L'Art de l'orateur et les techniques d'expression artistique pendant la Renaissance*

GERARD LE COAT

L'homme cultivé de la Renaissance, celui qui poursuit les *studia humaniora*, c'est-à-dire pour employer un mot qui nous est familier, l'*humaniste*, admire par dessus tout l'orateur. C'est que l'orateur, aussi appelé *rhetoricus* (les 2 termes dérivant de la même racine *rhéin*: je m'apprête à dire) contrôle l'expression verbale et, ce faisant, maîtrise cette force unique du *logos* qui non seulement sert à promouvoir les idées nouvelles mais exerce également une action directe sur la pratique politique et l'échange social en général.

L'orateur et son art deviennent ainsi des modèles. Qu'il soit professeur, politicien, magistrat, capitaine ou diplomate, l'*orator* devient celui qui sait persuader le lecteur, mais plus encore l'auditeur du discours au moment où l'échange social prend effectivement place par le truchement de la parole.

Or, l'artiste de la Renaissance, porte-parole de sa culture, cherche lui aussi à persuader, à obtenir des "effets" particuliers sur son public. Il y a donc communauté d'objectifs. Lui aussi s'adresse aux classes privilégiées, et pour des raisons comparables, quoique différentes: il s'agit de stimuler le plaisir du récipiendaire en lui racontant les fables qu'il aime parce qu'elles représentent sa culture, conviennent à son rang; en un mot parce qu'elles lui donnent ce sentiment d'appartenance et de certitude dont il a besoin. C'est pourquoi ce *favollegiator* qu'est l'artiste du cinquecento non seulement admire l'orateur, mais étudie avec soin son art: il y a donc interpénétration de procédés techniques, la science rhétorique jouant le rôle d'initiatrice, de mère-de-tous-les-arts, don mercurial assurant la qualité du dialogue. Le présent article, interdisciplinaire par excellence, propose une brève analyse comparative de l'Art de l'orateur et de ses inférences sur les techniques d'expression artistique. L'accent est mis sur le non-verbal plutôt que sur le verbal (arts plastiques et musique) pour la raison que les rapports littérature/rhétorique ont

* Communication donnée le 27 mai 1977 lors d'une séance de travail de la Société canadienne d'études de la Renaissance à l'Université du Nouveau-Brunswick, Fredericton.

fait l'objet de nombreuses études: qu'il suffise de rappeler ici les travaux fondamentaux de Curtius, Baldwin, Crane, Weinberg *et alia*. C'est la culture italienne qui informera l'exposé, le prestigieux apport du Cinquecento restant sans égal dans ce domaine.

Je commencerai par rappeler en guise de proème un exemple d'emprunt direct à la science rhétorique de la part d'un poéticien, Daniello, dont la *Poetica* date de 1536. Daniello, commentant sur la facture du discours poétique, distingue "l'*invention* initiale des choses, leur *disposition* ou ordonnance, et enfin leur *ornementation* par le moyen de l'écriture."¹ Cette triple division est, on le perçoit d'emblée, tirée de la tradition romaine léguée par Cicéron et Quintilien (cp. *inventio*, *dispositio*, *elocutio*), elle-même héritière de la grecque (cp. *heuresis*, *taxis*, *lexis*).

Dans son *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, daté 1557, Dolce, à propos des arts plastiques, énumère pour sa part *inventione*, *disegno* et *colorito*, l'invention, le dessin et le coloris: "L'invention est la fable (*favola*) ou histoire choisie par le peintre, le dessin est la forme qu'il sélectionne pour représenter la fable, le coloris sert à imiter les nuances dont la nature elle-même se sert lorsqu'elle peint — pour ainsi dire — de diverses manières, les choses animées et inanimées."² On retrouve ici la triple division adoptée par Daniello à propos du discours poétique. Elle est cependant adaptée aux arts visuels: *disposition* devient *disegno* (*disegno*) et élocution (*elocutio*) ou ornementation par l'écriture, devient *coloris* (*colorito*). Ceci n'a rien de surprenant: le vocable italien *disegno*, comme l'anglais *design*, suggère à la fois un contour linéaire et un plan d'action, une intention déjà formulée (cp. le français *dessein* qui vient comme son doublet *dessin* du latin *de-signum*: représenter à l'aide de signes, planifier). Quant à *colorito*: il est bien évident que les théoriciens des arts plastiques ne pouvaient conserver *elocutio*, trop directement lié à l'exposition verbale (cp. le verbe latin *ex-loquere*: proclamer à l'aide de la parole). D'ailleurs la substitution de Dolce demeure conforme à la terminologie rhétorique: Le Tasse évoque encore dans ses *Discorsi* de 1587 "les couleurs et lumières de l'élocution," comparant les figures à "des joyaux sertis dans une broderie d'or et d'argent,"³ un souvenir certain des *colores* cicéroniennes.

Publiées un an après le *Dialogo* de Dolce, les *Istituzioni armoniche* du théoricien Zarlino proposent également une élaboration tripartite du discours musical; Zarlino conserve le terme *invention* (on sait que Jean Sébastien Bach l'utilisera encore pour une collection de pièces de clavecin à 2 et à 3 voix en plein 18^e siècle, un souvenir de la terminologie rhétorique des maîtres de la Renaissance). Cependant Zarlino éprouve lui aussi le besoin de recourir à des substituts en ce qui concerne *disposition* et *élocution*, pour des raisons analogues. *Disposition* devient ici *composition*, un terme qui reste, comme on voit, en usage encore

aujourd'hui et qui d'ailleurs fait partie intégrante du vocabulaire des arts plastiques aussi bien que des arts musicaux. En fait, *disposition* et *composition* sont sémantiquement très proches: *dis-ponere* souligne l'opération de triage du matériel tandis que *cum-ponere* souligne l'opération d'assemblage. Quant à *élocution*, elle est remplacée par *ornementation*, un terme déjà employé, comme je l'ai indiqué plus haut, par Daniello dans sa *Poetica*. A noter que le terme *ornementation* a lui aussi survécu jusqu'à ce jour dans les arts musicaux. Pour Zarlino comme pour les membres de la *camerata* de Florence (Bardi, Mei, Galilei, etc. . .) les ornements qui "habillent" la mélodie sont la contrepartie des figures de rhétorique. D'où les expressions latines fréquemment utilisées telles *cantus ornatus* ou *cantus coloratus*; et encore certains titres donnés par les musiciens-humanistes à leurs compositions, par exemple celui de *Fiori musicali*, choisi par l'organiste Frescobaldi.

On voit donc apparaître un réseau de convergences qui unit le verbal et le non-verbal, le discours non-artistique et le discours artistique. Cependant, cette classification tripartite ne représente qu'un aspect de l'interpénétration des procédés techniques. La classification des fonctions du discours, également tripartite, est aussi en cause ici. La devise cicéronienne *docere, delectare, muovere*: enseigner, plaire (sous-entendu par ses bonnes manières et son respect du *decorum*) et émouvoir reste valable pour les théoriciens des différents média. Pour Daniello et le Tasse comme pour Zarlino et Dolce, "enseigner est un devoir, émouvoir une nécessité, plaire par ses bonnes manières est un honneur." Cette devise cicéronienne, si souvent citée par les théoriciens du Cinquecento nous amène en droite ligne au *pictor doctus* comme au *musicus* et *poeta doctus*: pour enseigner, il faut étudier le médium et ses composants, autrement dit maîtriser la matière (*materia cruda*), mais il faut encore connaître *i costumi*, c'est-à-dire les mœurs et coutumes des différents personnages mis en situation dans les fables. Reprenant la fameuse anecdote de Cicéron prenant des leçons de l'acteur Roscius, Galilei demande au compositeur comme à l'interprète d'étudier soigneusement le jeu des acteurs. Ils devront "considérer avec diligence le caractère du personnage, son âge, son sexe, à qui il parle, l'*effet* qu'il cherche à obtenir" (Je souligne le mot *effet*, qui s'apparente clairement à la *suasio rhetorica* traditionnelle). Ils devront observer "comment un parfait gentilhomme parle à un autre, comment un prince s'adresse à ses sujets, comment se comportent la femme mariée, la jeune fille, l'enfant naïve, la prostituée rusée, l'amante passionnée. . ."⁴

A cette seconde classification tripartite des *officia oratoris* s'en ajoute une troisième, une fois encore tripartite, qui concerne, elle, les styles: la conception de trois styles haut, moyen et bas conformes aux structures sociales et aux situations et *costumi* qui leurs sont liés. Cette transposi-

tion des trois *genera dicendi* antiques (*grande, medium et tenue*) n'exige pas, comme les précédentes, de substitutions lexicales: le grand style, celui de la peinture d'histoire, vaut également pour la musique comme il vaut bien sur pour la poésie. Ainsi Le Tasse, dans ses *Discorsi del poema eroico* (1587), demande aux madrigalistes de cultiver ce grand style trop souvent laissé de côté pour un style médian, charmeur certes, mais sans vigueur. C'est justement à cette tâche que vont s'atteler les précurseurs florentins de l'opéra et surtout, dès la première décennie du 17^e siècle, Monteverdi, dont l'*Orfeo* de 1607 concrétise ce programme dramatique d'une manière particulièrement marquante.

Cependant cette classification stylistique est de plus en plus battue en brèche par une autre, celle d'Hermogène, redécouverte par les *letterati* dès le milieu du Cinquecento, comme le montre le *Discorso* de Delminio *Sopra l'idee di Ermogene* daté 1560, qui marque le début d'une vague nouvelle et extrêmement puissante dont les effets vont se faire sentir très fortement, tant en France qu'en Italie. C'est donc un point qui m'apparaît très important pour cette communication que d'insister sur l'action du *Peri Ideon* d'Hermogène sur les techniques d'expression artistique en général.⁵ C'est la discussion des *Idées* par Le Tasse dans ses *Discorsi* que je prendrai comme base. Ici la classification n'est plus tripartite mais septénaire. Il s'agit pour Hermogène de constituer un système capable de répondre à toutes les exigences de la persuasion. Ce système inclut sept idées principales (le terme *idée* confirme bien entendu le platonisme du promoteur). Ces sept idées principales sont les suivantes (Deux d'entre elles [no. 2 et 5] sont sous-divisées):

Hermogenes

1. Sapheneia
2. Megethos:
 - { Semnotes
 - { Trachutes
 - { Sphodrotes
 - { Akme
 - { Lamprotes
 - { Peribole
3. Kallos
4. Gorgotes
5. Ethos:
 - { Apheleia
 - { Glukutes
 - { Drimutes
 - { Epleikeia
6. Aletheia
7. Deinotes

Tasso

- Chiarezza
- Grandezza:
 - { Magnificenza
 - { Asprezza
 - { Veemenza, Acerbità
 - { Forza
 - { Forma Splendida
 - { Ornamento
- Bellezza
- Velocità
- Affetto, Costume:
 - { Semplicità
 - { Dolcezza
 - { Sottigliezza
 - { Modestia, Purità
- Verità
- Gravità, Tardanza

Fig. 1.

Ce qui caractérise ce système par rapport aux *genera dicendi*, c'est de s'appuyer non pas sur les structures sociales mais sur les états affectifs, les *effets*, comme on disait alors, que l'on désire provoquer chez les destinataires du message esthétique: ainsi la *vitesse* (idée no. 4) veut provoquer une agitation tandis que la *gravité* (idée no. 7) invite à l'interrogation métaphysique. L'*Ethos* (idée no. 5) est la reconnaissance par le destinataire de la sincérité et de la modestie de l'orateur tandis que la *Clarté* (idée no. 1) constitue non seulement une arme puissante de persuasion, mais montre également l'intelligence et le contrôle de soi de l'orateur.

Que ce système ait influencé les techniques d'expression plastique et tonale est aisé à démontrer par le nombre de références et d'exemples inclus dans les ouvrages les plus divers dès 1560. Zarlino conseille aux compositeurs de lire attentivement Hermogène, de même Mei, mentor des musiciens-humanistes florentins. Mei va jusqu'à discuter, dans ses *lettres*, la totalité du discours musical en prenant comme paradigme les *idées*. Au nom de *Chiarezza*, il insiste sur la nécessité de "faire pénétrer le concept avec toute la force possible dans l'intellect de l'auditeur de la manière la plus efficace possible."⁶ C'est encore dans les termes d'Hermogène que le père Mersenne, dans son *Harmonie Universelle* de 1636, publiée à Paris, discute du discours musical et de ce qu'il appelle sa "force accentuelle." Une comparaison de la terminologie de Mei (dans les années 1570) et de Mersenne quelque 70 ans plus tard est révélatrice.

<u>Mei</u>	<u>Mersenne</u>
1. Chiarezza	le Clair
2. Grandezza:	le Grand:
{ il Magnifico	{ le Majestueux
Durezza	{ le Rude, le Dur
{ l'Inflammatore	{ le Véhément, l'Aigre
Vigore	{ la Force, la Vigueur
-----	{ -----
{ l'Ornato	{ l'Embelli
3. il Bello	le Beau, le Gracieux
4. Velocità	la Vélocité, la Promptitude
5. Affetto, Costume:	le Caractère:
{ il Naturale, Semplicità	{ le Naturel, la Simplicité
Dolcezza	{ le Doux, le Moelleux, le Languissant
Delicatezza	{ la Mignardise
-----	{ la Modestie
6. Verità	le Juste
7. Gravità, Tardanza	le Tardif, le Modéré, le Grave.

Fig. 2.

Les "industries propices à aider à l'invention et à la fabrication de bons chants" (on notera le pragmatisme de l'attitude) sont basées sur les valeurs d'Hermogène. A noter que ni Mei ni Mersenne ne discutent la *forma splendida* (sous-division no. 5, idée no. 2) pour la raison bien simple que le mot grec *lamprotes*: brillant ne peut vraiment désigner un effet sonore.

Au contraire, Lomazzo, dont le *Trattato* s'adresse aux peintres, et qui lui aussi suit le système d'Hermogène recommande vivement "la splendeur de la couleur," arme de persuasion par excellence du *pictor eruditus*. Il évite par contre celui de *Chiarezza* à cause, je pense, de la confusion possible pour le lecteur entre la clarté intellectuelle, conceptuelle dont il est question chez Hermogène et la clarté réelle diffusée par la lumière qui constitue elle aussi une puissante arme de persuasion pour le peintre.

Lomazzo

1. -----

2. Il Grande:

{ Il Magnifico
Asprezza
Veemenza
Forza
Splendore
l'Ornato

3. Bellezza

4. -----

5. Affetto, Costume:

{ Il Naturale
Dolcezza, Vaghezza

6. l'Acuratezza

7. Il Grave

Poussin

le Grand Style:

{ la Manière Magnifique
Apreté
Véhémence
Force

l'Orné

le Beau

Costume:

{ le Naturel
le Doux, le Gracieux
les Minuties

le Vrai

Gravité, Sévérité

Fig. 3.

Dans ses lettres groupées sous le titre *Observations sur la peinture* datées pour la plupart des années 1630-40, Poussin utilise encore le cadre de référence hermogénien. Là encore, la comparaison est, je pense, d'un grand intérêt: à la filiation Mei-Mersenne en musique correspond la filiation Lomazzo-Poussin dans les arts plastiques: ainsi se trouve défini le passage entre deux siècles, entre deux cultures, l'italienne et la française, et entre trois média, le verbal, le pictural et le tonal.

Nous en sommes restés jusqu'à présent au principes théoriques d'une rhétorique poétique générale qui englobe le verbal et le non-verbal. Pour terminer, il me semble intéressant de donner quelques exemples pratiques d'utilisation de procédés rhétoriques dans les oeuvres de la Renaissance. Ne disposant que d'un espace limité, je sélectionnerai un seul niveau de structure commun à la poésie et à la musique: le rythme. Ici, nous sommes tout-à-fait justifiés de prendre en considération deux formes d'expression aussi différents à des fins de comparaison, pour la raison que le traitement des cellules rythmiques, dans la période qui nous occupe ici, est informé par un principe unique qui est précisément tiré de l'art de l'orateur. C'est au *De Compositione Verborum* de Denis d'Halicarnasse que je m'adresserai ici pour les sources, ouvrage abondamment cité durant le *Cinquecento* et même le *Seicento*. Ce principe est le suivant: lorsque l'orateur souhaite provoquer chez l'auditeur une réaction émotionnelle violente, il doit employer des formules rythmiques dites ascendantes, c'est-à-dire pyrrhique (uu: brève, brève), iambes (u -: brève longue), anapestes (uu -: brève, brève, longue) ou combinaisons de ceux-ci, par exemple le pyrrhicoanapeste (uuuu -, 4 brèves, plus une longue). Lorsque l'orateur souhaite au contraire provoquer une réaction calmante, il doit employer des formules dites descendantes: le trochée (-u: longue plus brève) et le dactyle (-uu: longue plus 2 brèves) ou encore le spondée (- -, : 2 longues). C'est que la première information reçue est capitale: la valeur longue employée d'abord conditionne la réaction calmante, tandis que la valeur courte conditionne l'excitation. Or, c'est ce que l'on trouve employé par le Tasse par exemple. Voici un vers tiré de la *Gerusalemme Liberata* qui confirme la technique employée. Il est extrait de l'épisode du Combat de Clorinda et Tancredi.

Fig. 4

On notera ici la priorité donnée aux formules violentes appelées *ascendantes* par Denis d'Halicarnasse: deux anapestes sont suivis de deux iambes. A ces *numeri duri* correspondent dans les arts visuels l'étude des attitudes, elles aussi classées selon la dualité *duro/molle*, ces termes se retrouvant chez les peintres, musiciens et poètes. Voici un exemple de *numeri duri* dans le traitement du *Martyr de Saint-Pierre* par le Dominiquin. Ici c'est le jeu des tensions musculaires, gestes, et expressions faciales qui est destiné à provoquer la réaction émotionnelle violente chez l'observateur, non moins que la cruauté de l'action.

Fig. 5

Cependant, la comparaison reste ici métaphorique, dans la mesure où le niveau de structure rythmique est placé sous la contrainte directe de média hétérogènes: les principes de construction sont les mêmes, mais la projection ne saurait être à proprement parler *comparée* dans des termes évaluatifs identiques. Par contre, le médium tonal permet, comme je l'ai dit plus haut, cette comparaison. Et c'est ce que montre d'emblée ce modèle de formules ascendantes fourni par Mersenne dans son *Harmonie Universelle*:⁸ ce modèle trouve son application dans le *genere concitato* exploité par Monteverdi et ses contemporains. Dans son *Orfeo*, le compositeur Mantouan n'hésite pas, lorsque la projection d'une forte émotion l'exige, à recourir aux règles recommandées dans le *De Compositione Verborum*. Ainsi quand il veut peindre l'angoisse d'Orphée aux enfers alors que celui-ci est sur le point de se retourner pour s'assurer de la présence d'Eurydice derrière lui [voir Fig. 7, dès No. 244]. Ici les valeurs courtes dominent (le texte est du poète Striggio):⁹ Ces quelques exemples confirment bien le prestige de l'orateur pendant la Renaissance et l'influence de son art sur les techniques d'expression artistique. Les inférences sont multiples et mériteraient sans aucun doute un exposé beaucoup plus complet qui incluerait les arts d'interprétation: jeu de l'acteur et du musicien, gestuelle du danseur.

Université de Montréal

Notes

- 1 Bernardino Daniello, *Poetica* (Venise: Nicolini, 1536), p. 26.
- 2 Lodovico Dolce, *Dialogo de la pittura*. . . (Venise: Ferrari, 1557), p. 174.
- 3 Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico* (Milano: Società Tipografica, 1824), p. 254.
- 4 Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna* (Facsimile ed. New York: Broude Brothers, 1967), p. 89.
- 5 Pour un exposé de la Rhétorique d'Hermogène, voir Gérard Le Coat, *The Rhetoric of the Arts* (Berne et Francfort: Lang, 1975).
- 6 Girolamo Mei, *Letters on Ancient and Modern Music*, ed. Claude Palisca (American Institute of Musicology, 1969), p. 87.
- 7 Livre III, *Ottava* 47.
- 8 Marin Mersenne, *L'Harmonie universelle* (1636). Facsimile ed. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, "Des instruments de percussion," p. 56.
- 9 Acte IV. Ed. Giacomo Benvenuti (Milano: I Classici musicali Italiani, 1942), p. 132.

Fig. 6

Orfeo

(Qui si fa strepito dietro la tela)

sen - te, Che vin - ce uo - mi - ni e Dei, Ben - ub - bi - dir do - vre - i. Ma che

Concitato, ♩ = 54
Clav. e Chit.

244

Orfeo

o - do, ohi - mè las - so? S'ar - man for - s'a' miei dan - ni Con

♩ = 54

248

Orfeo

tal fu - ror le Fu - rie in - na - mo - ra - te Per ra - pir - mi il mio ben? ed io'l con - sen - to?

Fig. 7