

Bruno Pinchard

# Le cristal et les larmes

Structure du poème et modulation musicale de Dante à Monteverdi

Et pourquoi, plus tôt dans le silence, ne pas se faire pierre ?  
Mais cristal ou verre  
Ne manifestent jamais dehors  
L'autre couleur qu'ils couvrent,  
Comme l'âme désolée manifeste sans détour  
Dans leur clarté nos pensées,  
Et la douce amertume du cœur,  
Au fond de ces yeux toujours épris de pleurs  
Qui nuit et jour cherchent qui les comblerait.

PETRARQUE, *Canzone XXXVII*

pour G.

## I. Concepts et catégories

Il y a deux façons de procéder en philosophie. La première ne pense qu'en termes de principe, de fondement et d'universel. Son chemin est celui de l'embaras de la pensée prise dans l'équivocité du langage et la versatilité des opinions ; mais à travers cette épreuve une langue nouvelle se constitue, modeste dans son style, héroïque dans son ambition, qui trouve dans la formalité du concept et de l'essence la preuve d'une permanence irrécusable quoique abstraite parmi les choses. Cette permanence qui résulte du travail de l'intelligence aux prises avec la distinction de chaque réalité particulière, est la *vérité* dont l'énonciation conceptuelle est la connaissance.

Mais il est pour la pensée une alternative à cet appel du vrai. La pensée peut aussi bien fuir avec soin l'horreur de l'être et du premier principe et s'essayer à un gai savoir qui joue avec la philosophie plus qu'il ne la développe<sup>1</sup>. Cet autre style de la pensée ne connaît des concepts que ce moment

---

1. Il faut parler ici d'un véritable *solacium* du philosophe qu'il conviendrait peut-être d'opposer aux *Consolations de la philosophie* de Boèce. Dans son *Dialogue sur la Rhétorique* de 1542, Sperone Speroni vante aux philosophes épris de sérieux, le *solacium* des anges qui, délivrés de cette nudité qui fait de l'homme un perpétuel affamé du vrai, trouvent leur distraction à regarder les spectacles qui se déroulent en dessous d'eux. Le *solacium* autorise ainsi, dans la perspective d'une véritable *divinisation* des hommes, toutes les valeurs de vraisemblance, de ressemblance, de métaphore, de rythme et de jeu qui caractérisent le détachement de la raison à l'égard de la référence (la théologie a d'ailleurs une attitude tout aussi ambiguë à l'égard de la philosophie : cf. saint Thomas d'Aquin *Contra Gentiles* I, 9).

incertain où ils sont déjà concepts et non plus seulement noms communs, sans que pour autant l'indétermination du langage n'ait tout à fait fini de résonner en eux.

Cette pratique excentrée de la philosophie sera la nôtre dans ces pages et, parce qu'elle est celle de Pétrarque, au dire du Tasse qui le loue pour cette audace d'élégance et de grâce, d'emblée notre attention pour la culture du discours qui s'est développée en Italie entre 1300 et 1600 se trouve justifiée.

Le débat que nous allons présenter ne retient des concepts que leur fonction de *catégorie*. Une catégorie dans le sens où nous l'entendons, c'est un mot fort qui permet d'articuler toute une constellation de notions voisins ou opposées, toute une suite d'expériences qui, sans lui ne constitueraient qu'une pluralité sans forme<sup>2</sup>. La catégorie est peut-être opaque à elle-même, mais c'est à la philosophie de la pousser jusqu'à ses dernières raisons<sup>3</sup>. Pour reprendre de nouveau les paroles du Tasse, nous dirons que la catégorie donne une certaine vraisemblance à la vérité du concept, elle donne de la propriété à ce qu'il y a de seulement commun en lui, elle fait entrer en variation la logique de la vérité. La catégorie est la nouveauté de la pensée, son plaisir et sa beauté<sup>4</sup>. La catégorie est le jeu, dans la généralité du concept, de la particularité de certains mots retenus par tel ou tel moment de la culture. Elle ne conduit pas cependant à la réduction de la vérité à une fantasmagorie de vraisemblances puisées tour à tour dans l'imaginaire individuel et dans la mémoire culturelle. Car la catégorie comme tous les mots — et plus qu'eux encore puisqu'elle est pour un temps leur signification suprême — appartient à la communication sociale. Elle fait plus que de lui appartenir : elle la structure.

Un contenu social de vérité repose dans la catégorie vraisemblable. Mais ce n'est pas au nom du contenu que la catégorie est appelée à jouer un rôle architectonique. Nous n'avons pas à chercher un contenu dans ou même contre la catégorie, c'est plutôt la catégorie qui nous apprend quelle puissance de relations et de contenus repose en elle. Parce qu'elle est style, la catégorie nous apprend quelle forme inépuisable elle est pour les contenus qui choisissent de communiquer en elle, plutôt que de s'isoler dans leur ressentiment.

Mettre sur le marché de la communication des catégories nouvelles et les faire circuler, voilà l'œuvre de l'humanisme italien selon notre point de vue. L'humanisme n'est pas seulement initiateur de pratiques ou d'idées, il

---

2. Une catégorie est un « nom d'idée », comme on dit « nom de pays ».

3. Mais la philosophie n'est pas qu'une analyse des catégories selon lesquelles l'être se dit. Elle est aussi la science de l'être lui-même au-delà de la pluralité de ses significations.

4. Le texte du Tasse dont nous nous inspirons depuis le début de cette première partie se trouve dans la *Lezione sopra un sonetto di monsignor Della Casa*, éd. Pise 1821 Discorsi p. 49. Sur la variation et la vraisemblance, cf. *Discorsi del poema eroico*, 1594, Einaudi I pp. 176-178.

est pourvoyeur de points de vue jamais éclaircis absolument il est vrai, mais qui font la consistance d'une société civile peut-être exemplaire. Si nous pouvions, à sa suite et dans son mouvement variationnel, accélérer ce mouvement de particules comme oubliées de leur noyau métaphysique, peut-être transformerions-nous notre enquête historique en une entreprise moderne, délivrée des croyances de l'herméneutique, moins passive qu'une phénoménologie, et décrivant un dynamisme qui annoncerait autant une métaphysique à venir qu'elle serait irrespectueuse des ruines pillées de celle dont elle procède. Cette parole mixte des seuils de la philosophie, le Tasse s'y engage<sup>5</sup>, serait « facile » — comme est « facile » un poème de Pétrarque, — et « naturelle » comme est « naturel » l'art qui se cache.

## II. Canzone active et canzone passive

Structure du poème, modulation musicale, ces deux extrêmes que nous cherchons à articuler n'ont pas un statut catégorial dans notre discours, et pour la simple raison qu'ils procèdent d'une séparation entre la poésie et la musique que l'humanisme de Dante à Monteverdi a mise en question.

Quelle est l'unité d'un poème, quels éléments sont rassemblés sous le seul nom de poème, comment découpe-t-on un événement poétique dans l'ensemble de ses actes de langage, ces questions que suppose résolues la notion de « structure », Dante les envisage frontalement dans le chapitre 8 du Deuxième Livre de son ouvrage de linguistique et de poétique : le *De Vulgari Eloquentia*.

Que nous considérions plus particulièrement la canzone ou le poème en général, il faut distinguer selon Dante les sens actifs et passifs du chant poétique. Le poème au sens actif est le poème en tant qu'il est *fabriqué* par son auteur. Au sens passif il est le poème en tant qu'il est *proféré* par l'auteur ou par quelque récitant, qu'ils soient musiciens ou non.

On pourrait objecter que d'une certaine façon le poème qu'on écrit, qu'on fabrique est passif, tandis que lorsqu'il est déclamé, ne fût-ce que pour soi-même, il devient un moyen d'action sur celui qui l'entend.

Pourtant le modèle de la lecture — et l'opposition entre « lire » et « être lu » — est décisif aux yeux de Dante : un texte transmis est toujours passif parce qu'il se tient dans la dimension de la *relation*. Action *de* quelqu'un, le poème est dans un passage de la cause à l'effet où toute l'activité de la cause, de l'auteur, passe dans l'effet. Action *sur* quelqu'un, le poème n'agit que par l'image passive de lui-même qu'il éveille chez l'auditeur qui le reçoit. Pour un poème, être dit ou être lu, c'est quitter la perfection qu'il reçoit du savoir-faire de son auteur, pour poursuivre avec d'autres moyens

---

5. Cf. note 4.

les mêmes fins qui guidaient cet auteur. On le voit bien, la récitation *substantialise* le texte qui n'était encore qu'une procession interne à son auteur, elle détermine l'autonomie du texte dans le moment même où elle rend possible la réception de l'œuvre. La production du texte selon l'art de son auteur n'obtient donc son achèvement que dans la reconnaissance d'autrui. Seule la passivité de la réception annonce à l'auteur lui-même que son activité de créateur a trouvé son terme dans un objet doué d'une cohérence structurale. Et si un texte n'a pas d'autre cohérence que celle que lui assure sa réceptibilité, la *musique*, qui gère selon Dante cette forme de la passivité pour la faire s'accorder le plus qu'il est possible à la fin de l'auteur, sera la seule science achevée de la littérature<sup>6</sup>.

A l'auteur, la matière des mots, le papier et l'encre où refléter son image, à l'auditeur ces quatre conditions de l'actualisation de l'œuvre : le son, le ton, la note, la mélodie.

De l'actif au passif, c'est à la « modulation », affirme Dante, d'assumer le passage, et la modulation c'est tout à la fois le *son*, son organisation en langage musical ou système accentuel — elle est alors le *ton* —, sa fixation dans un système de signes ou la détermination de son mode — elle est alors la *note* —, enfin l'acheminement des notes dont résulte la *mélodie*. Mais si ces quatre notions permettent à Dante de définir la liaison entre la *canzone passive* et la *canzone active*, il s'empresse de limiter la tâche du poète à la *canzone active* et s'efforce de n'user de sa détermination de la musique que pour la charger de tous les péchés de la passivité qui pourrait affecter la poésie. Notre hâte à penser ensemble l'activité poétique et la passivité musicale doit céder devant le parti pris de Dante qui fait de la musique le rempart qui protège la poésie de la contamination par sa propre ombre.

Ainsi débarrassée de sa part passive cristallisée dans le chant, la poésie « active » peut être définie par Dante dans le même chapitre comme « l'action complète de celui qui écrit des mots harmonisés pour recevoir une modulation ». Distinguons clairement deux moments de cette affirmation : 1) le poème est d'abord l'action que son auteur parvient à imposer à la matière des mots, il est forme dominant une matière et il n'est rien sans cette forme que visait l'auteur dans la décision d'écrire ou à travers l'expérience de l'écriture. Cette action est complète parce qu'elle produit tout l'effet qu'elle vise quand elle s'est consumée dans l'objet<sup>7</sup>. Pas de place ici pour l'insatisfaction de l'auteur par rapport à son œuvre ; dans le poème l'acte de l'auteur se transmet sans reste au langage qui devient œuvre. L'œuvre s'arrache ainsi dès l'abord aux relations qu'elle pourrait entretenir

6. La présente distinction entre l'agent et le récepteur, entre l'auteur et le texte n'exclut pas que l'auteur cherche sa propre fin à travers son texte. Ainsi affecté par la matière où s'imprime son action, il n'en deviendra qu'un agent moins parfait (cf. saint Thomas d'Aquin, Somme Théologique I.P. 44, a.4).

7. C'est ainsi que la *canzone* est préférée par Dante à la ballade parce que la *canzone* peut se passer de toute exécution :

« *Quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilius esse videtur quam quod extrinseco indiget* » II, III, 4.

Il faut noter cependant que Dante appelle du nom générique de *canzone* tout poème et que l'opposition entre *canzone active* et *canzone passive* vaut pour la *canzone* en général.

avec toute autre réalité qu'elle-même. Un poème est un absolu, même si c'est un absolu dont la séparation s'ouvre sans cesse à l'énigme de la passivité dans la communication. 2) Cet absolu est bien énigmatique puisque le poème se construit dans sa perfection comme un langage susceptible de recevoir une modulation, autrement dit de recevoir la forme de toute passivité ! Voici « l'action complète » qui se dispose en réceptacle d'une autre forme qui n'est que l'arrangement de la passivité du poème.

La structure du poème ne se referme donc pas sur la perfection d'une essence comme la séparation entre action et passion pouvait le laisser tout d'abord entendre. Plus il se ferme, il s'élabore dans sa métrique et sa fiction, plus le poème s'ouvre à la musique, plus il se dispose au son, au ton, à la note, à la mélodie. Il n'est pas jusqu'à la douceur de ses accents qui ne dépende de l'ordre de la mélodie à laquelle il vient s'adjoindre au jour où la solitude de l'œuvre est lieu de la communication dans la récitation.

### III. La déprise pétrarquienne

Jetée à l'instigation de Dante dans les paradoxes qui partagent l'activité et la production, la lyrique italienne trouve avec Pétrarque un chemin d'intrication et d'abîme proprement incalculable. C'est ce que nous allons constater immédiatement en quittant le discours théorique et en lisant ce cinquième sonnet du *Chansonnier* du poète de Laure :

*Lorette*<sup>8</sup>

*Quand j'émeus mes soupirs à vous invoquer vous,  
Et le nom que dans le cœur Amour m'a gravé,  
Ma seule LOuange commence à faire bruire  
Au dehors le son de ses premiers doux accents  
Votre rang de REine que je rencontre ensuite,  
Redouble mon courage à la haute entreprise ;  
Mais Tais-Toi, crie la fin, car lui rendre l'hommage  
Est somme<sup>9</sup> pour d'autres épaules que les tiennes*

8. Nous choisissons cette traduction du diminutif de Laure, Laureta, en hommage à Nerval et en considération de l'histoire du pèlerinage de la Santa Casa à Loreto en Italie.

(La tradition veut que la maison de la Vierge à Nazareth ait été miraculeusement transportée dans un bois de lauriers près de Recanati, en 1291, pour fuir l'invasion musulmane. L'événement fut consacré par Jules II en 1507. De 1464 à 1513 on édifia une église, achevée par Bramante, enchâssant la maison, elle-même recouverte, selon les plans de l'architecte, d'un parement de marbre qui l'a rendue à peu près invisible. De même l'intérieur est entièrement orné de plaques d'or et d'argent. On peut y voir le foyer de la maison où se tenait Marie au moment de l'annonciation, la fenêtre de l'annonciation, le bol de Marie et une sculpture représentant Marie attribuée à saint Luc. Il est clair pour nous que le sonnet de Pétrarque est à insérer dans cette tradition de *superedificatio* au-dessus et autour de la *Santa Casa* ; cf. Torquato Tasso *A la beatissima Vergine de Loreto*).

9. Pour traduire l'italien *soma*, nous jouons sur le mot *somme* signifiant : bât, charge (du bas latin *sagma*) et sur le même mot signifiant *somme* (de *summa*) qui a servi de titre aux œuvres théologiques du Moyen Âge. Cette équivocité nous permet de rendre dans une certaine mesure le jeu de mot dans le même vers entre *ômeri* signifiant : épaules et *Oméro* désignant le poète Homère. Pour Pétrarque en effet la poésie moderne est une poésie fragmentaire qui ne parvient plus à tisser la grande trame de la poésie épique.

*Ainsi LOuer et REvérer enseignent même  
Le mot, le ton, pourvu qu'un autre vous invoque,  
O vous, digne de tout honneur et révérence :  
A moins que peut être ne s'indigne Apollon  
Qu'une langue morTelle ait la présomption  
De dire les branches toujours vertes qu'il aime.*

Pétrarque est le poète de Laure comme Dante fut celui de Béatrice. Celui-là le fut même à un titre éminent comme nous l'indique notre poème entièrement forgé sur les résonnances, sur le son, ou encore le ton, pourrions-nous dire, du nom de Laure. Quel poème, quelle « action complète » et quelle « mélodie » peuvent se partager cet amour d'une fiction et d'une langue ? Mais partager l'*action* et la *passion* est-il encore licite dans ce poème où l'action n'a pas d'autre sens que la passion qu'elle énonce ?

Contre toute attente, ce n'est pas l'auteur qu'on voit écrire dans ce sonnet, mais l'Amour. Seul l'Amour produit du texte ou plutôt a produit l'inscription d'une écriture. Et cette écriture n'est pas non plus notre poème, cette écriture est antérieure à toute écriture seulement humaine, à toute « action complète » entreprise par un poète.

Notre auteur de son côté a plus affaire avec sa voix et son oreille qu'avec un quelconque objet littéraire. Qu'il se veuille un instant auteur d'un poème au sens actif et le voici emporté par cette passivité de l'action sur une sensibilité que nous décrivions. Comment parler de Laute sans s'affecter soi-même et les autres, voilà la question que pose Pétrarque.

On ne loue pas impunément en son cœur son idole. L'intériorité pétrarquienne qui se substitue dans notre texte à la causalité active de la fabrication de Dante, se renverse immédiatement en son contraire, l'extériorité : je loue en moi-même et pour moi-même et voici qu'on commence à entendre *dehors*. Qui entend dehors, le destinataire, le public de cette récitation involontaire et déchirante, le poème lui-même, devenant ainsi objet et même sujet malgré son auteur ? Le poème serait ainsi la dépossession de tout acte créateur et la sensibilité de toute cause à la passivité qu'elle engendre dans le moment où elle s'éprouve absolument comme cause.

Pétrarque n'en finit plus avec l'absolu. Indicible, l'absolu n'attend de celui qu'il requiert que louange et révérence, qui ne consistent, à en croire le Pseudo-Denys, qu'« à disposer les noms divins » dans des paroles et des chants qui soient comme les anges, des « Annonceurs du Silence divin » (589 D, 696 B). Mais quelle déconvenue si la manifestation de ce silence tisse, au revers de son secret et de sa perfection propre, une modulation qui annonce que rien ici-bas n'est dans la séparation, mais que tout est rapport à et d'abord rapport à d'autres humains.

La passivité du poème est bonne fille cependant puisqu'elle n'engendre d'autre monstre, à l'insu de la fabrication du poète, que le nom de Laure

qui s'allège même en cette occasion d'un diminutif de pastourelle. Pourtant l'insouciance de cette Lorette s'assombrit comme les idylles de Poussin sous le présage de l'éclair. Avec Lorette, c'est l'interdit qui entre dans la voix du poète et bientôt la mort de celui qui s'est voulu le rival d'Apollon.

« Louer et révéler enseignent la voix elle-même pourvu qu'on vous appelle. » Le sonnet connaît le sommet de son étrangeté dans ce cercle qui suspend la connaissance du nom et la présence même du son vocal à l'invocation par la voix *et par le nom* de celle qui naît de la seule modulation de la voix. Elle est la voix qui ne peut pas s'énoncer elle-même dans ce poème qui procure une illustration peu banale de la formule célèbre : « il n'y a pas de métalangage » par son impératif de silence, quand *L'Iliade* entière ou quelque somme plus lourde encore deviendrait l'horizon d'un discours adéquat sur le partage de l'activité et de la passivité.

On voudrait faire un poème, on voudrait n'être que la perfection de l'objet qu'on fait. Et voici qu'émerge ce son qui faisait un des quatre termes de la modulation selon Dante. Il importe peu de décider si ce poème se donne dans son mouvement initial comme une constitution identificatoire du sujet de l'énonciation ou s'il se présente plutôt comme un appel à l'Autre. Le poème excède cette alternative, il est fabrication d'un langage qui déjoue la maîtrise de son artisan en lui retournant l'image d'une autre fin que celle qu'il voulait imposer à cette matière. Mais sans cette impureté radicale de la fabrication affrontée à sa récitation latente, le texte poétique n'advierait jamais, enchâssé qu'il serait dans la perfection de l'action complète de l'auteur. Pétrarque enseigne à Dante qu'on ne fabrique jamais rien sans que l'objet produit soit autant relation qu'absolu. L'opposition naïve de la poésie et de la musique couvre le lieu où le poème devient l'effet autant que la forme, son autant qu'articulation.

Mais Pétrarque entreprend plus encore. En cristallisant dans le nom absolu de Laure les effets du versant aveugle de la parole intentionnelle, il essaie de retenir à l'intérieur du langage ce qui le reconduit à sa matérialité. Mais au prix de quelles déceptions ! Si Lorette est le grand nom du revers, la musique de cette nuit qui accompagne tout acte comme son ombre, comment prétendre que trois petites syllabes, même deux fois répétées maîtrisent autrement que comme un point dans la nuit<sup>10</sup> toute cette extériorité du langage qui fonde l'existence textuelle du poème ? Le contre-chant de la musique ne peut que revenir en force après un tel aveu d'impuissance. Le poème nous enseigne que l'unité minimum non pas de signification, mais de *passivité* dans l'écriture, est la syllabe. C'est à la musique maintenant de montrer si elle peut se tenir présente avec ses sons, ses tons, ses notes, ses mélodies sous chacune de ces unités minimales de passivité. Mais comment pourrais-je maintenir encore que la musique se tient « sous » les mots quand le son s'est révélé tellement consubstantiel à l'énonciation poétique ? Dante reconnaissait la nécessité, pour qui voulait respecter l'intégrité du

---

10. C'est pourquoi le nom de Laure, même s'il est l'écho du poème, ne peut être entendu comme le *vinculum substantiale* du texte (cf. Leibniz, les *Lettres au P. des Bosses*, où le *vinculum substantiale*, c'est-à-dire la forme des substances composées, est défini comme l'écho de la diversité des monades qui le composent).

processus poétique, de disposer la fabrication verbale selon les exigences du chant musical. Doté de cette « habitudo » qui réglait ses coupes mélodiques, la liaison des vers et des relations rythmiques, le poème s'ouvrait à la structure de la mélodie et aux lois du chant. Un pareil partage, une pareille sérénité dans le partage n'a plus cours à partir de Pétrarque. Mais si la littérature le sait, la musique toujours enchaînée par le goût des beaux airs ne le sait pas encore. Il lui faut encore presque deux siècles avant qu'elle ne prenne conscience de l'intimité de son appartenance au pétrarquisme et qu'elle en tire les conséquences nécessaires quant aux *structures* de la *modulation* qu'elle doit rapporter à la *désarticulation lyrique de la poésie*.

#### IV. *Parlar cantando*

Le lecteur français se trouve aujourd'hui dans une position singulière à l'égard de l'expérience pétrarquienne. Il dispose en effet de la traduction du comte Ferdinand L. de Gramont de 1842, récemment rééditée, dont l'exactitude grammaticale ne semble que priver davantage l'oreille de toute présence du son des paroles. D'un autre côté il dispose des interprétations de la cantatrice italienne Nella Anfuso, qui depuis son premier disque *Sur les traces de Pétrarque* (Arion ARN 38532) jusqu'à son plus récent la *Camerata fiorentina* (Arion ARN 38716) restitue Pétrarque avec toute l'aura que lui ajoute la grande école du chant du 16<sup>e</sup> siècle, au point que l'oreille à la fois séduite par l'ornementation issue de l'école florentine de Giulio Caccini et déconcertée par une musique plus accentuelle que mélodique ne sait plus discerner si son plaisir tient au son des paroles ou aux prestiges traditionnellement réservés à l'art du chant. Afin de réduire cet apparent paradoxe et montrer que ces deux instruments de travail nous font parcourir toute l'expérience de la lyrique italienne depuis la *canzone active* jusqu'à la *canzone passive*, nous allons présenter maintenant le concept d'une musique proprement pétrarquienne, d'une musique du *non finito* poétique : le *parlar cantando*.

Quelle langue détient la palme de la douceur, la langue latine, la langue grecque ou la langue vulgaire ? C'est sous la forme de cette question à mi-chemin entre la philologie et l'injustice de l'affirmation nationale que l'expérience pétrarquienne de la poésie est parvenue à s'installer dans les sciences humanistes du langage. Ce faisant, elle initiait à une écoute du son des paroles qui allait produire dans l'humanisme musical, la « Réforme mélodramatique » prônée par la Camerata du comte Bardi où nous trouvons en position centrale le père de Galilée, aux côtés de Bardi lui-même, Peri et Caccini. Cette révolution, Claudio Monteverdi, à Mantoue, puis à Venise, la développera et la portera à ses conséquences extrêmes. Nous sommes dans les vingt dernières années du 16<sup>e</sup> siècle ; l'*Orfeo* de Monteverdi est de 1607.

Les langues antiques sont des langues à accent de quantité, la langue toscane est une langue dont les accents sont à la fois d'intensité, de hauteur et de durée. Ce que le savoir moderne distingue avec aisance est une énigme qui donne à penser pour l'humaniste du 16<sup>e</sup> siècle. Les deux catégories majeures de sa science du langage sont le rythme et l'harmonie ; or il se laisse prendre dans le cercle qui veut que l'harmonie du langage soit l'effet de la proportion des sons aigus et graves qui résultent eux-mêmes de la quantité des accents, et que le rythme inversement soit la proportion des brèves et des longues, qui à leur tour, supposent l'élévation et l'abaissement des hauteurs qui précisément engendraient l'harmonie dans le langage.

Ainsi l'« *aria* » de la langue est aussi bien son *andare* et inversement. Pourtant le cercle peut être rompu si on quitte la théorie générale et qu'on distingue la structure phonique des langues anciennes et celle de la langue toscane moderne. Dans son dialogue sur les langues anciennes et modernes, l'*Ercolano* de 1570, Benedetto Varchi pose que la beauté de la langue grecque comme de la langue latine consiste plus dans le rythme que dans l'harmonie. Pour ces langues l'harmonie des accents n'est qu'une suite et un *accident* de l'agencement des rythmes. La beauté de la langue vulgaire au contraire consiste d'abord dans l'harmonie et les hauteurs de la langue et *par accident* seulement dans les rythmes.

La modernité linguistique est donc d'abord un renversement, selon le point de vue de la beauté, du partage entre l'essentiel et l'accidentel dans le son des paroles. La modernité est même deux fois ce renversement, s'il est vrai que sa beauté essentielle est l'accident d'hier et que la douceur qui la caractérise aujourd'hui est effet de sa bonne fortune et des temps dont elle est l'aboutissement hasardeux, plutôt que d'une cause déterminable.

La supériorité de la langue moderne autour de laquelle fait rage le combat humaniste entre les anciens et les modernes, repose donc non seulement sur l'affirmation posée comme évidente de la supériorité de l'harmonie sur le rythme, mais surtout sur la substantialité d'un accident, la douceur du son des paroles qui furent la matière de Dante et de Pétrarque.

Beaucoup d'érudits ne voulurent jamais y croire, ne voulurent jamais prêter l'oreille, trop sûrs de l'« action complète » dans laquelle devait se tenir à leurs yeux la perfection des langues réglées qu'étaient le latin et le grec. Les musiciens au contraire, ou du moins parmi eux ceux qui se donnaient la peine d'écouter les paroles qu'ils s'apprétaient à mettre en musique, eurent l'oreille ouverte à cette aventure de l'accent et de son accidentalité. L'idée d'une « musique accentuelle » pouvait naître.

Pour séduisante qu'elle puisse paraître, et quels que soient les titres de noblesse que la rhétorique antique semblait lui assurer, cette musique accentuelle se trouvait d'emblée en porte à faux à l'égard d'un art de la modulation qui croyait trop bien maîtriser selon les lois physiques des sons et dans les conventions des modes musicaux, la structure de sa fabrication. Mettre en crise cette structure comme la poésie avait mis en crise la sienne,

est l'enjeu de ce maniérisme musical que Claudio Monteverdi a désigné par la formule célèbre : « *parlar cantando* ».

Monteverdi parle en nouveau Moïse de la musique : il y a eu la *Prima Prattica* musicale, il y aura désormais la *Seconda Prattica* qui est d'ailleurs en droit la première, parce qu'elle est celle des anciens. Dans la *Seconda Prattica*, selon l'injonction de Platon, la parole est le maître de l'harmonie et du rythme, dans la *Prima Prattica*, c'est l'inverse : le plaisir des accords et des superpositions sonores, l'équilibre des mélodies autour des axes des modes se soumettent la parole.

Monteverdi parle bien de *parlar cantando* et non pas, comme il tient à le préciser, de *cantare parlando*. Un *cantare parlando* serait la tentative de prendre occasion de la parole pour développer un chant qui ne répondrait qu'au plaisir du son de la musique, sans que l'activité du poème ne vienne réagir sur cette artificialité de la passivité. Ou pire encore un *cantare parlando* serait la tentation de la musique de décomposer la langue en ces éléments rythmiques et harmoniques pour en proposer une synthèse artificielle. Cette synthèse artificielle qui donnerait à la musique le pouvoir de créer des langues inouïes et peut-être universelles, méconnaît dans tout son risque cette accidentalité de l'harmonie du langage par rapport au rythme qui faisait la modernité et la douceur du vulgaire, comme nous l'avons vu. Plus encore, les règles de la musique, recomposant ainsi la parole, imposeraient un fétichisme de la structure dont précisément la langue a su se débarrasser dans sa réflexion lyrique.

Contre le contrepoint, contre l'harmonie, la musique maniériste est donc une musique accentuelle qui délivre la musique de sa propre structure par l'accent. La modulation, son, ton, notes, mélodie, conçue par Monteverdi n'est pas tant l'écriture du son des paroles (à la façon dont un dessin chez Vinci peut se prétendre construction de l'objet vu<sup>11</sup>) que l'essai de rompre avec la rhétorique musicale au nom de la grammaire du langage<sup>12</sup>. Les architectures sonores des musiciens du Nord aussi bien que le goût méditerranéen des mélodies ne semblent plus de ce point de vue que des musiques primaires. Contre le madrigal contrapuntique ou la frottola populaire ou courtesane, il s'agit d'entailler l'ordre des harmonies et des rythmes d'un supplément imprévisible par l'ordre de la musique. Comme dans la peinture, cette façon de déjouer l'ordre et la mesure s'appelle la grâce d'où résulte une « *maniera di compositione spiritosa* ».

11. A la façon dont Messiaen par exemple écrit les chants d'oiseaux.

12. En limitant la *Seconda Prattica* à la seule instauration d'une *Musica Rhetorica*, on risque de n'avoir décrit que l'irruption d'une nouvelle *action complète* de la musique harmonique et polyphonique. La musique rhétorique, quand elle ne se réduit pas à une simple combinatoire des sons destinée à engendrer toutes les « Offrandes musicales », ne fait cependant qu'introduire un paramètre nouveau dans le système musical, mais qui s'intègre à la *Prima Prattica* comme la lumière à la peinture. Ce *modèle* de la musique rhétorique qui accentue, phrase — ou contre-phrase — la musique harmonique n'est encore qu'un son parmi les sons, un ton libre parmi les tons diastématiques. Il est probable que c'est cette ordination de la passivité des sons vers une figuration de l'imaginaire reposant sur les intensités du sujet expressif que Wagner concevait dans l'« union incestueuse » de la parole et de la musique, la *Vortrag*. Nous sommes encore loin de la *Seconda Prattica* dans sa rigueur qui, rétive à toute substantialisation de la passivité, se contente de l'accidentalité de l'accent de douceur, pour marquer le basculement réciproque de la musique et de la poésie. Une loi grammaticale plus qu'un art rhétorique articule les deux fabrications d'hier en un improbable *parlar cantando*.

Penser la musique de la *Seconda Prattica* sous le registre de la « grâce » suppose un esprit décidé à affronter l'épreuve du rien. Pétrarque disait :

*Quant'io parlo è nulla* (Canzone n° XXVII, v 99)  
Tout ce que je dis est néant

Cherchant à mettre Monteverdi devant ses erreurs, Antonio Braccino da Todi dans sa réponse aux arguments avancés par Monteverdi pour sa défense, ne trouve rien de mieux que d'agiter le spectre du néant :

« Comment le discours pourra-t-il commander au rythme et à l'harmonie, puisque nous avons déjà démontré que, sans ces deux moyens qui lui donnent et l'âme et le souffle, il n'est qu'un cadavre, un corps mort, un néant » (p. 14<sup>13</sup>).

Pour le musicien traditionnel, la parole n'a pas d'autre être sonore que celui que mesure la science du musicien. Pour le maniériste la langue est l'imprévisibilité de l'accent et aucune règle ne peut conférer un poids à ce non-être que l'accident creuse dans la règle.

La musique de la *Seconda Prattica* « imitera » donc, comme on dit, le son des paroles. Traduisons : sur une basse stable qu'on appellera bientôt *basse continue*, elle développera des efflorescences mélodiques procédant d'une stylisation — selon les intervalles de la musique — de la parole vive, de la parole en action.

Aussi ce récitatif ne sera-t-il pas seulement « comique », c'est-à-dire imitatif. Il développera les propositions sonores de l'accent en une liberté mélodique que ne connaîtra jamais le musicien astreint aux coupes de l'Air ou au partage du thème et du développement. Bien assis sur la basse, voici qu'il la trahit, lui fait supporter les dissonances les plus dures et ouvre à un *style brisé* où l'ordre sonore n'est que le développement de la découverte que fait le poète de la présence sonore du poème.

Pétrarque engendrait le nom de *Laureta* au revers de sa plainte et de son discours. Monteverdi improvise, comme dans le chant grégorien, ces tropes qui sont les constellations de la nuit de la parole devenue passive comme une matière.

Deux catégories servent à dire cette cristallisation du son musical sur le néant de l'accent : *l'affetto*, *l'ornement*, deux catégories qui à la fois permettront la formulation lumineuse des principes du chant nouveau par Giulio Caccini (dans ses préfaces aux *Nuove Musiche* de 1601 et 1614) et provoqueront le déclin qui le saisira dès la mort de Monteverdi.

---

13. In *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*. Ristampa Bologna ed. Formi 1968.

L'accent n'a pas seulement dans la langue une fonction articulatoire. L'accent est aussi l'expressivité qui met en relief le signe linguistique en le soutenant de tout le dynamisme corporel du sujet : tel est *l'affetto*.

L'accent *affetuoso* ouvre donc à l'immédiateté de l'expressivité du sujet, qu'il soit celui du chanteur ou celui du compositeur. Nous reconnaissons là les soupirs de Pétrarque à partir desquels s'élaborent les premiers sons de la louange. Mais s'il n'est qu'expression, l'accent perd son insolence à l'égard de l'ordre de l'écriture ou de la modulation. Il prétend résoudre à lui tout seul toute la structure, et c'est pourquoi d'accident il devient système de l'autoaffection, de « l'incredibile diletto di se stessi » dont parlait Varchi pour se moquer des chanteurs.

C'est pourquoi l'accent aussi bien doit être originairement *ornement*. Seul l'ornement fuit la structure et maintient le déséquilibre au sein de l'« action complète » du poétique et de l'« action complète » de la modulation. L'accent est ainsi immédiatement la mise en variation de la *variété* des *affetti*<sup>14</sup>. Caccini appelle *sprezzatura*, c'est-à-dire « désinvolture », cette série de tropes qui délivrent la musique de son ordre sans la redonner à la seule structure de la parole. Cette équivocité musicale une fois perdue, l'expérience originaire dont elle est issue et que nous avons parcourue avec Dante, Pétrarque et Varchi, devient le prétexte d'un *figuralisme* qui sert de maillon à toutes les structures possibles, qu'elles soient celles du texte ou celles de la musique.

Après Monteverdi en effet, l'*affetto* pathétique et le figuralisme besogneux se partagent le champ ouvert par la *Seconda Prattica*. Ce partage ne peut se comprendre sans le reflux de la *Prima Prattica* qui le rend possible et dont la victoire est aussi bien lisible dans les projets de la langue universelle que dans la constitution du langage musical expressif dont le 20<sup>e</sup> siècle a vu le déclin.

La *Seconda Prattica* reste pour nous un phare à la jonction des diverses combinatoires musicales et littéraires. Comme en a témoigné de façon exemplaire, quoique contradictoire, Marin Mersenne dans son *Harmonie Universelle* de 1636, c'est l'humanisme musical français qui sut prendre la mesure de la découverte italienne au moment même où elle se résolvait dans son pays de naissance en un goût des beaux airs qui devait donner naissance à l'opéra. Les Lully, Couperin, Rameau maintinrent un style à la française qui devait plus à l'Italie que le style italien que Diderot ou Rousseau rêveront de voir triompher à Paris. Cet espace est trop difficile à

---

14. C'est pourquoi il est impossible de réduire la *Seconda Prattica* à l'usage appliqué d'une table des *éthé* de la musique basée sur une médecine des vibrations sonores. L'ornementation de l'*affetto* déjoue la simplicité expressive. La seule préférence donnée par Caccini à l'intonation *diminuendo* sur l'intonation *crescendo* en est une preuve.

Citons quelques noms catégoriels de cette ornementation :

« *Artificii, Fioretti, Suppositi, Inganni.* »

On notera que, selon les défenseurs de la Seconde Pratique, il appartient à ces ornements de transformer en consonances supportables les superpositions dissonnantes des voix en *parlar cantando* (contrairement à l'idée reçue en effet la Seconde Pratique ne s'identifie pas à la musique monodique) cf. la polémique entre Artusi et l'Ottuso sur ce point fondamental, op. cit. note 11, 2<sup>e</sup> partie, p. 16 et passim.

construire pour que notre évocation puisse valoir autrement que comme mise en garde : la séparation de la musique et de littérature ne répond qu'à un certain moment de la culture et une interrogation sur les pouvoirs de la poésie oblige à voir dans la musique la continuation des mêmes fins avec d'autres moyens.

Le maniérisme a le défaut de ne pas être une pensée de la *distinction des essences* pour avoir voulu être une pensée du *jugement des essences*. Il illustre à merveille le pouvoir de ces catégories sur lesquelles nous ouvrons notre intervention. La catégorie fait entrer en variation la vérité, en interrogeant le principe d'identité qui régit ses affirmations. La musique, c'est la musique, la poésie la poésie, aimerions-nous pouvoir dire encore, après avoir assisté à ce jeu étourdissant des catégories de la grâce qui nous convient à la transgression sous le seul prétexte de leur vraisemblance.

La *Seconda Pratica* est une musique pauvre, une musique blanche qui se veut le velours d'où puisse rayonner le joyau du *dolce stil novo* et du pétrarquisme. Cette musique est proprement une critique de la littérature. Mais cette critique n'est pas seulement celle d'une littérature qui serait tentée de ne dire qu'elle-même et la perfection de son acte, elle est surtout la démonstration d'un nœud, du nœud de l'action et de la passion dans les fabrications humaines. Les formes ont leur matière, la puissance précède l'actualité. Ces propositions de la philosophie dans son abstraction la plus haute sont devenues sous nos yeux *société civile*, et *artisanat furieux*. Le travail de l'objet, s'il est pensé dans une catégorie hautement articulée, ajoute aux choses cette vraisemblance qui les sépare de la nature et les fait advenir à l'espace de la communication. A ce trajet nous avons gagné une haute idée de l'imperfection et de l'incomplétude. Puisse cet effet de notre discours ne pas désarmer le désir qui s'attache à la forme logique de ces concepts, mais apprenne tout autant qu'ils ne rejoignent leur vérité qu'à passer par la désarticulation qui les modalise.