



**HAL**  
open science

**“ Le caprice en musique vu par les Français au XVIIe siècle :  
goût pour la transgression de la norme ou besoin de  
codification du dessein ? ”**

Théodora Psychoyou

► **To cite this version:**

Théodora Psychoyou. “ Le caprice en musique vu par les Français au XVIIe siècle : goût pour la transgression de la norme ou besoin de codification du dessein ? ”. *La Licorne : Revue de langue et de littérature française*, 2004, 69 (Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux), pp.133-148. <halshs-05007793>

**HAL Id: halshs-05007793**

**<https://shs.hal.science/halshs-05007793v1>**

Submitted on 10 Apr 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

# LE CAPRICE EN MUSIQUE VU PAR LES FRANÇAIS AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE : GOÛT POUR LA TRANSGRESSION DE LA NORME OU BESOIN DE CODIFICATION DU « DESSEIN » ?

Théodora PSYCHOYOU

*Il est vray, qu'il est difficile de donner des  
regles fixes, pour un art qui n'a pour  
fondement que le caprice, ou la volonté  
de ceux qui composent.*

Denis Delair, *Traité d'accompagnement  
pour le théorbe et le clavessin*  
(Paris, 1690), préface.

Le caprice peut être désigné comme un *genre* musical, dans la mesure où un certain nombre de pièces, en grande majorité instrumentales, ce qui n'est pas un hasard, portent le titre de *caprice* ou, en italien, *capriccio*. Il ne peut pas pour autant être désigné comme une véritable *forme* musicale : si l'analyse musicale permet *a priori* la codification formelle des différents genres, le caprice déroge à la règle. Les pièces intitulées « caprice » sont en effet d'une grande variété de formes et de procédés compositionnels. Plus encore qu'un genre à proprement parler, c'est d'une manière d'agir vis-à-vis de la pratique de son art et de son objet, d'une attitude face à la création dont il est question dans les quelques témoignages théoriques qui sinon discutent, du moins évoquent ce terme en matière de musique au XVII<sup>e</sup> siècle.

Une comparaison globale de ces différentes pièces révèle, de fait, une étonnante hétérogénéité. Le caprice désigne tour à tour des constructions contrapuntiques pour le clavier<sup>1</sup>, des pièces virtuoses pour instruments solistes<sup>2</sup>, des pièces concertantes pour

---

<sup>1</sup> Tel l'exemple connu de Girolamo Frescobaldi, dans son *Primo libro di caprici fatti sopra diversi sogetti* (Rome, 1624) ou celui, plus tard, en France, de François Roberday, dans ses *Fugues, et caprices, à quatre parties mises en partition pour l'orgue* (Paris, 1660).

<sup>2</sup> Tel le « Caprice » pour violon seul de Jean-Féry Rebel dans ses *Suites op. 1* (Paris, 1705), puis ceux de Pietro Antonio Locatelli dans son *Arte del violino* (Amsterdam, 1733) contenant vingt-quatre caprices virtuoses ainsi que douze *concerti* pour violon ; au XVIII<sup>e</sup> et plus encore au XIX<sup>e</sup> siècle, le caprice désigne le plus souvent des pièces d'étude particulièrement virtuoses, l'exemple le plus emblématique étant les célèbres vingt-quatre *Caprices* pour le violon *op. 1* (1805) de Nicolo Paganini.

*Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux, La Licorne, 69 (2004)*

l'orchestre<sup>3</sup> ou encore des pièces brèves, plutôt simples, pour petit ensemble<sup>4</sup>. La « pratique capricieuse » se réfère donc potentiellement à la forme, à l'écriture mélodico-harmonique mais également au geste de l'exécutant, c'est-à-dire à la virtuosité. Les pièces de ce titre sont beaucoup plus nombreuses en Italie qu'en France, du moins durant le XVII<sup>e</sup> siècle ; vers la fin du siècle, et surtout au siècle suivant puis au XIX<sup>e</sup> siècle, les occurrences se multiplient, notamment dans le répertoire du violon<sup>5</sup>, et s'étendent du point de vue géographique. À ce propos, il convient de noter que les mentions concernant la virtuosité de l'instrumentiste ainsi que la hardiesse harmonique font que ce genre s'attache volontiers, aux yeux des Français du XVII<sup>e</sup> siècle, au style italien.

### QUEL STATUT POUR LA TRANSGRESSION DE LA NORME ?

Lorsque le terme de caprice sous-entend l'attitude ou l'humeur d'un compositeur, il signale potentiellement des intentions diverses. Premièrement, dans un sens souvent péjoratif – pour les Français – il représente le contraire du bon équilibre et du naturel et désigne généralement de la virtuosité abusive<sup>6</sup>. Par ailleurs, une composition réalisée « selon le caprice du musicien » signifie également un processus considéré comme aléatoire ; cela non pas dans le sens du mauvais goût mais du fruit du hasard ou, plus précisément, d'un savoir-faire sous-jacent mais non codifié. Ces termes sont employés à dessein, puisque le bon sens est appuyé par une caution de taille : Aristote lui-même débutait son traité de la *Rhétorique* en constatant que l'art du discours tenait, à son époque, au IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, à la manifestation soit du hasard, soit de l'habitude et de l'usage. Il s'agit là de termes tout à fait comparables à ceux dont se servaient les compositeurs de musique lorsqu'ils parlaient de *routines*, de *licences*, d'*instinct* ou de *génie* du compositeur et plus encore de *caprice*, mots incertains à défaut d'autres, ceux d'un discours sur la musique qui pourrait circonscrire leur art de manière plus précise, univoque. *Rhétoriques* et *Poétiques* formèrent alors de potentiels modèles pour la constitution de discours analogues sur la musique, dont le XVII<sup>e</sup> siècle ne manqua pas de s'inspirer. Certains théoriciens évoquent donc le caprice dans ce sens : il incarne la preuve palpable du besoin de la formulation d'un discours normatif.

Pour d'autres enfin, ce même caprice est l'œuvre d'un génie indomptable et non d'un esprit égaré ou d'un processus aléatoire. Il vient alors, au contraire, légitimer la transgression des règles, et ce généralement à des fins expressives. Mais à cette volonté expressive, que les

<sup>3</sup> Tels les trois amples ensembles de pièces intitulés « caprice » – de véritables suites concertantes – inclus dans les *Symphonies pour le souper du roy* de Michel-Richard de Lalande (BnF Mus. Rés. 581).

<sup>4</sup> Comme le bref *Caprice pour trois violons* de Marc-Antoine Charpentier (dans ses *Mélanges* autographes, BnF Mus. Rés. Vm<sup>1</sup>. 259, 17).

<sup>5</sup> Pour un ample tour d'horizon des occurrences de ce terme parmi les titres de pièces musicales, voir Hans Engel, « Capriccio », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, éd. F. Blume, Kassel, Bärenreiter, 1952, vol. 2, col. 807-818 ; repris Susanne Schaal, *MGG2*, vol. 2, col. 441-452 et Erich Schwandt, « Capriccio », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1982, vol. 3, p. 758-759, rééd. NG2 (Londres, Macmillan, 2000).

<sup>6</sup> Sur ce point, le point de vue le plus édifiant est celui, fort bien détaillé, que Pierre Le Gallois, « complice » de l'abbé Bourdelot et membre de son Académie privée, expose dans sa *Lettre de M.<sup>r</sup> Le Gallois à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* (Paris, Michallet et Quinet, 1680).

*Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux, La Licorne, 69 (2004)*

compositeurs eux-mêmes revendiquent, s'ajoute sans doute une raison pratique, dans la mesure où cette « errance » formelle attribuée au caprice, tout comme à la fantaisie, au prélude et au *ricercar* des Italiens, constitue un dessein inévitable, un dessein inhérent à la musique instrumentale qui ne possédait pas encore de discours satisfaisant sur la forme ni de réseau de textes relevant de l'analyse musicale qui permettrait de circonscrire précisément les grandes formes. Bien que la théorisation des formes musicales ait une part normative indéniable, le point de départ est en effet fondamentalement descriptif<sup>7</sup> : nous sommes dans un discours analytique et non théorique.

Deux sources lexicographiques françaises du XVII<sup>e</sup> siècle tentent de circonscrire le caprice en termes de musique. La première, bien connue, est la définition d'Antoine Furetière, dans son *Dictionnaire universel* :

CAPRICE. s.m. Dérèglement d'esprit. On le dit, quand au lieu de se conduire par la raison, on se laisse emporter à l'humeur dominante. où on se retrouve. Il luy faut laisser passer son *caprice*, sa fantaisie, sa mauvaise humeur, je n'ay que faire d'essuyer tous ses caprices, ses fougues, ses boutades. Le mot de caprice étoit nouveau du temps d'Henry Estienne, & il luy sembloit fort étrange.

CAPRICE, se dit aussi des pieces de Poésie, de Musique, & de Peinture, qui réussissent plutôt par la force du génie, que par l'observation des regles de l'art, & qui n'ont aucun nom certain. St. Amant a intitulé quelques pieces, *Caprice*. Les *caprices*, ou postures de Calot Graveur, *caprices* de Musique.<sup>8</sup>

La seconde vient d'un dictionnaire spécialisé, celui que le compositeur et théoricien de la musique Sébastien de Brossard consacra aux termes musicaux. Dans ce dictionnaire à la fois de langue et encyclopédique, les termes italiens sont accompagnés de leur équivalent en français suivis de la définition des différentes notions<sup>9</sup> :

CAPRICIO. veut dire CAPRICE. Ce sont certaines pieces, où le Compositeur, sans s'assujettir à un certain nombre, ou une certaine espece de mesure, ou à aucun dessein prémédité, donne l'essor au feu de son génie, ce qu'on nomme autrement *Phantasia*, *Preludio*, *Ricercata*, &c.<sup>10</sup>

CAPRICIOSO. veut dire de maniere CAPRICIEUSE, sans aucun dessein prémédité, &c. Voyez, CAPRICIO.

<sup>7</sup> La démarche du théoricien allemand Joachim Burmeister, qui serait le premier à avoir employé le terme d'*analyse* en matière de musique (dans sa *Musica poetica*, publiée à Rostock en 1606), consistait à établir un vocabulaire qui lui permettrait de décrire ce qu'il a pu observer dans la musique des meilleurs auteurs de son temps. Des siècles plus tard, la définition des formes prit une dimension normative et synthétique : elle tente à les réduire à des schémas auxquels les pièces musicales doivent correspondre. Mais cette définition théorique – normative – correspond en fin de compte peu à la réalité pratique. Pour ne donner qu'un exemple, peu (sinon aucune) des fugues du *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach correspondent à la forme telle qu'elle fut décrite ou, plutôt, définie *a posteriori* dans les manuels académiques.

<sup>8</sup> Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, 1693.

<sup>9</sup> Sébastien de Brossard, *Dictionnaire des termes Grecs, Latins et Italiens, dont on se sert frequemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne*, Paris, Ballard, 1701, rééd. *Dictionnaire de musique contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, et François les plus usitez dans la Musique*, Paris, Ballard, 1703 (puis rééd. 1705, 1708, 1709).

<sup>10</sup> Notons que Jean-Jacques Rousseau, qui consacre également une brève entrée au « Caprice » dans son *Dictionnaire de musique* (Paris, veuve Duchesne, 1768), reprend les termes de Brossard tout en le mettant toutefois à jour en fonction des exemples contemporains : « Caprice, s.m. : Sorte de Pièce de Musique libre, dans laquelle l'Auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie et se livre à tout le feu de la Composition. Le *Caprice* de Rebel étoit estimé dans son tems. Aujourd'hui les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos Violons ».

*Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux, La Licorne, 69 (2004)*

Puisque Brossard associe en termes de quasi-synonymie le caprice avec le *ricercar* et la *fantaisie*, il n'est pas étonnant de constater qu'il réitère le renvoi dans leurs définitions respectives, dont le caractère est fort semblable :

FANTASIA. veut dire FANTAISIE, ou espece de Composition, qui est le pur effet du genie sans que le Compositeur s'assujettisse à un nombre fixe, ou à une certaine qualité de mesure, se servant de toutes sortes de Modes, &c. C'est à peu près comme *Capricio*. Voyez CAPRICIO, RICERCATA, SONATA, &c.

RICERCATA. veut dire RECHERCHE. C'est une espece de *Prelude* ou de *fantaisie* qu'on joue sur l'*Orgue*, le *Clavessin*, le *Théorbe*, &c. où il semble que le Compositeur *Recherche* les traits d'harmonie qu'il veut employer dans les pieces réglées qu'il doit jouer dans la suite. Cela se fait ordinairement sur le champs & sans preparation, & par consequent cela demande beaucoup d'habileté.

Au vu des définitions de Furetière et de Brossard, émergent plusieurs points intéressants concernant l'acte de composer au XVII<sup>e</sup> siècle. Furetière attribue un statut privilégié à la transgression des règles, dans la mesure où la « force du génie » semble fonctionner au détriment de « l'observation des règles de l'art », selon ses termes. Puis, surtout, les pièces qui relèvent du caprice n'ont par ailleurs « aucun nom certain » : la diversité des desseins, protéiformes, est inhérente au genre.

Brossard souligne lui aussi la question du dessin – ici une sorte de « non-forme » – du caprice et révèle la fonction déterminante du *nombre* et de la *mesure* dans la forme musicale au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour Brossard, le caprice est obligatoirement instrumental ; sa précision concernant le nombre et l'espèce de mesure est en ce sens très intéressante. La musique purement instrumentale de son temps adoptait essentiellement les schémas formels de la danse. Allemandes, courantes ou sarabandes offraient à la musique purement instrumentale une structure précise, l'une des rares disponibles. Elles imposaient un cadre métrique qui leur était propre (« espèce » de mesure, binaire, ternaire etc., et nature des appuis) ainsi que le nombre de pulsations par période, articulées par l'emplacement *ad hoc* des différentes cadences, en fonction du nombre de pas de la danse correspondante<sup>11</sup>. Lorsque, par conséquent, Brossard souligne la distance du caprice vis-à-vis du nombre, de la mesure et du « dessin prémédité », il le pose véritablement aux antipodes de tout paramètre de codification formelle disponible dans les termes de l'époque. S'aventurer dans des formes musicales qui « n'ont aucun nom certain » suppose, en d'autres termes, contourner ou transgresser les formes préexistantes.

Il ressort, par conséquent, dans ces différents propos, qu'il est bien plus simple de dire ce que n'est pas un caprice plutôt que de dire ce qu'il est. La transgression des schémas formels de la composition qu'endosse le caprice apparaît comme une échappatoire autorisée à la norme. Dans le même temps, elle constitue la preuve même du besoin urgent de la formulation d'un discours concernant la forme musicale qui faisait alors défaut. Mais ses caractéristiques sont-elles celles d'un coup de maître – le « feu du génie », écrivait Brossard

<sup>11</sup> La forme de la musique vocale est articulée par la structure du texte mis en musique. De même, la musique instrumentale adopte le modèle vocal ou alors elle est bâtie selon les schémas métriques de la danse (les allemandes, courantes, sarabandes instrumentales sont délimitées et circonscrites par le cadre formel induit par des cellules métriques et prosodiques prédéfinies suivant le nombre des pas et les appuis du geste et des figures de danse). De fait, tout ce qui n'entre pas dans ces cadres relève potentiellement du « caprice en musique ».

*Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux, La Licorne, 69 (2004)*

– ou constituent-elles un piège à éviter, un défaut ? Il est naturel que les avis divergent à une époque où les théoriciens se heurtent à la limite d'un discours normatif idéalement univoque en matière de perception, par essence subjective, notamment celle de la musique sans paroles. Par ailleurs, le fait de signifier qu'une composition musicale relève du caprice témoigne l'impossibilité de circonscrire entièrement le génie créatif, autrement dit l'inspiration du musicien dans une norme, tels les traités des règles de la composition. Cette norme, concernant plus particulièrement le caprice en tant que genre musical, s'attache pour une part déterminante à la forme<sup>12</sup>, autrement dit, pour reprendre les termes de l'époque, le dessein de la pièce. Or, au XVII<sup>e</sup> siècle, ce dessein n'est pas encore véritablement théorisé. Le langage musical en soi ne possède pas encore les codes théoriques propres pour ce qui concerne sa structure et sa disposition. Les traités de composition expliquent la microstructure de l'écriture musicale : l'enchaînement des accords, la progression des différentes parties et les différents types de cadences. Quant au discours sur la forme musicale, sur sa construction et sur sa disposition, il n'existe pas vraiment en musique, contrairement à la poésie ou au discours oratoire, dont plusieurs textes viennent définir les parties et les canons (poétique et rhétorique). De même, si les questions de style et de goût commencent à créer la polémique à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, si elles sont à l'origine de la constitution d'un discours esthétique aussi, les attitudes compositionnelles qui sont à la source du caprice ne pouvaient que revêtir des aspects contradictoires. Étant donnée l'impossibilité de circonscrire concrètement le génie d'un musicien par des règles, les théoriciens de la composition se montrèrent généralement de plus en plus tolérants face à ce qui paraît être une transgression des règles à des fins expressives.

Pour eux, suivre la loi « à la lettre » assure seulement une structure convenable dans la composition, un minimum qui se montre vite insuffisant. Car c'est l'audace – certes maîtrisée et à propos – qui confère le génie à l'ouvrage. Après avoir énuméré une série de « routines », plusieurs maîtres de musique laissent ainsi des interstices, aveux de l'incapacité de codifier ce génie (cela même que Jean-Philippe Rameau désigne, des années plus tard, comme l'« instinct » du compositeur<sup>13</sup>) ; et dans ces interstices se constituent de véritables « coups de maître ». Cette attitude, que l'on rencontre dans certains écrits de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, est sans doute à mettre en parallèle avec la notion du sublime<sup>14</sup> revenue alors à la mode, celle du « je ne sçais quoy » qui confère la beauté à un ouvrage. Ainsi le traité de composition ressemble à un ouvrage de grammaire et de syntaxe, fort insuffisant à lui seul pour mettre du génie dans une pièce : l'espace entre un motet sans fautes, un beau motet puis un chef-d'œuvre est immense et les théoriciens renoncent à le

<sup>12</sup> Pour une part déterminante seulement, et non *exclusivement*, car elle touche également l'idée de la virtuosité instrumentale, à la fois celle du geste et de l'improvisation.

<sup>13</sup> Notamment dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe ; où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet Art* (Paris, 1754).

<sup>14</sup> Dans le sens de la notion « restaurée » par Boileau en 1674 ; édité pour la première fois à Bâle en 1554, puis à Venise en 1555, le texte grec attribué à Longin ne connaît qu'une réception confidentielle, jusqu'au moment où il fut traduit par Nicolas Boileau, dans les *Œuvres diverses Du Sieur D\*\*\* [i.e. Despréaux] avec Le Traité du Sublime ou Du merveilleux dans le Discours. Traduit du Grec de Longin* (Paris, 1674).

*Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux, La Licorne, 69 (2004)*

mesurer. D'autant plus que la notion de chef-d'œuvre – le terme est anachronique – est particulièrement difficile à imposer unanimement.

C'est ainsi que Marc-Antoine Charpentier, en tant que maître de musique de Philippe d'Orléans, alors duc de Chartres, enseigne à son prestigieux élève qu'il doit éviter d'introduire dans ses pièces un certain nombre d'intervalles « faux »<sup>15</sup>. En tant que compositeur, en revanche, non seulement il les tolère mais en plus il les désire, lors qu'ils sont employés à bon escient à des fins expressives : « Les Intervalles deffendus evitez contribuent extremement a cette belle modulation ; [...] neanmoins l'expression du sujet oblige quelque fois à se servir de ces faux intervalles ; alors ce sont des coups de maitre »<sup>16</sup>.

Ce témoignage est relativement rare ; il vient d'un texte manuscrit de forme atypique et d'un compositeur qui ne fit pas de l'enseignement musical sa profession. Les auteurs des méthodes de musique évitaient généralement ce genre de propos, qui risquaient de créer la confusion à leurs lecteurs. Un autre exemple, antérieur, de la prise de distance vis-à-vis des règles vient de l'avant-propos du *Traité de musique* du Sieur de La Voye Mignot. Lui non plus n'exerçait la profession de maître de musique ; il était géomètre à l'Académie royale des Sciences et ce depuis sa fondation en 1661. La Voye Mignot insiste sur le statut des règles de la composition, dont il tempère l'importance par rapport aux « lois » : transgresser les règles est fondamentalement différent que de les ignorer ; pour les transcender, il faut d'abord les posséder. Ne serait pas cette liberté maîtrisée qui permet de rapprocher le caprice du « je ne sçais quoy » de sublime et de le distinguer radicalement des effets du hasard et de l'ignorance des règles essentielles de la composition ?

Les exemples que je fais voir, & qui sont dans l'estroite rigueur, ne doivent estre considerez (ce me semble) que dans la simple Harmonie, & non pas en toute sorte de musique, ny en toutes rencontres, parce que ce seroit se rendre esclave de certaines observations, qui n'ont pour fondement que l'opinion de ceux qui les ont faites.

Ce n'est pas neantmoins qu'elles soient à rejeter, en sorte que de ne s'en servir que selon son caprice ; mais il y a toujours raison de ne les pas garder quand on peut faire quelque chose de meilleur.

Je sçay bien que certains superstitieux ne seront pas de mon advis, parce qu'ils croyent commetre un crime s'ils sortent le moins du monde des Regles dont ils font des Lois.

Il y en a qui font tout au contraire, qui se peuvent nommer Libertins, car ils s'éloignent tellement de l'observation des Regles qu'on peut douter s'ils en ont la moindre connoissance.

Il s'en trouve d'autres bien intentionnez, qui sont entre les Superstitieux & les Libertins, qui ont beaucoup de belle disposition, mais faute de connoissance ils sont toujours en doute de ce qu'ils doivent faire.

C'est particulièrement à ces derniers que les Regles, les Maximes, & les Observations dont je parle en ce present Traité sont tout à fait necessaires, & je m'imagine qu'elles ne seront pas encore inutiles aux autres s'ils s'en veulent servir.<sup>17</sup>

Parallèlement, le fait de se permettre d'évoquer, au sein même de l'écrit théorique, par essence normatif, la possibilité d'une transgression des règles, que ce soit dans la

<sup>15</sup> Les intervalles « faux » désignent alors les intervalles diminués ou augmentés (dits aussi « superflus »), tels la « fausse quinte » ou le triton, c'est-à-dire la quarte augmentée.

<sup>16</sup> Marc-Antoine Charpentier, *Règles de composition*, ms. autogr. [ca 1693], BnF Mss. naf 6355, f. 15<sup>v</sup> (éd. en annexe dans Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1988 – en cours de réédition).

<sup>17</sup> La Voye Mignot, *Traité de musique, reveu et augmenté de nouveau d'une quatriemes partie*, Paris, Ballard, 1666, avant-propos de la seconde édition (1<sup>re</sup> éd. en 1656 Et en 1659).

*Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux, La Licorne, 69 (2004)*

composition ou dans l'exécution de la musique, témoigne d'un besoin de plus en plus fort de leur réactualisation. S'il ne s'agit en aucun cas de bannir les lois, les canons techniques et esthétiques doivent être réévalués régulièrement dans la mesure où la pratique peut démentir la théorie.

Il est par essence difficile de décrire l'art de bien composer au moyen de règles et, de plus, l'ancien arsenal théorique paraît révolu en ce milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. La pratique moderne se situe de fait en dehors de ces règles : pour certains on est dans le caprice, pour d'autres dans l'avant-garde, pour beaucoup, enfin, dans une normalité dont il ne manque précisément qu'une mise à jour des normes. Au demeurant, certains compositeurs éprouvent le besoin de justifier leur démarche compositionnelle, dans la mesure où leurs œuvres risqueraient de heurter les oreilles de certains auditeurs. Il ne s'agit pas alors de témoignages formulés dans le cadre normatif du traité mais des avis aux lecteurs en tête de recueils de musique. C'est le cas, par exemple, d'Étienne Moulinié dans l'avertissement de ses *Meslanges de sujets chrestiens*, en 1658 :

Au reste je suis obligé de remarquer icy touchant ma façon particuliere de composer, Qu'en quelques endroits j'ay affecté certains traits, & toutesfois en petit nombre, qui sont assez hardis, & qui passeront peut-estre pour des licences dans l'opinion de ceux, qui preferent l'austerité de

l'ancienne maniere aux agrémens de la nouvelle. Mais outre qu'il faut faire difference entre la hardiesse bien ménagée qui a des bornes & l'audace ou la temerité aveugle qui n'en a point, & qu'on ne doit pas confondre la licence qui se permet toutes choses avecque la liberté qui s'asujettit aux reigles, sans toutesfois en faire des chaines ou des loix dont mesmes elle ne puisse jamais se dispenser avec connoissance de cause ; je supplie tous les esprits équitables de considerer, Que s'il n'est pas juste de condamner sans ouïr en quelque matiere que ce soit, cela seroit encore plus injuste en celle-cy où principalement l'oreille doit juger des choses. Ainsi qu'ils me fassent la grace de suspendre un peu leur jugement, jusques à ce qu'ils ayent entendu quel est l'effet de la liberté que j'ay prise, & je m'assure qu'elle contentera les plus difficiles : comme de Verité moy-mesme je n'ay point usé de cette liberté, qu'après avoir long-temps consulté l'oreille, qui m'a fait comprendre que l'usage en estoit absolument necessaire, pour une plus grande perfection & pour la beauté de mon ouvrage.<sup>18</sup>

Les arguments qu'avance Moulinié pour prévenir les critiques éventuelles à l'encontre de ses motets ressemblent incroyablement aux définitions que Furetière et Brossard accordèrent, plus tard, au caprice. Quatre ans plus tard, l'organiste François Roberday tient exactement le même discours ; mieux encore, il intitule ses pièces précisément des *caprices*<sup>19</sup>. Dans l'« Avertissement » de son recueil intitulé *Fugues et caprices à quatre parties*, il justifie, comme Moulinié, la distance qu'il a prise vis-à-vis des règles généralement admises :

Il se trouvera dans cet ouvrage quelques endroits peut-estre un peu trop hardis aux sentimens de ceux, qui s'attachent si fort aux anciennes regles qu'ils ne croient pas qu'il soit jamais permis de s'en départir. Mais il faut considerer que la Musique est inventée pour plaire à l'oreille, & par consequent je leur accorde qu'un ouvrier ne doit jamais sortir des regles de son Art, ils doivent aussi demeurer d'accort que tout ce qui se trouvera estre agreable à l'oreille doit tousjours estre censé dans les regles de Musique. C'est donc l'oreille qu'il faut consulter sur ce point, & comme je n'ay rien fait que je ne l'aye veu pratiquer par les plus habilles dans cet Art, & qui n'ait esté trouvé fort agreable dans l'execution : Je ne doute point que si on suspend son jugement jusques à ce qu'on ait ouy l'effet des Nottes, qui semblent ne se deffendre pas assez bien sur le papier; on ne trouvera pas que je me sois donné des licences, que pour ne pas laisser échapper les traits, que j'ay creu devoir estre les plus agreables. J'advoûe neantmoins que j'ay quelque fois abandonné cette maxime, lors que j'ay voulu m'astraindre à traiter en mesme temps plusieurs sujets, & les repeter tous dans toutes les parties; & je ne sçay pas si en cette rencontre l'oreille trouvera toute sa satisfaction, mais j'ay bien voulu esprouver ce que je pouvois executer en ce genre d'escire. [...]

Il ne me reste plus qu'à vous dire que les Caprices se doivent (quant à la mesure) joüer à discretion & fort lentement, quoy qu'ils soyent Nottez par des crochuës & doubles crochuës.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Étienne Moulinié, « Avertissement », *Mélanges de sujets chrestiens*, Paris, Jacques de Sanlecque, 1658, f. IV.

<sup>19</sup> Contrairement à l'Italie, c'est ici un des rares exemples – sinon unique – de pièces *imprimées* en France au XVII<sup>e</sup> siècle intitulées « caprice » (les sources de Charpentier puis de Lalande sont manuscrites) ; au XVIII<sup>e</sup> siècle les exemples se multiplient, notamment dans les recueils de violon et de flûte traversière. Notons aussi que le terme en tant que titre ne saurait être employé dans le cas des *Mélanges* de Moulinié ou dans une autre musique *vocale* : s'agissant de motets ou d'airs, ce générique, suivi aussi du titre du poème, prend généralement le pas sur le « caprice » en guise de titre (à moins que caprice ne se réfère au poème mis en musique, comme dans le cas des madrigaux que Jachet de Berchem fit paraître 1561 ; voir l'article d'Isabelle His dans le présent recueil).

<sup>20</sup> François Roberday, « Avertissement », *Fugues et caprices à quatre parties*, Paris, veuve Sanlecque, 1660, p. [III-IV].

En 1650, dans la préface de ses *Airs à quatre parties*, le compositeur Jacques de Goüy avait, lui aussi, exprimé sa position face aux règles de composition, de plus en plus démenties par la pratique musicale de son temps. Comme la science de son temps, ouverte aux méthodes expérimentales et à la théorisation des phénomènes perçus et observés, ainsi que la théorie de la musique ne pourrait être un ensemble de règles imposées *ex cathedra* mais extraites de la pratique :

Les reigles ont esté inventées pour la beauté & pour la grace : mais si en les observant on ne la rencontre pas, il est permis d'en inventer d'autres pour arriver à ce but.

Nous ne sommes plus du temps de Pythagoras, où c'estoit assez de dire le Maistre l'a dit ainsi : S'il est permis de disputer aujourd'huy contre Aristote, je croy qu'il n'est pas moins permis de disputer contre ceux qui ont estably les reigles de la Musique, veu qu'elles ont bien moins de fondement, que les principes de la Philosophie.<sup>21</sup>

Si elle ne fut déclarée officiellement que quelques années plus tard, la Querelle des Anciens et des Modernes, présente dès l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle dans les écrits sur la musique, apparaît en filigrane dans ces propos de Jacques de Goüy. De sorte que le caprice, qui se désolidarise des desseins codifiés et prévus par les « règles » et enseignés par les « maîtres », puisse être considéré comme une distance prise vis-à-vis des Anciens. C'est l'architecte Claude Perrault, résolument Moderne, auteur d'un essai *De la musique des Anciens* en 1680<sup>22</sup>, qui vient appuyer davantage cette idée. Peu après, en 1683, dans une préface insérée au début de son *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*, consacrée essentiellement au statut des proportions musicales, aux mécanismes de perception qui les concernent et à leur éventuelle application en architecture, Perrault associe le caprice à ce savoir-faire inhérent aux artisans, c'est-à-dire aux praticiens d'un art. Fondé sur le hasard aux yeux de certains, le « caprice » motive la création d'un ouvrage qui échappe non pas à une norme mais à sa codification théorique :

Mais ceux qui ne demeureront pas d'accord que les raisons qui font admirer ces beaux ouvrages soient incompréhensibles ; après avoir examiné tout ce qui appartient à ce sujet & s'en estre fait instruire par les plus habiles, seront persuadez, s'ils consultent aussi le bon sens, qu'il n'y a pas beaucoup d'inconvenient à croire que les choses dont ils ne pourront trouver de raison, sont effectivement sans raison qui fasse à la beauté de la chose, & qu'elles n'ont point d'autre fondement que le hazard & le caprice des ouvriers qui n'ont point cherché de raison pour se conduire à déterminer des choses, dont la précision n'est d'aucune importance.<sup>23</sup>

Tous les musiciens ne demeurent toutefois pas d'accord sur cette question de « transgression autorisée » des règles de la composition. C'est le cas du maître de chant

<sup>21</sup> Jacques de Goüy, « Préface », *Airs à quatre parties sur la paraphrase des psaumes de Messire Antoine Godeau*, Paris, Ballard et l'auteur, 1650, partie de dessus, f. [XII<sup>v</sup>].

<sup>22</sup> Inséré à la fin du second volume de ses *Essais de physique*, intitulé *Du Bruit* (Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1680). Pour Perrault, la musique des Anciens, réputée de tant de vertus merveilleuses, consistait en peu de choses ; elle était largement inférieure en force en en beauté à celle des Modernes.

<sup>23</sup> Claude Perrault, « Préface », *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1683, p. xix.

Bénigne de Bacilly. Soucieux d'établir une norme dans l'art de chanter fondée sur l'étude et la pratique des airs de ses contemporains, comme le compositeur Michel Lambert, ou parmi ses immédiats prédécesseurs Antoine Boesset, Bacilly se montre méfiant et même hostile envers ces nouvelles recherches, qu'il considère comme des errances dangereuses dans une sorte de *Carte de Tendre* de l'univers musical :

Il faut aussi demeurer d'accord, qu'il y a des Compositeurs qui s'enyurent tellement de leurs Ouvrages, qu'on pourroit les accuser d'une pareille opiniastreté à ne les vouloir point changer, depuis qu'une fois ils les ont composez, & qu'ils se sont laissez conduire, pour ainsi dire, à l'harmonie de leur Theorbe, qui les mene souvent par un chemin qui n'a point encore esté frayé, dans un Pays que l'on peut appeller inconnu, & des Espaces si éloignées, que l'on pourroit les nommer dans la Musique, des *Espaces Imaginaires*<sup>24</sup>.

Ce caprice que Bacilly semble déplorer se rapproche de celui de l'excès, du dépassement de l'ordre, du bon équilibre et du naturel, de la virtuosité excessive, où la vitesse de la main devient une fin en soi. Contraire au style français, celui du juste équilibre, de la belle disposition et du « naturel », elle est condamnée, ainsi que le rappelle Michel de Pure, en 1668, dans son *Idée des spectacles anciens et nouveaux* :

Je desire toutefois qu'ils [*i.e.* les violonistes] soient bien choisis, bien concertez, & bien sages. Car quand la main est sans guide, ou quand le caprice la conduit, tout aussi-tost l'habileté se débauche & s'efface : & mille cous [*sic*] d'archet égarez & extravagans, font des agréemens forcez, & jettent ceux qui dancent ou dans des contre-temps impreuvs, ou bien tout à fait hors la cadence.<sup>25</sup>

Du reste, le terme de virtuose et de virtuosité ne revêtait pas tant à l'époque le sens d'habileté technique, digitale de l'instrumentiste que celui de juste discernement ; de sorte que la virtuosité tenait plus de la vertu artistique que de l'habileté quasi sportive. Pour Sébastien de Brossard, la virtuosité s'applique en premier lieu au théoricien de la musique et au compositeur, non à l'instrumentiste :

VIRTU. veut dire en Italien [...] aussi cette Superiorité de genie, d'adresse ou d'habilité, qui nous fait exceller soit dans la Théorie, soit dans la Pratique des beaux Arts [...]. C'est de-là que les Italiens ont formé les Adjectifs VIRTUOSO, ou VIRTUDIOSO [...] mais ils donnent plus communément & plus specialement cette belle Epithete aux excellens Musiciens, & entre ceux là, plutôt à ceux qui s'appliquent à la Théorie, ou à la Composition de la Musique.<sup>26</sup>

Dans une satire sanglante à l'encontre de Jean-Baptiste Lully, publiée une année après la mort du surintendant, Antoine Bauderon de Sénecé insistait, lui aussi, sur cette distinction. Les musiciens virtuoses, parfaits connaisseurs de leur art, sont salués, alors que le violoniste extravagant et excessif qui voulait se démarquer des autres n'attire pas les applaudissements et l'approbation attendus, mais les coups de bâton du maître, du reste particulièrement brutal dans ce portrait dessiné au vitriol :

<sup>24</sup> Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris, l'auteur et Ballard, 1668, p. 101.

<sup>25</sup> Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, [1668], p. 276-277.

<sup>26</sup> Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, article « Virtu ».

*Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux, La Licorne, 69 (2004)*

Une foule d'ombres de toute sorte de conditions & de nations différentes suivoit la pompe de cette marche, mais le plus grand nombre étoit de ceux que les Italiens appellent Virtuosi, nom que nous ne rendons en nôtre langue que par periphrase, & que nous concevons sous l'idée de ceux qui se distinguent par l'amour & la connoissance parfaite des sciences & des arts. [...] Un violon du feu Roi [*i.e.* Louis XIII], qui s'étoit joint à la bande, croïant se signaler par dessus les autres, joüa certain endroit de sa partie avec beaucoup de diminutions & de roulemens, s'imaginant, suivant les principes de son temps, que cette methode donnoit beaucoup de grace à son jeu, & que c'étoit là le plus exquis raffinement de son art. Alors la patience échapant à Lulli, il tira de son brancard une des plus grosses branches qu'il pût arracher, & lui en donnant cinq ou six coups sur les oreilles.<sup>27</sup>

## UN DESSEIN EN QUÊTE DE CODIFICATION

Pour certains auteurs, le fait de considérer que la genèse d'une œuvre relève du caprice de son auteur constitue la preuve même du besoin de sa codification, c'est-à-dire de la formulation d'un discours normatif. Afin que le guide de la création d'une œuvre ne soit pas le seul caprice du compositeur, il faut des règles « sûres et certaines ». L'exemple le plus représentatif de ce cas de figure est très probablement, en France, celui des textes relatifs au ballet. Dans ses « Remarques sur la conduite des ballets »<sup>28</sup>, le jésuite lyonnais Claude-François Ménéstrier, historien des spectacles, déplorait, en 1658, que le ballet dépendait du seul « caprice » de ses auteurs, contrairement à la tragédie et à la comédie, qui possédaient depuis des siècles leur arsenal théorique. S'il implique la musique de manière déterminante, la justification de son discours s'appuie toutefois sur le modèle de la *Poétique*. Autrement dit, Ménéstrier oppose l'*ordre* au *caprice* et de là légitime son entreprise de « codification » des termes du ballet<sup>29</sup> : si l'importance et la nécessité évidentes d'un *Art poétique* ne sont pas à démontrer dès qu'il est question de théâtre, il en est exactement de même pour le ballet.

Tout au long de ses « Remarques », Ménéstrier désigne par ce terme de caprice tout ce qui ne peut s'inscrire dans une typologie, quel que soit l'objet. L'emploi du terme est récurrent. Au début – il s'agit, du reste, du constat le plus fort pour le dessein de l'auteur – le Ballet lui-même est un Caprice. Aux antipodes de l'attitude de Claude Perrault face aux Anciens, le Ballet est proprement un Caprice aux yeux de Ménéstrier, dans la mesure où il n'a pas fait l'objet d'une codification comparable à celles concernant la poésie dramatique.

<sup>27</sup> Antoine Bauderon de Sencé, *Lettre de Clément Marot, à Monsieur de \* \* \* touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean Baptiste de Lulli, aux Champs Elisées*, Cologne, Pierre Marteau, 1688, p. 24-25.

<sup>28</sup> Ces « Remarques » furent insérées à la fin du livret d'un ballet intitulé *L'Autel de Lyon* (Lyon, Jean Moulin, 1658, p. 50-56). Ménéstrier publie, bien plus tard, des textes plus amples sur les spectacles, de nature essentiellement historiographique ; les spectacles modernes sont décrits – et dans une certaine mesure théorisés – à travers le prisme des spectacles antiques et de leur arsenal philologique. Voir notamment son *Traité des tournois, joustes, carrousels, et autres spectacles publics* (Lyon, Jacques Muguet, 1669), puis son ouvrage *Des représentations en musique anciennes et modernes* (Paris, René Guignard, 1681) suivi *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (Paris, René Guignard, 1682).

<sup>29</sup> Car l'*Art poétique* d'Aristote était véritablement considéré comme la nature mise en ordre, pour reprendre les termes de René Rapin : « sa Poétique n'est à proprement parler, que la nature mise en methode, & le bon sens réduit en principes : on ne va à la perfection que par ces regles : & on s'égaré dès qu'on ne les suit pas » (*Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens & modernes*, Paris, 1674, p. [XIII]).

*Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux, La Licorne, 69 (2004)*

Mais le but de l'auteur n'est pas tant de déplorer ce manque que, au contraire, de tenter de le combler. En ce sens, considérer le Ballet comme un Caprice qu'il se propose de dompter, constitue pour lui un véritable défi :

Le Ballet les embrasse toutes [*i.e.* les catégories de spectacle], & comme les Peintres sçavans meslent adroitement des fantaisies aux pieces d'Histoire, on fait une danse meslée du Sèrieux & du Ridicule, du Naturel, & du Chimerique, du Fabuleux & de l'Historique pour faire un juste Ballet. Apres cette supposition je dis que le Ballet ne demande point les qualitez de la Tragedie seule, ou de la seule Comedie, & que n'ayant jamais esté réglé par les Anciens, on en a fait une piece de Caprice ou l'on s'en donne beaucoup de liberté.

Dans ces brèves « Remarques » Ménestrier se limite à énumérer les principales caractéristiques du genre, à la fois poétique, musical, théâtral et chorégraphique. Si le Ballet est un grand Caprice, plusieurs de ses parties sont, pour Ménestrier, de petits caprices. Les costumes, notamment ceux des personnages imaginaires qui ne peuvent être que le fruit de la fantaisie, relèvent du caprice (« Il y a des habits bouffons qui dependent du caprice »), tout comme les paroles du livret,

Ces vers estant de fantaisie & de caprice reçoivent toute sorte de forme & de style. Il y en a de sérieux, d'enjouez, de graves, & de libres. On fait des Epigrammes, des Sonnets, des Stances, des Ballades, des Rondeaux, des Dialogues, des Virelays, & tout ce que le poète s' imagine [;]

sans oublier un certain nombre de différences qui distinguent le ballet du théâtre, relevant, elles aussi, du caprice :

7° - Son sujet [*i.e.* du Ballet] se tire le plus souvent du caprice, de la Fable & des choses naturelles ;  
8° - Il y a autant de parties que l'on veut, estant de deux, trois ou quatre, quand il n'en a qu'une on l'appelle boutade [;]

Quelques années plus tard il consacre des ouvrages historiographiques aux spectacles publics et aux ballets, relevant ainsi le défi qu'il s'était lancé dans ses premières « Remarques ». Dès les premières pages de son *Traité des tournois, joustes, carrousels, et autres spectacles publics*, qu'il fit paraître en 1669, il réitère son projet de « délivrer » le divertissement des « effets du caprice » :

Ce sont ces Divertissemens, & ces inventions ingenieuses, que j'entreprends de regler sur la pratique & les exemples des Anciens. Je sçais bien que l'on me dira que c'est vouloir donner des Regles, & assigner des Mesures à ce qui n'en eut jamais, & que ces inventions estant des effets du caprice, que le hazard a fait naistre plutôt que la raison, & la force de l'esprit, c'est une entreprise aussi inutile que temeraire, de vouloir s'eriger en Maître en des sujets de cette sorte. C'est mal juger de la nature des spectacles Publics & des lumieres de l'Esprit, que d'abandonner au caprice, & aux seules extravagances de nostre imagination, ce qui fait paroître l'Adresse, la Magnificence, la Pompe, & la Politesse des Cours. S'il n'y a rien dans tous les Arts les plus mechaniques, & les plus vils, qui n'ait ses regles & ses mesures, parce que la Raison a dirigé, ajusté, & mis en preceptes, ce qui estoit né de soy-mesme sans aucune reflexion : ne peut-on pas faire le mesme en des exercices plus nobles, où la Raison a plus de part, puis qu'ils sont la production des plus grandes Ames du monde ?<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Claude-François Ménestrier, *Traité des tournois, joustes, carrousels, et autres spectacles publics*, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. 4.

En 1668, dans un chapitre consacré aux « Diverses Parties détachées du Théâtre » de son *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Michel de Pure revendique la même démarche que Ménestrier ; les parties qu'il faut définir en priorité sont celles qui semblent ne dépendre que du caprice de ceux qui les font : « Je ne toucheray que ses parties detachées & subalternes [du théâtre], qui veritablement contribuent beaucoup à la perfection, mais qui ne dependent que du goust & du caprice des Entrepreneurs »<sup>31</sup>. Ce qui motive les travaux de ces théoriciens du spectacle, c'est l'existence même du caprice.

#### EN GUISE DE CONCLUSION : CAPRICE, QUE ME VEUX-TU ?

Ce que les compositeurs désignent par le terme de caprice est *in fine* ce qui sort des cadres formels habituels ; au XVII<sup>e</sup> siècle ceux-ci sont fondés essentiellement sur des modèles extra-musicaux, telle la forme poétique d'un texte mis en musique ou le schéma métrique d'une danse, des modèles sur lesquels la musique vient se poser. Mais ce qui n'entre pas dans les règles n'est pas forcément le fruit du hasard ni le résultat d'une volonté de « nier » la norme. C'est aussi, potentiellement, ce qui demande à être codifié. En termes de musique, l'enjeu est très important, dans la mesure où il n'existe pas au XVII<sup>e</sup> siècle de véritable discours sur la forme, contrairement à d'autres disciplines – notamment la poésie – qui possèdent amplement leur arsenal de canons formels.

Il n'est alors pas étonnant que le caprice se rencontre essentiellement comme titre de pièces instrumentales, au moment même de l'établissement d'un répertoire propre aux instruments et de plus en plus indépendant des modèles de la musique vocale. La théorisation de la forme musicale en soi, sa cristallisation, surtout, dans les œuvres contemporaines, pourrait être considérée comme la « codification du caprice » : cela dans le sens où un geste musical n'est pas audacieux en soi, et ne relève pas du caprice dans l'absolu, mais en fonction du contexte esthétique et formel dans lequel il s'inscrit. Ainsi, en 1691, dans la section intitulée « Musique » de son *Dictionnaire mathématique*, Jacques Ozanam mentionne le caprice dans une sorte d'inventaire parmi différents mouvements de danse ; il est précédé entre autres de la chaconne, de la sarabande, de la passacaille, de l'allemande, de la bourrée, du branle ou encore de la canarie, et suivi de la courante, de la gaillarde, de la gavotte, de la gigue, du menuet, du passepied, de la pavane et du rigaudon<sup>32</sup>. Placé dans ce contexte, le *caprice* en tant que genre perd aux yeux de ce mathématicien et de ses lecteurs son statut de *caprice* en tant qu'attitude. Il est en quelque sorte banalisé, en ce qu'il est mis au même niveau que les différentes formes modelées sur les mouvements de danse. Autrement dit, si le caprice naît dans la *terra incognita* de la forme musicale – c'était l'« accusation » de Bacilly –, il pose dans le même temps le défi de l'exploration de celle-ci.

<sup>31</sup> Michel de Pure, « Des diverses Parties détachées du Theatre », *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, [1668], p. 89.

<sup>32</sup> Jacques Ozanam, *Dictionnaire mathématique ou Idée générale des mathématiques*, Paris, Estienne Michallet, 1691, p. 666.

Mais l'explorer, le démystifier, suppose inévitablement le détruire, lui supprimer sa raison d'être<sup>33</sup>.

Entre le coup de maître et le piège à éviter, relevant potentiellement d'un « méchant » goût pour certains et sans doute de l'avant-garde pour d'autres, le caprice se trouve, à l'aube du XVIII<sup>e</sup> siècle, au cœur de la problématique, encore jeune, de la forme musicale à proprement parler. Chargée par la suite d'un vif intérêt philosophique et esthétique relatif au sens et à la signification du langage musical – dépourvu de paroles – la musique instrumentale et *a fortiori* ses formes feront l'objet de nombreux débats et essais de codification théorique au XVIII<sup>e</sup> siècle et plus tard. Les termes par lesquels Jean-Jacques Rousseau « accable » la sonate à la fin de l'article qui lui est consacré dans l'*Encyclopédie* conviendraient alors encore mieux au caprice, dépourvu alors de forme mais également de sens :

Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de sonates dont on est accablé, il faudroit faire comme ce peintre grossier, qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures : « *c'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval* ». Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle qui, se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : « *Sonate, que me veux-tu ?* »<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> C'est probablement la raison pour laquelle le caprice abandonne progressivement les formes initiales, essentiellement contrapuntiques, qui lui imposaient des schémas de progression fort contraignants, pour privilégier les formes bâties sur la virtuosité instrumentale, sur la juxtaposition de traits et de cellules mélodico-rythmiques fondées sur le geste du violoniste ou, au XIX<sup>e</sup> siècle, du pianiste.

<sup>34</sup> Jean-Jacques Rousseau, article « Sonate », *Dictionnaire de musique*, Paris, veuve Duchesne, 1768, repris dans l'*Encyclopédie*.

*Le Caprice, textes réunis par Guillaume Peureux, La Licorne, 69 (2004)*