière tout à fait arbitraire, j'ai établi une grille croisant la classification de Fontanié[3], avec celle d'Olivier Cullin[4], complétée par l'article du *New Grove Dictionary*[5].

On doit à Pierre Fontanier la première grande classification, au XIX^e siècle, des figures du discours verbal. Ses propositions taxinomiques représentent encore aujourd'hui un outil précieux de mise en perspective de figures musicales avec leur modèle initial. Il répertorie 4 catégories relevant de l'*elocutio* : 1) les figures de construction concernant l'assemblage et l'arrangement des mots dans le discours, 2) les figures de l'élocution permettant d'amplifier le sens du discours (notamment les multiples figures de répétition et de rupture), 3) les figures de style qui, par extension de la précédente, permettent d'incarner la pensée de manière saisissante (intonations, débit rythmique), 4) les figures de pensée désignant les tours d'esprit et d'imagination renforçant l'acuité d'une pensée

(cette dernière catégorie nécessitant un support de signification strictement verbale, n'est pas opérante dans le domaine musical).

C'est à partir essentiellement de cette nomenclature, que j'ai opéré le repérage des figures de rhétorique dans la *Toccatà*. La démarche peut paraître arbitraire, et elle l'est forcément. D'un côté, on sait à quel pont ces figures présidant à la formulation des idées, représentent à l'époque baroque l'essentiel de la transposition des règles du discours dans le domaine artistique (arts plastiques, statuaire, danse...). Dans la musique chantée, cette transposition est relativement lisible, surtout dans les contextes où l'effet recherché articule clairement une intention oratoire avec une image sonore codifiée (l'exclamation, la catabase reproduisant une intonation descendante etc.). Ces correspondances ont passionné les théoriciens de la musique dès le début du XVII^e siècle, avec des tentatives plus ou moins pertinentes de nomenclatures et de classification de figures musicales. Mais leur repérage n'est pas toujours facile à faire. En effet, si un grand nombre d'entre elles conservent des significations proches du modèle verbal (la gradation ou l'abruption), d'autres, dans une proportion non négligeable, opèrent un détournement des significations originales au profit de la syntaxe musicale (le catachrèse convertie en procédé harmonique, l'hyperbole en procédé mélodique ou bien encore les nombreuses figures de répétition associées à l'écriture polyphonique).

On se doute que dans le contexte de la *Toccatà*, la problématique se complexifie : pas de texte, aucun commentaire de Bach ou de ses proches sur les conditions de composition de cette œuvre, et même une quasi absence d'information sur le statut sociologique du recueil (projet didactique, personnel, joué dans l'intimité de son cabinet de travail ?). Ce qui m'amène à penser cette analyse non comme une clôture, mais comme une ouverture à ... En posant l'hypothèse selon laquelle la *Toccatà* fonctionnerait comme un *analogon* de la rhétorique gestuelle et verbale, le terme « analogon » est pris ici dans le sens d'un rapport analogique distancié, libre et inventif, ouvert à toutes les élaborations possibles d'un discours à visée rhétorique. Aussi, en partant d'un rapport analogique à « large spectre » avec le langage, l'interprétation de la *Toccatà* s'inscrirait dans un espace

de dévoilement au sens où l'entend Paul Ricoeur, partagé entre découverte d'un sens déjà là (l'héritage de la sensibilité rhétorique et ses multiples réceptions), et re-formulation d'un sens tout autre (confrontation de cet héritage avec nos expressions symboliques actuelles). Comme Ricoeur, je voudrais situer la chaîne herméneutique dans une double dynamique, « comme horizon de mes racines et comme horizon de mes visées »[\[6\]](#).

L'analyse des figures dans la partition consistera à :

- saisir, au plus près des micro structures musicales, des correspondances possible avec des figures de style ; localiser et nommer ces figures selon les classifications mentionnées ci-dessus (voir partition)
- proposer pour un grand nombre de micro structures non pas une mais un ensemble de figures diversifiées y compris opposées. Cette diversité me paraît incontournable pour précisément respecter la dimension polysémique et constamment ouverte de la démarche de Bach et de ses multiples interprètes.

II/ Mode d'emploi et nomenclature des figures de rhétorique relevées dans la *Toccata*

1) Mode d'emploi

Les lettres renvoient aux différentes catégories des figures selon la classification de Fontanier : C (figures de construction), S (figures de style), E (figures d'élocution) R (figures d'élocution de répétition), RU (figures d'élocution de rupture, IN (figures de style d'intonation).

Le M signale celles relevant de procédés strictement musicaux comme l'anaphore (3^e figure de répétition en fugato : RM3)

2/ Nomenclature

Figures de construction

C1 : pléonasme (+M), C2 : ellipse (+M)

Figures de style

E1 : suspension (+M), E2 : interrogation (+M), E3 : exclamation (+M), E5 : parenthèse

EM6 : saltus/passus duriusculus, EM7 : suspiratio

Figures d'intonation (style)

IN1 : anabase, IN2 : catabase, IN3 : circulatio, IN4 : fuga, IN5 : hyperbole/hypobole

IN6 : anima

Figures de répétition (élocution)

RI : gradation (+M), RM2 : paranomase (+M), R3 : subjection, RM4 : prolongation

RM5 : anaphore, RM6: analepse, RM7: complexion

Figures de rupture (élocution)

RU1 : abruption (+M), RU2 : interruption (+M), R3 : subjection, R4 : prolongation

RUM5 : aposiopèse/apoco

III/ Apports et limites de l'analyse rhétorique de la toccata

Au stade actuel de ma recherche, je voudrai interroger plus particulièrement :

- la pertinence d'outils analytiques envisagés dans un rapport analogique avec le langage
- la question de l'expression musicale déclinée notamment en termes d'investissement énergétique, de codification oratoire, d'élaboration de sens pour nous aujourd'hui.

A/ L'investigation rhétorique comme outil d'analyse formelle

1) *Sortir des sentiers battus*

Le repérage et l'identification des figures d'élocution correspond à une autre logique que celle relevant du concept connu d'unité/diversité, avec par exemple l'analyse d'éléments générateurs comme les cellules rythmiques, intervalliques, présidant au déploiement des phrases mélodiques et de la forme.

La démarche consiste plutôt ici à interroger le rôle de chaque événement appréhendé dans son potentiel gestuel. La conclusion du fugato est à cet égard représentative. Entre les mes 64 et 67, 3 gestes se succèdent : un fléchissement vers le grave comme une chute, un affaissement énergétique (catabase), suivi de son contraire dans un élan ascendant soutenu (anabase), pour culminer enfin dans un ultime point d'orgue signifiant soit une suspension (suspensio), soit une franche affirmation (exclamatio).



Cette succession de gestes dessine une trajectoire tout en courbes, s'épanouissant en élans et en retombées. C'est l'investissement énergétique calqué sur des modalités oratoires qui donne ici une direction d'ensemble. Je vois dans cette interprétation, une manière originale de repenser le mode de présence des micro structures, sur la seule base de leur impact énergétique. C'est aussi une clé d'écoute supplémentaire pour valoriser la qualité du phrasé mélodique chez Bach, sa capacité à relancer constamment le discours.

Cette vision complète par ailleurs l'analyse plus traditionnelle du matériau générateur. Dans ces mesures l'élaboration mélodique est limpide. Tout repose sur des cellules de tierces ascendantes ou descendantes, avec des subtiles variations de registres et de couleurs harmoniques. C'est cette même cellule qui

introduit l'adagio, prenant ici le rôle de thème principal. Mais là aussi, l'analyse des figures est très éclairante. Non seulement Bach relie ces deux sections, mais il semble orienter cette continuité motivique selon un effet précis de l'éloquence verbale : la complexion. Cette dernière consiste à introduire une nouvelle phrase avec les derniers mots de la précédente. C'est un procédé à visée emphatique pour relancer efficacement l'argumentation polarisée autour d'une idée centrale. Dans le contexte de la *Toccatà*, Bach confère une nouvelle vigueur au motif, par répétition d'une formule conclusive devenant le moteur de la séquence suivante. L'interprète peut alors souligner ce virage, modeler son jeu instrumental entre suspension et ressaisissement de l'énergie.

Aussi, à la cohérence thématique de l'œuvre, l'analyse rhétorique amène un éclairage complémentaire en introduisant une hiérarchisation des effets mélodiques déclinés sous le mode oratoire. Les stratégies d'écoute peuvent alors intégrer une nouvelle forme d'attention au jeu de l'interprète comme moteur de son propre discours. A cet égard, Gérard Dessons rappelle l'importance du locuteur dans l'art oratoire du baroque : «Il signe l'inscription du sujet qui s'énonce en parlant, en écrivant [...]. Il focalise l'attention du côté de l'énonciateur, et sa manière de dire le monde »^[7]

B/ Repenser l'analyse formelle

La notions de forme et de structure sont tout aussi datées que celles d'unité et de diversité. De fait, ces concepts ont façonné depuis le XIXe siècle l'histoire de l'analyse musicale. Dans le sillage de la Gestaltthéorie, les oeuvres sont encore très souvent étudiées à l'aune des techniques de segmentation dont les principaux critères sont la cohérence thématique. Appliquées à la musique baroque, ces techniques ont montré toute leur validité, et l'œuvre de Bach en est un exemple significatif. Et de fait, les analyses structurales du XXe ont bien souligné son exceptionnelle maîtrise des grandes architectures (macro structures), essentiellement sur la base d'un riche matériau motivique proliférant comme le *fortspinnung* (micro structures).

Pour autant, ces analyses occultent les propositions contenues dans les traités de

son époque, déclinant d'autres niveaux de cohérence formelle. C'est ce qu'illustre clairement les différentes étapes de la *dispositio*.

Tout d'abord, elle représente historiquement un des premiers outils d'analyse, avant même l'existence de ce concept. Ensuite, elle met en perspective un modèle de segmentation avec un des traits fondamentaux de l'esthétique baroque, à savoir la notion de discours. En effet, l'articulation formelle se double ici d'un argumentaire, selon une dynamique croissante de persuasion : après la *confutatio*, l'idée principale gagne en prestige dans la *peroratio*, sous forme d'accomplissement jubilatoire. Il peut être précédé d'une *confirmatio*, amplifiant par gradation l'effet conclusif. Ainsi, dans le relevé des différentes étapes de la construction de la *Toccata*, je me suis appuyée non seulement sur des différences de matériau thématique ou rythmique, mais j'ai tenté de souligner des modes d'investissement énergétique pouvant se référer à traits spécifiques de l'éloquence. C'est le cas du prélude, qui par delà une affirmation du ton principal (gammes et arpèges), répond à une fonction d'appel sollicitant l'attention de l'auditeur. Les traits de virtuosité, le trémolo précédé d'une interruption imprévisible, sont autant de levers de rideau, de signaux marquant la frontière entre le temps ordinaire et l'écoute d'une oeuvre. Aussi, Bach confie au prélude, sans équivoque pour moi, la fonction d'*exordium*.

De même dans la coda, l'époustouflante prolifération d'arpèges en triples croches revêt un caractère festif, jubilatoire. Elle propulse la fugue dans un ultime geste flamboyant, véritable bouquet final, particulièrement jouissif pour un interprète en pleine maîtrise de ses moyens techniques. N'est-ce pas le propre de la *péroratio* ?

Dans les parties 2, 3b et 4, on constate à des degrés divers des phénomènes de fléchissements énergétiques, situés la plupart du temps au deux tiers de la séquence. Ces chutes momentanées correspondent souvent à une plus grande instabilité harmonique, des progressions chromatiques (n°4), des minorisations doublées de textures moins denses (n°2) ou bien encore à des blocages sur des accords freinant la dynamique d'ensemble (n°3b). A l'exception de la fugue finale, ces épisodes s'enchaînent sans transition avec la reprise du matériau initial, comme un ressaisissement instantané de l'énergie. J'y reconnais un effet

caractéristique de la *confutatio*, par mise à l'épreuve d'une idée dans le seul but de la faire triompher ensuite. Au tournant décisif de la *confirmatio*, les interprètes changent souvent leur phrasé, sollicitent des registrations plus denses (le 16 pieds chez W Landowska...), modifient globalement le timbre par des effets plus poussés de coloration ou de clarification.

Ainsi, l'analyse formelle vue sous l'angle de la rhétorique élargit la palette des critères distinctifs. L'étude des articulations thématiques, harmoniques, rythmiques demeurent tout aussi essentielles, mais elle se double ici d'une attention plus poussée sur le geste instrumental, sa charge énergétique, le rôle du timbre dans l'investissement émotionnel.

Qu'en est-il du rapport entre les figures d'élocution et la *dispositio*, et autrement dit, de l'interface entre micro structures et macro structures ?

C/ Articuler autrement macros et micro structures

A ma connaissance, cette articulation n'a pas été théorisée dans les traités musicaux de l'époque. Les deux domaines sont donc relativement cloisonnés avec les figures de styles d'une part et l'argumentaire de la *dispositio* de l'autre. Ceci reste à vérifier...

J'explique cette absence de mise en perspective par une vision consensuelle permettant de faire l'économie de démonstrations acquises d'avance. En effet, les attentes culturelles d'alors, relient dans une même dynamique l'art de l'éloquence, le prestige des affects, la maîtrise du discours, la volonté de dire le monde à travers le prisme d'une codification. Quelques évidences s'imposent alors: l'éloquence concerne tout autant la formulation que la construction d'un énoncé. De même, un discours ne peut se justifier et prétendre à un certain prestige^[8], que par la force de son empreinte émotionnelle. Où situer alors la source de rayonnement d'un affect : dans l'élégance des formules ? dans l'élaboration d'une construction discursive ? dans l'invention d'idées originales ? J'oserais dire qu'elle est partout et nulle part ou plutôt qu'elle les englobe toutes^[9]! On ne peut donc à mon sens hiérarchiser les différents domaines de la rhétorique sur le seul critère de leur plus ou moins grande

capacité à promouvoir un affect. De la *dispositio*, à la figure la plus anodine, toutes ces techniques, certes codifiées visent un but commun : émouvoir l'auditeur, dans sa capacité à sortir de soi (*ex movere* : mettre en mouvement), à se relier de manière sensible au monde.

Pour revenir à la première question de l'articulation entre macro et micro structure, l'interaction entre ces différentes strates du discours rhétorique me semble tout à fait visible dans la *Tocatta*. En effet, dans la fugue finale, figures d'élocution et *dispositio* convergent dans une progression originale très efficace. J'ai déjà parlé du caractère particulièrement jubilatoire de la *peroratio*. Cette dernière intervient juste après la *confutatio* en faisant apparemment l'économie de la *confirmatio* : absence du sujet à partir de la mesure 251, maintien de tonalités mineures....Bach opère alors une véritable mise en scène de la coda. Il semble vouloir retarder les traits de triples croches avec des blocages harmoniques, des mouvements mélodiques répétitifs et circulaires. Ensuite, l'ultime geste de virtuosité crée à la fois un bel effet de surprise mais répond également à l'attente implicite d'une *peroratio* particulièrement emphatique. Au cours de cette transition, remplaçant ainsi la *confirmatio*, l'écriture motivique opère un tournant tout aussi significatif. En effet, à la disparition du sujet (levée de la mes 251), se substitue un effet mélodique superposant des tierces. Ces dernières réalisent une verticalisation du sujet, par « compactage » harmonique de sa tête (ré/fa #/ré, do#/mi/do#). En provoquant ainsi une présence/absence du sujet, Bach sollicite selon moi une figure de rhétorique bien connue : l'ellipse.

The image shows a handwritten musical score for a section of a fugue. The score is in G major and 3/4 time. It features a transition from a complex texture to a simpler one. Annotations include 'Confirmatio/peroratio' above the staff, 'forte' below the staff, and various rhythmic and melodic markings: 'IN3 + RM4', 'R3', 'RM5', and 'L'. An arrow points from 'IN2' to 'vero IN5'.

Je rappelle que cette dernière consiste à énoncer de manière partielle une idée, laquelle gagne souvent en puissance par le seul biais de la suggestion. Aussi, dans tout cette séquence Bach resserre, condense plusieurs gestes, articulant des

détails d'écriture avec une progression plus vaste, dont le climax se situe à l'amorce de la *peroratio*. Ellipse et *confirmatio* tronquée concourent bien à une même logique discursive.

Autres exemple de convergence entre *dispositio* et figures de style

- l'amorce des *confutatio* des parties 2 et 3b associant de manière très lisible les gestes de catabase, circulatio, prolongation.
- La transition vers la *confutatio* de la fugue finale, introduisant une nouvelle variation de la tête du sujet par extension de son ambitus (la 6te au lieu de la 3ce, mes189). Cette amplification correspond à la paranomase. Elle pourrait d'ailleurs être considérée comme le déclencheur de la *confutatio*. J'ai cependant préféré la situer un peu plus tard, lorsque s'amorcent des progressions harmoniques plus instables.

The image contains two systems of handwritten musical notation for piano. The top system, measures 189-192, features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes annotations: 'IN1' above measure 189, 'RH2' above measure 190, 'CA' above measure 191, 'E4/E3' above measure 192, and 'RH5' above measure 192. A circled smiley face is drawn at the end of the system. The bottom system, measures 193-196, also has a treble clef and one sharp key signature. It is annotated with 'IN3' above measure 193 and 'L3C2 ellipse du Sujet' below the first two measures.

Tous ces exemples s'appuient bien évidemment sur les méthodologies courantes d'analyse mélodique, harmonique etc. Je l'ai déjà dit, à ce relevé analytique de base, la lecture rhétorique permet d'intégrer d'autres paramètres comme des enjeux esthétiques historiquement datés (l'imaginaire discursif), des modes de jeu idiomatiques (les gestes, les postures de ma première partie)... Ce pluralisme des pratiques inhérent à la rhétorique (le « tout orchestral » selon la formule de G. Molinié de la note 9), ne pourrait-il pas faire l'objet d'une sédimentation ?

Transposée dans le domaine instrumental, l'intention rhétorique s'orienterait davantage vers les actes de paroles mêmes (gestuelle, intonations, débit...), orienter des trajectoires sonores comme échos distanciés du discours verbal. En bref, non pas la lettre mais le geste...

Si donc, de manière incontestable, elle élargit la palette des paramètres sonores et stylistiques, en quoi cette même grille peut-elle engendrer des lectures réductrices de l'œuvre ?.

D/ Les limites de l'analyse structurelle rhétorique

Je repartirai de l'exemple de la fugue finale, au moment où Bach semble éclipser la *confirmatio* (qu'il situe habituellement après la *confutatio*) au profit de la *peroratio*. Si cette interprétation, s'appuyant sur un relevé précis et nominatif des figures paraît convaincante, on peut également supposer que le compositeur cherche ici à s'affranchir d'un cadre formel courant. Par l'ampleur de la *confutatio* aux proportions inhabituelles, suivie de l'ellipse du sujet, Bach de fait impose un parcours original. Par ailleurs, c'est précisément dans cette séquence que se situent chez les pianistes les effets de dramatisation les plus réussis. En s'affranchissant partiellement d'une codification, les mécanismes de réappropriation semblent davantage sollicités, avec des choix d'interprétation plus diversifiés.

Ceci soulève la question de ce que peut représenter la *dispositio* pour un instrumentiste, que ce soit à l'époque de Bach ou de nos jours. Il est évident qu'en tant que schéma formel obligé, ce dispositif est trop contraignant. Seul le support d'un texte peut le légitimer. Ceci m'a amené à adopter une grille plus souple, avec par exemple dans la partie 3b, une alternance de *confutatio* et de *confirmatio*, réitérant des fluctuations énergétiques oscillant entre fléchissements et ressaisissements. La question centrale est alors de déterminer en quoi Bach fait référence à modalités discursives ciblées, ou bien au contraire élabore des logiques formelles autres. Il m'a semblé que ces références sont pertinentes dans toutes les parties monothématiques. Par contre je suis beaucoup plus réservée

concernant les séquences libres. Certes, elles ménagent elles aussi des progressions, mais leurs articulations sont beaucoup trop imprévisibles et asymétriques pour se couler dans la claire distribution de la *dispositio*. C'est le cas tout particulièrement de la partie 3a, évoluant tout d'abord par répétitions amplificatrices (anaphora), pour ensuite alterner deux gestes cloisonnés (vertical cadentiel et trait de virtuosité) et finir par une succession de catabases et de suspensions. Rien ne permet de retenir une idée centrale et de la suivre dans les différentes étapes d'une argumentation linéaire. C'est la juxtaposition motivique qui prévaut ici, créant ses propres modalités discursives sans référence formelle précise.

Au niveau global de la *Toccatà*, j'émettrai les mêmes réserves. J'ai déjà finalisé les bornes de l'œuvre, avec le prélude et la coda en guise d'*exordium* et de *peroratio*. Ces repères sont pour moi très clairs tant leur facture répond aux définitions des traités de rhétorique. Par contre, l'alternance des séquences libres avec le concerto, le fugato ou la fugue finale, me paraissent trop hétérogènes pour les soumettre à la grille de la *dispositio*. Je rappelle que ce dispositif est au service d'une idée et une seule, quitte à la déstabiliser momentanément (fonction de la *confutatio*). Le genre même de la toccata interdit une telle continuité. Par contre, une construction d'ensemble est tout à fait repérable, avec notamment cette symétrie des deux séquences libres encadrant le fugato médian. De plus, un relevé des intervalles générateurs montre que la 3^{ce} unifie la conception générale. Sous différentes formes elle préside à l'élaboration thématique du concerto (partie 2), du premier récitatif (3a) du fugato (3b) et de la fugue finale.

Peut-on alors supposer que Bach expérimente, au niveau de la macro forme d'autres possibilités de la *dispositio*? Dans le contexte d'une codification stricte, cette question me paraît inopérante. En effet, en proposant un argumentaire aux étapes clairement balisées, la *dispositio* ne peut tolérer à mon avis de distorsion de ses modèles sous peine de dissolution. Sa force réside dans l'univocité de ses codes et de ses règles, à partir desquels le langage peut s'élaborer, s'épanouir et in fine s'élever. De plus elle représente le seul dispositif formel retenu par la rhétorique, et je ne vois pas d'alternative possible permettant à la fois de la

contourner et de la préserver. Si donc Bach élabore une forme globale autre, c'est moins par contestation de la *dispositio*, que par choix d'un cadre hors codification. Libre à lui ensuite, d'insérer à l'intérieur d'une partie les articulations de la *dispositio*, lorsque le déploiement structurel s'y prête comme le monothématisme par exemple.

S'il semble impossible d'opérer une distorsion de modèles formels codifiés, dans quelle mesure peuvent-ils faire l'objet d'une ré appropriation ? La question se pose autant à l'époque de Bach que pour nous aujourd'hui Ceci m'amène à reposer la question centrale du rapport entre rhétorique et langage.

II/ L'analyse rhétorique comme lieu d'interrogation sur le langage

Les philosophes et les chercheurs du XX^e siècle ont progressivement dévoilé la nature hautement complexe du langage. Cette évolution s'est accompagnée d'un recentrage sur les multiples vecteurs de la fonction langagière appréhendée simultanément comme moyen de liaison au réel, outil de connaissance, constitution d'une conscience de soi, représentation fictionnelle du monde etc. C'est ce que Nelson Goodman souligne : « La philosophie moderne commence lorsque Kant échange la structure du monde pour la structure de l'esprit, qui continue quand C.I.Lewis échange la structure de l'esprit pour la structure des concepts, et qui se poursuit maintenant avec l'échange de la structure des concepts pour la structure des différents systèmes de symboles dans les sciences, en philosophie, dans les arts, la perception, et le langage quotidien »[\[10\]](#). Ainsi de multiples réalités innervent le langage : des mécanismes primaires de symbolisation de la petite enfance (approche psychanalytique), à l'élaboration de systèmes complexes de signes (approches structuralistes et sémiotiques), en passant parmi les multiples réflexions philosophiques relatives aux notions de sujet, de logos, d'immanence et de transcendance...

Un seul fait est établi : la nature irréductible du langage, comme réalité nous dépassant et dont les tentatives de compréhension et d'explicitation sont elles mêmes soumises aux limites langagières : « Il est impossible de séparer

radicalement le donné du construit, la forme du contenu, le naturel du conventionnel : une telle séparation supposerait que nous puissions envisager le réel à la fois de l'intérieur et de l'extérieur de notre propre langage »[\[11\]](#).

Il ne peut donc être question d'interroger ici, dans l'absolu et de manière holistique, une réalité aussi complexe que le rapport musique/langage. Par contre, je pense que des vérités locales et parcellaires peuvent émerger des nombreux travaux menés simultanément en sémiologie musicale, sciences de la cognition, anthropologie etc.

Aussi, j'envisage cette partie comme un questionnement non abouti, mon souhait étant de dégager quelques problématiques autour des grandes orientations sémantiques de la rhétorique et leurs retombées dans la musique instrumentale. Trois notions clé de la pensée de Goodman, me paraissent pertinentes pour initier ce questionnement : l'exemplification, la dénotation et l'expression symbolique.

A/ La Toccata exemplifie et dénote le langage

Un des fondements de l'esthétique baroque est la notion de « stile rappresentative ». Ce concept désigne la volonté d'imiter[\[12\]](#) par la représentation, des réalités humaines comme le langage, les passions et certaines actions (mission fondatrice de l'opéra). Aussi, toute représentation du monde passe par une « mise en image », c'est à dire la création d'une fiction hautement élaborée, et qui dans l'esprit du baroque, ne peut se légitimer que par la puissance de sa codification. Cela suppose également, que cette image convoque et croise des réalités hétérogènes. La statuaire donne l'illusion du mouvement et de la danse, la peinture donne l'illusion de la profondeur et de la perspective et la musique donne l'illusion du discours. Ainsi Rousseau : « La mélodie en imitant les inflexions de la voix, [...] n'imité pas seulement, elle parle, et son langage inarticulé mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même »[\[13\]](#). M.N.Masson commente : « Au delà de la simple imitation physique, dit-il, la *véritable* imitation, celle qui, seule, peut-être esthétiquement fondée, est l'imitation de la parole et des inflexions de la voix en tant que signes *expressifs* ou

« être là » pour la parole humaine »[\[14\]](#). Cette démarche s'inscrit dans le prolongement du statut bien connu de l'image à cette époque, permettant de représenter une chose par une autre, de nommer et de dire le monde par le biais d'une métaphore. Nelson Goodman a analysé ces processus référentiels, notamment avec les notions d'exemplification et de dénotation. Il montre qu'en faisant référence à des réalités hétérogènes, l'artiste renvoie au sein de son œuvre :

- soit à un éventail largement ouvert de référents possibles, débordant l'œuvre, ce qui est le propre de l'exemplification (par exemple, l'impossibilité, en musique instrumentale, de rendre compte de toutes les facettes d'un discours ; la *Tocatta* exemplifie certaines logiques discursives comme la *dispositio*).
- soit à des étiquettes précises univoques, ce qui concerne davantage dans la *Tocatta* les figures de style, nominativement déterminées. On parle alors de dénotation.

Cette approche dénotationnelle a été la grande affaire des théoriciens du baroque. Ils ont tenté de mener jusqu'à son terme, une classification analogique entre les procédés de composition et les propriétés du langage, générant ainsi un véritable système de justification sémantique, dont je n'essaierai pas de discuter la validité. Par contre, il est à souligner que cette tentative s'est appliquée de manière rigoureuse à l'ensemble des procédés musicaux connus, comme les figures mélodiques d'intonation, structurelles de rupture et de répétition, de variation harmonique, polyphonique... Ont été occultés de ce balisage, des notions plus récemment reconnues de texture, de timbre, de processus (gestuels)... dimension que j'ai tenté d'intégrer dans mon analyse du rapport entre le cadre sonore du clavecin et l'exploitation de son potentiel énergétique.

Ce détour par la pensée de Goodman, me permet de souligner la nature complexe de la dimension analogique de l'œuvre. J'ai déjà utilisé le terme d'*analogon* pour montrer à quel point, par la nature mobile et polysémique de ses correspondances oratoires, elle opère une distanciation et une extension par rapport au modèle langagier rhétorique. Avec les notions de d'exemplification et de dénotation, on interroge davantage les modalités de ces processus

analogiques. La Toccata se déploierait alors selon un mixe hautement élaboré de références multiples. Certaines sont plutôt univoques, comme les anabases et les catabases ou bien les figures d'accumulation emphatique (gradations, paranomases). D'autres cultivent plus d'équivoque comme les procédés de rupture pouvant relever de la suspension ou de l'abruption, les dissonances relevant de la catachrèse ou de l'ellipse, ou bien encore certaines ambiguïtés de la *dispositio*

Ainsi, comme une œuvre ouverte, l'interprète dispose d'un large éventail d'articulations structurelles et émotionnelles, dans lequel il doit pouvoir puiser avec liberté selon le contexte instrumental, le public...A l'époque de Bach, on peut imaginer que par immersion culturelle, ce jeu combinatoire de références rhétoriques était plus ou moins spontané. De nos jours cette mémoire peut-être à nouveau convoquée, comme support de nouvelles explorations discursives.

Ainsi, cette complexité, est pour moi le garant d'une grande liberté pour l'interprète, en autorisant une multiplicité de ré-appropriations possibles. Le choix d'une interprétation à visée plus historique, avec la prise en compte de l'héritage esthétique et stylistique de la rhétorique, ne peut en aucun cas représenter une limite aux sensibilités contemporaines. Son système référentiel est trop riche pour engendrer une telle clôture. Par ailleurs, l'histoire de l'interprétation de Bach, nous montre à quel point la référence rhétorique est loin d'être un passage obligé. Les grands pianistes portant d'autres héritages l'ont bien montré. Devant un tel éventail de possibilités, le défi n'est pas tant la restitution et la légitimation de ses référents culturels, que d'investir avec sensibilité et imagination des modèles discursifs, quels qu'ils soient.

Dans cette perspective, l'interprétation de Wanda Landowska me paraît exemplaire. En effet, elle se situe au plus près de ce point focal entre restitution/ré-élaboration en croisant des imaginaires sonores hétérogènes : apport de la phraséologie du piano romantique (séquences libres surtout), redécouverte du potentiel timbrique et articulatoire du clavecin (les fugatos notamment), élargissement de la palette sonore en intégrant des effets proches de l'orgue (la coda). Plus remarquable encore, me semble que pour chacune de

ses références instrumentales implicites, W. Landowska justifie son jeu par des procédés discursifs convaincants, en adéquation avec l'univers sonore convoqué (comme la monumentalité du souffle s'épanouissant dans le « plein jeu » de la fin). On peut imaginer alors ce qu'aurait pu représenter, pour cette grande interprète, les acquis de la musicologie plus récente, non pas en terme de cadrage patrimonial obligé, mais comme vecteur d'un plus large clavier discursif à exploiter en toute liberté.

Autres exemples d'appropriations originales et personnelles : les versions M.Meyer et de Y Lefébure imbriquant les deux modes d'investissement « affectivo-discursif » déjà évoqués :

- celles relevant d'une projection émotionnelle personnalisée provoquant une dramatisation du discours, avec notamment des intensifications harmoniques (la fugue finale par Y Lefébure), des progressions mélodiques à vaste échelle (M.Meyer, B. Rannou), et plus globalement des montées de tensions suivies de résolutions. La recherche d'expression semble ici, l'aboutissement d'une expérience émotionnelle dans laquelle *l'interprète est sa propre référence*.

- celles portées par un investissement énergétique plus uniforme, une phraséologie beaucoup moins directionnelle et donc dépourvue d'effets de dramatisation (notamment G.Leonhardt, P. Hantaï). L'élaboration discursive repose alors davantage sur une palette d'émotions plus cloisonnées, qu'incarnent soit la continuité de gestes homogènes et linéaires (concerto et fugue) soit, la discontinuité de micro articulations fortement individualisées, véritable marqueterie de conduites gestuelles. L'interprète, tout en puisant abondamment dans ses ressources émotionnelles, se positionne également ici, comme un *médium sensible de modèles extérieurs à lui même*. Et de fait, cette conception, proche de l'artisan, renvoie directement au statut des musiciens du baroque, considérés comme des « exécutants », conception qui s'infléchira vers celle « d'interprétation » au XIX^e, lorsque de grands interprètes-compositeurs revendiqueront une large part de créativité dans leurs récitals (Schumann, Chopin Liszt etc.).

M. Meyer et Y Lefébure croisent ces deux dynamiques, avec un point de basculement relativement lisible façonnant le parcours de la *Tocatta* ; Mais elles procèdent de manière inverse : alors qu'Y Lefébure introduit la dramatisation dans la fugue finale, comme apothéose ultime, M.Meyer l'évacue précisément à l'amorce cette fugue, après l'avoir largement sollicitée auparavant. Elle conclue donc par un effet opposé d'allègement, de fluidité dansante. Les deux visions sont totalement habitées et demeurent avec le recul convaincantes.

Ces deux dynamiques, (dramatisante et plus distanciée), coexistent également chez d'autres interprètes. Elles sont souvent plus imbriquées, donnant alors une vision plus hétérogène, avec des niveaux variables de cohérence (relativement clairs chez W.Landowska et beaucoup plus problématiques chez G.Gould).

Je propose de poursuivre à présent avec quelques questions diverses.

1/ dans quelle mesure et jusqu'où des interprètes peuvent-ils valider la présence d'une image extra musicale codifiée?

Mon hypothèse est que dans le contexte sonore du clavecin, Bach adhère pleinement à une composante oratoire extra musicale. Le style récitatif des séquences libres tisse une correspondance étroite avec des référents oratoires les plus couramment utilisés alors comme le caractère emphatique des effets de répétition et de rupture. De même, la construction monothématique des parties linéaires, est une autre modalité de mise en image de la capacité à faire proliférer une argumentation, à magnifier une idée et de son déploiement. Ceci correspond à un des impératifs de l'éloquence baroque à savoir la capacité à produire un effet déterminé sur les destinataires d'un discours. « Il y a toujours, au cœur de l'activité rhétorique, un auditeur que l'on cherche à convaincre en sollicitant son émotivité : seule cette possibilité de pouvoir exercer un pouvoir absolu sur l'esprit et les sentiments du public détermine et justifie l'effort de structuration du discours rhétorique »[\[15\]](#). L'effet suscité ne peut donc être neutre. Il doit se légitimer par l'efficacité de son impact.

Dans le contexte culturel de Bach, ces composantes font l'objet d'une

reconnaissance immédiate et consensuelle, tissant son quotidien. N'oublions pas qu'il est jour après jour le témoin de la prédication pastorale...Aussi, le clavier de ses références est certainement beaucoup plus riche et précis qu'on ne l'imagine, même s'il opère inévitablement une distanciation. Le relevé de la *Toccata* semble le démontrer avec une typologie comprenant 6 articulations formelles et une vingtaine de figures d'élocution ne posant aucun problème d'identification.

2/ Qu'est ce qui permet alors de considérer certaines versions pianistiques comme étant de nature plus rhétorique que d'autres ?

C'est le constat que nous avons fait notamment à propos de Gould. Ce pianiste juxtapose une succession d'évènements sonores dont il radicalise souvent l'effet selon des stratégies privilégiant la surprise de l'inédit. Il semble donc vouloir baliser de nouveaux sentiers discursifs. Le flux musical fortement différencié, prend alors une tournure délibérément emphatique. Et de fait, cette technique de contrastes et de surenchère rend quasi inévitable le rapprochement avec la rhétorique. Par ailleurs, en provoquant un mode d'écoute polarisé autour d'évènements chocs, se suffisant à eux mêmes, Gould déroule une succession « d'images sonores », dont la force d'imposition pourrait faire croire qu'elles font l'objet d'une codification !. Ce n'est sûrement pas le cas, Gould revendiquant au contraire une quête inlassable d'un absolu de la pensée, à la marge de conditionnements culturels restrictifs.

Son interprétation nous offre ainsi, l'exemple hybride d'un musicien tablant sur l'inédit de son imaginaire, imposant ses propres références dans un espace gestuel finalement pas très éloigné de la rhétorique.

C'est en cela qu'il se différencie profondément des autres pianistes, ces derniers s'inscrivant majoritairement dans des filiations discursives. Ceci est particulièrement représentatif dans les séquences libres de la *Toccata*. Ici, les micro articulations déployant une grande variété de motifs, sont mises en retrait au profit d'une conduite mélodique plus linéaire. Au style récitatif se substitue plutôt le style cantabile, noble héritage du piano romantique notamment.

3/ Comment concilier alors une lecture historique respectueuse de codifications

relativement univoques, avec cette marge de liberté implicite laissée à l'interprète ?

C'est le statut même de l'analogie rhétorique qui est interrogé ici. Je m'explique : soit, Bach puise dans un clavier élargi de références oratoires ciblées avec lesquelles il se livre à un jeu de permutations possibles, soit il reste en amont de cette codification, pour ne retenir qu'une intention émergente, faire affleurer seulement les prémisses d'une intention expressive codifiable.

Dans la première hypothèse, la distanciation repose sur une combinatoire pleinement assumée de références langagières. Autrement dit, un geste puiserait dans un réservoir limité de figures, sans pouvoir déborder la classification rhétorique. C'est dans cette démarche que s'inscrit mon relevé. Une fois ces figures posées, il n'est plus question de les contester ou des les métamorphoser, seule la combinatoire légitime l'inventivité de l'interprète. Ne reconnaît-on pas là un procédé courant dans la musique baroque à savoir l'improvisation à partir de grilles ? Le contexte de la *Tocatta* autorise une telle interprétation, en supposant que Bach projette sur le jeu instrumental une dynamique comparable celle d'une basse obstinée à variations. L'interprète dispose alors d'un support oratoire sur lequel il peut faire proliférer ses propres références rhétoriques, en fonction du moment, de l'instrument, du public...

Mais ce support reste implicite, ce qui est en contradiction avec la philosophie même de la rhétorique, profondément nominative et taxinomique. A cet égard, la seconde hypothèse amène un éclairage intéressant.

S'il y a juste émergence d'intentions oratoires, sans possibilité d'une reconnaissance univoque, qu'est ce qui fonde le moteur expressif du discours ? Par la nature polysémique du jeu instrumental, ne serions nous pas en présence d'une mutation esthétique qui marquera profondément la période pré classique ? Je pense plus particulièrement au style sensible, l'*empfindsamkeit*, revendiquant implicitement l'émancipation de la musique par rapport à la rhétorique. L'expression subjective tend alors à devenir le nouveau vecteur émotionnel, hors de tout élitisme de cour et de ses codes culturels. Désormais, les modalités discursives peuvent s'élaborer, moins par reconnaissance et mise en valeur

d'effets prédéterminés, que par l'originalité de gestes spontanés, la justesse d'accents personnels. C'est que se semble suggérer Rousseau : « Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accents, et ces accents qui nous font tressaillir, ces accents auxquels on ne peut dérober son organe pénètrent par lui jusqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvements qui les arrachent, et nous font sentir ce que nous entendons [...] »[\[16\]](#). Dans ce contexte, les multiples gestes de la *Toccata* représenteraient un vivier de conduites sonores à investir plus librement, sur fond de rhétorique distanciée. C'est dans cette perspective que se situent globalement les choix d'interprétation des pianistes, comme aboutissement d'une expérience émotionnelle, dans laquelle ils sont leur propre référence.

A l'issue de tous ces scénarios possibles, j'insiste sur le fait que le défi pour un interprète actuel n'est pas dans le choix lui même (rhétorique contre libre investissement émotionnel) mais dans la manière d'être convaincu pour convaincre. Dans une approche rhétorique, le jeu instrumental devrait s'appuyer sur une connaissance approfondie de ses modalités discursives. Impossible de rester à la surface, l'investissement doit être « plénier ». Dès lors, la grille de la *dispositio* et des figures d'élocution, loin de réduire les marges de liberté, représente au contraire un riche dispositif de rebondissements, de mobilité expressive. De même, lorsque les choix s'orientent hors codification, le complexe « historisant » ne devrait en aucun cas entraver une orientation personnelle. La densité d'écriture de la *Toccata* autorise toutes les appropriations possibles, en commençant par le rôle fondamental pour moi du potentiel sonore de chaque instrument. Aussi, j'ai tendance à penser que d'autres imaginaires discursifs se mettront en place, lorsque les prochaines générations d'interprètes inventeront de nouvelles interfaces entre la *Toccata* les instruments du futur.

Cela pose la grande question du rapport à l'émotion.

B/ La *Toccata* exprime des émotions

M.Masson : « Dire que la musique est entièrement chargée d'idées, de sentiments,

c'est, encore une fois, opérer une dénotation à rebours : la musique n'est pas « triste » ou « gaie » ou quoique ce soit d'autre, en elle même, elle est dénotée par les prédicats qui l'associent à d'autres réalités dénotées par ces mêmes prédicats »[17]. Goodman poursuit : «Ce qui est exprimé est métaphoriquement exemplifié »[18]. Cela signifie que l'œuvre musicale s'élabore à partir d'un réseau complexe de références, établissant de nombreuses correspondances métaphoriques. Dans le contexte de la *Toccatà*, j'ai souligné les multiples liens entre sonorité, gestuelle, conduites discursives. Tous ces paramètres nourrissent un investissement émotionnel ayant son propre clavier de références. C'est ce que Goodman appelle un système symbolique, s'élaborant à partir d'un faisceau ouvert de références hétérogènes, manifestant une forte densité sémantique. Comme tout symbole, l'œuvre n'est alors intelligible que dans le cadre d'une certaine interprétation.

Dans le contexte de la *Toccatà*, quelles peuvent être les référents émotionnels associés métaphoriquement au jeu instrumental ?

Concernant le clavecin, j'ai convoqué la théorie des affects. Je rappelle que cette dernière renvoie à une classification d'attitudes émotionnelles codifiées, stables et identifiées. Est-il pour autant pertinent de vouloir décrypter dans cette œuvre, une typologie des passions pouvant correspondre par exemple à celle de l'opéra seria (aria di furore, de ombra, lamento etc.)? Cette démarche est certainement trop artificielle et réductrice. Cependant, j'ai tendance à penser que Bach recherche fondamentalement un clavier d'émotions correspondant au style élevé, voire sublime selon la classification même des genres littéraires théorisés par la rhétorique (genre trivial, familier, noble élevé, sublime...). En l'absence ici de références explicites, je proposerai mes propres références, en faisant le pari d'un lien possible avec la sensibilité de Bach :

- partie I : prélude-exordium comme « adresse » sur les registres du majestueux et du flamboyant (profusion des traits, prolifération des marches).
- partie II : concerto comme « concertation » dansée, festive faisant rebondir des questions-réponses sans cesse renouvelées ; forme

d'*autoritas* enjouée, ludique.

- parties III a et c : improvisation notée comme interrogation, attente d'un accomplissement à venir, promesse de...
- partie IIIb : fugato planant, en opposition radicale avec le concerto, *autoritas* intériorisée, verticalisée au sens contemplatif, aspiration au sublime.
- partie IV : apothéose de la danse (*energeia*), adresse finale en bouquet jubilatoire mais aussi *autoritas* de la monumentalité, de la cathédrale sonore.

Rien de moins chez Bach.....en quête de réalités qui nous dépassent...

Cette recherche d'émotions d'exception, je la retrouve chez les pianistes notamment dans les plus beaux exemples de dramatisation, ou les magnifiques phrasés cantabile du fugato ou des récitatifs. C'est peut-être à ce niveau de dénotation avec le langage et de ses modalités expressives que se situent les points de convergences entre les interprètes. J'oserais parler alors de communauté émotionnelle, d'aspirations esthétiques partagées au delà des marqueurs historiques comme la rhétorique, apportant une fois encore des éléments de réflexion valorisant la nature profondément interactive et dialogique des processus interprétatifs.

Conclusion

Je terminerai par une mise en perspective avec quelques pistes de recherche concernant :

- l'étude menée par les anthropologues sur les modalités de représentation du monde par le biais de la fiction.
- les nouvelles données sur les fonctions cérébrales de la création artistique, confirmant la nature polyvalente de nos activités mentales, croisant de

manière souple et sans cesse renouvelée des activités motrices, visuelles, spatiales, conceptuelles...

1/ Interprétation rhétorique et univers fictionnel

L'aspect fictionnel du discours baroque représente, pour moi, l'un de ses fondements esthétiques. Le parallèle avec l'histoire de la scénographie de l'opéra est à cet égard significatif. Contrairement à l'opéra du XIX^e siècle visant l'illusion théâtrale (faire croire que la réalité est sur scène), les formes lyrique du baroque donnent à voir pour eux mêmes, en revendiquant clairement leur nature artificielle, les supports utilisés (les décors et les machines, la gestuelle codifiée, la virtuosité des castrats etc.). La grandeur du spectacle dépend alors de sa capacité à plonger le spectateur dans le merveilleux du récit, pensé comme stratégie de séduction par le biais de l'enchantement et du ravissement (pris au sens étymologique de « transport de l'âme au delà du réel »). Mais tout ceci n'est possible que dans le contexte d'une codification parfaitement maîtrisée. Tout le paradoxe du discours baroque peut alors se résumer dans l'interface entre d'une part, la maîtrise de l'archétype poussée à son plus haut niveau de virtuosité et de l'autre, la capacité à l'investir d'une charge émotionnelle forte.

Avec l'hypothèse de la *Toccata* fonctionnant comme un *analogon* de la rhétorique verbale et gestuelle, nous serions en présence d'un exemple particulièrement élaboré d'activité fictionnelle. Dans son essai *Pourquoi la fiction ?*, J. M. Schaeffer montre à quel point cette activité est l'élément fondateur de notre liaison au monde. « La question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient *avec* la réalité ; il s'agit de voir plutôt comment elle opère *dans* la réalité, c'est à dire dans nos vies »[\[19\]](#). Rapportée à l'art, « La fiction nous donne la possibilité de continuer à enrichir, à remodeler, à réadapter tout au long de notre existence le socle cognitif et originaire grâce auquel nous avons accédé à l'identité personnelle et à notre être-au-monde. [...] Elle est un des lieux où cette relation ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée, rééquilibrée, dans un bricolage mental permanent auquel seul notre mort mettra un terme »[\[20\]](#). Dans les pages suivantes, l'auteur montre que la fonction de construction et de liaison de la fiction, ne peut s'exercer que sur le mode esthétique au sens d'une

jouissance : « Il faut qu'elle plaise. Cela signifie que, quelles que soient ses éventuelles fonctions, elle ne saurait les remplir que si elle réussit, d'abord, à nous plaire *en tant que fiction* »[\[21\]](#).

Il me semble que cette dimension n'a pas été suffisamment étudiée dans le domaine de l'interprétation musicale. De nombreux travaux ont été menés sur le rapport psychanalyse/musique, dans le but notamment de mieux comprendre les instances affectives de la créativité musicale. L'étude des mécanismes fictionnels devrait apporter de nombreux éclairages complémentaires[\[22\]](#), dans une dimension anthropologique élargie en intégrant notamment des données sociologiques et ethnologiques.

Avec la problématique d'une interprétation à visée rhétorique, le questionnement peut s'élaborer à partir d'un socle fictionnel lisible, clairement revendiqué pour lui même, et ce dès son origine. Il pourrait donc représenter un premier stade de recherche, avant d'aborder des systèmes fictionnels peut-être plus complexes, comme ceux de notre époque.

2/ Plasticité du cerveau et processus interprétatifs

J'ai commencé cette étude en soulignant la complexité d'une expérience interprétative : l'interactivité timbre/geste/élaboration discursive/expression guidant les choix d'interprétation d'une toccata de Bach. Au cours de l'analyse rhétorique de la partition, j'ai tenté de dégager la nature pluridimensionnelle du discours musical, partagé entre postures, intonations, élaborations polyphoniques, artifices oratoires (répétitions emphatiques), explorations timbriques etc. L'interprétation semble ainsi solliciter de nombreux imaginaires : gestuels, visuels, langagiers, émotionnels ...Chaque version de la *Toccat*a déclinerait alors un dispositif original « d'imaginaires croisés » interactifs.

Or, ce qui semble relever d'une simple métaphore pour signifier la complexité du musical, correspond en fait à une réalité physiologique de mieux en mieux connue. En effet, les récentes recherches ont révélé la plasticité du cerveau

innervant de nombreuses fonctions hétérogènes au sein d'une activité musicale. Prochaine étape : analyser les modalités d'une interactivité aujourd'hui attestée lors de l'écoute et de la pratique instrumentale, entre les centres de la vision, du langage, de la motricité, de l'abstraction. Ces avancées ont définitivement invalidé l'hypothèse d'un centre unique du traitement de la musique, au profit d'une vision beaucoup plus souple et complexe du « cerveau musicien ». E. Altenmüller pose alors la question : « Pourquoi la musique active-t-elle une telle variété de sens ? Notre système auditif se distingue des autres voies sensorielles : l'oreille est l'organe le plus pauvre en neurones, mais c'est aussi celui qui a la plus grande capacité d'apprentissage. [...] Peut-être cette apparente simplicité est-elle la cause du recours à d'autres voies sensorielles dans l'analyse des structures fines de la musique, même si ce n'est ici qu'une hypothèse »[\[23\]](#). Et de fait, il est acquis que pour chaque personne, les aires concernées se distribuent différemment, et qu'elles peuvent même se modifier au fil des pratiques musicales[\[24\]](#) !

Concernant le domaine de l'interprétation, je pense que ces éclairages peuvent amener de nouveaux outils d'analyse, avec notamment la dimension gestuelle sur laquelle j'ai particulièrement insisté. *Analogon* d'une rhétorique gestuelle et verbale, la musique instrumentale et vocale de Bach pourrait l'être également à d'autres niveaux comme le visuel. C'est ce qu'a tenté Raymond Court dans son essai *Le voir et la voix*[\[25\]](#), en débordant largement la seule problématique de la correspondance des arts.

Pour finir, je propose de méditer la conclusion de l'article de C. Bailblé consacré à la plasticité du cerveau musicien (voir note 24). J'y vois un véritable manifeste pour une approche sensible et érudite du geste dans la pratique musicale, ouvert à toutes les réappropriations possibles : « Au fond, nous sommes depuis si longtemps hantés par un désir de bouger, si marqués par le décalage originaire entre le désir de faire et l'immaturité motrice des premiers gestes, que nous confions à nouveau à la musique le soin de nous faire agir mentalement en renonçant à l'action réelle, exactement comme l'imagination prémotrice renonce à l'action effective, pour mieux atteindre à la rêverie souple et véloce, aux

accomplissements réparateurs. Le mélomane ému, parti à la rencontre de la musique, fusionne avec le moi profond du compositeur, à jamais sublimé/transposé dans son œuvre.

Dès lors, l'habileté motrice et virtuose du musicien peut conduire les fantaisies motrices de l'auditeur, traçant des trajectoires, des arabesques et des émotions à sa taille, bien au delà des limites corporelles. On peut donc remercier les interprètes de nous amener aussi loin dans l'imaginaire avec une technique aussi parfaite (les doigts, les mains, le corps, la bouche ont connu des années de conservatoire). S'il n'y avait l'agilité extraordinaire de l'instrumentiste, que serait la musique ? Qui dialoguerait *allegro presto* avec la vivacité imaginaire ? »[\[26\]](#) .

Rapportés à Bach, ces propos me semblent d'une justesse remarquable, doublés d'un bel hommage...

[\[1\]](#) Je rappelle que les principaux traités de rhétorique musicale ont repris l'architecture de l'art oratoire, réparti en 4 domaines : l'*inventio* (l'art de trouver les idées, arguments, thèmes), la *dispositio* (l'art de composer ,organiser un discours, l'*elocutio* (l'art du style dans la formulation du discours, ses effets, son ornementation), l'*actio* (l'art d'énoncer un discours, sa prononciation et gestuelle associée).

[\[2\]](#) La *dispositio* est elle même soumise à une typologie stricte. Les théoriciens contemporains de Bach reprennent le modèle cicéronien avec : l'*exordium* (exorde) ou l'art d'introduire le discours de capter l'attention de l'auditeur (prélude, ritournelle introductive), la *narratio* (narration) ou l'art d'exposer le sujet principal (thème générateur, entrée initiale du soliste) suivie de la *propositio* et/ou souvent de la *confirmatio* ayant pour finalité de développer et d'amplifier ce sujet, la *confutatio* (réfutation) ou l'art d'avancer une idée nouvelle plus ou moins contrastante (le B de l'aria da capo) et donc de mettre à l'épreuve le sujet principal, la *peroratio* (péroraison) ou l'art de conclure, souvent de manière emphatique.

L'analyse rhétorique appliquée à la musique, se concentre essentiellement sur la *dispositio* comme outil de segmentation des principales parties d'une œuvre et sur l'*elocutio* comme relevé des effets de style par le biais des nombreuses figures recensés dans l'ensemble des traités dont le *Musicalisches Lexicon* de J.G.Walther (1732) et *Der vollkommene Capellmeister* de J.Mattheson (1739).

[\[3\]](#) Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Champs, Flammarion, 1977 (rassemblant ses deux grands traités rédigés entre 1821 et 1830).

[\[4\]](#) Olivier Cullin, « Luca Marenzio : *Madrigaux à 5 voix, Livres 5 et 6* », dans *Analyse musicale*, 4è

trimestre, 1991.

[5] George J. Buelow, « Rhétoric and music » dans *New Grove Dictionary of Music and Misicians*, 1980.

[6] Paul Ricoeur, *De l'interprétation*, Seuil, 1965, p. 548.

[7] Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Nathan, Lettres Sup, 2001, p. Ainsi définie, la rhétorique représente un moyen permettant, parmi d'autres, le passage de la langue à la parole, comme « mise en mouvement de la langue, lieu d'une parole incarnée ». *Ibid.*, p. Ces notions sont à rapprocher du concept d' « Actes de parole » très prégnant dans la philosophie contemporaine (Habermas, Merleau-Ponty...)

[8] Susanna Pastici souligne : « La rhétorique selon la définition qui transparaît dans les traités de l'époque classique et moderne, n'est non pas l'art de construire un discours « normal », mais bien celui de construire un discours de genre « élevé » et distinct de la forme quotidienne. Si la rhétorique a étudié et codifié au cours des siècles les moyens d'atteindre un effet déterminé sur le public, il est évident que ceux-là ne sauraient être normalement utilisés dans le langage courant : en faisant abstraction de cette distinction fondamentale, on sort du domaine spécifique de la rhétorique pour franchir les limites de la linguistique et de la sémiologie ». « Rhétorique et citation dans la musique du Xxè siècle » dans *Musurgia* XII/1-2, p. 102.

[9] Georges Molinié semble faire le même constat : « La rhétorique est d'abord une *praxis*, une action, un comportement. [...] C'est à la fois une technique, un talent, une virtuosité artistique. Le moyen de la persuasion est essentiellement le langage, avec la totalité de ses composantes, et sous la forme extérieure la plus fugitive, la plus instable, mais aussi la plus vivante et la plus percutante : la parole individuelle. Cette parole est à envisager, c'est à dire à pratiquer comme un tout orchestral : les phrases que l'on prononce avec les mots et les expressions que l'on a choisis, la voix le regard et les gestes qu'on y met [...] ». *Dictionnaire de rhétorique*, Livre de Poche, 1992, p.5-6.

[10] Nelson Goodman, cité dans *Le vocabulaire des philosophes, philosophie contemporaine*, Ellipses, 2002, p.735.

[11] Pierre-Andre Huglo, « Goodman » dans *Le vocabulaire des philosophes*, op. cit., p. 745.

[12] Le terme est pris ici au sens large, clairement développé dans les traités de l'époque, non seulement comme correspondance analogique avec le réel, mais surtout comme prolongement, extension, voire correction et perfectionnement des faits de nature par le biais de la création artistique (par ex. la fonction cathartique de la tragédie par rapport aux émotions ordinaires).

[13] Cité par Marie-Noëlle Masson , « Musique/Langage : une métaphore », dans *Musurgia*, XI/1-2, p 70.

[14] *Ibid.*, p. 70.

[15] Suzanne Pastici, *op.cit.*, p. 100. Ainsi donc, contrairement à l'approche structuraliste de la rhétorique développée notamment par le groupe μ , les articulations structurelles claires d'u discours ne suffisent pas à en justifier la nature rhétorique ; il faut que ces articulations soient investies d'une symbolique émotionnelle lisible (en grande partie codifiée par la théorie des affects dans la musique vocale).

[16] Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, (1781), Catherine Kintzler, Paris, Garnier Flammarion, 1993, p.58.

[17] Marie-Noëlle, Masson, *Op.cit.*, p.71.

[18] Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Editions J. Chambon, 1990, p. 116.

[19] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 212.

[20] *Ibid.*, p. 327.

[21] *Ibid.*, p. 327.

[22] A titre d'exemple, J.M.Schaeffer montre bien le lien existant entre fonction fictionnelle et élaboration infantile de l'objet transitionnel. L'investigation psychanalytique se double ici d'une recherche sur les dimensions cognitives et symboliques des processus relationnels.

[23] Eckart Altenmüller, « Le cerveau mélomane » dans *Pour la science*, n° 294, Avril 2002, p. 77.

[24] Consulter l'article de Claude Bailblé décrivant de nombreuses expériences menées auprès de publics diversifiés : « L'imagerie auditive » dans *Voir*, n° 30-31, Novembre 2005.

[25] Raymond Court, *Le voir et la voix*, Les Editions du Cerf, 1997.

[26] *Ibid.*, p. 27.