

L'harmonie de la conversation au XVII^e siècle

Julien Gominet-Brun

Univ Paul Valéry Montpellier 3, CNRS, IRCL UMR 5186, F34000,
Montpellier, France

RÉSUMÉ. En France la conversation connut son âge d'or au XVII^e siècle, avec l'essor des salons et des sociétés savantes. Les auteurs du temps, comme Scudéry, Faret ou Méré, ont fixé les règles de cet art de parler, conçu en rupture des rhétoriques officielles. Leurs doctrines se réfèrent souvent à la musique pour décrire les canons de la parole, qui fut envisagée par beaucoup sur le modèle du chant et de l'harmonie. Dans cet article, nous étudions la présence et les fonctions de la musique dans les principaux traités d'éloquence de l'époque. Nous entendons ainsi montrer son importance dans l'essor de la conversation au XVII^e siècle.

MOTS-CLÉS : conversation, musique, éloquence, littérature, voix

ABSTRACT. In France, conversation reached its golden age in the 17th century with the rise of salons and scholarly societies. Authors of the time, such as Scudéry, Faret, or Méré, established the rules of this art of speaking, conceived in contrast to official rhetoric. Their doctrines often draw parallels with music to describe the canons of speech, which many considered in comparison with singing and harmony. In this article, we explore the presence and functions of music in the main eloquence treaties of the era, aiming to demonstrate its significance in the flourishing of conversation in the 17th century.

KEYWORDS: Conversation, Music, Eloquence, Literature, Voice

La conversation connut au XVII^e siècle son âge d'or en France. Elle fut l'un des piliers de la nouvelle sociabilité qui s'épanouit dans les cercles érudits et les salons mondains. Cette culture drainait avec elle un savoir-vivre et une éloquence formée à l'école des entretiens. La littérature fixa les canons de cet art qui se développa à l'ombre de la grande rhétorique de la Chaire et du Palais, loin de ses codes et de sa langue¹.

¹ Les études sur le sujet sont abondantes. Pour une histoire de la conversation, voir Fumaroli, 1994 : 111-210. Sur les liens de la conversation savante et de sa version mondaine, voir du même auteur, 2015 : 171-195. Voir également les études réunies dans Cousson, 2018.



Les écrivains comme Madeleine de Scudéry et Faret œuvrèrent à cette entreprise et devinrent, parfois malgré eux, les théoriciens attitrés de la conversation. Ils décrivirent les us et coutumes des salons, ainsi que les règles d'une éloquence conçue en dehors de tout cadre académique. Ils forgèrent pour cela une langue inspirée par la culture du temps et les arts, en particulier la musique. Celle-ci offrait un savoir-faire, mais aussi des images et des concepts pour décrire l'esthétique des entretiens, formés par une sensibilité commune au beau. Elle fournissait également un modèle pour penser l'éthique de la parole urbaine, et son exigence d'harmonie².

Nous étudierons dans le cadre de cet article le statut et les fonctions de la musique dans les théories de la conversation. Nous nous intéresserons aux traités mondains (Scudéry, Méré, Faret notamment), et évoquerons plus ponctuellement les témoignages relatifs aux entretiens savants (Fortin de La Hoguette, Le Gallois). Nous entendons ainsi mettre en lumière l'importance du paradigme musical dans l'élaboration des pratiques de la parole au XVII^e siècle.

Un art plaisant

La conversation a une finalité commune avec la musique, qui est le divertissement. C'est en des termes souvent analogues aux traités d'harmonie que les auteurs parlent de ses effets, qui varient selon le contexte des discussions. Le premier aspect tient à leur pouvoir de délasserment qui est particulièrement souligné dans des textes relatifs aux entretiens savants. Cette pratique, exclusivement masculine, est envisagée comme un temps récréatif pour ses membres (*otium*), fondée sur un art de conférer érudit et policé. On s'arrêtera sur le cas du cabinet des frères Dupuy tenu à l'hôtel de Thou pendant plus de trente ans. Son histoire est racontée par l'un de ses participants, Philippe Fortin de La Hoguette, dans son *Testament* de 1648. L'ouvrage tient autant de la littérature testamentaire que des traités d'instruction à l'usage des gentilshommes. L'auteur dresse le tableau du *modus vivendi* aristocratique et consacre un chapitre à l'art de converser. C'est là qu'il fait l'éloge du cabinet Dupuy, présenté comme un haut lieu de la vie intellectuelle, à travers une analogie avec la musique :

Il se fait tous les jours sur le soir un certain concert d'amis en leur maison, où toutes choses se passent avec une telle harmonie, et avec tant de douceur et de discretion, que je n'ay jamais eu de trouble en l'esprit qui ne se soit dissipé en cette compagnie. Comme ce sont personnes sages, fidelles, sçavans, et d'une vertu très-éminente, chacun s'efforce de contribuer ce qu'il a de meilleur en cette honneste société. Outre qu'une pareille conversation apporte le calme en nos passions, elle esclarcit aussi l'entendement : car il est très-certain

² Sur la musique dans les manuels de civilité depuis Castiglione, voir Jam, 1994.

qu'en vain la meditation remplira les magasins de l'esprit, si le debit ne s'en fait par la parole. (Fortin de La Hoguette, 1648 : 326)

Le cabinet offre un lieu de retraite propice au loisir et à l'amitié. La métaphore musicale traduit dans ce contexte les ressorts du plaisir qui réside autant dans la teneur des discussions que dans l'esprit de concorde qui règne entre ses membres. Fortin souligne également la vertu des entretiens en attribuant à la parole un pouvoir d'apaisement (« calme en nos passions ») identique à celui que la tradition humaniste reconnaît à la musique. On pense aux mythes et aux récits sans cesse relatés dans les traités de théorie (Orphée, Pythagore, David) mais aussi aux idées de l'Académie de Jean-Antoine de Baïf, qui y a vu un moyen de cultiver l'harmonie sociale au temps des guerres de religion³. Fortin inscrit le cabinet dans cette tradition et il décrit ensuite une anthropologie de la conversation :

Il n'y a point de société dans la multitude, les visages des hommes qui s'y rencontrent font en nous aussi peu d'impression, que ceux qui se voyent en songe : le son de leurs paroles n'est souvent gueres mieux articulé que le bruit qui se fait à la chute d'un torrent. L'ame en ce tumulte ne trouve rien qui la soutienne : si elle est seule aussi, au lieu de se contenter elle s'estourdit elle-mesme en son propre circuit : il n'y a donc que la presence d'un amy seul ou de plusieurs qui la soulage⁴. (Fortin de La Hoguette, 1648 : 324-325)

La vertu des entretiens réside dans l'accord des voix et des esprits qui dissipent le « bruit » du monde. L'image fait écho à l'humanisme musical et à la tradition platonicienne. Elle révèle également l'importance que Fortin de La Hoguette accorde à la réalité sensible des conversations, assimilées à une forme de chant réglé par les lois de l'harmonie. Plus qu'une métaphore, la musique traduit donc les effets vertueux de la parole à laquelle l'auteur prête des qualités similaires à l'art vocal.

On retrouve ce type d'image ailleurs, comme dans le traité de Le Gallois, auteur de comptes rendus de conférences tenues dans l'Académie de l'abbé Bourdelot. Dans sa préface en forme d'entretien, son personnage Eudoxe célèbre « le plaisir qu'on reçoit à s'entretenir les uns avec les autres⁵ » en ce lieu acquis aux lois de l'harmonie. Les conversations y ont une forme plus codifiée que dans le cabinet Dupuy, mais elles ont les mêmes vertus. Outre les dialogues platoniciens, la littérature savante trouvait dans le prologue des *Saturnales* de Macrobe

3 Sur les liens entre musique et morale dans l'Académie de Baïf, voir Yates, 1996 : 47-56. Sur la théorie des passions musicales qui connaîtra des prolongements jusque dans l'œuvre de Charpentier, voir Buzon, 1995.

4 Sur les liens entre musique et conversation, voir Fumaroli, 2015 : 247-249.

5 Le Gallois, 1672 : 5. Nicaise célèbre plus tard la « grande concorde » du Cabinet Dupuy (1691 : 77). Tel est aussi le cas de Renaudot qui, dans le récit des conférences du Bureau d'Adresse, décrit « l'aimable concert et rapport de plusieurs avis » des discussions qui sont plus formalisées que dans le cabinet, mais dont les effets sont comparables (1638 : 2).

la définition de cet idéal qui voit dans la conversation une « harmonie résultant de la dissonance⁶ » et de l'accord des voix.

Le plaisir est une finalité commune dans les théories mondaines. Méré parle dans son discours sur la *Conversation* de l'effet « diverti[ssant] » des « entretiens », par opposition au « conseil » et à la « conférence », modalités civiles de la parole où « il ne faut ny rire ni badiner » (Chevalier de Méré, 1677 : 14). Même si elle n'est pas absente, la dimension intellectuelle passe au second plan, au profit d'une parole aimable et élégante, à laquelle hommes et femmes participent. Cette conversation n'est pas non plus dépourvue d'efficacité mais ses vertus diffèrent du chant des cabinets. Les écrivains mettent surtout en avant l'agrément des voix, comme Nicolas Faret dans le chapitre de *L'Honnête homme* sur l'art de converser :

L'action, qui est une partie de la division de cette éloquence du corps dont nous avons parlé, se doit aussi grandement considerer, étant, comme elle est, l'ame de tous les discours que nous faisons. En effect nos paroles languissent si elles n'en sont secouruës ; et l'on voit plusieurs personnes en la bouche de qui les plus belles choses semblent estre mortes, ou du moins sont si froides, qu'elles ne touchent point ; et d'autres savent animer les moindres de tant de grace, qu'elles delectent tous ceux qui les entendent. (Faret, 1630 : 234-235)

La conversation est un art du discours plaisant ; *a contrario*, dans l'entretien savant, l'agrément est plus étroitement lié à l'harmonie intellectuelle. Cette pratique répond en l'occurrence à un impératif social qui justifie le soin à accorder à la parole. Faret le souligne en transposant l'« action » de la rhétorique (les gestes et les accents de la voix) à l'art de converser, et avec elle, la doctrine des offices oratoires, avec une prédilection pour le *placere*. Ce faisant, il reprend implicitement à son compte le précepte cicéronien du *cantus obscurior* qui assimile la parole à un chant (avec ses accents et ses rythmes), analogie également présente dans la littérature musicologique⁷. Faret l'applique à la conversation et fait ainsi de la musique la clef de voûte de l'éloquence aristocratique. L'idée est formulée plus clairement lorsqu'il évoque ensuite le « ton de la voix » qui permet « d'assiéger esgalemment les esprits par les yeux et par les oreilles⁸ ».

Cette exigence est unanimement reconnue dans les traités. Méré souligne l'importance du « ton » de « voix » dans la bonne « éloquence » des entretiens (Chevalier de Méré, 1700 : 158). Madeleine de Scudéry fait dire la même chose au personnage d'Émile dans son discours, *De parler trop ou trop peu*. Dans l'esprit du *Courtisan* de Castiglione, le gentilhomme vante la grâce de Plotine, dont

6 « *Concentus ex dissonis* » (Macrobe, 1997 : traduction personnelle).

7 Cicéron, 1964 : XVIII, 57. Sur l'héritage de cette théorie dans la littérature oratoire et les entretiens, voir Salazar, 1995. Le lien entre rhétorique et chant est également au cœur de la doctrine de l'« orateur harmonique » de Mersenne dans *L'Harmonie universelle*. Sur cette théorie, voir Van Wymeersch, 2010.

8 Faret, 1630 : 235. Sur la voix chez Faret, voir Albert, 1990. Sur les fonctions de la conversation mondaine (dont le *placere*), voir notamment Génétiot, 1997.

la « voix » a un « merveilleux rapport entre ses yeux et ses paroles » qui rendent son « parler plus agréable » (Scudéry, 1998 : 93) ; la même attention est visible lorsqu'Amilcar dit ensuite qu'il est « sensiblement touché du son de la voix » d'honnêtes gens ayant « je ne sais quoi de noble [...] en la prononciation⁹ ». La littérature oratoire et les manuels de civilité offraient un cadre théorique à cette définition. Les traités d'harmonie décrivent les effets du chant en des termes analogues, témoin Marin Mersenne qui, dans l'*Harmonie universelle* (1636) évoque la « puissance » du « plaisir » des « concerts » (Mersenne, 1986 : *Traité de la voix* I, 49) et de la voix qui séduit l'oreille. Cet hédonisme de la parole diffère de la conversation savante, plus cérébrale et contenue. Mais dans ses différentes illustrations, le chant est le principe commun de l'esthétique verbale.

Le culte de la voix

Les manuels mondains manifestent un intérêt particulier pour les règles de la prononciation, contrairement aux traités savants qui demeurent plus allusifs sur le sujet. La parole est l'objet d'une analyse qui n'est pas sans rapport avec l'art du chant, auquel les auteurs se réfèrent volontiers. L'exigence principale en la matière touche à l'intonation, définie comme le ressort principal de l'agrément. Méré l'explique dans les premières pages de la *Conversation* où il rappelle la réalité vivante de l'entretien :

Ce qui me semble le plus nécessaire, mais le plus difficile, c'est premièrement comme j'ay dit de bien penser sur le sujet qui se presente, tout ce qu'il y a de plus excellent à dire, et de sçavoir exprimer chaque chose à part du meilleur ton, et de l'air le plus agreable, sans avoir égard à ce qui va devant, ou qui vient apres. Beaucoup de gens qui font des volumes, ne sçavent rien de tout cela ; comme aussi on peut avoir cet avantage, et ne pas sçavoir écrire un simple billet. (Chevalier de Méré, 1677 : 21-22)

Méré résume en une formule suggestive les clefs de l'élocution qui réside dans le choix du « meilleur ton » de voix (le *cantus* cicéronien). L'idée s'inscrit dans la tradition des manuels d'éloquence qui soulignent de façon constante la nécessité de prononcer avec justesse. Elle renvoie également à une conception du chant, commune au *stile nuovo* italien et à l'air de cour français, fondée sur la subordination de la musique à la parole¹⁰. Méré ne pousse pas néanmoins l'analyse qui se cantonne à des propos généraux. Il décrit ailleurs certains accents, comme le ton de « pitié » qui « se doit expliquer d'une manière plaintive et languissante » (Chevalier de Méré, 1700 : 187), sans expliquer ses moda-

9 Scudéry, 1998 : 94. Sur le *movere* chez Scudéry, voir Denis, 1997 : 222-240. Sur les références à la voix, voir aussi Strosetzki, 1984 : 77-80. Enfin, sur l'influence du modèle musical dans les théories de Castiglione et son héritage, voir Malhomme, 2013 : 201-225.

10 Mersenne fait de l'« imitation » de la « passion » le cœur de son esthétique (1636 : *Traité de la voix*, I, 99).

lités plus clairement. Toute description est également absente des discours de Scudéry ou de Faret, qui reconnaissent pourtant après d'autres l'importance de la prononciation¹¹.

La description de Méré n'a, de ce point de vue, rien de comparable avec l'approche de grammairiens sur la phonétique comme Jean Godard, dans *La Langue française* (1620). Il ne décrit pas non plus les accents des passions, comme l'avait fait Mersenne dans l'*Harmonie universelle*, pour les orateurs et les chantres, et à sa suite René Bary dans *La Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer*¹². Ce silence est révélateur de la souplesse d'esprit des entretiens, au sens défini par Méré, mais aussi de la méfiance d'auteurs comme Madeleine de Scudéry pour le pédantisme. Telle qu'ils la conçoivent, cette éloquence n'est pas une science, ce dont témoigne l'allusion ironique de Méré aux érudits ; elle s'apprend au contact des honnêtes gens, ou comme il l'ajoute plus loin, « par expérience ou par sentiment » (Chevalier de Méré, 1677 : 34). On peut, là encore, faire un parallèle avec l'art du chant qui, avant *Les Remarques curieuses* de Bacilly (1668), est l'objet de peu de tentatives de théorisation en France, en raison notamment du primat accordé à la pratique¹³.

Cette méfiance explique également l'importance donnée au naturel, en réaction à des excès dénoncés de façon récurrente. Scudéry moque ainsi l'outrance d'une précieuse qui « racont[e] des choses lamentables, avec une voix triste, et langoureuse, comme si elle était payée pour plaindre tous les malheurs du monde¹⁴ ». De son côté, Méré étend la critique en opposant la mauvaise éloquence qui « étourdit » par son emphase, à la « grande musique [...] agreable » de « la Chapelle de Versailles¹⁵ ». Ces fautes révèlent un décrochage dommageable entre l'être et le paraître, le discours et les voix. Le *cantus* cicéronien devient ainsi tour à tour un auxiliaire et un danger de l'éloquence, menacée par des travers jusqu'ici attribués aux orateurs¹⁶. Ce type de critique n'est pas non plus sans rappeler certaines observations musicales comme chez Bacilly qui raille la « grande affectation » de chantres qui tient trop de la « declamation » (Bacilly, 1971 : 1).

Le naturel ne se confond pas cependant avec toute absence de technique. Il s'agit plutôt d'un usage éclairé (Méré parle d' « à propos et de bonne grâce »

11 On trouve chez Montaigne des réflexions analogues dans *De l'expérience* : « Parlez selon ce que vous avez affaire à vostre auditeur. [...] Il y a voix pour instruire, voix pour flater, ou pour tancer. Je veux que ma voix, non seulement arrive à luy, mais à l'avanture qu'elle le frape et qu'elle le perse » (1965 : t. 3, 1088).

12 Sur la théorie de Mersenne, voir Van Wymeersch, 2010 : 71-75. Sur les idées de René Bary, voir Desjardins, 2001 : 125-127.

13 Bacilly insiste d'ailleurs sur la dichotomie entre théorie et pratique : « On peut sçavoir fort bien comme il faut chanter agreablement par la connoissance de tout ce qui peut plaire à l'oreille, sans pouvoir mettre cette connoissance en pratique » (1971 : 5). Sur ces questions, voir Gérold, 1921. Sur la dialectique des règles et du génie, voir aussi Psychoyou, 2015.

14 Scudéry, 1998 : 70. Méré évoque encore le caractère « ridicule » de certains propos de « pitié », qui échouent à « toucher le cœur » (187). *Idem* chez Ortigue de Vaumorière qui moque les pédants (1688 : 254).

15 Chevalier de Méré, 1700 : 114. Voir aussi sur ce sujet les considérations de La Fontaine sur la « délicatesse » et le « bel art de conduire la voix » de Pierre de Niert dans l'épître qui lui est consacrée (1965 : 483-484).

16 Sur les vices de la voix de l'orateur, voir Dandrey, 1990 : 54-74. Sur le naturel et le lien avec l'agrément de la conversation, voir Denis, 1997 : 243-342 ; Génétiot, 1997 : 401-429.

[Chevalier de Méré, 1700 : 108]) de l'éloquence mondaine, et d'une *sprezzatura* étendue à la parole. Le naturel coïncide en outre avec la justesse et la mesure, conçues comme les garde-fous de la conversation. Ortigue de Vaumorière affirme à ce propos que la « raillerie » doit éviter tout excès, et pour cela, qu'« il faut que l'air du visage, le ton de la voix [...] s'accommodent au sujet » (Ortigue de Vaumorière, 1688 : 252). Méré insiste quant à lui sur le fait que « dans la plupart des entretiens on ne doit élever ny abaisser la voix, que dans une certaine médiocrité, qui dépend du sujet et des circonstances » (Chevalier de Méré, 1677 : 16-17). Ces qualités sont la marque du *judicium* qui préserve le discours de toute infraction contre la bienséance¹⁷. De façon significative, Méré souligne l'importance de ce facteur à l'aide d'une comparaison musicale :

Ce qu'on aime dans la peinture et dans la musique, peut beaucoup servir à plaire dans l'éloquence. [...] Ainsi ceux qui savent que la legereté de la voix est propre à chanter galamment, mais qu'elle ne fait ni pleurer ni soupirer, ne peuvent-ils pas conclure, que les manieres delicates qui sont bien reçûës dans la galanterie, ne réussiroient pas dans les sujets, où l'on veut toucher sensiblement, et qu'il faut chercher des expressions plus fortes et plus vives ? (Chevalier de Méré, 1700 : 184)

Méré défend une esthétique de l'émotion, comme Bacilly et Mersenne pour le chant. Dans un esprit analogue à l'auteur des *Remarques curieuses*, il rappelle dans le même temps l'importance de l'*aptum* dans l'élaboration d'un style moyen, partagé entre la douceur et l'émotion, l'expression et la mesure¹⁸. La comparaison du chant offre ainsi la réponse la plus précise aux problèmes de la voix, avec l'introduction de critères musicaux. Méré pousse la réflexion plus loin que ses contemporains, mais l'esprit est commun à celui d'auteurs comme Scudéry et Faret.

D'autres paramètres contribuent par ailleurs à l'efficacité du discours. Les auteurs en énumèrent un certain nombre, sans réel souci d'ordre ni d'exhaustivité. Faret évoque ainsi la clarté en notant que « le ton de la voix » ne doit avoir « rien de rude, ny d'aigre, ny de confus, ny de trop éclatant, ny de trop foible », mais « qu'il soit doux, clair, distinct, plein et net, en sorte qu'il penetre facilement jusques dans l'ame, sans trouver aucune resistance à l'entrée » (Faret, 1630 : 234-235). Ces qualités renvoient à des réalités d'ordre linguistique, organique et acoustique. L'auteur se refuse à toute explication poussée et il se borne à donner des règles générales. En tout état de cause, l'idéal de transparence qu'il préconise, avec d'autres écrivains¹⁹, s'accorde aux leçons des traités d'éloquence mais aussi à celles des livres de chant comme l'*Harmonie* où Mersenne

17 Méré revient plus loin sur l'*aptum* de la voix (1677 : 88).

18 Bacilly distingue quant à lui la « belle voix », qui plaît par sa « netteté » et sa « douceur », et la « bonne voix » qui « charm[e] par sa vigueur, sa fermeté, et par sa disposition à chanter de mouvement, qui est l'âme du chant » (1971 : 38). Sur le lien à l'histoire de la galanterie, voir Delphine Denis, 2001.

19 Voir aussi La Rochefoucauld, 1976 : 86-87 (n°255) ; La Bruyère, 1995 : 231 (n°12).

évoque l'importance de la « justesse », de l'« égalité », de la « flexibilité », et de la « douceur » (Mersenne, 1986 : *Traité des consonances*, VI, 353-354) des voix.

Dans un registre analogue, on insiste sur l'accent, qui dépend aussi de facteurs culturels et sociaux. Scudéry souligne l'effet délétère causé par « un certain accent populaire, qui rend les plus belles choses désagréables », et diffère de « l'accent des honnêtes gens²⁰ », modèle unique de la conversation. Du côté des savants, Le Gallois évoque les problèmes posés par les discours d'invités « étrangers » qui « sont aussi receux et écoutez » dans l'Académie malgré « leur mauvais accent » (Le Gallois, 1672 : 61-62). La littérature oratoire se fait l'écho de ces difficultés pour la chaire, tout comme les traités de chant qui insistent sur les disparités linguistiques, à l'image de Bacilly qui blâme le « parler provincial, qui est le poison du chant français²¹ » (Bacilly, 1971 : 30). La liste des paramètres demeure ouverte mais révèle, dans sa diversité, l'attention des écrivains aux composantes de la parole dans un esprit commun aux traités d'éloquence et aux livres de musique.

La concorde des voix

La qualité du discours dépend également de la bonne tenue des échanges, point sur lequel se retrouvent auteurs mondains et savants. La théorie musicale est souvent utilisée pour définir l'éthique de la conversation et ses enjeux sur le plan énonciatif. Madeleine de Scudéry témoigne d'une attention précise à cette réalité dans plusieurs textes dont *La Conversation*. Les personnages, Plotine et Amilcar, stigmatisent l'impolitesse de certains locuteurs dont le manque d'attention met à mal les échanges :

[...] mais il y en a une autre, que je voudrais que l'on apprît à tous ceux qui ne le savent pas, qui est de penser à ce qu'on leur dit, et de n'aller pas rêver hors de propos en compagnie. [...] Car quand on a tant de choses à penser, qui valent mieux que ce que l'on entend dire, il faut demeurer dans son cabinet à s'entretenir soi-même, puisqu'il y a sans doute de l'incivilité à n'écouter point du tout ce que l'on dit au lieu où vous êtes, et à compter pour rien tout le reste de la compagnie où l'on est, et pour moi, je suis persuadée, qu'il n'y a que le murmure d'un ruisseau, et le bruit d'une fontaine, qu'on puisse écouter civilement en rêvant. (Scudéry, 1998 : 95-96)

La conversation suppose une implication active de tous les participants, gage de l'harmonie collective. Celle-ci repose en l'occurrence sur la mise en œuvre de vertus sociales (civilité, honnêteté) qui favorisent l'écoute et garantissent la fluidité des échanges : ce que souligne Plotine en opposant l'image bucolique du rêveur solitaire charmé par le bruit de l'eau à la symphonie des

²⁰ Scudéry, 1998 : 94. Elle continue en évoquant l'accent étranger.

²¹ Pour un panorama des enjeux relatifs à la prononciation, voir Salazar, 1995 : 196-211.

conversations. Fortin de La Hoguette soulignait implicitement la même exigence en évoquant le « concert d'amis » (Fortin de La Hoguette, 1648 : 326) qui se joue chez les Dupuy. Ces images font écho à la littérature des entretiens et à la poésie pastorale, mais aussi à la philosophie morale qui recourt volontiers au motif musical dans l'analyse des vertus²².

La musique est d'ailleurs souvent évoquée pour penser la dynamique des entretiens, y compris sur le plan sonore. Au rang des incivilités courantes, Scudéry critique en outre le laconisme des « ennemis de[s] longues paroles, qui ne disent presque jamais que oui, et non », mais aussi « cette espèce de profond silence » qui « importune » (Scudéry, 1998 : 84). Dans *La Conversation*, le personnage de Nicanor se plaint du « supplice » qu'il y a à se trouver « dans une grande compagnie, où chacun a un secret » qui force à « écouter ce petit murmure que font ceux qui s'entretiennent en parlant tout bas » (Scudéry, 1998 : 71). La débauche de paroles est tout aussi durement blâmée par la romancière qui fait dire à Amilcar que « le bruit de ceux qui parlent trop, est bien aussi importun, que le silence de ceux qui ne parlent guère » (Scudéry, 1998 : 84). Ces images relèvent d'une conception musicale de la conversation, conçue à la manière d'un contrepoint où chaque dissonance doit être évitée ou rapidement résolue²³. Elles s'inscrivent également dans une théorie de la civilité qui fait de la politesse et de l'affabilité les vertus essentielles de l'entretien.

La modération et le sens de la répartie sont, à l'inverse, présentés comme des remèdes aux discordances. Faret le dit dans son portrait des bons orateurs qui ne « jettent pas indifféremment en toutes occasions » leurs opinions et préfèrent « avoir demeuré toute une journée sans rien dire, que d'avoir dit les plus belles choses du monde à contre-temps » (Faret, 1630 : 194). Ces qualités ont un effet sur le tempo et l'organisation des échanges, ce que souligne aussi Le Gallois qui célèbre « la moderation » de Bourdelot au sein de son académie où il « y fait, et y écoute parler le monde » pour garder « l'ordre qui s'y observe » entre des « personnes différentes de mœurs, d'opinions et mesme de païs » (Le Gallois, 1672 : 54-61). Ces dispositions renvoient à une vertu clef, la modestie, qui fonde, en dernier ressort, la véritable éloquence. Sur ce point, Madeleine de Scudéry cible à travers Plotine un certain nombre de travers, comme celui de s'exprimer avec une « simplicité affectée » ou avec une certaine fatuité :

[...] mais il faut encore moins s'écouter parler, comme font certaines femmes, qui écoutent effectivement le son de tous les mots qu'elles prononcent, comme elles écouterait celui d'une lyre qu'elles voudraient accorder ; et qui d'un certain ton de suffisance, disent souvent de fort mauvaises choses, avec de fort belles paroles²⁴.

22 Voir par exemple le tableau des vertus dans le *Traité de l'harmonie universelle* (Mersenne, 2003 : 324-325).

23 Sur cette exigence esthétique, voir par exemple les remarques de Mersenne sur la résolution des dissonances (1986 : VI, 290) et les syncopes harmoniques (1986 : 294).

24 Scudéry, 1998 : 94. On peut aussi voir dans cette image une évocation lointaine de la *libido sentiendi* augustinienne appliquée à la musique dans les *Confessions* (X, 33).

Plotine traduit en termes musicaux (avec la lyre d'Orphée) les effets dévastateurs de la vanité qui crée un désordre dans les discours. Sur le plan éthique, Scudéry défend donc, comme ses homologues, une pratique de la conversation fondée sur l'équilibre, la gaieté, la concision, le naturel, par opposition à la « monodie » affectée du soliloque. Mersenne formule une exigence analogue pour l'art vocal lorsqu'il décrit l'« harmonie » des « chansons à plusieurs parties, qui se confondent, et se mêlent tellement, que l'on ne peut les discerner les unes d'avec les autres », au point qu'elles « s'accordent, et s'unissent parfaitement²⁵ ».

L'exigence d'unité est constamment soulignée par les auteurs qui stigmatisent toutes les formes de discordances entendues dans les salons. Dans *Les Entretiens d'Ariste et Eugène*, Bouhours dénonce ainsi l'« air de fierté » et le « ton d'oracle » de certains pédants qui parlent avec une autorité inconvenante (Bouhours, 1671 : 206-207). Dans la *Conversation*, Scudéry stigmatise encore l'outrecuidance de celui qui, comme ce gentilhomme rencontré par Cérinte, « affect[e] de montrer tout son esprit » et qui, « dès les premières visites qu'il fait en des lieux où il veut plaire, passe continuellement d'un sujet à un autre » (Scudéry, 1998 : 310). Ces vices ont leurs équivalents dans les milieux érudits où la voix des cuistres est aussi attaquée. Le Gallois évoque ainsi l'intrusion dans les conférences de l'Académie Bourdelot de « certains pedans orgueilleux qui y viennent quelque-fois debiter avec assurance les choses du monde les plus communes et les plus extravagantes » (Le Gallois, 1672 : 74). La stigmatisation des mauvaises voix met à jour une morale de l'entretien qui trouve dans la musique son expression la plus claire ; en témoigne encore La Rochefoucault qui compare le « plaisir » du bel échange à la « justesse que les différentes voix et les divers instruments doivent observer dans la musique » (La Rochefoucauld, 1967 : 187). La variété est consubstantielle aux conversations ; mais elle est tempérée par la recherche commune de l'agrément et de la joie qui fondent l'unité d'ensemble. Le tableau des vices n'est du reste qu'une étape préparatoire à l'éloge du bon orateur. Tel est le cas chez Faret qui insiste, comme Scudéry, sur la « modestie à juger et à parler » des honnêtes gens, qui se ressent jusque dans leur voix :

quelque solidité qu'ils y sentent, jamais ils ne les prononcent avec autorité, ny d'un accent qui tesmoigne quelque satisfaction de leur esprit ; mais avec tous les temperamens qui peuvent adoucir ce ton imperieux, et lever tout soupçon de suffisance. (Faret, 1630 : 194-195)

La douceur s'inscrit dans les canons du style moyen et son idéal d'équilibre, ressaisi dans le cadre de l'esthétique mondaine. La notion fait également écho à une conception morale de l'éloquence qui fait du bien (*vir bonus dicendi peritus*) la source première du langage. Faret s'attarde en l'occurrence sur les traits sonores de la douceur, reflet d'une qualité d'âme qu'il place au cœur de sa gram-

25 Mersenne, 1986 : IV, 200. Bacilly blâme de son côté l'« affectation hors d'œuvre » de voix qui « ôtent toute l'harmonie » (1971 : 202). Sur les qualités de la conversation, voir Génétiot, 1997 : 273-346.

maire de l'entretien, sans pour autant la réduire à un « accent » parmi d'autres²⁶. Dans un autre registre, Le Gallois célèbre aussi la vertu de Bourdelot qui avait le pouvoir de « temp[érer] les esprits par des discours enjoués, qui adoucissent la passion de ceux qui s'emporent déraisonnablement en raisonnant²⁷ ». Les exigences de douceur et de gaieté renvoient à l'idéal de l'honnête homme et à l'héritage du *Courtisan*. Sur un autre plan, elles font écho à la théorie humaniste de l'*ethos* des modes et à la croyance, encore vivante au xvii^e siècle, dans le pouvoir vertueux du chant. Méré reprend d'ailleurs à son compte ce motif au détour d'une anecdote sur Platon et Denys de Syracuse :

Il n'y a point d'ame si farouche, pour peu qu'elle ait de sens et de raison, qu'une si aimable qualité n'adoucisce : et ne sait-on pas que ce cruel Tyran de Syracuse, après avoir entendu discourir Platon, l'eut dans une si haute estime, qu'il en devint si passionné, qu'il étoit aussi triste, quand il ne le voïait pas, que l'est un amant dans l'absence de la personne, qui lui tient au cœur. Je prends le ton bien haut, je l'avoüe ; peu de gens pourront être de ce concert, et quelqu'un ne manquera pas de dire, que je me forme des idées qu'on n'a jamais vûës, comme la Republique du divin Platon, ou l'orateur du plus éloquent des Romains²⁸.

L'honnêteté et son cortège de vertus façonnent l'idéal du gentilhomme rêvé par Méré, qui adapte aux codes de l'entretien le modèle de l'orateur cicéronien. Mais c'est à la musique qu'incombe, en dernier ressort, le rôle de traduire l'effet de cette parole d'honnêteté qui « adouci[t] » les âmes et les conduit à la vertu²⁹. Modèle du bien et de l'éloquence avec ses dialogues, Platon apaisa le cœur du tyran au son de sa voix (comme David guérit Saül grâce à la musique), faisant ainsi du « concert » de l'entretien la plus haute expression du langage³⁰. Cette image offre, sous la plume de Méré, un symbole de l'harmonie verbale célébrée dans les milieux érudits et galants.

26 Sur cet idéal social et vocal, voir Van Delft, 1990 : 154-157. Sur la notion de douceur, voir aussi Denis, 2003 : 239-260. La catégorie de la « douceur » se rapporte à la « belle voix » chez Bacilly (1971 : 38).

27 Le Gallois, 1672 : 62-63. La douceur n'empêche pas le piquant, mais c'est dans le dosage des tons et des énergies que réside l'harmonie de « ce beau concert d'esprits », sous la baguette de Bourdelot (1672 : 70).

28 Chevalier de Méré, 1700 : 28-29. Sur l'éloquence romaine, voir aussi la « conversation des Romains » de Guez de Balzac qui offre un modèle aux théories postérieures (1995 : 69-96).

29 Méré utilise d'ailleurs une comparaison musicale pour définir l'honnêteté (1700 : 58-59). Sur les liens entre les théories de politesse et la conversation, voir Génétiot, 1998.

30 Méré fait allusions aux *Lettres* attribuées à Platon qui évoquent son séjour en Sicile et ses échanges avec Denys de Syracuse. On sait d'ailleurs que Platon élabore dans *La République* une théorie politique de la musique liée à la doctrine de l'*ethos*.

Conclusion

La musique occupe une place remarquable dans la littérature des entretiens. Savants et auteurs mondains y trouvent des images pour décrire les plaisirs de l'échange, conçu en rupture avec les lois de la vie publique et de sa rhétorique. Ils s'en servent également pour traduire les idéaux éthiques et civils de la conversation qui se tient dans les cabinets, les académies et les salons. Les formes et les modalités de cette parole varient d'un lieu à l'autre. Mais elles trouvent dans les vertus (morales, sociales) des exigences communes que la musique a pour charge de traduire. Cette attention se vérifie sur le plan de la prononciation, reflet d'une éloquence qui trouve sa source dans le bien et l'honnêteté. De là le refus commun, chez les savants et les mondains, de théoriser la pratique vocale, par opposition aux normes étroites qui régissent la parole publique (en chaire, au palais). Les auteurs témoignent pourtant d'une attention fine à la réalité sonore des entretiens : à la qualité des voix, à leurs tons et leurs effets, mais aussi au rythme des échanges, et à l'ordre caché qui régit la conversation. La musique offre dans ce cadre une grille de lecture pour concevoir, sur un mode détourné, une théorie de l'entretien fondée sur la recherche de l'unité et de l'équilibre. L'art des sons fournissait ainsi aux contemporains de Madeleine de Scudéry le moyen de définir les exigences de la nouvelle éloquence, à l'âge de l'opéra.

Bibliographie

- ALBERT, Mechtild, « Le geste et la parole dans la conversation mondaine au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, 1990, 12, 149-152, doi: [10.3406/licla.1990.1239](https://doi.org/10.3406/licla.1990.1239).
- BACILLY, Bertrand de, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. Et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois*, Genève, Minkoff Reprints, 1971.
- BOUHOURS, Dominique, *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugene*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1671.
- BUZON, Frédéric de, « Musique et passions de la Renaissance à l'âge classique », in Bernard Yon et al. (dir.), *La Peinture des passions de la Renaissance à l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, 221-234.
- CHEVALIER DE MÉRÉ, *De la Conversation*, Paris, C. Barbin, 1677.
- CHEVALIER DE MÉRÉ, *Œuvres posthumes*, Paris, J. et M. Guignard, 1700.
- CICÉRON, *L'Orateur*, trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- COUSSON, Agnès (dir.), *L'Entretien au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- DANDREY, Patrick, « La phoniscopie, c'est-à-dire la science de la voix », *Littératures classiques*, 1990, 12, 13-76, doi: [10.3406/licla.1990.1233](https://doi.org/10.3406/licla.1990.1233).
- DENIS, Delphine, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madelaine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- DENIS, Delphine, « La douceur, une catégorie critique au XVII^e siècle », *Cahiers du Gadges*, 2003, n° 1, 239-260, doi: [10.3406/gadge.2003.867](https://doi.org/10.3406/gadge.2003.867).

- DESJARDINS, Lucie, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Paris, Les Presses de l'Université Laval, 2001.
- FARET, Nicolas, *L'Honneste-homme, ou l'art de plaire à la court*, Paris, T. du Bray, 1630.
- FORTIN DE LA HOGUETTE, Philippe, *Testament ou conseils fidelles d'un bon Père à ses Enfants*, Paris, A. Vitré, 1648.
- FUMAROLI, Marc, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994.
- FUMAROLI, Marc, *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, 2015.
- GÉNÉTIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- GÉNÉTIOT, Alain, « Les Romains de Balzac aux origines de la conversation classique », *Littératures classiques*, 1998, n° 33, 45-66, doi: [10.3406/licla.1998.1339](https://doi.org/10.3406/licla.1998.1339).
- GÉROLD, Théodore, *L'Art du chant en France*, Strasbourg, Istra, 1921.
- GUEZ DE BALZAC, Jean-Louis de, *Œuvres diverses (1644)*, Roger Zuber (éd.), Paris, Honoré Champion, 1995.
- JAM, Jean-Louis, « La musique dans les traités de savoir-vivre français du XVII^e siècle à nos jours », in Alain Montandon (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1994, 337-349.
- LA BRUYÈRE, Jean de, *Les Caractères*, Emmanuel Bury (éd.), Paris, Livre de Poche, 1995.
- LA FONTAINE, Jean de, *Œuvres complètes*, Jean Marmier (éd.), Paris, Seuil, 1965.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Réflexions diverses*, dans *Maximes, Sentences et Réflexions diverses*, Jacques Truchet (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1967.
- LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximes et réflexions diverses*, Jean Lafond (éd.), Paris, Gallimard, 1976.
- LE GALLOIS, Pierre, *Conversations de l'Académie de Monsieur l'Abbé Bourdelot*, Paris, T. Moette, 1672.
- MACROBE, *Les Saturnales, Livres I - III*, trad. Charles Guittard, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- MALHOMME, Florence, *Musica humana, La musique dans la pensée de l'humanisme italien*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- MERSENNE, Marin, *Harmonie universelle*, François Lesure (éd.), Paris, CNRS, 1986.
- MERSENNE, Marin, *Traité de l'harmonie universelle*, Claudio Buccolini (éd.), Paris, Fayard, 2003.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Pierre Villey et Verdun-Léon Saulnier (éd.), Paris, PUF, 1965, 3 tomes.
- NICAISE, Claude, *Les Sirènes ou discours sur leur forme et figure*, Paris, J. Anisson, 1691.
- ORTIGUE DE VAUMORIÈRE, *L'Art de plaire dans la conversation*, Paris, J. Guignard, 1688.
- PSYCHOYOU, Théodora, « Du canon au sublime : normes et interstices dans les écrits sur la musique en France au XVII^e siècle », in Sophie Hache, Thierry Favier (dir.), *À la croisée des arts. Sublime et musique religieuse en Europe (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 367-393.
- RENAUDOT, Théophraste, *Première Centurie des questions traitées ez conférences du Bureau d'Adresse*, Paris, Bureau d'Adresse, 1638.
- SALAZAR, Philippe-Joseph, *Le Culte de la voix au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- SCUDÉRY, Madeleine de, « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684)*. *Pour une étude de l'archive galante*, Delphine Denis (éd.), Paris, Honoré Champion, 1998.
- STROSETZKI, Christoph, *Rhétorique de la conversation*, Sabine Seubert (trad.), Paris, Seattle, Tübingen, « Papers on French Seventeenth Century Literature », 1984.
- VAN DELFT, Louis, « Entre nature et culture : le statut de la voix dans l'anthropologie classique », *Littératures classiques*, 1990, 12, 53-163, doi: [10.3406/licla.1990.1240](https://doi.org/10.3406/licla.1990.1240).

VAN WYMEERSCH, Brigitte, « Marin Mersenne et les rapports texte-musique », in Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, 71-75.

YATES, Frances, *Les Académies en France au XVI^e siècle*, Thierry Chaucheyras (trad.), Paris, PUF, 1996 [1947].