



ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

## Accords et désaccords. L'Italie dans le discours français sur la musique au XVIII<sup>e</sup> siècle

**Giulia D'Andrea**

Université du Salento, Italie  
giulia.dandrea@unisalento.it

Reçu le 31-05-2019 / Évalué le 08-07-2019 / Accepté le 23-09-2019

### Résumé

Nous désirons par cette étude contribuer aux recherches sur les relations culturelles franco-italiennes en matière musicale. En l'occurrence, nous avons constitué un corpus comprenant trois dictionnaires spécialisés et une quinzaine de méthodes et de traités musicaux publiés en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Par des exemples significatifs, nous montrerons de quelle manière les Italiens y sont représentés, en nous focalisant notamment sur les points de divergence entre la musique française et la musique italienne. Ensuite, nous nous pencherons sur des questions plus proprement linguistiques concernant le phénomène des italianismes musicaux et leur traitement dans les ouvrages lexicographiques français.

**Mots-clés :** discours sur la musique, italianismes musicaux, XVIII<sup>e</sup> siècle

### Accordi e disaccordi. L'Italia nella trattatistica musicale francese del Settecento

### Riassunto

Nell'ambito delle relazioni culturali franco-italiane, la musica rappresenta un campo di ricerca particolarmente fecondo. Scopo del presente lavoro è di mostrare in che modo gli Italiani e la loro musica sono rappresentati nella trattatistica musicale francese del Settecento e nei dizionari specialistici coevi. Dopo aver illustrato i criteri di costituzione di un apposito corpus di testi, ci focalizzeremo sui punti di divergenza tra la musica francese e quella italiana, per soffermarci infine su alcuni aspetti più propriamente linguistici riguardanti gli italianismi musicali e il loro trattamento nelle opere lessicografiche francesi.

**Parole chiave:** trattatistica musicale francese, dizionari musicali francesi, italianismi musicali, 18<sup>o</sup> secolo

## Consonance and dissonance. Italy in 18<sup>th</sup> century French music treatises and dictionaries

### Abstract

This paper aims to investigate how, in the 18<sup>th</sup> century, French authors of musical treatises and dictionaries viewed the Italian music style. In particular, the study focuses on the ways in which the French and Italian music styles were compared and contrasted.

Attention will also be paid to specific linguistic aspects such as Italian musical terms, which were used in France not only in sheet music but also in specialized dictionaries. The analysis shows a range of attitudes towards Italian music and towards Italian loanwords in the French musical vocabulary.

**Keywords:** French music treatises, French music dictionaries, Italian musical terms, 18<sup>th</sup> century

### Ouverture

L'Italie, source d'admiration et d'inspiration ou lieu d'origine de personnages qui ont marqué l'histoire et la culture française, provoque souvent chez les Français un effet de comparaison virtuel ou réel, par rapport auquel ils ont construit leur propre identité, par imitation ou par différenciation. Dans le cadre des relations culturelles franco-italiennes, la musique a joué un rôle de premier plan, les fréquents échanges entre Français et Italiens au fil des siècles ayant comporté des transferts culturels réciproques aussi bien sur le plan esthétique que terminologique.

L'histoire de la musique française commence à être influencée par la tradition italienne à partir de la période préclassique :

*Les années 1560-1660 assistent à la disparition d'un monde, d'un langage, d'un style, et pourvoient à leur remplacement. Ce renouvellement se fait sous le signe d'un contact étroit entre la musique italienne et la musique française. Jusqu'alors, c'est la France qui a porté en terre italienne sa technique, ses modes d'écriture, ses formes. À dater du XVI<sup>e</sup> siècle - depuis la chevauchée de François Ier à travers la Péninsule - c'est l'Italie qui s'impose en maîtresse à notre conception musicale : [...] l'histoire de la musique française est faite en partie de celle des avances, des reculs, des victoires, des défaites de l'esprit italien, au sein du bastion français. (Dufourcq, 1970 : 125-126)*

Par la suite, les relations culturelles entre ces deux traditions prennent des formes différentes selon les contextes : que l'on songe par exemple à la contradiction entre le style français créé par l'italien Lully et la musique italianisante

du français Charpentier, respectivement conçus dans les domaines de l'opéra et du répertoire religieux. Au fil des siècles, les regards conflictuels entre les deux esthétiques connaissent des moments particulièrement tendus, comme celui de la célèbre Querelle des Bouffons, opposant les partisans du style italien et les défenseurs du style français : survenue après la représentation de *La Serva Padrona* de Pergolèse en 1752, cette querelle déclenche une véritable « tempête du goût qui ébranlera tout l'ordre politique du royaume de Louis XV » (Dauphin, 2011 : 141).

La présente étude porte sur les relations culturelles franco-italiennes en matière musicale. À partir d'un ensemble représentatif de textes du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous montrerons d'une part les différentes manières dont les Français conçoivent la musique italienne et d'autre part la façon dont ils utilisent les termes musicaux italiens : après avoir évoqué les critères de constitution du corpus, nous nous arrêterons sur des exemples illustrant les différentes attitudes des Français envers la musique italienne et la langue italienne de la musique à l'Âge des Lumières.

## 1. Les sources

Le XVIII<sup>e</sup> siècle pourrait être défini comme l'âge d'or des dictionnaires, dont la vogue répond aux soucis de liberté et d'universalité des hommes des Lumières (Didier, 2016 : 8). On assiste, à cette époque, à la publication des deux premiers répertoires lexicographiques consacrés à la musique, le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard (1703) et celui, plus célèbre, de Jean-Jacques Rousseau (1768). Le XVIII<sup>e</sup> siècle est généralement décrit comme « un siècle où il paroît chaque jour des Traités sur la théorie de la Musique, sur la science de l'Harmonie Et sur le mécanisme des Instrumens » (Bérard, 1755, *Préface*). En effet, parallèlement à l'engouement pour l'étude de la musique qui s'étend alors en France dans les différentes couches sociales, on constate un véritable essor d'ouvrages pédagogiques concernant différents instruments de musique et adressés à un public de plus en plus composé d'amateurs (Lescat, 1991).

Les dictionnaires spécialisés, les traités et les méthodes constituent des sources privilégiées pour l'observation des relations culturelles franco-italiennes en matière musicale. Ceci non seulement parce que leurs auteurs prennent parfois parti pour ou contre le style italien, mais encore parce qu'ils expriment leur avis sur la manière italienne de concevoir différents aspects techniques de la musique ; ces écrits témoignent par exemple de la nécessité d'explicitier les diverses solutions adoptées par les Italiens et les Français pour marquer l'armure des clefs, chiffrer la basse continue, écrire la musique et l'exécuter, et ainsi de suite.

Nous avons rassemblé une quinzaine de textes publiés en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils portent sur des sujets musicaux variés tels le chant, les instruments de musique (clavecin, flute, violon, violoncelle), la pratique de l'accompagnement, etc. Leur dépouillement a permis de recueillir toutes les références explicites aux Italiens et à leur musique, ainsi que les renvois plus implicites, telles certaines mentions de l'hyperonyme « étrangers ». Par la suite, nous avons choisi les exemples les plus significatifs des diverses attitudes adoptées par les auteurs français envers les Italiens et envers la langue italienne de la musique.

## 2. Français et Italiens ne chantent pas à l'unisson

Nous avons relevé bien des passages qui décrivent des différences entre la manière dont Français et Italiens conçoivent les divers aspects de l'art musical.

Pour nous en tenir à quelques exemples, en ce qui concerne la composition, Michel Corrette (1741 : 44) remarque que les Italiens ont toujours eu l'habitude de gérer la basse de leurs cantates, sonates et concertos selon l'étendue du violoncelle, qui est un peu différente de celle de la viole. Dans sa méthode pour la flute traversière (1740 : 4-6) et dans celle pour le violon (1738 : 3-5), Corrette consacre tout un chapitre de ses principes de musique à la distribution des différentes mesures en France et en Italie.

Au contraire des flutes et des violons, le clavecin est un instrument qui peut jouer plusieurs parties à la fois : lorsque ces parties sont au nombre de six à huit, les Italiens les dénomment toutes, en les appelant « Premier Dessus, Second Dessus, Troisième Dessus », etc., alors que les Français ont l'habitude de ne mentionner que la partie la plus aigüe (le *dessus*) et la partie la plus grave (la *basse*), et de grouper les autres sous la dénomination générique *parties du milieu* (Saint Lambert, 1702 : 65).

Michel Corrette s'avère être particulièrement sensible aux différences entre la musique française et la musique italienne : dans le corpus de ses nombreux ouvrages, on trouve même des renvois à des aspects plus techniques comme les pratiques d'exécution. Après avoir expliqué la réalisation de l'agrément appelé *martellement*, il présente une autre manière de l'exécuter, « à l'italienne », dans des *adagio*, qui consiste à rallonger le port de voix qui précède le battement (Corrette, 1740 : 35) ; quant à la technique des instruments, il illustre les différentes manières de tenir l'archet du violon et du violoncelle (Corrette 1738 : 7 et 1741 : 8).

Face aux différences qui caractérisent les domaines les plus variés de la musique, les auteurs des traités et des dictionnaires de musique montrent des attitudes variées envers les Italiens, allant de l'admiration à la critique la plus âpre, avec des pointes de sarcasme.

### 2.1. *Bravo !*

L'admiration pour les Italiens de la part des auteurs français se manifeste à propos de différents sujets, dont les instruments de musique : dans la préface à sa méthode pour le violoncelle, Corrette (1741) fait le panégyrique de cet instrument, introduit en France justement par l'italien Bononcini quelque trente ans auparavant, en soulignant ses avantages. Chez François Campion (1716 : 5), l'imitation des Italiens est présentée comme la motivation même de l'écriture de son ouvrage ; dans d'autres cas, elle est considérée comme un objectif à atteindre. C'est le cas, par exemple, de Masson et de Bérard, dont les recommandations concernent respectivement la composition instrumentale et l'exécution vocale :

*Les Italiens pratiquent presque tous les intervalles, tant dans leur Musique Vocale, qu'Instrumentale ; je croy qu'on les peut imiter dans l'instrumentale et non dans la vocale. (Masson, 1705 : 21)*

*Quoique les Italiens soient plus accoutumés à chanter avec un petit volume de Voix et à Sons aigus que les Français, ceux-ci à l'aide de mes Observations, réussiront à former le Point d'Orgue avec autant de graces et de perfection que ceux-là. (Bérard, 1755 : 35).*

À en croire François Couperin (1716 : 39), la manière française d'écrire la musique a des « défauts » que la manière italienne n'a pas, et si les Français exécutent la musique différemment par rapport à la manière dont ils l'écrivent, c'est que leur prononciation de la langue s'écarte de la graphie. En revanche, « les Italiens écrivent leur musique dans les vraies valeurs qu'ils L'on pensée » (Couperin, 1716 : 39). En cela, les Français seraient prisonniers de leur usage. La différence évoquée par Couperin relève du domaine de l'interprétation : les musicologues et les interprètes savent bien que la musique baroque française s'interprète selon des conventions spécifiques dont l'*inégalité*, une pratique d'exécution qui consiste à interpréter plusieurs croches successives par degrés conjoints selon un rythme pointé, bien qu'elles soient écrites comme égales.

## 2.2. Tutti

L'exemple ci-dessus révèle en réalité une attitude ambivalente envers les Italiens : en effet, après avoir souligné leur supériorité dans la manière d'écrire la musique, Couperin affirme que les Français interprètent la musique étrangère mieux que les étrangers n'interprètent la leur, en raison de cette différence. Pour remédier aux lacunes de leur propre écriture musicale, les Français ont antéposé aux pièces des mots tels que *tendrement* ou *vivement*, des indications qui - d'après Couperin (1716 : 41) - mériteraient d'être traduites dans d'autres langues pour que les étrangers soient à même d'apprécier l'excellence de la musique instrumentale française. Ce qui témoigne en même temps de sa modernité et d'une sorte de complexe d'infériorité (des Français envers les Italiens) en ce qui concerne la musique instrumentale.

Dans son ouvrage sur le chant, Bérard (1755, *Préface*) espère que l'utilité de sa méthode pourra « s'étendre à toute l'Europe & à tout l'Univers qui chante ». En particulier, dans la troisième partie de son ouvrage, il prône la nécessité de bien noter tous les agréments, sans ambiguïté, pour que les étrangers et les générations futures puissent profiter de cette connaissance (Bérard, 1755 : 141-142). Ce souci de précision dans l'écriture ayant pour but la diffusion de tout un répertoire et d'une méthode d'apprentissage s'inscrit dans cet esprit d'universalité si cher aux hommes des Lumières.

## 2.3. Une critique *en crescendo*

Les auteurs des ouvrages analysés expriment un jugement négatif plus ou moins direct sur les Italiens à propos de certains aspects ponctuels liés à l'art musical. En voici quelques exemples.

Meude-Monpas exprime son regret à propos des castrats, une pratique notoirement italienne ; par le biais d'une interjection postposée à sa définition du mot *castrato*, il enfreint même les règles du discours lexicographique, qui se voudrait dépourvu de tout renvoi à la subjectivité de son auteur : « Musicien qui chante le dessus. Hélas ! » (Meude-Monpas, 1787, s.v. *castrato*).

En ce qui concerne l'écriture musicale, François Campion (1716 : 13) rappelle la coutume italienne d'ajouter un bémol à la clef dans l'octave de *ré* mineur. Pour justifier son désaccord avec cette convention qui serait par la suite adoptée aussi bien en France qu'en Italie, il explique que ce bémol ne mérite pas d'être mis à la clef en raison de son statut accidentel, convention similaire à celle du dièse sur la septième note d'un ton mineur. Pour rester dans le même sujet, après avoir

rappelé l'absence de consensus chez les Italiens à propos de la manière d'armer les clefs, Champion (1716 : 14) exprime son désaccord envers la majorité des Italiens, qui omettent le *sol* dièse dans la tonalité de *la* majeur.

Dans certains cas, la critique ne porte pas directement sur la musique italienne mais sur la manière dont les Français essayent de l'imiter.

Le *Traité d'accompagnement et de composition* (Champion, 1716 : 5) s'ouvre par le constat d'un changement survenu en France : si auparavant on composait dans les modes anciens, suite à l'introduction des Cantates et des Sonates à l'imitation des Italiens, on adopte aussi des tonalités contenant des dièses et des bémols, ce qui crée une musique autrefois considérée comme « chromatique » et « bizarre ». Ce changement d'avis à propos du style italien se répandra progressivement dans la musique instrumentale en suscitant des réactions polémiques dont celle du même Rousseau :

*Dans le Mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la Dominante sur la seconde Note. Ce passage est fort commun en Italie, &, malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.* (Rousseau, 1768, s.v. chromatique)

Meude-Monpas (1787, s.v. concert spirituel) se plaint à propos des changements de répertoire survenus au Concert spirituel à cause de l'« enthousiasme, ou plutôt [de] la manie du genre italien ». Ailleurs, il se livre à une critique de plus en plus âpre lorsqu'il insiste sur les effets négatifs dus à l'italianisation des Français dans la manière de chanter :

*depuis que les françois se sont italianisés, il n'y a plus eu moyen de chanter à table ; car la méthode italienne pompant, pour ainsi dire, les sons du fond du thorax, il seroit dangereux de chanter à la fin d'un repas [...] j'ai donc raison de reprocher au chant italien d'avoir désuni nos sociétés, banni nos plaisirs, et troublé nos digestions.* (Meude-Monpas, 1787, s.v. articulation).

#### 2.4. Une critique *en smorzando*

Le jugement sur les Italiens est parfois exprimé de manière implicite, comme dans l'exemple suivant, qui porte sur l'accord de sixte superflue : « Cet accord n'est pas trop bon cependant les Auteurs Italiens l'emploient quelque fois sur la 6<sup>e</sup> note du ton » (Corrette, 1753 : 49). Dans un autre passage de la même méthode, Michel Corrette confirme son avis négatif à propos de cet accord : « [il] n'est pas des meilleurs n'étant tout au plus supportable que sur les instrumens ou l'on peut

enfler ou diminuer les sons » (Corrette, 1753 : 40). L'auteur se sert de deux formulations euphémiques - « n'est pas trop bon » et « n'est pas des meilleurs » - dans le but de restreindre la portée de son jugement. Cet objectif communicatif est également poursuivi à travers la proposition participiale construite sur une négation apparente (*n'étant...que*) et sur le choix lexical de l'attribut *supportable*, modifié par la locution adverbiale *tout au plus*. Par ces stratégies d'atténuation, Corrette affirme tolérer l'adoption de cet accord dans un nombre limité de cas. Par ailleurs, il nuance aussi son propos sur les Italiens par l'adjonction de la note suivante : « Les Italiens accompagnent avec raison la 6<sup>te</sup> Superflue que de la 3<sup>ce</sup> de cette manière l'accord est plus doux » (Corrette, 1753 : 49). Toutes ces stratégies permettent à l'auteur de prendre une position moins tranchante sur ce sujet.

### 3. Italianismes musicaux en France

Il est bien connu que la musique est un des domaines les plus riches en ce qui concerne la diffusion de la terminologie italienne à l'étranger, et notamment en Europe. Comme le souligne Ilaria Bonomi (2015 : 12) dans son étude sur les italianismes musicaux à l'étranger, le pouvoir de diffusion du vocabulaire musical italien connaît son âge d'or à partir de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, à une époque où le rayonnement de la littérature et des arts figuratifs italiens est en déclin au profit du grand prestige dont jouit la culture française. Pour la France, ce paradoxe s'explique en partie grâce au succès remporté par la musique instrumentale pour violon et, dans une moindre mesure, par l'opéra italien ; l'absence presque totale de maisons d'éditions musicales en Italie représenterait donc un troisième facteur qui renforce la présence italienne en France et qui favorise l'exportation de termes issus du langage de la partition (Bonomi, 2015 : 21).

#### 3.1. Le langage de la partition

Les termes utilisés dans les partitions, qui gardent la plupart du temps la forme d'emprunts non intégrés, sont comme des signes universels qui relèvent presque plus du code des notes que de celui de la langue (Bonomi 2015 : 15). Nous avons par ailleurs remarqué que même les symboles de musique utilisés dans les partitions sont soumis à des phénomènes semblables à ceux qui caractérisent les éléments de la langue de la musique. En ce qui concerne l'écriture musicale, la polysémie est particulièrement intéressante pour notre propos lorsque les diverses significations d'un symbole sont associées aux pratiques d'exécution de la musique française et de la musique italienne. Par exemple, d'après Montéclair (1711-12 : 13), la mesure marquée « C » est interprétée différemment en France et en Italie, où

elle correspond respectivement à une mesure à quatre temps et à une mesure à deux temps. Un autre exemple est représenté par le symbole du bécarre : selon Saint Lambert (1702 : 84, 135), les Italiens s'en servent aussi « pour abaisser le son d'une Note qui a été élevé au dessus du naturel par un # » ; en outre, le symbole du bécarre est utilisé par les Italiens à la clef « au commencement d'une mesure quand ils veulent passer du mode majeur au mode mineur dans le même ton et dans la même pièce » (Corrette, 1741 : 3).

Ces exemples renvoient à des signes ayant plusieurs significations ; inversement, les compositeurs français et italiens adoptent parfois deux signes différents pour renvoyer au même référent : dans bien des cas, ce phénomène concerne la basse continue. Dans le cadre de son illustration de la règle de l'octave, François Campion (1716 : 12) explique que les Italiens et les Français se servent de deux manières différentes pour noter l'accord qui se fait sur le sixième degré de l'octave mineure : chez les Français, la sixte, quoique naturellement majeure, est précédée d'un dièse, ce qui lui donne la dénomination de sixte superflue ; chez les Italiens, cet intervalle est considéré comme une septième mineure.

Dans un but didactique, pour que les débutants ne soient pas « surpris quand ils changent d'Auteur », Corrette (1753 : 80) illustre les différentes manières de chiffrer la basse continue adoptées par les Français et par les étrangers, ces derniers ayant suivi le modèle proposé par Corelli et par ses disciples. Ce modèle se détache de la tradition française en ce qui concerne l'accord de fausse quinte, celui de triton, l'accord parfait et l'emploi des symboles de dièse et de bémol à côté des chiffres.

Toujours dans le cadre de sa méthode pour l'accompagnement, Michel Corrette renvoie à deux autres conventions adoptées sur la partition pour la réalisation de la basse continue au clavecin ou à l'orgue : la première porte sur la mention *tasto solo*, ajoutée par les Italiens sous la note dominante de la basse, pour indiquer que l'accompagnateur ne doit pas réaliser des accords pendant que le violoniste joue en liberté son point d'orgue (Corrette, 1753 : 41) ; la deuxième concerne le cas de figure où la main droite de l'accompagnateur ne doit pas changer d'accord sur les notes de la basse jouées par la main gauche : alors que les Français adoptent une barre pour indiquer que l'accord reste le même sur chaque temps, les Italiens n'y font pas recours (Corrette, 1753 : 50).

Cette sorte de synonymie concerne parfois des éléments qui relèvent de deux codes distincts : c'est le cas de l'expression *da capo*, que les Italiens emploient souvent au lieu du symbole de renvoi « quand il faut revenir au commencement » (Corrette, 1740 : 3) ; cette distinction est formulée par Corrette dans sa méthode

pour la flûte mais non dans celle pour violoncelle, où le symbole de renvoi est considéré comme interchangeable avec l'expression *da capo*, sans aucune référence explicite aux Italiens (Corrette, 1741 : 3). Pour rester dans le domaine des symboles de musique, on peut signaler que Michel Corrette est un auteur particulièrement attentif à l'explication des différences dans l'écriture de la musique ayant des conséquences sur le décodage de la partition : par exemple, il précise que pour marquer la cadence, un des nombreux agréments, les Italiens utilisent la lettre *t* et les Français le signe + (Corrette, 1741 : 36).

### 3.2. Le lexique de la musique

La richesse de documentation en français concernant la langue de la musique nous permet de prendre en considération non seulement les traités et méthodes, mais encore les sources lexicographiques spécialisées, dans le but d'y repérer des traces qui relèvent des « regards conflictuels » à propos notamment du traitement des italianismes.

Dans la *Préface* de son célèbre *Dictionnaire de musique*, Jean-Jacques Rousseau (1768) montre une attitude décidément polémique à l'égard de son prédécesseur, Sébastien de Brossard, responsable d'avoir farci son ouvrage d'un nombre très élevé de mots italiens :

*J'ai tâché [...] de me renfermer dans ma règle, & d'éviter l'excès de Brossard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le Vocabulaire tout Italien, & l'enfle de mots absolument étrangers à l'Art qu'il traite.* (Rousseau, 1768 : x)

Effectivement, le *Dictionnaire de musique* de Brossard (1703), premier ouvrage lexicographique à être publié en France, est explicitement ouvert aux mots étrangers : il contient une « explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François les plus usitez dans la Musique », ainsi qu'une « Table Alphabétique des Termes François qui sont dans le corps de l'Ouvrage, sous les Titres Grecs, Latins & Italiens ». Dans son *Avertissement*, Brossard déclare que son travail vise à faciliter la compréhension des catalogues, des titres et des tables des livres italiens et la bonne exécution de leur musique.

Tout en prenant ses distances par rapport à Brossard, Rousseau déclare avoir été obligé d'insérer dans son ouvrage des mots italiens pour des raisons d'usage et dans un souci d'exhaustivité :

*Je me suis donc attaché sur-tout à bien compléter le Vocabulaire, et non-seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plutôt quelquefois*

*les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre : et cela m'a mis dans la nécessité de parsemer souvent ce Dictionnaire de mots Italiens et de mots Grecs ; les uns, tellement consacrés par l'usage, qu'il faut les entendre même dans la pratique ; les autres, adoptés de même par les Savants, et auxquels, vû la désuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de synonymes en François.* (Rousseau, 1768 : ix-x)

Le dictionnaire de Rousseau, partiellement issu de la refonte des articles qu'il avait écrits à la hâte pour l'Encyclopédie, contient un nombre largement inférieur d'italianismes non intégrés par rapport à l'ouvrage de Brossard. Dans son étude comparée de ces deux dictionnaires de musique, Rosanna Di Giuseppe (1994 : 75) montre qu'en plus des choix lexicographiques divergents, Rousseau prend ses distances par rapport à son prédécesseur sur bien des sujets, en montrant une attitude polémique qui est parfois dépourvue de fondement. C'est par exemple le cas du mot *concertante*, dont la signification de Brossard est jugée désuète sinon fautive par Rousseau, qui en francise même la forme :

*Concertant.* adj. *Parties Concertantes sont, selon l'Abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une Pièce ou dans un Concert, et ce mot sert à les distinguer des Parties qui ne sont que de Chœur.*

*Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes : mais on se sert de celui de Concertant en parlant du nombre de Musiciens qui exécutent dans un Concert, et l'on dira : Nous étions vingt-cinq Concertans. Une assemblée de huit à dix Concertans.* (Rousseau, 1768, s.v. *concertant*).

Chez Meude-Monpas (1787) les deux significations seront attestées et attribuées à deux entrées bien distinctes : « *concertant, participe, pris substantivement* », renvoyant au membre d'un orchestre, et « *concertante, ou plutôt symphonie concertante* », indiquant une forme de composition dans laquelle « plusieurs instruments récitent, tour à tour, des traits de chant ou d'exécution ».

Il est intéressant de souligner que les italianismes sont pris en compte non seulement dans les dictionnaires musicaux, mais aussi dans les méthodes et traités de musique, dont les auteurs ont une conscience métalinguistique qui se manifeste de manière variée, même en l'absence de jugement de valeur. Nous avons repéré certaines précisions terminologiques assez neutres, comme celle sur la flûte traversière, « nommée par quelques uns, Flûte Allemande, et par les Italiens Flauto » (Corrette, 1740 : 7) ou celle sur le point d'orgue, « que les Italiens nomment *Cadenza* » (Bérard, 1755 : 34). Dans certains cas, notamment chez Corrette (1738, 1753), les italianismes sont même recueillis dans un glossaire postposé aux

méthodes et intitulé *Explication alphabétique des mots italiens les plus usités dans la musique*.

#### 4. Finale

À la suite du dépouillement d'un corpus d'ouvrages aussi bien didactiques que lexicographiques, nous avons recensé les différentes manières dont les Français perçoivent la musique italienne et les italianismes musicaux au XVIII<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il s'agisse d'une époque où l'esthétique musicale française et la tradition italienne rivalisent, les objectifs communicatifs relevés présentent une variété allant de la louange à la critique la plus âpre. En outre, bien des allusions à l'école italienne se donnent pour but de faire comprendre l'écriture musicale et la terminologie des Italiens, dans un souci de clarté propre à l'Âge des Lumières.

Nous avons également remarqué que chez un même auteur on trouve aussi bien des considérations positives que négatives à propos de la musique italienne, ce qui laisse deviner une volonté de ne pas prendre parti dans les querelles en cours. Par ailleurs, nous avons constaté d'une part, que les ouvrages lexicographiques sont des contextes beaucoup plus aptes à l'expression des polémiques et des opinions personnelles que les méthodes et les traités musicaux et que, d'autre part, les considérations métalinguistiques sur les italianismes musicaux ne sont pas du seul ressort des auteurs des dictionnaires. Ce qui confirme la pertinence des critères choisis pour la constitution du corpus.

Il serait intéressant de poursuivre notre recherche dans la perspective de l'analyse du discours, en élargissant notre corpus aux écrits ouvertement polémiques concernant la Querelle des Bouffons. Quant aux italianismes musicaux, leur étude mériterait aussi d'être approfondie, notamment dans le but de mieux en suivre la diffusion effective dans la langue spécialisée de la musique et d'en étudier la pénétration dans la langue générale.

#### Bibliographie

- Bérard, 1755. *L'Art du chant*. Paris : Dessaint et Saillant.
- Bonomi, I. 2015. Italianismi musicali nel mondo. In: I. Bonomi, V. Coletti (éds.), *L'italiano della musica nel mondo*. Firenze : Accademia della Crusca, goWare, p. 10-30.
- Brossard, S. de. 1703. *Dictionnaire de musique*. Paris : Chr. Ballard.
- Campion, F. 1716. *Traité d'accompagnement et de composition*. Paris : Veuve G. Adam.
- Corrette, M. 1738. *L'Ecole d'Orphée, méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*. Paris : l'Auteur.
- Corrette, M. [1740]. *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la Flute traversiere*. Paris : Mme Boivin.

- Corrette, M. 1741. *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection*. Paris : l'Auteur.
- Corrette, M. 1753. *Le Maître de clavecin*. Paris : l'Auteur.
- Couperin, F. 1716. *L'Art de toucher le clavecin*. Paris : l'Auteur.
- Dauphin, C. 2011. « La Querelle des Bouffons : crise du goût musical et scission du royaume sous Louis XV ». *Synergies Espagne*, n° 4, p. 139-153. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Espagne4/dauphin.pdf> [consulté le 30 mai 2019].
- Didier, B. 2016. Préface. La musique par alphabet. In : E. Reibel (éd.), *Regards sur le Dictionnaire de musique de Rousseau*. Paris: Vrin, p. 7-9.
- Di Giuseppe, R. 1994. Italianismi tecnici ed estetica musicale nella lessicografia francese del Settecento. Da Brossard a Rousseau. In : F. Nicolodi, P. Trovato (éds.), *Le parole della musica*, vol. 1. Firenze : Olschki, p. 71-116.
- Dufourcq, N. 1970. *La Musique française*. Paris : Éditions A. et J. Picard.
- Lescat, P. 1991. *Méthodes et traités musicaux en France 1660-1800*. Paris : Institut de pédagogie musicale et choréographique.
- Masson, C. 1705. *Nouveau Traité des regles pour la composition de la musique*, 3<sup>e</sup> édition. Paris : Chr. Ballard.
- Meude-Monpas, Chevalier de. 1787. *Dictionnaire de musique*. Paris : Knapen et Fils.
- Montéclair, [M. Pignolet de]. 1711-1712 *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris : l'Auteur.
- Rousseau, J.-J. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris : Veuve Duchesne.
- Saint Lambert, [M.] de. 1702. *Les Principes du clavecin*. Paris : Chr. Ballard.