



**UNIVERSITÉ EVRY VAL D'ESSONNE**

**Ecole Doctorale**

NNT : 2010EVRY0021

# **THÈSE**

présentée et soutenue publiquement le 05 novembre 2010  
pour l'obtention du grade de

**Docteur de l'Université d'Evry Val d'Essonne**

**Discipline ou Spécialité : Arts et Musique**

par :

**Davide Amodio**

**LE CHIFFRE SONORE :**

***à travers la sextine lyrique et ses transformations***

Directeur de recherche

M. le Professeur Jean-Pierre Armengaud  
De l'Université d'Evry Val d'Essonne

Jury

M. Jean-Pierre ARMENGAUD	Professeur à Université d'Evry
M. Maurizio AGAMENNONE	Professeur à Université de Florence
M. Francesco BRUNI	Professeur à Université de Venise
M. Pierre-Albert CASTANET	Professeur à Université de Rouen
M. Daniele GOLDONI	Professeur à Université de Venise
M.me Michelle HUMBERT	Professeur à l'Université de Rome
M. Giovanni MORELLI	Professeur à Université de Venise

# Remerciements

Je remercie pour la précieuse collaboration les membres du jury:

**M. Agamennone Maurizio ;**

**M. Armengaud Jean-Pierre ;**

**M. Bruni Francesco ;**

**M. Castanet Pierre-Albert ;**

**M. Goldoni Daniele ;**

**M.me Humbert Michelle ;**

**M. Morelli Giovanni ;**

Et encore :

**M.me Chiara De Fabritiis**, chef du département de Sciences mathématiques, Université de Ancona ;

**M. Michele Emmer**, Professeur de mathématiques à l'université de Rome La Sapienza ;

**M. Franco Prandin**, Professeur de Littérature expert de métrique ;

**M.me Laura Sgaragli**, chorégraphe ;

**M. Alberto Stevanin**, violoniste, pour la transcription des partitions en *Finale* ;

**M. Ile Marta Frison** et **M. Dario Santamaria**, pour le formatage à l'ordinateur ;

**M.me Annalisa Amodio**, actrice ;

**M. Edoardo Amodio**, peintre, scénographie ;

**M.me Maria Michela Taddei**, percussionniste ;

surtout un remerciement particulier à

**M. Ile Eleonora Visciglio**, pour la traduction en français ;

infin

Alessandra, Eleonora, Elvira, Josep, Laura, Marta, Michela, Nicholas, pour les lectures de sextine dans les langues d'Europe.

## Abstract

Six mots. Six mots avec 720 possibilités de combinaisons se retrouvent dans l'ordre initial après seulement six tours, dans une permutation à rétrogradation croisée.

Six mots qui résonnent plusieurs fois à la fin des vers qui changent de signification, comme le kaléidoscope modifie les couleurs.

Ce mécanisme a un nom : la *sextine lyrique*. Une forme poétique, une série numérique, une musique lointaine.

La sextine lyrique est le symbole de la rencontre des savoirs, des racines communes à des sciences désormais lointaines et séparées en sphères de compétences spécifiques.

Cette étude se propose de retrouver, de reconnaître intuitivement ce sens commun d'appartenance entre musique, mathématiques et poésie en reparcourant les traces de l'histoire de la sextine lyrique, ses transformations et d'autres formes d'approches, en se questionnant sur les mécanismes qui sont partie intégrante de la formation de la parole en tant que son, et sur la manière dont ce son se transforme en signe, comment ce signe redevient son, le nombre symbole, forme, rythme ; pour finir vient la proposition et l'étude d'une nouvelle variante de la sextine lyrique dans un projet de réalisation d'un spectacle proposé sous forme d'expérience de recherche.

# Table des matières

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>2</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>3</b>
<b>LIST DES ANNEXES.....</b>	<b>7</b>
<b>AVANT-PROPOS.....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>11</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LES POSTULATS, LES INTERROGATIONS ET LES « OUTILS » DE LA RECHERCHE.....</b>	<b>13</b>
<b>1. REMISE EN PROSPECTIVE.....</b>	<b>14</b>
1.1 Art et réalité.....	14
1.2 Mathématiques, Musique et Poésie: de la question des termes .....	21
1.3 Du signifié et du signifiant ou la recherche des racines communes à la poésie et à la musique.....	33
1.4 Problèmes d'exécution: jouer la poésie.....	40
<b>2. LA SEXTINE LYRIQUE.....</b>	<b>47</b>
2.1 Inventio avant-coureur .....	47
2.1.1 Le 'trobar ric' du 'miglior fabbro'.....	48
2.1.2 Un jeu de dés.....	54
2.1.3 La première sextine de l'histoire.....	61
2.2 La Sextine lyrique dans l'histoire, comme une biographie.....	69
2.3 Observations sur la forme géométrique de la sextine.....	80
2.4 Poésie, réflexions sur le terme ; le signifiant ; la musique est langage ; .....	83
2.4.1 Poésie, réflexions sur le terme.....	83
2.4.2 Le signifiant.....	84

2.4.3 La musique est langage.....	96
2.4.4 Analyse du modèle.....	97
<b>3. LA SEXTINE LYRIQUE EN MUSIQUE DANS L'HISTOIRE.....</b>	<b>123</b>
3.1 Arnaut Daniel, observation sur une trace.....	123
3.2 Monteverdi dans la sextine lyrique de Scipione Agnelli.....	131
3.3 Ernest Kreneck Sextine op.161.....	161
<b>DEUXIÈME PARTIE : GÉOMÉTRIES POÉTIQUES, NOMBRES SONORES.....</b>	<b>168</b>
<b>4. NOMBRE.....</b>	<b>169</b>
4.1 L'amour multipliant.....	187
4.2 Sur le déchiffrage.....	200
4.3 Torquato Tasso et Claudio Monteverdi: géométries poétiques, nombres sonores.....	204
4.3.1 Amour et guerre : ingrédients en contraste unis en harmonie numérique : la proposition d'or.....	204
4.3.2 Le Tasse et Monteverdi : deux artistes en "confrontation"; le Madrigal .....	209
4.3.3 Le point d'or.....	212
4.3.4 Considérations, réflexions, et deux octaves au "microscope". .....	215
4.3.5 Clorinde, ou la chrysalide qui se transforme en papillon.....	218
4.3.6 Un regard global sur les proportions du chant XII.....	222
4.3.7 Le combat: le rapport avec Monteverdi.....	225
4.3.8 Amours comparés.....	231
4.4 Notes, Nombres, des Hypogrammes et Anagrammes de Saussure à Bach.....	233
4.4.1 Le jeu des lettre dans l'art de la fugue .....	239
4.4.2 Bach après B.A.C.H.....	241
4.5 In medias res: unir la divinité à la terre; le Passage et la dodécaphonie.....	250
4.5.1 Arnold Schoenberg et l'écriture sans images.....	253

4.5.2 Analyse de quelques extraits de la partition de Moses und Aron .....	255
4.5.3 Aaron ou la métaphore du musicien .....	258
<b>TROISIÈME PARTIE : L'ÉTUDE PERFORMATIVE.....</b>	<b>262</b>
<b>5. ACTIO : CRÉER, GÉRER ET MAÎTRISER UN ORGANISME COMPLEXE .....</b>	<b>263</b>
5.1 Pourquoi créer un organisme complexe ? Le faire du poète comme le faire de l'alchimiste.....	263
5.2 Dianaballo .....	269
5.3 Des nombres aux mots.....	273
5.4 Des nombres aux notes.....	279
5.5 La mise en scène : de la théorie à la pratique.....	283
5.6 Le texte récité : problèmes de sonorisation.....	285
5.7 La scénographie et les étroit rapport avec la musique.....	286
5.8 Tous les passages réunis.....	287
5.9 L'analyse du texte.....	289
5.10 L'analyse de la musique.....	310
5.11 Considérations .....	326
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>328</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>334</b>

## List des Annexes

1. Partitions de Monteverdi *Sestina* ;
2. Partition et texte *Dianaballo* ;
3. DVD du spectacle 27 mars 2009 ;
4. CD Le sextine dans l'histoire dans l'Europe, en plusieurs langues lu par acteurs.

## Avant-propos

Nous partons du postulat que la poésie naît du langage et parvient au son en s'identifiant avec la musique<sup>1</sup>, à l'opposé la musique naît du son et arrive au langage en s'identifiant avec la poésie. La musique est donc langage, (voir langue) idiome communicatif à tous niveaux même s'il est de caractère "supraconceptuel"; par conséquent la poésie n'est pas faite seulement de mots et de concepts mais principalement de sons, et elle est faite de sons qui, introduits dans une *atmosphère* sémantique reconnaissable, produisent du sens, encore une fois "supraconceptuel" ; un idiome parallèle à celui de départ qui constitue seulement son matériau de construction.

Les mathématiques sont inhérents aux deux disciplines au niveau de la mesure des proportions (morphométrie), de l'espace (chorionmétrie<sup>2</sup>), et surtout dans la symbolisation des éléments qui les constituent (de *symbolein*, mettre ensemble).

Nous avons donc :

1. Musique et poésie;
2. Musique et mathématiques;
3. Poésie et mathématiques;
4. Musique, poésie et mathématiques.

Le premier binôme (musique et poésie) ne surprend pas. Depuis toujours les mots se sont mélangés aux notes de multiples façons et à travers différents rapports d'assujettissement réciproque ; le second binôme (musique et mathématiques) nous le trouvons, par exemple, aux côtés de l'astronomie dans le *Quadrivium* médiéval, parmi les arts du nombre où les mathématiques étaient scindées en deux domaines : la géométrie et l'arithmétique. S'il est vrai que sous différentes formes, notes et nombres, la musique et les proportions ont une longue histoire commune, à partir de la naissance de la musique électronique ils sont devenus un "mélange

---

<sup>1</sup> Voir Bonnefoy, Y. *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris 2007 Galilée

<sup>2</sup> Du grec ancien : χωρίον, espace.

indissoluble” ; le troisième (poésie et mathématiques) est peu étudié, et pourtant l’étymologie même de poésie suggère le *faire* dans le sens de construire avec tous les problèmes relatifs d’équilibre, de forme et statisme.

Dans le quatrième et dernier point (le trinôme musique, poésie et mathématiques) nous arrivons, enfin, à l’organisme complexe, à l’entrecroisement des connexions et connaissances de natures diverses ; et c’est vers cette direction que dans la seconde partie de cette thèse nous rapportons une expérience pratique de composition et réalisation d’un organisme complexe : *Dianaballo*, un spectacle formé à partir d’une règle combinatoire mais aussi, et surtout, impulsé par un mouvement à double spirale. Les lettres ont généré des nombres, ou mieux : une combinaison d’une série de mots a créé une grille numérique et celle-ci un système pour composer des notes. Le corps sonore ainsi formé, sous la double apparence de poésie et musique, en représentant une histoire et des symboles, a inspiré des images ; le tout a été ensuite traduit en gestes : exécutifs, et surtout, chorégraphiques.

La **sextine lyrique** a été à l’origine de la totalité de la recherche comme une véritable semence. Cette forme poétique très particulière inventée par Arnault Daniel dans la France provençale d’il y a huit cents ans. Nous allons démontrer comment sa structure, au contraire des autres formes, comme par exemple le madrigal, le sonnet ou la chanson (forme d’où elle part, qui est déjà parmi les plus complexes) traverse l’espace, comme si elle l’embrasse d’un mouvement. A cet effet, la sextine lyrique est, plus que toute autre forme poétique, liée au temps. Le rythme et le son participent à la formation du mouvement, mais ce sont surtout les mots/rime qui guident l’écoute grâce à la perception de leur répétition ; et ce n’est qu’à travers le temps et l’espace que cette forme se manifeste.

La rédaction de la thèse ne procède pas d’une façon rectiligne mais en spirale voulue : les mêmes thèmes, les mêmes concepts, sont plusieurs fois repropoés à l’intérieur de contextes différents. Cela pour deux raisons :

1. l’intention de retrouver, même si ce n’est que de façon lointaine, ce

sens commun d'appartenance à un savoir unique que le Moyen-âge représente, ne peut être démontré en procédant par compartiments figés ;

2. la forme de la sextine lyrique est tellement hors du commune qu'il paraît donc naturel que même la structure de la thèse se reflète en elle.

## Introduction

*L'Art est un fluide qui se déplace au-dessus  
et au-delà des esprits des hommes<sup>3</sup>.*

Dans cette recherche nous nous occuperons de trouver des rapports et des racines communs entre musique, poésie et mathématiques. Nous chercherons à montrer non pas seulement que poésie et musique sont des « arts sœurs », mais qu'ils partagent le même langage, ou mieux les mêmes *nécessités*<sup>4</sup>. Les mathématiques s'insèrent parmi les deux arts avec une égale nécessité, scandent les proportions, apportent les outils de mesure et partagent avec poésie et musique les mêmes symboles qui ont été transmis d'une civilisation à l'autre. La sextine lyrique, la forme poétique inventée dans la France provençale du XII<sup>e</sup> siècle d'Arnaut Daniel sur lequel elle sera focalisée une grande partie de l'attention de cette recherche, constitue alors le symbole idéal de cette rencontre de nécessité à l'intérieur d'une communication artistique. Toutefois nous ne nous occuperons pas de la sextine lyrique comme objet mais comme « outil » de l'étude. La forme poétique de la sextine est, comme nous verrons, la répétition alternée de six mots<sup>5</sup>, en rime dans un sizain (une strophe de six vers), qui crée, en suivant le mouvement comme un fil qui en trace le mécanisme, une spirale d'Archimède. De la sextine lyrique

<sup>3</sup> Pound, E. *Lo spirito romanzo*, trad. S. Baldi, Firenze 1959 Vallecchi, p.14

<sup>4</sup> Voir *Le principe de la nécessité intérieure* de Kandinskij dans *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Milan, 1989 SE (E. Pontiggia), ed. fr. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éd. Denoël, collection "Folio Essais", 1989.

<sup>5</sup> Voir à ce propos Kandinskij *op. cit.* p.33: *Le mot est un son intérieur*. Le son intérieur dérive en partie (ou surtout) de l'objet, auquel le mot donne le nom. Lorsque nous sentons le nom d'un objet, sans le voir, dans nos pensées on forme une représentation abstraite, un objet dématérialisé, qui nous donne immédiatement une émotion. Ainsi l'arbre vert, jaune, rouge dans la nature est seulement une donnée matérielle, une forme fortuitement matérialisée de l'arbre que nous sentons dans nous, lorsque nous entendons le mot *arbre*. L'utilisation intelligente (avec *sensibilité* poétique) d'un mot, sa répétition intérieurement nécessaire peut seulement en dilater le son intérieur, mais même en mettre en lumière des propriétés spirituelles méconnues. Enfin, un mot souvent répété (le jeu enfantin qu'ensuite on oublie) perd son sens extérieur. Le signifié de l'objet se vide, en révélant le pur son du mot. Ce son « pur » nous le sentons peut-être involontairement même en nommant un objet réel devenu abstrait. Dans ce dernier cas, cependant, le son pur est prédominant et frappe directement l'âme.

il parte un chemin dans lequel nous aurons la possibilité d'observer des nombreux sujets, même lointains dans le temps mais qu'ils possèdent les mêmes caractéristiques, sans arriver toujours à une conclusion. Ils sont des ramifications qui proviennent du même tronc que pointe dans une seule direction : le final, la troisième partie, qui compte et montre combien l'expérience directe peut être porteur de connaissance. Faire poésie donc et pas seulement en parler, composer musique et pas seulement l'exécuter. Et ceci ne signifie pas être poète ou compositeur, comme ne suffit pas de parler et de se servir des mathématiques pour être un mathématicien. L'étude performative poursuit, comme nous verrons, les règles alchimique de « se souiller » les mains : expérimenter l'exigence de s'imposer des règles dont on sent profondément la nécessité, en outre combiner les vers poétiques avec la musique en composant une rencontre qui suit les indications que les mathématiques offrent et qu'il constitue ainsi un « ADN » commune. Il ne s'agit pas d'une composition artistique autonome et indépendante mais d'employer un langage connu pour en pratiquer l'expérience de s'exprimer dans une structure organisée.

**Faire** signifie donc **connaître**, et *faire* est le sens primaire, étymologique, du mot poésie<sup>6</sup>.

Les mathématiques, en outre, nous aident à comprendre que les règles servent l'art, et l'artiste les choisit pour exprimer soi-même en liberté. « La liberté de l'artiste dans le choix de ses moyens, dit Kandinskij, est le droit à une liberté inconditionnelle qui devient vite criminelle s'il ne naît pas de la nécessité »<sup>7</sup>. « Le problème, continue Kandinskij, n'est pas savoir si la forme extérieure est respectée, mais si l'artiste a besoin de cette forme dans son apparence extérieure. Il ne faut de la même manière pas employer une couleur parce qu'il existe en nature, mais parce qu'il est nécessaire au tableau »<sup>8</sup>. La nécessité et l'identité forment le discours sous-entendu de la thèse.

De ce rapport de l'art avec la réalité on commence notre chemin.

---

<sup>6</sup> Voir après: *question des termes*.

<sup>7</sup> Kandinskij, V. *op. cit.* p. 88

<sup>8</sup> Kandinskij, V. *op.cit.* p.87

# **Première partie : les postulats, les interrogations et les « outils » de la recherche**

# 1. Remise en prospective

## 1.1 Art et réalité

Reproduire la réalité. L'art, souvent, a assumé ce fardeau ingrat.

Il n'existe pas de reproduction de la réalité en sens réflexif (en sens spéculatif), sinon il s'agirait d'une copie morte ; l'artiste ne restitue pas la réalité comme un verre vide réfléchissant mais il en crée lui-même l'image réfléchissante : il est le producteur de la réalité et tout à la fois son propre miroir, afin qu'à travers son miroir nous puissions voir cette réalité qui autrement, en vue directe, se détruirait ; et à travers ce miroir nous nous percevons nous-même, ou mieux, nous percevons cette part inconnue, présente, sentie, soupçonnée et souvent ignorée par nous-même.

Art et réalité sont souvent considérés comme un binôme de contraste, manifestement divisé par la *nécessité*. La réalité est une somme incalculable de nécessités, une superposition de choix obligés y compris là où est présumé agir le libre arbitre. On croit à l'inverse que l'art est un choix continu, arbitraire et indépendant de la nécessité ; rien de plus faux. L'art supporte en plus la lourde hérédité de la parole *artifice*<sup>9</sup> (l'ambiguïté s'éclaire dans la décomposition arte-fact, fact-arte, en somme faire de l'art) qui prend valeur de mensonge. La vraisemblance et non le vrai, l'arrogance bouffonesque du jongleur, habile conteur, de l'affabulateur raffiné, inventeur de rythmes et de sons flatteurs ; tous ces péchés pèsent sur la conscience de l'art, ou mieux de sa mémoire du lieu commun, du commun sentir et penser et voir. Art et réalité, Amour et Psyché, ange et démon, blanc et noir. Consommation, production et profit. Calculs et projets. Quelle part d'art, quelle part de réalité ?

*L'art est une chose joyeuse*, dit Ezra Pound dans les pages introductives de son *Esprit des littératures romanes*<sup>10</sup> (où il étudie profondément l'œuvre d'Arnaut Daniel) ; cette observation nous trouble si on pense à l'art comme expression des noirs abîmes de l'âme humaine, puisque l'art exprime tout

---

<sup>9</sup> *Ars bene dicendi* opposé à *ars recta dicendi* forme l'artifex, l'orateur. De là l'artifice.

<sup>10</sup> Pound, E. *Lo spirito romanzo*, trad. S. Baldi, Firenze 1959 Vallecchi, p.15

et dit tout (on insère ici en balancier la définition de Pablo Picasso : *L'art n'est jamais chaste, il faudrait l'interdire aux analphabètes innocents [...] l'art est dangereux. Ou mieux, s'il est chaste il n'est pas art*)<sup>11</sup>; mais on peut être d'accord, et partager avec Pound l'observation selon laquelle *tous les âges sont contemporains*<sup>12</sup>, puisque en cela, précisément, réside la force de l'art, dans l'adaptation au langage contingent, dans sa capacité à muer chaque fois que le contexte l'exige pour mieux parvenir à une compréhension totale, complexe, je dirais subliminale ; et pourtant les vraies œuvres communiquent à travers les traditions et les époques, du lointain passé révolu vers un futur inconnu (*adventura*), l'art est liaison et discours continu et profond.

Il est vrai que parler d'art de façon générique peut manquer d'efficacité (ou de pertinence ?) ou de prégnance, en tant que discours. Par l'emploi de la parole art, j'entends me référer à ces attitudes communes à chaque époque à l'intérieur de laquelle chaque artiste exprime son regard sur le monde et sur la représentation de la vie contemporaine, à partir d'idées qui transcendent le temps, la contemporanéité.

Un tableau (mais aussi une poésie, une composition musicale) se conquiert par étapes. Les choix des couleurs, de forme et de structure, se transforment rapidement en nécessités inéluctables. La pensée est l'« instrument », le guide de l'artiste à travers lequel se concrétise la technique qui génère l'œuvre. L'acte communicatif est orienté avant tout vers soi-même, puis il s'élançait vers le monde des flatteries et des provocations vis-à-vis les auditeurs et les commanditaires... Ici, dès à présent, nous entrons dans la première distinction importante : la peinture est un art par lequel le créateur dialogue directement avec le monde, avec le public. Un tableau n'a besoin de rien d'autre<sup>13</sup>. Dans le cas d'une poésie, il y a déjà une différence substantielle : pour commencer, la poésie est

---

<sup>11</sup> Cette pensée de Picasso se réfère à Antonina Vallentin, *Picasso*, Albin Michel, 1957; la citation se trouve dans *Una sestina di Picasso*, Belfagor, Anno LXIV n.2, 31 marzo 2009 p. II

<sup>12</sup> Pound, E. Id., p. 14

<sup>13</sup> Certes l'observateur est appelé à le lire, à le comprendre, à l'interpréter, à l'absorber même passivement, mais tout cela advient à travers l'œuvre telle qu'elle est sortie des mains de l'auteur.

écrite dans un idiome précis et, si le lecteur n'y adhère pas ou ne le connaît pas suffisamment, une « traduction » est nécessaire ; en outre la poésie nécessite d'être lue à voix haute ; la poésie se concrétise et vit pleinement uniquement dans l'espace et le temps, dans la propagation du son, dans un temps défini et à travers les assonances qui se confronte à la mémoire sonore. L'écouteur rappelle ce qui a été entendu tandis qu'on entend ce qui s'y rapporte par ressemblance ou par contraste s'en détache ; le cadre sonore s'agglutine ou se raréfie dans le mouvement de l'air et, à travers la réception, se forme et se complète. Il est nécessaire que trois personnages participent à la fabrication artistique : l'auteur, l'éventuel traducteur, l'exécuteur-interprète. Poésie est donc avant tout son, mais elle est tout autant structure, projet, proportions, nombres, géométrie, et il en est de même pour un tableau : celui-ci a un espace délimité par le châssis, et les actions géométriques se répandent dans la délimitation visuelle décidée par le peintre, tandis que la poésie se propage dans l'espace en entrant ensuite dans la complexité du système auditif de chaque auditeur, et laisse plus ou moins de signes selon la capacité analytico-émotive et réceptive de chacun.

A ce propos (interpréter le signe écrit pour l'exécution) est expliqué par Zumthor en parlant de l'époque où le signe été écrit et lu encor par un nombre très limité de gens.

Seuls le son et la présence, le jeu vocal et la mimique réalisent ce qui fut écrit. Quelle qu'elle soit la performance propose ainsi à l'auditeur un texte qui, pendent qu'elle le fait exister, ne peut comporter ni grattages ni repentirs: un long travail écrit l'aurait-il préparé qu'il n'aurait, en tant qu'oral, pas de brouillon. L'art poétique consiste pour l'interprète à assumer cette instantanéité, à l'intégrer dans la forme de son discours. D'ou la nécessité d'une éloquence particulière, d'une aisance de diction et de phrase, d'une puissance de suggestion, d'une prédominance générale des rythmes. L'auditeur suit le fil; aucun retour n'est possible: le message doit porter (quel que soit l'effet recherché) au premier coup. (...) C'est la voix et le geste qui procurent une vérité; ce sont eux qui persuadent. Les phrases successives débitées par la voix, (...) entrent progressivement, au fil de l'audition, en rapports mutuels de cohésion. La cohérence ultime, qui *fait* l'oeuvre, est un don du corps. A l'heure où, en performance, le texte composé par écrit devient voix, une mutation globale l'affecte et, aussi longtemps que se poursuit l'audition et que dure cette présence, en modifie la nature. Au-delà des

objets et des sens auxquels il réfère, le discours vocal renvoie à de l'innommable: cette parole n'est pas la simple exécutrice de la langue, qu'elle entérine jamais pleinement, qu'elle enfreint, de tout corporeité pour notre imprévisible plaisir<sup>14</sup>.

Un tableau, on ne peut rien faire d'autre que le regarder, il est fait pour ça ; tandis qu'une poésie peut être lue silencieusement par un *non interlocuteur*, ou étudiée et perçue, de façon visuelle, comme un tableau. Mais cette approche est incomplète, dépourvue de son corps (sonore), de sa moitié visible dirons-nous ; en lisant sans sons nous donnons à la poésie la vie et la corporeité d'une ombre. Le « son-signe », « son-empreinte », que nous voyons sur la page écrite, la voix, le *Verba* créateur attendent l'exécuteur/interprète, attendent l'artiste collaborateur pour couler dans le son, comme les fondeurs de bronze, pour rendre tangible ce calque encore inconsistant.

Dans *L'art de lire à haut voix*, une rare méthode qu'enseigne à lire les mots comme s'ils étaient musique, Dubroca, souligne efficacement ce que suit :

Les ouvrages que nous lisons ne sont que des ombres vaines, que des cadavres, en quelque sorte sans vie, que le lecteur doit ranimer, s'il veut en retrouver les traits. Il faut qu'il leur prête sa voix, ses gestes ; il faut qu'il voie *Œdipe* se frappant le front, et hurlant de douleur, qu'il entende les éclats de *Demosthène* ; qu'il s'enflamme comme *Cicéron* contre les *Clodius*, les *Catilina*, et qu'il entende autour de lui les auditeurs qui frémissent : sans cela les plus beaux écrits ne sont que des figures glacées, des dessins ébauchés, demi-effacés, des traces légères d'un pinceau célèbre<sup>15</sup>.

C'est seulement en acceptant et donc en mettant en évidence cet aspect primaire de la poésie que celle-ci peut entrer en contact direct avec la musique. Cette dernière a, au contraire, un déséquilibre opposé : la musique, dit-on, ne peut être pensée autrement que *jouée* ; en réalité, elle est planifiée, conçue et lisible, comme la poésie, silencieusement, jusqu'à

---

<sup>14</sup> Zumthor, P. *La lettre et la voix*, Paris 1987, du Seuil, pp. 184-185.

<sup>15</sup> Dubroca, L. *L'art de lire à Haute voix*, Paris 1824, ed. Renouard

pouvoir la concevoir pour sa seule existence théorique, mentale, cérébrale, de délectation dans le déchiffrage, sans nul besoin de se concrétiser dans son corps sonore naturel ; je pense à *l'Art de la Fugue* de Bach. De même que dans la musique, dans la poésie les rapports entre les parties de la structure – de ses plus petits à ses plus grands éléments – se forment dans le temps où ils se déplacent dans l'espace.

Il existe une seule écriture sonore qui reste silencieuse ; une seule écriture qui est son mais ne peut être entendue si ce n'est dans la tête de celui qui la regarde : la peinture abstraite. La peinture abstraite oblige le lecteur à suivre un ordre, un parcours visuel, et même s'il est libre de revenir sur ses pas, c'est toutefois un parcours, un parmi d'autres possibles. C'est en parcourant la toile d'un tableau abstrait que se forment les connexions de contraste et de rythme propres à un système musical ou poétique basé sur le mouvement dans l'espace et dans le temps. Les rapports de force parmi les couleurs et les dimensions des signes s'unissent comme une partition contrapuntique, ils doivent être lus et reconstruits par l'observateur, et dans l'observation se forment les sons, les rythmes, les pleins et les vides : les contrastes et les assonances forment les rythmes, les couleurs et les différentes dimensions forment les harmonies et les dynamiques agogiques. Rien cependant ne pourra faire sortir ce son de son état de calque si ce n'est une interprétation hardie que je voudrais un jour essayer.

Ce n'est pas le cas de la poésie. La poésie a besoin de se former dans le son, ni plus ni moins que la musique ; et comme la musique, la poésie connaît tous les problèmes liés à son interprétation. Comme la poésie, la musique a besoin de persuader, d'avoir un *ars bene dicendi*. La rhétorique structure le discours, elle en est la guide qui permet au déclamateur de bien faire. Sans pour cela s'effacer, l'exécuteur/interprète s'adjoit à l'auteur, il en est le collaborateur indispensable. Son action est créative, elle doit l'être, sans quoi elle n'est pas vitale.

La connaissance de l'œuvre suppose une ample maîtrise de sa rhétorique (ou de sa non rhétorique). L'interprétation du signe se base sur des actions objectives et sur des choix subjectifs, dictés par une cohérence

historique mais aussi et surtout contingente. Je n'ouvrirai pas ici le chapitre de l'historicisation de l'interprétation qui est très long car je voudrais maintenant me diriger vers une direction plus pertinente concernant les rapports entre les arts et les sciences.

J'ai affirmé les fortes affinités entre les arts poétiques et musicaux. Je veux maintenant introduire le troisième art, l'art sous-tendu aux précédents, l'immanence par laquelle s'explique l'existence des formes et la cohérence des rapports. Dans tous ces différents stades d'existence de l'œuvre d'art : penser, concevoir, créer, réaliser, donner corps... est toujours présent un ordre, il est toujours là, évoqué souvent sans avoir été nommé, un dieu mystérieux, non transcendant, et indispensable ; je parle du nombre et des mathématiques.

Plusieurs fois les mots *nombres, proportions, géométries...* ont fait leur apparition dans les lignes ci-dessus. Pourquoi nombres en musique, pourquoi géométrie en poésie ?

Juste en parlant d'espace, il devrait apparaître évident que celui-ci peut être organisé, décrit et conçu uniquement grâce à la géométrie, au mesurage de la terre<sup>16</sup>. Les rapports des proportions d'une structure renvoient naturellement aux proportions euclidiennes, à la numérique combinatoire. Mais les mathématiques ne sont pas uniquement calculs et objectivités du nombre. Le chiffre est un symbole et en tant que tel il renferme un large espace volontairement obscur<sup>17</sup>. L'existence du verbe *déchiffrer* n'est pas le fruit du hasard. S'en remettre aux chiffres et aux lois que les mathématiques proposent n'exclue pas que se révèle à travers leur contact, l'innommable, l'inexprimable. L'art à travers les lois requises, la créativité amoureusement unie à la structure symbolique du chiffre, génèrent une filiation robuste et stable dans le temps. Les lois naturelles des mathématiques, unis à l'art, deviennent de féconds signes divins, des graines créatrices qui germent et fleurissent à chaque fois que le son de la voix leur donne vie ; et cela arrive toujours, quand la voix est vraie et

---

<sup>16</sup> Le terme *géométrie* dérive du *γεωμέτρης* (*geômetrês*) qui signifie « géomètre, arpenteur » et vient de *γῆ* (*gê*) (« terre ») et *μέτρον* (*métron*) « mesure »

<sup>17</sup> Chiffre de *zifr* arabe pour dire zero, mais aussi *zefiro* le vent, le rien. (*Liber Abaci* di Fibonacci).

authentique, quand sans cesse elle renaît, vive, nouvelle, à la fois différente et similaire, comme le Phénix renaît des cendres du passé. Nous proposons alors une immersion clarifiante dans l'étymologie des termes essentiels de la question.

## 1.2 Mathématiques, Musique et Poésie: de la question des termes

*pas perdus dans le labyrinthe de l'exégèse<sup>18</sup>.*

En jouant avec les mots, avec les termes (jouant en sens antique, c'est-à-dire comme un *jongleur*<sup>19</sup>, voir aussi dans le sens large de jouer, to play, zu spill... qui porte à la *performance* de l'interprète), on peut tenter une multitude de compositions littéraires qui, par la manipulation du texte, apparaissent, et de là s'acheminent vers des interprétations lointaines, sans rapport avec le sens originel.

Le jeu de défaire, et à la fois de briser, de forcer, d'éprouver la résistance des éléments d'une structure est, ou peut être, un système efficace de reconnaissance des limites de la structure même et, par conséquence, des caractéristiques indispensables, en définitive de ce qui est superflu. Il est bien évidemment nécessaire de connaître le "gradient d'accessibilité" (degré d'accessibilité) au-delà duquel ce processus ne fonctionne plus. J'entends par là qu'il y a un système d'intervention sur le texte commun à l'auteur et à l'interprète, un système qui a des lois communes, à peine différentes de l'un à l'autre (du fait que l'auteur a un niveau d'autorité et de liberté supérieur à l'interprète), et ordonnées par des questions esthétiques, artistiques et technico-métriques.

Par exemple, dans le mot « Numéro », je peux opérer une exploration des sons qui le composent, des signifiants qu'une partie de ses lettres contiennent et, enfin, des signifiés que forment d'autres combinaisons de l'ensemble ou d'une partie des lettres.

1. **Nume<sup>20</sup> (me)ro**, union de *nume* e *mero*: dieu éphémère, non fiable.
2. **Nume Ro**, dio de la lettre RO.
3. **Nero um(or)** humour noir.

<sup>18</sup> Starobinski, J. *Le parole sotto le parole*, Il Melangolo, 1982 p.155

<sup>19</sup> Ancien français *jogleor*, *jongleur*, dérivé du latin *Jocularis*, *Jocularis*, *Jòcus* (jeu)

<sup>20</sup> Nùme du latin Numen (gr. Ney-ma), un signe de la tête, surtout comme un signe de commandement et par association d'idées volonté, le pouvoir des dieux, le signe (lat. Nùtus), par qui tout dépendra.

4. **Rumeno** (roumain) habitant de Bucarest.

5. **Un remo** (rame) instrument de navigation.

Ici le jeu est poussé jusqu'à l'in vraisemblance<sup>21</sup>, nous sommes dans l'arbitraire le plus total (y compris pour l'ajout et la répétition des lettres) ; le sens du mot numéro est totalement effilé, corrompu, confus, anéanti dirons-nous (et pourtant, en quelque sorte, sa présence persiste, peut-être de façon subliminale). De Saussure affirme l'arbitraire absolu du signifiant : aucune loi naturelle ne lie l'image acoustique "numéro" au signifié que nous connaissons. Pourtant tous ces signifiés, qui comme des grappes de grains, sont autour et à l'intérieur de la sémantique sonore de chaque parole, peuvent à chaque moment dans la poésie évoquer l'un ou l'autre signifié, souvent grâce à la rime, aux assonances que les jeux rythmiques et rimiques, dans la relation entre deux vers, produisent. Cependant, si les mots sont appelés à préciser leur sens dans le lieu de la phrase (s'ils se trouvent aux côtés d'un prédicat ou en font partie), s'ils ont des adjectifs, des compléments ou mille autres éléments grammaticaux qui mettent en évidence et clarifient leur sens, leur but ou motif d'existence, leur sonorité n'est pas fondamentale ; mais si ils sont recherchés et voulus, non seulement pour trouver un sens auprès de leurs compagnons, mais pour former avec eux une chaîne sonore, ou plutôt un coffre-fort de sens, voici que leur *être là* se met à suivre des lois qui franchissent et dépassent la syntaxe sans pour autant perdre en efficacité communicative, au contraire. Ici je reviens au "degré d'accessibilité". Simone Mercenaro dans son article sur les *rimes équivoques* (Rims equivocz), précise les normes, ou plus précisément les *leys*, les formes et la technique qui étaient utilisées au temps de la naissance de la sextine lyrique<sup>22</sup>.

Dans cet article sont mises en évidence les caractéristiques de la rime équivoque, à savoir la même parole qui revient avec un signifié différent,

---

<sup>21</sup> Pourtant Nicola Cusano (1401-1464) retenait, par exemple que la connaissance doit se baser sur le mesurage en faisant référence à ce type de jeu en tirant du mot *mensuration* le mot *mens*. (v. Boyer, C. B. *Storia della matematica*, Milano IV ed. 1990, Mondadori, trad. A. Cargo, p.315)

<sup>22</sup> Mercenaro, S. *Le rime equivocche nella lirica profana Galero-Portoghese* in *La Parola del Testo*, Anno XII- 2008 Fascicolo 2, ed. Zauli, Roma, p. 246 e seg.

quand cette variabilité est esthétiquement admissible et quand elle ne l'est pas. En guise d'exemple négatif, parmi d'autres, il y a le mot *nada* (en espagnol) qui peut signifier 'nulla' (rien), mais aussi 'nata' (née). Cette association est considérée par Guillem Molinier inaccessible. Il est important et déterminant pour notre histoire, que la rime équivoque soit assimilée au nombre des 'instruments de travail' du *troubadour*<sup>23</sup>, et soit devenue ensuite un instrument structural dans la sextine d'Arnaut Daniel. Il existe toutefois aussi des techniques d'intervention sur le mot, de décomposition, ou d'inclusion dans d'autres plus grandes, qui ont été reprises et développées durant les siècles antérieurs. Ce travail de variation sur les éléments du lemme n'est pas éloigné du même type de travail que l'on fait à partir des notes.

Passons donc dans le champ de la musique. Les notes musicales ont sept noms mais les sons, nous le savons, sont beaucoup plus nombreux. L'écriture musicale nous permet d'établir la hauteur exacte de chaque note et sa durée. Toutefois il existe originellement deux plans d'identification de la note : un horizontal et un vertical. Par identification je n'entends pas seulement son nom, mais aussi son sens spécifique, son rôle dans la phrase. En vertical une même note peut faire partie d'un accord qui en change fortement le poids et le mouvement, dans un domaine défini ou dans le contexte général. La note a donc une fonction différente à l'égard des autres, mais une mélodie entière peut aussi suivre le même processus avec une harmonie différente. Le rapport donc des deux directions horizontales et verticales est porteur de sens. Il peut aussi arriver que la fonction verticale soit détaché de la façon virtuelle de la fonction horizontale ; c'est le cas de nombreuses situations techniques adoptées dans les *Sonates et Partitas* pour violon en solo sans basse de J. S. Bach. Néanmoins cela ne change ni la réalité, ni la nature du système. La note do, l'accord de do majeur et la tonalité de do majeur, sont, bien que renvoyant à la même note, trois choses très différentes. Cela revient à dire *épée, homme d'épée, récits de cape et d'épée*. Nous pouvons donc, à travers de simples éléments objectifs, mettre en contact parole et

---

<sup>23</sup> Mercenaro, S. *op. cit.* p. 266

musique ; et à ce titre la poésie nous fournit le meilleur champ de confrontation en ce que les mots sont utilisés avec les mêmes fonctionnalités que la musique. Ce qui nous échappe souvent, c'est que les notes puissent avoir autant de similitudes avec les mots.

N'abandonnons pas les termes purs pour le moment. Mathématiques, Musique et Poésie. Regardons-les avec détachement, comme des pièces archéologiques. La langue que nous utilisons aujourd'hui est une hérédité que nous avons acquise et que nous ne sommes pas en mesure de changer ; nous pourrions difficilement nous faire comprendre autrement. De Saussure nous apprend<sup>24</sup> que nous sommes tous immergés dans un immense fleuve qui nous conduit et dans lequel nous nageons et naviguons ; la langue se transforme lentement et nous, faiseurs et masticateurs de paroles, nous en subissons les transformations presque sans nous en rendre compte. Il est plus probable que les mots nous choisissent (était-ce Pasolini qui le disait ?) plus que nous ne les extirpons de notre propre écriin. Toutefois l'acte phonatoire nous appartient intégralement, la parole (Ferdinand de Saussure, encore lui !) est le moment de la personnalisation, de l'oralité et donc de l'ici-maintenant. Mais les termes ont une histoire et ont des significations parfois atténuées, présentes à un niveau subliminal ; les publicitaires qui depuis des années manipulent notre subconscient en savent quelque chose. Employer les mots dans des contextes qui mettent en lumière des significations multiples est, en effet, le "jeu" désormais dévoilé, et pourtant toujours efficace, de la publicité (la *persuasion occulte* se transforma, il y a déjà quelques années, en *persuasion manifeste*<sup>25</sup>).

En résumé : le couple mot-syntaxe, correspond au couple note-harmonie ; le rapport objet-ambiance peut modifier et engendrer le signifié ; il dispose comme un éventail du signifié les ambiguïtés en les faisant devenir une valeur ajoutée, il en est comme le symbole. Et le mot, la note, la figuration musicale ou rhétorique, sont des symboles.

---

<sup>24</sup> Voir De Saussure, F. *Cours de linguistique générale*, par Bally, Riedinger, Sechehaye, Losanna-Parigi, Payot, 1916.

<sup>25</sup> On commença à parler publiquement de "messages subliminaux" en 1957 quand Vance Packard publia le livre *The Hidden Persuaders*, Washington Square Press).

Le concept de symbole a une très vaste littérature qui embrasse de l'antiquité à nos jours et de l'art à la psychanalyse, sans oublier la philosophie. Par conséquent nous insérons ici de suite quelques observations qu'elles nous permettent de voir le symbole de différentes perspectives.

L'homme utilise la parole parlée ou écrite pour exprimer la signification de ce qu'il veut communiquer. Son langage est plein de symboles, [...] ce que nous appelons symbole, c'est un terme, un nom, ou même une représentation qui peut être familière dans la vie de tous les jours et qui toutefois possède des connotations spécifiques outre sa signification première et conventionnelle. Cela implique quelque chose de vague, d'inconnu ou d'inaccessible pour nous<sup>26</sup>.

(le) symbole [...] n'est jamais totalement décryptable, jamais tout à fait transcribable dans notre code [...] il y a toujours un reste<sup>27</sup>.

Quand on regarde une œuvre d'art on y projette toujours quelques significations de plus que celles qu'elle contient réellement. En effet nous devons faire de la sorte afin que l'œuvre devienne vivante pour nous. Le halo de flou, le caractère "ouvert" du symbole est une composante importante de chaque véritable œuvre d'art...<sup>28</sup>.

Das Kunstwerk ist (...) als das bloße Ding selbst ist, *αλλο αγορευει*. Das Werke macht mit Anderem öffentlich bekannt, es offenbart Anderes; es ist Allegorie. Mit dem angefertigten Ding wird im Kunstwerk noch etwas Anderen zusammengebracht. Zusammenbringen heißt griechisch *συμβαλλειν*. Das Werk ist Symbol.

[L'œuvre d'art est [...] quelque chose qui va au-delà de l'être de la simple *res*: *αλλο αγορευει*. L'œuvre fait connaître publiquement Autre, rend visible Autre ; elle est allégorie. Dans l'œuvre d'art, avec le *res* préparé, est mis quelque chose d'Autre. "Mettre ensemble" se dit, en grec *συμβαλλειν*. L'œuvre est symbole<sup>29</sup>].

---

<sup>26</sup> Jung, C. G. *L'uomo e i suoi simboli*, Milano 1980 Longanesi, p. 19

<sup>27</sup> Zumthor, P. *Babel ou l'inachèvement*, 1997 Paris ed. du Seuil, p. 12

<sup>28</sup> Gombrich, E. *Symbolic Images*, Milano 2002, Mondadori

<sup>29</sup> Heidegger, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes (L'origine dell'opera d'arte)*, doppia edizione: 1950 Frankfurt am Main, ed. Klostermann, e 2000 Milano, Marinotti, p.8-9 (trd. De Gennaro, Zaccaria, Amato).

L'observation de la parole comme symbole conduit vers l'étymologie.

L'étymologie est la discipline qui permet le plus efficacement de donner de la clarté aux termes. Parfois nous pouvons constater que les transformations nous ont amené à utiliser certains mots de manière erronée, bien différente de la naissance du terme, et pourtant leur codification est désormais absolument immuable.

Ici de suite une observation de Franco Crevatin studieux de l'étymologie comme moyen de connaissance pas seulement de la langue mais ainsi de l'histoire des concepts.

Quanto è lingua proviene dalla voce (fonè nel senso sia letterale che di espressione fonica) e in prima istanza dal pensiero, dal logos, e dunque la lingua struttura e articola i diversi modi del pensiero in base a una precisa conoscenza: i nomi delle cose sono stati imposti dagli uomini consapevolmente, guidati dal logos e dall'essenza naturale (...) dello stesso essere. (...) L'etimologia altro non è, quando è praticata con dottrina, che riscoperta del pensiero e dell'essenza<sup>30</sup>.

Voyons donc les termes principaux de l'argument: Mathématiques, Musique et Poésie :

**Mathématiques:** lat. *Mathematica* (pluriel) et du grec *Mathematike* qui concerne le savoir de la science, ou l'apprentissage adapté (Techné arte). Qui est relatif à *Mathema* discipline, étude, science, de MATHEO-MANTHANO, j'apprends. De même MATEO INVESTIGO ainsi que MATHETES disciple, MATHESIS cognition, doctrine : l'étude, la science par excellence : du radical MA variante développée, qui dans les langues ariennes a double sens de mesurer et penser, en somme mesurer avec l'esprit (Es. : sanscr. MATI (METIS, pensée. MATA doctrine, MEDHA intelligence, savoir; zend. MADHAS science, étude, art

---

<sup>30</sup> « Tout ce qui est langue provient de la voix (fonè dans le sens littéral plutôt que dans le sens d'expression phonique) et en première instance de la pensée, du logos, et donc de la langue structurée et à quel point articule t-elle les différents modes de la pensée en fonction d'une connaissance précise : les noms des choses ont été imposés par les hommes consciemment, guidés par le logos et par l'essence naturelle [...] du même être. [...] L'étymologie n'est autre, quand elle suit une pratique doctrinale, que redécouverte de la pensée et de l'essence ». Crevatin, Franco *L'etimologia come processo di indagine culturale*. Napoli 2002, p. 47.

médical MADAYA enseigner, grec MEDO mérite, MEDOS conseil, Got. MITON considérer; ant. Slav. MADRU intelligent; CHO qui sont en confrontation avec le sanscrit MATRA (grec METRON), alb. MATE, a.slav. et serb. MATA, gael. MEAD, irl. MEDH, (ebr., MAT) misura; Sved. MATA, Got. MITAN, Lat. METIRI mesurer; gr. MATION, lat. MODIOS, sorte de mesure, Cec. (cfr. méditer, esprit et mètre). D'autres pensent que la version grecque MATHEMA s'est formée sur rad. MAT ou MANT agiter (sscr. MAT-ATI, MANT-ATI, MAT-NATI), d'où serait ensuite venu le sens investiguer, apprendre.

Science qui a pour objet la quantité, la grandeur et ses propriétés : ainsi nommée car réputée supérieur à toute autre, par utilité et par évidence. <sup>31</sup>

Nous recourrons même volontiers au livre d'étymologie par excellence : l'*Etymologiarum sive originum* de Isidoro di Siviglia qui dans le III livre intitulé précisément *De Mathematica* écrit:

MATHEMATICA Latine dicitur doctrinali scientia, quae abstractam considerat quantitatem. Abstracta enim quantitas est, quam intellectu a materia separantes vel ab accidentibus, ut est par, inpar, vel ab aliis huiusmodi in sola ratiocinatione tractamus. Cuius species sunt quattuor: id est Arithmetica, Musica, Geometria et Astronomia.

[Mathematics is called in Latin *doctrinalis scientia*. It considers abstract quantity. For that is abstract quantity which we treat by reason alone, separating it by the intellect from the material or from other non-essentials, as for example, equal, unequal, or the like. And there are four sorts of mathematics, namely, arithmetic, geometry, music and astronomy.]<sup>32</sup>

[Les mathématiques sont appelées en latin, *doctrinalis scientia*. On considère la quantité abstraite. Car c'est la quantité abstraite que nous traitons par la raison seule, le séparant par l'intellect de la matière ou d'autres non-essentielles, comme pour exemple, égal, inégal, ou le pareil. Et il y a quatre sortes de mathématiques, à savoir, l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie.]

**Musique** : du grec *mousiké* art des muses (y compris donc la poésie)<sup>33</sup>. La *mousiké* au moyen de la parole, de la mélodie et de la danse, qui est une représentation mimique des actions fondées sur le rythme, agit par l'intermédiaire de l'ouïe et de la

<sup>31</sup> Dizionario Etimologico Pianigiani. (On line)

<sup>32</sup> Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive originum*, Oxford 1911, Oxford University press, Libro III, *De Mathematica* i-iii; Trad. latin-anglais de Brehaut, E. dans *An Encyclopedist of the dark ages, Isidore of Seville*, Studies in History, Economics and Public Law Columbia University 1912, p.77

<sup>33</sup> Georges-Calonghi, *dizionario della lingua latina*, 1932, Torino, alla voce *Musica*.

vue en réalisant de façon dynamique et non statique le plus haut degré de mimesis, voire une forme de spectacle dans lequel les Muses se regroupent en une sorte de théâtre total<sup>34</sup>.

La définition de la musique, étape capitale du savoir européen, est de Agostino : *MUSICA EST SCIENTIA BENE MODULANDI*, ici le mot *BENE* étant le nœud de toute la pensée esthétique philosophique exprimée par la phrase<sup>35</sup>. *Modus* et *Bonus*, écrit Agostino en se référant en premier lieu à la prononciation des paroles même, qui produisent le même son (*idem in sono*) avec un rythme de pyrrhique (deux pieds), bien que la signification soit différente, la différence étant dans l'attribution non à la grammaire mais à une autre discipline d'un tel jugement. De quelle discipline pourrait-il s'agir si ce n'est celle qui concède aux Muses omnipotence sur le chant ?

“Modulation n'est pertinent que dans la musique même si ce “modo”, d'où provient le mot, peut être employé avec différentes acceptions. Ainsi, par exemple, le terme diction vient précisément des orateurs, bien que quiconque parle dit quelque chose, et diction dérive du verbe dire”. [...] Modulation peut être justement défini comme une habileté du mouvement [...] nous ne pouvons pas dire que quelque chose se meuve correctement si elle ne respecte pas en particulier le caractère du “moto” [...], le mouvement recherché pour ce qu'il est”<sup>36</sup>.

On ajoute *bene* justement pour préciser que n'importe quelle chose se mettant en mouvement selon la loi du nombre dans le respect proportionnel des temps et des intervalles cela doit être fait opportunément ; pour cela il faut distinguer moduler et bien moduler. Au final c'est une science puisque chacun doit utiliser l'art avec la conscience de la raison et de la connaissance qui en découle.

Boezio affirme :

Consonantia, quae omnen musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter quondam pulsum percussiemque non redditur, pulsus vero atque

---

<sup>34</sup> Gentili, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica, da Omero al V secolo*, Milano 2006, ed. Burp.48 e seg

<sup>35</sup> A. Augustini, *De Musica*, I Libro, a cura di G. Marzi, Firenze 1969, Santoni, pp. 89-93

<sup>36</sup> A. Augustini, *De Musica*, op. cit.

percussivo nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus (...) stantibus motuque carentibus nullum fieri necesse est sonum. [La consonance qui gouverne chaque modulation musicale, ne peut exister sans le son, et le son ne se produit pas en dehors d'une impulsion et d'une percussion, et une impulsion et une percussion, à leur tour, ne peuvent en aucune façon exister si le mouvement ne les a pas précédés. [...] chaque chose étant immobile et sans mouvement, il en découle nécessairement qu'aucun son ne peut se vérifier<sup>37</sup>.

J'enregistre ici une coïncidence de points de vue très importante relative à la musique: *la Musique est geste*<sup>38</sup>. Cette définition aujourd'hui semblerait originale, sinon extravagante ou simplement sans pertinence. Pourtant le geste porte en lui le noyau de l'art : une communication réglée et symbolique qui cependant ne fait jamais abstraction du corps, au contraire, elle s'exprime et se *fait verbe*, 'chaire qui résonne', à l'intérieur et à travers lui.

Et Isidoro d'ajouter:

Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Mysis. Musae autem appellatae *apò ton masai*, id est a guarendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaeretur. Quarum sonus, quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus inprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. [Music is the practical knowledge of melody, consisting of sound and song; and it is called music by derivation from the Muses. And the Muses were so-called *ἀπὸ τοῦ μῶσθαι*, that is, from inquiring, because it was by them, as the ancients had it, that the potency of songs and the melody of the voice were inquired into.]

(...) Itaque sine Musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa (!). [And without music there can be no perfect knowledge, for there is nothing without it.]

(...) Musica movet affectus, provocat in diversum Habitum sensus. [Music rouses the emotions, it calls the senses to a different quality.]

(...) Musicae partes sunt tres, id est, harmonica, rythmica, metrica. Harmonica est, quae decernit in sonis acutum et gravem. Rythmica est, quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. Metrica est, quae mensuram diversorum metronum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, elegiacon, et

<sup>37</sup> An. M. T. Severini Boetii, *De institutione Musica*, p.295

<sup>38</sup> Voir Schmidt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, et Molino, dans *il Verso cantato*.

cetera. [ There are three parts of music, namely, *harmonica*, *rhythmica*, *metrica*. *Harmonica* is that which distinguishes in sounds the high and the low. *Rhythmica* is that which inquires concerning the succession of words as to whether the sound fits them well or ill.

*Metrica* is that which learns by approved method the measure of the different metres, as for example, the heroic, iambic, elegiac, and so on.]<sup>39</sup>

**Poésie:** (sanskrit *cayati*): possède tous les sens de l'italien "fare" (faire). Y compris *préparer, apprêter, travailler, façonner, former, faire avec art. Inventer, introduire des dieux nouveaux.* Aristote, paroles recherchées: *poser; mettre; placer;*

*exercer, cultiver, traiter, pratiquer la musique.*

*Composer*

*Représenter; présenter; peindre poétiquement.*

*Fabriquer, construire*

*Donner l'oracle*<sup>40</sup>

De même que nous pouvons observer que *mathématiques* est, bien avant la science des nombres, l'indication de discipline au sens large, *musique* est, bien avant l'art des sons, l'art de toutes les muses réunies. Le terme *poésie* nous conduit vers la construction. Nous verrons, en effet, combien la structure est déterminante pour son identité. Je proposerai donc comme champ commun au trois termes : la *technè*. Il ne faut pas chercher longtemps pour trouver que durant l'antiquité grecque et le Moyen Age, la théorie de la musique était l'une des disciplines (*mathemata*) d'étude qui faisait partie du *Quadrivium* (l'heureuse définition est de Boezio). Dans les sept arts libéraux (arts de type contemplatif et spéculatif), prévue par le curriculum universitaire médiéval, la Musique faisait partie, comme nous l'avons lu chez Isidoro, des quatre premiers arts du nombre, ou du mesurage, avec l'arithmétique, l'astronomie et la géométrie.

Cela dit Boezio écrit à propos de la musique dans son *De institutione musica*:

---

<sup>39</sup> Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive originum*, op. cit. Lib. III xvi-xx ; Trad. latin-anglais de Brehaut, E. op. cit. p.84-85

<sup>40</sup> Rocci, L. 1962 Città di Castello, *Dizionario Greco-Italiano*, à la voix 'Poesia'.

Cum sint quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidam in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit.

[Des quatre disciplines des mathématiques, trois ont pour objet la recherche de la vérité, mais la quatrième, la musique, non seulement est dirigée à la speculation, mais aussi à la moralité.]<sup>41</sup>

Les matières du *Quadrivium* se relient ensuite au *Trivium*, les arts de la communication : la grammaire, la dialectique et la rhétorique ; des matières qui ont constitué la somme culturelle de nombreuses générations. Zhumtor écrit à cet effet :

Une *ars* est une technique, système de règles tirées de l'expérience, fondées sur la nature et logiquement élaborées; elle est l'objet d'un enseignement (doctrine) lequel conduisant à une science, engendre une *facultas*, d'où procèdent les œuvres. Les *artes liberales* constituent la plus haute pédagogie scientifique et littéraire. Leur nombre est fixé à sept; un ordre significatif leur est imposé et détermine les degrés de l'enseignement: grammaire et rhétorique (arts du langage), dialectique (arts de la pensée), arithmétique, géométrie, musique et astronomie (art du nombre). Le septénaire inclut la totalité du savoir humain<sup>42</sup>.

Aujourd'hui nous concevons les sciences de façon nettement séparées, pour une nécessité d'approfondissement et de spécialisation ; toutefois, retrouver un peu de ce sens interdisciplinaire est utile pour obtenir une vision plus complète du discours communicatif/interprétatif de l'étude de notre réalité.

Par culture nous avons fait référence à cet éventail de possibilités que l'homme, en tant qu'animal social, a de construire et gérer la réalité. Il y a cependant des aspects culturels qui ne dépendent pas de choix volontaires, explicites et conscients, et qui sont des aspects profonds, liés à la cognition, au

---

<sup>41</sup> An. M. T. Severini Boetii, *De institutione Musica*, a cura di G. Marzi, p-287

<sup>42</sup> Zumthor, P. *Langue, texte, énigme*, Editions du Seuil 1975

processus humains de la connaissance et de la transmission de la connaissance acquise<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Crevatin, F. *L'etimologia come processo di indagine culturale*. Napoli 2002, p. 171

### 1.3 Du signifié et du signifiant ou la recherche des racines communes à la poésie et à la musique

L'idée et la forme n'ont aucun lien naturel de sens. Selon de Saussure le concept de langue comme **nomenclature** n'existe pas (correspondance naturelle de mots et de choses) et le signe linguistique est une entité construite par l'union arbitraire d'un concept (**signifié**) et son image acoustique (**signifiant**)<sup>44</sup> ; comme il a été dit auparavant, le son *numéro* n'a rien à voir avec l'idée de *numéro*, ayant en effet des sons différents d'un idiome à l'autre.

Signifié et signifiant, dans le même contexte culturel, peuvent donc être considérés comme deux éléments nécessaires à une quelconque communication conceptuelle entre individus. Attention (j'ajoute) : le signe est l'écrit mais le son vocal l'est aussi ; ou mieux, le signe est le concept même qui exprime une idée, qui exprime une émotion. Dans ces systèmes existent pourtant deux qualités principales : le signe écrit est immuable à la source (quoique l'interprète peut en changer à chaque fois les versions de réalisation sonore) ; le signe sonore est muable. Ces deux signes collaborent à une même fin qui est celle de communiquer. Je considère donc l'art même comme un système de communication, bien qu'il le soit à travers des systèmes complexes (parler indirectement pour mieux entendre, de même dans la pénombre la vue est-elle plus efficace en biais ). La qualité de la communication, le niveau de contact entre les producteurs et les faiseurs, dans la transmission du message nécessite des intermédiaires de niveau correspondant. Le rapport de poids et de mesure qui règle l'importance du signe écrit se resserre en spirales subtiles et robustes. Le son dans la poésie est absolument structurant, déterminant, identitaire, et il exige, pour être efficace, une interprétation/exécution immensément et fortement profonde et absolue<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> de Saussure, F. *op.cit.*

<sup>45</sup> Le conditionnel devrait s'imposer puisque nous ouvrons un petit passage d'une  
Le Chiffre sonore  
Davide AMODIO

En poésie les deux aspects, son et idée (ou plus exactement signifiant et signifié), sont impliqués dans des relations complexes qui se lient dans une transformation dynamique, ou dans une évolution : le chemin qui parcourt l'acte communicatif de sa conception à sa création et à son vécu dans l'instant de sa production jusqu'à sa disparition. Une idée naît, se concrétise dans un état latent (l'écrit), se remplit de son (l'état oral), est mise dans l'air, est reçue, puis elle disparaît, retournant dans son état latent, prête pour un tour successif où elle vivra une vie toujours identique mais différente (oh combien différente).

Deux lectures publiques ne peuvent être vocalement identiques, donc porter tout à fait le même sens, quoiqu'elles relèvent de la même tradition. Leurs variantes sont parfois peu sensibles, et leurs effets sur la stabilité de l'archétype, mal observable sur de courtes durées : il n'ont, littéralement, pas de témoins. D'où la théorie des « états latents » formulée voilà un demi siècle par Menéndez Pidal<sup>46</sup> à propos de l'épopée espagnole ancienne : le « texte » existe de façon latente, la voix du récitant l'actualise pour un instant, puis il retombe à son état, jusqu'à ce qu'un autre récitant s'empare. Menéndez Pidal envisageait ainsi une tradition purement orale. Mais sa conception s'applique aussi bien aux traditions complexes, où des textes écrits sont transmis par la voix<sup>47</sup>.

Le signifiant sonore, l'image acoustique, représente, donc, la composante commune la plus évidente entre poésie et musique ; si tant est qu'il soit difficile de nier l'existence, il l'est tout autant pour ce qui est d'accorder une signification à la musique ; pourtant elle est une masse dense de

importance capitale et je l'écris entièrement en note pour ne pas interrompre le fil du précédent discours. L'interprétation/exécution devrait être contrainte par la nature de la poésie et, par analogie, par la nature de la musique, à une interprétation fortement et profondément absolue, toutefois dans le cas de la poésie le texte conceptuellement entendu prédomine toujours trop sur le son et sur la musicalité de l'œuvre tant et si bien que dans la musique le son règne par sa prépondérance instrumentale et aussi vocale, sur la signification objective que sans doute le contenu musical contient. Le grave problème est que l'habitude rend l'erreur et l'inadéquation normales ; l'accoutumance, le fait de se croire incapable de comprendre, commun à nombre d'auditeurs, conduit à prendre sur soi ce qui, en réalité, est un fâcheux et inacceptable inaccomplissement du devoir primordial de l'interprète/exécuteur : *docere, delectare, movere*.

<sup>46</sup> Ramón Menéndez Pidal (La Coruña 1869- Madrid 1968) è stato un filologo e storico spagnolo.

<sup>47</sup> Zumthor, P. *La lettre et la voix*, op. cit. Paris 1987, du Seuil, p. 160

concepts quasi inexprimables si ce n'est par images acoustiques<sup>48</sup>.

A travers la succession de synesthésies (l'image qui résonne, le son calque de la forme et le toucher de l'image) Mandel'stam enregistre ce moment délicat qui précède immédiatement l'acte de la création artistique. A partir de ce témoignage "en direct" on déduit en outre que le signifiant peut se placer avant le signifié même ; mais les témoignages qui vont dans ce sens sont rares.

Les vers vivent d'une image intérieure, de ce calque sonore de la forme qui précède la poésie écrite. Il n'y a pas encore une seule parole, et pourtant les vers résonnent déjà. C'est l'image intérieure qui résonne, et l'ouïe du poète la palpe<sup>49</sup>.

Ici de suite Nietzsche parle de ce délicat processus de création, dans *la Naissance de la tragédie*, à propos de Schiller :

Schiller nous a éclairés sur le processus de son 'faire' de la poésie par une observation psychologique [...] il confesse en effet avoir eu devant lui et en lui, comme état préalable précédant l'acte de faire de la poésie, non une série d'images avec une causalité de pensées ordonnée, mais plutôt une *disposition musicale*<sup>50</sup>. "Depuis le début le sentiment est en moi sans objet déterminé et clair ; ce dernier ne se forme que plus tard. Il précède une certaine disposition d'âme musicale et seulement après elle, suit en moi une pensée poétique"<sup>51</sup>.

Nous pouvons lire encore chez Eliot, à ce propos :

... je sais aussi qu'une poésie, ou une partie d'elle, peut tendre à se réaliser comme rythme particulier avant de trouver une expression dans les mots, et

<sup>48</sup> Je fais allusion à un complexe problème lié à l'interprétation de la musique dans nos temps (XX-XXI siècles) dans lesquels on ajoute un autre type de geste, mais en manière exagérément encombrante, « à soudoyer » vraiment le discours relatif à l'« état latent » : l'enregistrement du disque. Elle, au lieu de d'être considérée comme une photographie pour l'interprète suivant, a été par contre identifiée comme *plus réel du roi*, c'est-à-dire plus pertinent du texte même !

<sup>49</sup> Mandel'stam, O. *Sulla poesia*, 2003 Milano, ed. Bompiani, p. 50

<sup>50</sup> Nietzsche, F. *La nascita della Tragedia*, Milano, 2006 Adelphi p. 40

<sup>51</sup> Schiller: lettre à Goethe 1796 in Nietzsche, F. *La nascita della Tragedia*, p. 40

que ce rythme peut faire naître idées et images : je ne crois pas être le seul à avoir fait pareille expérience<sup>52</sup>.

Et encore dans le même sens Eugenio Montale affirme que :

Le compromis entre son et signifié ne consent pas de solutions partiales en faveur de l'un ou de l'autre terme. La poésie est... musique faite de paroles et même d'idées : elle naît comme elle naît, d'une intonation initiale qui *ne peut pas se prévoir avant que ne naisse le premier vers*<sup>53</sup>. [c'est moi qui souligne].

Je souligne qu'en Montale se dessine une attention portée à la musicalité de la poésie avant les idées, peut-être parce que la poésie dépasse ainsi faisant les idées mêmes. Dans le second italique on comprend que dans le moment où naît le premier vers se termine la phase indéterminée. A partir de là, la voie se trace par des signes et des directions de plus en plus contraignant.

Chez Herdan nous lisons que les sons dont un mot est composé sont indépendants de sa signification, du concept en somme dénoté par le mot même<sup>54</sup>. Mais cette dichotomie saussurienne<sup>55</sup> n'en conserve pas l'indépendance et la hiérarchie (prééminence du concept sur son corps sonore) lorsque l'on évolue dans le champ de la poésie. Il y a des poésies d'images qui supportent bien les traductions (par exemple, ce vers de Nietzsche *esitava come la cascata che precipitando esita ancora*<sup>56</sup>), mais la grande majorité de la poésie perd dans la traduction aussi bien une partie de sa structure que la totalité de son corps sonore<sup>57</sup>. Jouant avec les termes, en grand maître, Mandel'stam poursuit l'analyse des deux composantes de la parole (signifié et signifiant) comme étant

---

<sup>52</sup> Eliot, T. S. *Sulla poesia e sui poeti*, Milano 1960, p. 37 comme citation dans Beccarla G. L. *L'autonomia del significante*, Torino, 1975, Einaudi, p.1

<sup>53</sup> Montale, E. *Sulla poesia*, cit. in B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica, da Omero al V secolo*, op. cit. p. 48.

<sup>54</sup> Herdan G, *Linguistica quantitativa*, 1964 Bologna Il Mulino, p. 24

<sup>55</sup> Sur la contre-preuve de la dichotomie de De Saussure voir F. de Saussure, *Scritti inediti di linguistica generale* a c. di Tullio de Mauro, Roma 2005, ed. Laterza.

<sup>56</sup> Nietzsche, F. *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 2005 trad. Montinari, p.120

<sup>57</sup> Ezra Pound disait à propos de la poésie d'Arnaut Daniel: "Comme toujours pour la poésie raffinée, on ne peut la juger que si elle est dite, ou chantée, dans son rythme original" in *Lo Spirito Romano*, Firenze 1959, Vallecchi, trad. S. Baldi, p. 48

interchangeables, comparables à une petite lanterne de papier avec une bougie à l'intérieur, les deux objets étant alternativement l'un à l'intérieur de l'autre. En concentrant l'attention sur le seul signifiant, pourrions-nous concevoir le son de la poésie comme musique ? Et la musique à son tour, peut-elle représenter l'aspect signifiant du langage et par conséquent son calque sonore ?

Dans son analyse pointue et approfondie du signifiant poétique Gian Luigi Beccaria énonce le problème en ces termes :

Le sens poétique se réalise dans la combinaison d'un signifié calé dans des conventions rythmiques limitatives et d'un signifiant libéré en sémasiologisations de sons ou de figures rythmiques [...] l'expansion phonico-timbrique des morphèmes, lexèmes et phonèmes est elle-même, dans la poésie, dépositaire d'un signifié<sup>58</sup>.

Il arrive ainsi, par l'analogie poésie-musique, à une heureuse intuition quant à la compréhension de la substance du signifié en musique. Je ne partage pas cependant ce que dit Beccaria, un peu plus bas, dans cette recherche sur le signifiant en poésie, à propos de la musique et de la danse :

Dans la musique, dans la danse, à la recherche d'art figuratif, sons et mouvements, *donc rythmes dépourvus de signification*, rapports et symétries, donc organisations purement formelles, se définissent par elles-mêmes, tandis que la poésie est parmi tous les arts le plus chargé de significations (et c'est même *le seul art qui utilise des signes déjà pourvus de significations*)<sup>59</sup>. [c'est moi qui souligne]

Il est vrai, la poésie porte son récit presque comme un prétexte, la cohabitation avec la langue d'usage quotidien est seulement apparente ; mais dire que musique, danse et art figuratif se définissent chacun par eux-mêmes, cela peut correspondre alors à n'importe quel idiome que l'on

---

<sup>58</sup> Beccaria G. L. *L'autonomia del significante*, Torino, 1975, Einaudi, p. 5

<sup>59</sup> Beccaria, G. L. *L'autonomia del significante*, op.cit. p. 7

ne connaît pas directement.

Nietzsche nous raconte<sup>60</sup> que la musique dans son illimitation n'a pas besoin de l'image et du concept, elle ne fait que les tolérer à ses côtés. La poésie du lyrique ne peut rien dire d'outre qui ne soit déjà présent dans la musique. Elle oblige le lyrique à parler par images. Le symbole universel de la musique ne peut être en aucune façon, selon lui, exhaustivement exprimé dans le langage.

Il y a dans ces considérations une idée de surconceptualisation de la musique qui conduit vers une communication d'un niveau, si l'on peut dire, supérieur aux paroles et aux significations. La musique n'est donc pas seulement un langage communicatif à tous niveaux, elle est au-delà du langage.

Et pourtant, pour revenir à la poésie, si l'on suit la pensée de Mandel'stam, il ne faut pas demander à la poésie trop de concrétude, d'objectivité, de matérialité. La chose est-elle maîtresse du mot ? Le mot vive (noter l'adjectif *vive*) ne définit pas un objet, mais il choisit librement, presque à sa guise, son signifié objectif, une extériorité, un corps précieux. Et le mot erre librement autour de la chose, comme l'âme autour du corps abandonné mais non oublié<sup>61</sup>. Dans la poésie le mot est avant tout vivant à travers son sens de mobilité. On trouve ici un passage ultérieur dans la définition du langage poétique<sup>62</sup>: la définition n'est pas liée à ce qu'elle définit. Le signifié devient le corps abandonné mais non oublié. Le mot est choisie pour sa sonorité en premier lieu, puis pour ses possibilités d'accueillir, nourrir ou générer d'autres significations, dans une prégnance sémantique de proportions pas toujours ou pas du tout prévues.

Les mots sont des notations qui servent à indiquer des concepts ; mais les concepts sont des signes plus ou moins dotés pour indiquer des sensations se répétant souvent par groupe de sensations<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Nietzsche, F. *La nascita della tragedia*, op. cit. p. 49

<sup>61</sup> Mandel'stam, O. *Sulla poesia*, 2003 Milano, ed. Bompiani p. 50

<sup>62</sup> Volontairement je croise les considérations sur la poésie et sur la musique pour arriver, par superpositions successives, à convaincre de leur commune identité.

<sup>63</sup> Nietzsche, F. *Al di là del bene e del male*, trad. F. Masini, 2007 (XXII edizione) Milano, ed. Adelphi p.189

Le rythme de la poésie n'existe pas indépendamment du signifié<sup>64</sup> ; en effet le signifié est une *ambiance* à l'intérieur de laquelle les sons trouvent leur logique et leurs canaux de réverbération grâce à la structure formelle qui les soutient. C'est exactement ce qui se passe en musique avec l'*ambiance* tonale de référence ; à l'instar des tentatives futuristes qui ont voulu affranchir la poésie du signifié<sup>65</sup>, ainsi la musique de la seconde moitié du XX siècle – qui pour peu de temps sera encore dite contemporaine – a exprimé ses lumières et ses ombres dans la même lutte d'indépendance à l'égard des correspondances signifiantes pour aller vers une tonalité désormais étroite et usée en tant que *prétexte*, en tant que limite à dépasser et à détruire.

---

<sup>64</sup> Beccaria, G. L. *L'autonomia del significante*, op.cit. p. 24

<sup>65</sup> Voir à ce propos Marinetti, F.T. dans la poésie *Zang Tumb Tumb*.

## 1.4 Problèmes d'exécution: *jouer* la poésie

*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*<sup>66</sup>

La brillante moitié de la poésie, le corps sonore dont nous avons parlé, est alors le champ partagé avec la musique; en effet la poésie entretient, parmi ses questions d'exécution, de très grandes affinités avec la musique. A ce propos Mandel'stam écrit:

A la différence de la graphie musicale, l'écriture poétique, présente une gigantesque lacune, en ce qui concerne les signes, les accents, les indications expressives qui rendent un texte intelligible et conforme aux lois. En poésie, cette signalétique manque, même si les phénomènes sous-tendus n'en sont pas moins précis que ceux auxquels se rapportent les notes musicales ou les hiéroglyphes de la danse<sup>67</sup>.

Cette gigantesque lacune pourrait aussi, qui sait, être une grande liberté interprétative. Il n'est pas suffisant de connaître et de parler la langue employée par la poésie que l'on veut interpréter.

Il va de soit, en effet, que connaître et parler habituellement la langue de la poésie soit suffisant pour la comprendre, mais il n'en va pas ainsi :

Un lecteur de poésie qui n'est pas analphabète met de son propre chef les signes correspondant presque en les extrayant du texte même. L'analphabétisme poétique n'a rien à voir ni avec celui communément connu, ni avec le savoir lire les lettres de l'alphabet, ni même avec le fait d'avoir une culture littéraire. L'analphabétisme poétique est souvent confondu avec l'analphabétisme commun, si bien que quiconque sait lire est considéré poétiquement alphabète<sup>68</sup>.

Cela arrive, aussi, et bien plus fréquemment, en musique. Dominer la technique d'un instrument, lire avec fluidité la musique et savoir la réaliser sur un plan sonore, ne signifie pas la comprendre. Il existe un analphabétisme musical absolument parallèle à celui de la poésie. S'il est

<sup>66</sup> Petrarca F. *Canzoniere*, I canto.

<sup>67</sup> Mandel'stam, O. *Sulla poesia*, op. cit. p. 54

<sup>68</sup> Mandel'stam, Ossip *Sulla poesia*, op. cit. p. 54

vrai qu'en musique les signes et les indications expressives sont nombreuses, toutefois – et c'est un problème dont on avait davantage conscience dans le passé qu'en des temps récents – ils ne sont jamais suffisants : leur respect scrupuleux ne suffit pas pour une interprétation correcte.

Encore une fois lire signifie interpréter, faire « sonner » le signe, comme en musique, voyons ici, chez Nietzsche, avec en plus la force du souffle qui constitue son rythme.

Lorsqu'il lisait, l'homme de l'antiquité – mais cela arrivait assez rarement – il lisait pour lui-même, ou il le faisait à voix haute ; on s'étonnait si quelqu'un lisait en silence, et l'on se demandait secrètement pour quelle raison. Par voix haute j'entends avec tous les crescendo, les inflexions et les changements de ton et les variations du "tempo", dans lesquelles l'antique vie publique trouvait sa joie. Durant cet ère les lois du style littéraire étaient les mêmes que celles du style oratoire ; et les lois de ce dernier dépendaient, en partie, du surprenant caractère exhaustif et du raffinement de l'oreille et du larynx et, en partie de la robustesse de la continuité et de la puissance pulmonaire des antiques. Cette période, comme l'entendaient les antiques, est surtout une totalité physiologique, en ce qu'elle est contenue dans *une seule* respiration<sup>69</sup>.

Savoir, pour le dire avec Nietzsche, combien pèse une syllabe et un mot, de quelle façon une phrase bat la mesure, rebondit, tombe, accélère, conclut... signifie avoir "conscience" de ses propres oreilles et de l'organicité du son du tissu sémantique. Et connaître et rechercher une profonde compréhension de l'apparat constitutif du texte pour ensuite le restituer avec toute la liberté possible revient à unir art et technique, sans jamais se laisser dominer par l'un ou par l'autre, en confondant au contraire les deux qualités en une seule chose. La technique comme moyen essentiel, comme outil des idées.

Lié au mot technique il y a une grande masse de sens. Ils se trouvent ici beaucoup de chemins qui se croisent: la technique comme art, la technique comme science, la technique comme voie pour exprimer l'art ou, en revanche, pour la supprimer... Mais d'où la technique vient?

Camus nous dit :

---

<sup>69</sup> Nietzsche, F. *Al di là del bene e del male*, op. cit. pp.161-162

Prométhée est ce héros qui aima assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts. L'humanité, aujourd'hui, n'a besoin et ne se soucie que de techniques. Elle se révolte dans ses machines, elle tient l'art et ce qu'il suppose pour un obstacle et un signe de servitude. Ce qui caractérise Prométhée, au contraire, c'est qu'il ne peut séparer la machine de l'art. Il pense qu'on peut libérer en même temps les corps et les âmes<sup>70</sup>.

Poésie et musique, si l'on résume, ont beaucoup de points communs : dans la conception ; dans la nécessité de la comprendre avant de la réciter ; dans les problèmes d'interprétation/exécution ; dans le fait de donner vie au texte ; dans la réalisation d'un geste sonore.

De l'oratoire, on passe ici à l'art de la déclamation pour le Théâtre. Cette nuance nous la raconte Camus :

Il y a un sentiment que connaissent les acteurs lorsqu'ils ont conscience d'avoir bien rempli leur rôle, c'est-à-dire, au sens le plus précis, d'avoir fait coïncider leurs gestes et ceux du personnage idéal qu'ils incarnent d'être entré en quelque sorte dans un dessin fait à l'avance et qu'ils ont d'un coup fait vivre et battre avec leur propre cœur<sup>71</sup>.

Néanmoins à propos des rapports entre poésie et musique dans l'histoire, il y a un passage intéressant dans son *Histoire de la littérature italienne* de De Sanctis<sup>72</sup> dans lequel on parle du moment historique, au XVII<sup>e</sup> siècle, durant lequel naît le mélodrame. Ici la transformation du langage poétique en son, le triomphe de l'art oratoire **fuse** en musique, le *recitar cantando*, est perçu comme la mort de la littérature. En d'autres termes le signifiant prédomine tandis que le signifié perd de sa valeur. Il ne faut pas toutefois se méprendre, la poésie et la musique ne sont pas prises en jugement ; on enregistre chez De Sanctis la préoccupation de la véracité de l'acte communicatif. Peut-être que dans la course vers une élégance idéale on risque de perdre la substance essentielle, de posséder un art sans avoir rien à dire. Je trouve important d'enregistrer cette idée par la

---

<sup>70</sup> Camus, A. *Prométhée aux Enfers*, in *Noces suivi de L'été*, Paris 1959, Gallimard p. 120

<sup>71</sup> Camus, Albert *Noces à Tipasa*, *op. cit.* p. 20

<sup>72</sup> Francesco De Sanctis (né le [28 mars 1817](#) à [Morra Irpino, Campanie](#) - mort le [29 décembre 1883](#) à [Naples](#)) était un universitaire italien, généralement considéré comme le plus important spécialiste de [littérature italienne](#) au [xix<sup>e</sup> siècle](#).

retranscription de sa citation complète :

Le mot en tant que mot peut avoir quelques temps une existence artificielle dans les académies, mais elle ne pourra pas former une littérature populaire, car la parole, si elle est toute-puissante en qualité d'expression, comme simple sensible elle est inférieure à tous les autres instruments de l'art. Le mot est toute-puissant quand il vient de l'âme et met en activité toutes les facultés de l'âme dans ses lecteurs ; mais, quand l'intériorité est vide, et que la parole n'exprime qu'elle-même, elle en ressort insipide et ennuyeuse. Alors la vue matérielle, la couleur, le son, le geste sont bien plus efficaces à la représentation que cette parole morte. On comprend dès lors comment les paroliers, avec tout leur esprit et leur élégance, maintinrent leur influence dans un cercle toujours plus restreint de lecteurs, et comment au contraire les acteurs, les musiciens et les chanteurs devenus très populaires en Italie et à l'étranger prirent le dessus [...] Par ailleurs, dans la parole se développe toujours plus l'élément chantable et musical, déjà très prononcé chez le Tasse, chez Guarini, chez Marino. La sonorité ou la mélodie était devenue la première loi du vers ou de la prose, et l'on fabriquait les périodes au son de la musique : chacun avait dans l'oreille une onde mélodieuse. Une partie de la rhétorique était la déclamation, c'est-à-dire une façon de réciter majestueuse et mélodieuse. *Le mot n'était plus une idée, elle était un son ;* et souvent récitée à contresens, pour ne pas gâter le son. Ce mouvement musical, déjà manifeste chez Pétrarque et chez Boccace, bien qu'harmonisé par les idées et les images, désormais, dans cette insipidité de chaque vie intérieure, devient le principal régulateur de tous les éléments de la composition : *tout le chatouillement est dans l'oreille*. Et l'on comprend comment, les choses étant arrivées à ce point, la littérature meurt d'inanition, par défaut de sang et de chaleur interne et, *devenue parole qui résonne, elle se transforme en musique et en chant*, qui plus directement et énergiquement poursuivent leur finalité. [...] *La littérature mourrait et naissait la musique*<sup>73</sup>. [c'est moi qui souligne]

Voilà une façon de concevoir le rapport avec le signifiant de manière conflictuelle. La sonorité est vue comme un ornement. Selon De Sanctis à cette époque (ou d'après lui-même) le son peut être entendu, comme résonateur du signifié, il en est presque l'écorce non nécessaire. Au contraire, moi je les considère inséparables. Le son est encore plus que cela : c'est une manière de dépasser le signifié, et la poésie est son lieu d'élection.

---

<sup>73</sup> De Sanctis, Francesco *Storia della Letteratura italiana, F. II XVII sec. in Italia*, Milano 1912, p. 179.

Il est vrai, et facilement démontrable, que les intonations et les différents accents ne provoquent pas seulement une simple emphase du signifié (voir l'amplification) mais elles ont le pouvoir de dire jusqu'à son contraire. Il suffit d'observer, par exemple chez Pius Servien, la différence entre une correcte et une incorrecte lecture sonore, simplement par la légère modification du poids de la syllabe (les exemples sont tirés de l'*Atala* de Chateaubriand).

Lectures possibles:

1. Si ma **main** tombe par **hasard** sur la **tienne** (073, I)
2. L'autre **jour** le **vent** jeta tes che**veux** sur mon **visage** (*ibid.*)

Lectures impossible:

1. Si ma main **tombe** par **hasard** sur la **tienne**.
2. L'autre **jour** le vent **jeta** tes che**vaux** sur mon **visage**.

Ces secondes scansiones ne diffèrent des premières que par la place d'un seul accent<sup>74</sup>.

Le son toutefois est à la base du choix même des vocables avant leur signification, attendu que le son des paroles unit le corps poétique en une trame artistique cohérente et logique, et à la fois nécessaire.

Mais alors, quelle est la finalité principale de l'art poétique ?

J'en propose une : former des *vibrations émotives*. C'est dans cette direction que doit être entendue l'existence même du signifié. Chaque composante, chaque ingrédient de l'organisme artistique concourt à cette finalité : procurer des émotions à travers la communication. Le meilleur instrument est naturellement la persuasion, puisque c'est grâce à elle que l'on obtient la disposition favorable et l'ouverture, la réception suivie du partage, de celui qui écoute.

*Vous qui écoutez*. Le début du *Canzoniere* de Pétrarque met en avant deux choses fondamentales : les autres (*vous*), sans qui la communication est impossible, et l'écoute. L'écoute est la condition principale et nécessaire pour une communication efficace. Les contrastes et les différences de couleurs, des quantités, des aspérités, ou les douceurs du langage, toutes

---

<sup>74</sup> Servien, P. *Lyrisme et Structures sonores*, Paris, 1930, Boivin, p. 30

ces choses ensemble forment une trace dans le tissu expressif voué à la formation des vibrations émotives. L'écriture est fondamentalement une sémantique sonore, un signe du son, semblable à la notion musicale. Il y a donc un écart entre l'écriture et la réalisation sonore (exécution). Des siècles de lectures silencieuses ont éliminé cet écart adressant aux seuls acteurs, ou diseurs, les problèmes d'exécution. Toutefois c'est précisément dans l'écoute et dans le son que la poésie se concrétise, se manifeste, s'incarne. *Vous qui écoutez en rimes éparses le son*. C'est finalement dans l'air que le pathos, essentiel à son existence, procède. Il existe cependant un point d'équilibre entre le signifié pur de la parole et sa transformation en son (le signifiant) : l'un ne peut exister sans l'autre ou, pour une bonne efficacité, l'un ne doit pas prévaloir sur l'autre, comme disait justement Montale.

Production de son et écoute. Comment dire, comment jouer, comment entrer en communication active avec l'auditoire, en capturer l'attention. Ici l'on pénètre, pourtant, dans le domaine de la rhétorique puisque :

« il n'y a pas de rhétorique solitaire, pas de rhétorique du désert ni de la retraite, pas de rhétorique du silence ni de la spéculation. Le monde de la rhétorique est celui de la vie, du mouvement, du déplacement, des communications et des rapports sociaux »<sup>75</sup>.

Il est nécessaire de conquérir l'auditoire, de persuader l'autre d'ouvrir une *des portes de l'âme* : l'oreille.

Avoir une signification à dire, avoir une technique pour représenter et une technique pour persuader un autre d'écouter : voilà en une phrase ce dont il est question dans cette étude sur les devoirs de la poésie, de la musique, des mathématiques (qui sont attenantes aux deux autres), et les problèmes d'interprétation/exécution.

Tout, cependant, devient plus complexe et intéressant lorsque le signifié outrepassa la compréhension, quand la représentation a des aspects insondables, symboliques ; dans la nature même du symbole, un aspect obscur doit exister afin que l'on puisse s'adapter à toutes les oreilles et à

---

<sup>75</sup> Moliniè, G. *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris 1992, ed. Librairie Générale Française, *Les Usuels de Poche*, p. 5

de multiples interprétations.

Le nombre est symbole par excellence, ou plutôt le chiffre ; et entre toutes les formes poétiques celle qui synthétise les éléments de la poésie et de la musique jusqu'ici exposés, ainsi que la dynamique de la danse, mais surtout la force du nombre dans son emploi de chiffre sonore, c'est la sextine lyrique, instrument précieux de connaissance des liens puissants qui interagissent entre toutes ces disciplines désormais si lointaines et non communicantes.

La sextine lyrique est l'instrument par excellence pour dire le geste, pour être le geste, pour traverser l'espace géométriquement, dessiner le son et forcer les signifié à travers le changement continu des sons signifiants correspondants, le geste plastique du corps à travers l'équilibre de ses poids dans le mouvement. Nous analyserons donc le geste et la représentation du corps humain qui, au moment de la naissance de la sextine (1200 environ), se transformait en une représentation dynamique, un geste en mouvement, non seulement icône vivante mais expression rituelle dynamique et lisible, en une communication du moment contingent. Nous analyserons le nombre comme forme, le nombre comme symbole, et enfin les organismes complexes que tout cela renferme en un mélange caractéristique des correspondances souterraines, des racines communes aux trois disciplines : Musique, Poésie et Mathématiques.

## 2. La sextine lyrique



Arnaut Daniel

### 2.1 Inventio avant-coureur

Un matin, en ouvrant au hasard le chansonnier de Pétrarque, je lis le poème CCXXXVII *Non à tanti animali il mar fra l'onde*.

Le premier vers de Pétrarque (et toujours le premier plus que les autres) flatte et caresse les oreilles tel un baume suave, capable d'agir même lors d'une lecture silencieuse.

Je suis immédiatement ravi par le roulement en tourbillons délicats de ce poème. En poursuivant, je note cependant que ce n'est pas la forme habituelle du sonnet, et surtout qu'il n'a pas de rimes. Peu à peu je me rends compte que ces mêmes mots qui conclut la première strophe hexastique de chaque vers, sont présentes dans toutes les autres et ce avec un ordre précis ; même le nombre des stances est évocateur : le 6. Quel prodige ! Cette forme poétique m'a fasciné dès le premier instant, ce fut *un coup de foudre* ; son nom, sextine lyrique, excite grandement ma curiosité, je décide qu'il me faut en savoir plus !

Bien vite je m'en rends compte : c'est un sujet de grande envergure.

La sextine est parmi toutes les formes lyriques de notre tradition la plus résistante dans le temps. Née avant le sonnet, elle lui a survécu. Elle a de nombreuses caractéristiques particulières qui en font un instrument de recherche extrêmement précieux. Elle se définit non sur des bases thématiques mais exclusivement comme une structure formelle ; elle compte six stances sizain, plus une *tornada* de trois vers. Les mots qui ferment les vers « ne se plient pas, à l'intérieur d'une même stance, sous la contrainte de la rime, mais ils se répètent à l'identique dans chacune d'entre elles, ce pourquoi on les appelle des mots-rimes »<sup>76</sup>.

De stance en stance se réalise une rotation à spirale ; particularité fascinante et intéressante, une permutation rigoureuse gouverne les répétitions des mêmes mots-rimes dans les stances successives : la *retrogradatio cruciata* (rétrogradation croisée).

Cette caractéristique permet que la structure soit formée par un mouvement, un "geste" de composition (un jet de dés justement), dicté par la circularité en spirale, qui devient ensuite perceptible à travers sa déclamation.

### **2.1.1 Le 'trobar ric' du 'miglior fabbro'**

La sextine lyrique naît sur la terre de France au XII siècle. Sa paternité est unanimement attribuée au troubadour et jongleur Arnaut Daniel ; pour les italiens, depuis Dante, on parle d'Arnaldo Daniello. A l'origine cette forme poétique s'exprime en provençal – ou langue d'oc – une langue aussi difficilement qualifiable de langue morte que de langue vivante<sup>77</sup>! Le provençal, en effet, vécut comme langue au moyen âge durant les siècles XI, XII et XIII grâce à la brillante littérature qui en favorisa la diffusion bien au-delà de sa terre native. Aujourd'hui, bien que subsistent de nombreux groupes ethniques épars en Europe (grâce à des personnages tels que Federico Mistral [prix Nobel de la littérature en 1904<sup>78</sup>] et à des

<sup>76</sup> Roncaglia, A. *l'invenzione della sestina*, in "Metrica" II 1981, p. 3

<sup>77</sup> Roncaglia, A. *La lingua dei Trovatori*, Roma 1965 ed. Ateneo, p. 7.

<sup>78</sup> « En reconnaissance de la grande originalité et de la véritable inspiration de sa production poétique, qui reflète avec splendeur les scénarios naturels et l'esprit natif de son peuple, et, de plus, à son conséquent travail de philosophe » (Motivation du prix

mouvements très dynamiques formés par des militants passionnés) nous pouvons encore trouver une sonorité semblable à celle du provençal dans le catalan moderne<sup>79</sup>.

Toutefois, des poésies du temps d'Arnaut, nous n'avons récupéré qu'une infime partie. Leur son complet, la prononciation du texte et les notes, (réduite aujourd'hui à quelques exemplaires) a des indications trop exigües pour pouvoir reconstruire de façon suffisamment satisfaisante. Qui, en effet, serait capable de retrouver les jeux de prononciation, les renvois allusifs adressés aux contemporains ? Qui serait-il jamais en mesure de retrouver le métier d'intonation, d'accompagnement et d'interprétation musicale parallèle, même en disposant encore des indications données par les notes originales ? Ceci n'enlève pas à la sextine lyrique le fait d'être une forme féconde qui non seulement a généré en huit cent années de vie, des pages et des pages de poésie splendide, mais elle représente toujours un intermédiaire très efficace pour comprendre, ou au moins pressentir, une manière de "penser" la poésie dans laquelle est encore vivant le sentiment d'art total (parole-chant-danse) de la tradition antique (voire grecque)<sup>80</sup>. Voyons donc quelques extraits biographiques de l'*escolier* Arnaut Daniel.

Parmi les témoignages de la vie d'Arnaut Daniel, nous trouvons d'importantes informations dans les *Vidas* qui nous sont parvenues en plusieurs manuscrits<sup>81</sup>. La traduction de Toja s'exprime en ces termes :

Arnaut Daniel était de cette contrée d'où venait monsieur Arnaut de Marouill, de l'évêché du Périgord, du château qui porte le nom de Ribairac, et il fut gentilhomme. Il étudia bien les lettres et devient *jongleur* et il se délecta à faire de la poésie en *caras rimas*; pour

---

Nobel à Frédéric Mistral).

<sup>79</sup> En effet, comme l'écrit Roncaglia : [...] les pyrénéens ne constituèrent jamais une barrière, et les faits historiques orientèrent la région catalane plutôt vers la France que vers l'intérieur de la péninsule espagnole. De là l'incontestable affinité du catalan avec le provençal : affinité soulignée et renforcée du fait que durant plus de deux siècles (XII-XIII) le provençal fut accepté et adopté même par les troubadours et écrivains natifs de la Catalogne comme une langue littéraire exclusive, à laquelle la langue catalane est restée subordonnée à l'état de dialecte jusqu'à ce que Raimondo Lullo (1235 – 1315) ne vienne la relever ». Roncaglia, A. Id., p. 31

<sup>80</sup> Voir Gentili, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica, da Omero al V secolo*, Milano 2006, ed. Bur

<sup>81</sup> Voir les comparaisons synoptiques in G. Toja, *Arnaut Daniel Canzoni*, Firenze 1960, ed. Sansoni, pp. 165-68.

cela ses chansons ne sont ni faciles à comprendre, ni à apprendre.

Il aima une noble dame du nom de Gascogne, épouse de monsieur Guillaume de Bouville, mais il est dit que la dame ne partageait pas son sentiment ; sur cela il écrit :

Je suis Arnaut, qui le vent recueille,  
avec le bœuf je chasse la lèpre  
et je nage contre le courant impétueux.

Dans les *razos* provençales la figure de Daniel est ainsi narrée :

Une fois il vint à la cour du roi Richard d'Angleterre, et un autre *jongleur* qui se trouvait aussi à la cour fit le pari de composer des rimes plus précieuses que les siennes.

Arnaut pris cela pour un jeu et chacun misa sur son propre cheval, mis à disposition du roi, que l'autre ne l'aurait pas fait. Et monsieur Arnaut, à cause de l'ennui qu'il en éprouva, ne pu lier une parole à l'autre.

Le *jongleur* composa sa chanson avec aisance et rapidité ; ils n'avaient eu que dix jours de temps, et le roi devait les juger d'ici cinq jours.

Le *jongleur* demanda à monsieur Arnaut s'il l'avait fait et monsieur Arnaut répondit que oui ; trois jours étaient passés et il n'y avait pas encore pensé. Et le *jongleur* chantait toute la nuit sa chanson, pour bien la retenir. Et monsieur Arnaut pensa à la manière dont il pouvait se jouer de lui, jusqu'à ce que vint une nuit, et le *jongleur* la chantait et monsieur Arnaut l'apprenait en entier, avec l'air. Et quand ils furent devant le roi, monsieur Arnaut dit vouloir réciter sa chanson et il commença (à dire) la chanson que le *jongleur* avait composé. Aussitôt que le *jongleur* l'entendit, il le fixa dans les yeux et lui dit que c'était lui qui l'avait composée. Et le roi demanda comment cela se pouvait ; et le *jongleur* pria le roi qu'il apprenne la vérité et le roi demanda à monsieur Arnaut comment la chose s'était produite. Et monsieur Arnaut lui raconta comment les faits s'étaient déroulés ; et le roi en tira une grande joie et retint que tout cela était une grande farce et ils furent libérés de leurs gages et il fit donner à chacun des présents. A Monsieur Arnaut est revenu le chant qui dit :

Mai io l'ebbi ma esso m'ha  
Qui troverete il frutto della sua opera<sup>82</sup>.

Toja met en garde sur la véracité et la fiabilité de l'anecdote ici narrée, mais il enregistre les témoignages de Raion de Durfort qui attestent la période de la vie de jongleur de Daniel dans ses vers *serventesi* adressés

---

<sup>82</sup> Je ne l'eu jamais mais lui il l'a/ ici vous trouverez le fruit de son œuvre

à Bernart (ici rapportés à travers la traduction du même Toja) :

*Pus etz malastrucs sobriers  
non es Arnautz l'escoliers,  
cui coffondon dat e tauliers  
e vay coma penediensers  
paupres de draps e de deniers...*

(Sei un disgraziato ancora più grande di Arnaldo, lo scolaro, che rovinano dadi e tavoliere [di scacchi] e se ne va come un penitente, povero di vesti e di denari)<sup>83</sup>.

Je signale, en guise de première déduction tirée de ces informations, qu'en Arnaut Daniel cohabitait le poète, le compositeur de musique, l'interprète chanteur et le conteur acteur ; tous ces métiers étaient maîtrisés au plus haut degré :

Arnaut dépasse par la richesse de ses rimes les plus célèbres troubadours : 100 en 18 chansons avec un total de 962 vers, avec pourcentage d'une rime environ tous les 10 vers <sup>84</sup>.

Du côté de la musique nous avons la contribution du passionné Sesini (même si ses considérations couvrent un groupe de troubadours parmi lesquels on trouve aussi Arnaut, il n'en reste pas moins la preuve que la maestria dont il disposait musicalement était égale à son talent poétique) :

Si cette poésie eut tant de succès à son apogée, à tel point d'aller se répandre en terre étrangère, auprès de gens qui ne comprennent pas sa langue, elle le dû à la musique, aux airs, rapidement célèbres, qui l'accompagnait<sup>85</sup>.

Pour ce qui est, par exemple, de la versification et de la technique métrique d'Arnaut, Toja transmet les conclusions de son étude analytique faite sur l'intégralité son œuvre:

---

<sup>83</sup> Tu es un malotrus encore plus grand qu'Arnaut, le scolaire, qui gâte les dés et l'échiquier et s'en va comme un pénitent, sans l'habit ni le sous.

<sup>84</sup> Toja, G. *Arnaut Daniel Canzoni* op.cit. p. 41

<sup>85</sup> Sesini, U. *Le melodie trobadoriche della biblioteca ambrosiana*, Torino 1942 Chiantore, p.280

L'examen analytique des rimes permet d'affirmer que les innovations d'Arnaut ne sont pas tant dans le nombre, même si considérable, que dans la technique, qui atteint chez lui une grande perfection, sur le plan de la qualité esthétique indissoluble de l'inspiration poétique et toute vouée à rejoindre une unité accomplie et une musicalité de la chanson<sup>86</sup>. [...] Il revient à Canello d'avoir reconnu le premier qu'Arnaut a mis en application la réforme réalisée par les troubadours dans la distribution des rimes dans les *coblas*, en particulier avec l'utilisation fréquentes des *dissolutas*, qui offrent une grande variété et nouveauté à la chanson, et d'avoir même pressenti la valeur musicale des *mezze rime* et des rimes équivoques.

L'étude de la riche gamme vocalique et consonantique des rimes d'Arnaut ne peut conduire à la reconnaissance d'un artifice vide et formel, mais, au contraire, d'une astucieuse technique musicale, destinée à atteindre de surprenants effets phoniques, propres à créer une mélodie interne du vers, en accord avec celle de la musique<sup>87</sup>.

[...] on reconnaît universellement à Daniel le mérite d'avoir enrichi la poésie courtoise de cette nouvelle forme métrique. La tradition disant qu'il en a été l'inventeur remonte probablement au fameux extrait du *De vulgari eloquentia*, où Dante cite, à l'effigie d'Arnaut, la stance invisible de sa sextine *Al poco giorno*<sup>88</sup>.

Partant de ces différentes informations, on ne peut parler de la sextine lyrique comme d'une véritable invention d'Arnaut Daniel, ni d'une création partie de rien, mais bien d'un heureux assemblage de formes déjà préexistantes.

D'après Davidson<sup>89</sup>, en effet, l'origine de la sextine remonte à deux caractéristiques de la lyrique provençale : les *rimas dissolutas* et la tendance à l'ordonnement inversé des rimes en reconnaissant dans les deux stades de la formation de la sextine la *canso redonda* et la *canso encadenada*. En outre, comme le précise Toja<sup>90</sup> :

Les *coblas retrogradadas* de la sextine appliquent l'artifice métrique connu dans la rythmique *mediolatina* avec le nom de *retrogradatio cruciata*, à savoir la rétrogradation en croix des six mots-rimes de chaque *cobla* selon l'exemple donné par la *cobla retrogradada* dans les *Leys* (ed. Anglade, II, p. 108). La sextine d'Arnaut est composée d'un septénaire et de 5 endécasyllabes tous en rimes féminines. Ses particularités sont :

- l'utilisation du bisyllabe dans les mots-rimes (à l'exception de *enongla*),

<sup>86</sup> G. Toja, *Arnaut Daniel Canzoni* op. cit. p. 45

<sup>87</sup> Toja, G. *Arnaut Daniel Canzoni* op. cit. pp. 45-46

<sup>88</sup> Toja G. *Arnaut Daniel Canzoni* op. cit., p. 50

<sup>89</sup> Davidson, A. *The origin of sestina*, in "Modern Languages Notes", 25 (1910), p. 18.

<sup>90</sup> Toja, G. *Arnaut Daniel Canzoni* op. cit p. 52

- les assonances entre le second et le cinquième mot (*ongla-oncle*),
- le dernière et avant-dernier (*arma-cambra*),
- le premier et le quatrième de la première strophe (*intra-verga*), qui est ainsi divisée en deux tercets rétrogradés.

Il n'est pas certain qu'Arnaut se soit inspiré de l'hexamètre et du respect médiéval du 6 *numerus sacer* (6 comme multiple de trois) ainsi que l'indique Mari<sup>91</sup>, mais on relève une loi de triple assonance observée intentionnellement dans la *cobla*, en respectant, du moins ici, le numéro trois<sup>92</sup>.

Toutefois l'originalité de la sextine d'Arnaut ne repose pas uniquement sur l'innovation du mécanisme structural ; la technique d'Arnaut est une forme expressive de ses états d'âme relatifs aux exigences musicales étroitement liés à celle-ci. La sextine réalise sa musicalité interne indépendamment de la mélodie, notait Bembo<sup>93</sup> (le premier traducteur d'Arnaut), avec *gravité* pour le son de correspondance des rimes éloignées, et *dignité* et *grandeur* pour les rimes proches (au début et à la fin de la strophe).

Toja note en citant U. Canello<sup>94</sup>:

La nouveauté de la technique musicale d'Arnaut réside dans "une sorte de mélodie qui seconde le développement de la pensée, continuellement, du début à la fin de la strophe" en évitant ainsi la facilité du thématisme de ses prédécesseurs.

<sup>91</sup> Mari, G. *La sestina di Arnaldo, ...* in "Rend. Ist. Lomb. Scienze, Lettere", vol 32 (1899), p. 954 in Toja, *Arnaut Daniel Canzoni* op. cit

<sup>92</sup> Toja, G. *Arnaut Daniel Canzoni, op. cit.* p.50

<sup>93</sup> Bembo, P. *Le Prose*, ed. M. Marti, Padova, 1955, pp. 19, 69 cit. in Toja, G. *Arnaut Daniel Canzoni, op. cit.* p. 54

<sup>94</sup> Toja, G. *Arnaut Daniel Canzoni, op. cit.* p. 54

### 2.1.2 Un jeu de dés

*Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*<sup>95</sup>  
*Succession de semblants différents*<sup>96</sup>.  
*...forme qui semble une subtile langue de flamme*  
*pliée et repliée sur elle-même*<sup>97</sup>.

Le XII siècle, ou plus exactement, le siècle dont le milieu est dans l'an 1200, nous a laissé deux présents parfaits, l'église de San Zeno de Vérone et les chansons d'Arnaut Daniel, grâce à quoi nous touchons à l'excellence de l'architecture italo-romane et de la poésie provençale des troubadours<sup>98</sup>.

Ainsi s'ouvre le chapitre de *L'Esprit des littératures romanes* de Ezra Pound sur *il miglior fabbro*, l'homme qui changea l'histoire de la poésie mondiale avec sa sextine lyrique. Et pourtant de cette unique et très précieuse sextine d'Arnaut, Pound ajoute :

[...] ce peut être sa première expérience de sextine tant elle est médiocre mais [...] malheureusement c'est la seule sextine qu'il nous reste<sup>99</sup>.

Un dur jugement qui ne tient pas compte, à mon avis, du fait que le texte poétique ne représente qu'un tiers, si ce n'est moins, des "ingrédients" de l'œuvre. Il faudrait prendre en considération la musique qui ne peut pas et ne doit pas être séparée du texte au point de considérer la sextine d'Arnaut indépendamment ; et pour finir, non moins important que les deux autres, vient l'aspect interprétatif (représentatif ou *performatif*, comme on l'entend) indissociable, donc, d'une quelconque évaluation qualitative. Si, comme il a été dit, l'innovation de la structure et de la technique, ne doivent pas faire omettre qu'il s'agit toujours de moyens expressifs, toutefois la combinaison heureuse des éléments choisis par

---

<sup>95</sup> ***Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*** est un [poème](#) de [Stéphane Mallarmé](#) paru en [1897](#) dans la revue *Cosmopolis* et publié en [1914](#) dans [La Nouvelle Revue française](#). C'est l'un des tous premiers [poèmes typographiques](#) de la littérature française qui préfigure l'usage du [calligramme](#) en poésie.

<sup>96</sup> Carducci, G. *Antica lirica italiana*

<sup>97</sup> Pound, E. *Lo Spirito Romano*, trad. S. Baldi, Firenze 1959 Vallecchi, p. 48

<sup>98</sup> Pound, E. *Lo Spirito Romano* op. cit. p. 41

<sup>99</sup> Pound, E. *Lo Spirito Romano*, op. cit, p. 60

Arnaut qui composent la forme qui engendre l'œuvre sont une clef de lecture importante pour la compréhension de son art, une clef qui ouvre une porte sur un vaste monde au panorama aux contours indéfinis, du fait précis de sa forte composante improvisatrice sans laquelle toute évaluation devrait pour le moins être suspendue.

Il est nécessaire cependant de connaître un peu plus ce personnage qu'est Arnaut Daniel, l'*Adam* de cette forme poétique à l'existence pérenne et florissante et, naturellement, de sa célèbre première sextine.

La stance en *oda continua* (ainsi appelée par Dante dans le *De vulgari eloquentia*, II, X, 2) est donc une forme dont la paternité est officiellement attribuée à Arnaut mais elle ne constitue pas, à elle seule, son identité. Chez Dante, en effet, il est présenté comme le représentant marquant de la poésie provençale d'amour.

Néanmoins de ce poète chanteur, Arnaut Daniel, dont les données biographiques sont obscurcies par le temps et la rareté des notices<sup>100</sup>, nous avons hérité du geste habile du jet de dés. Les combinaisons de la sextine lyrique suivent, en effet, les couples de numéros sur les faces des dés – jeu pour lequel Arnaut Daniel l'*escolier*, comme le chantait Raion Durfort, semblait être un expert (même si le *coffondon dat* indique qu'il pâtit d'une fortune aléatoire!) – qui sont 6-1 5-2 4-3, dont la somme, par couple, est toujours de sept (dans la septième stance se conclue la *tornada* de trois vers) ; et dans la sextine est resté, même à travers les différences de langues, de normes, de registre poétique, le geste du hasard, geste qui domine la composition et oriente par le lancé ininterrompu des dés, entre l'immédiateté de l'instant et le contrainte préétablie, les règles du jeu. Ici, cependant, le hasard s'annule dans la répétition, et le rêve du joueur se réalise : avoir toujours un six à portée de main ! Pouvoir anticiper les mises ! Même une fois décidés et choisis les

---

<sup>100</sup> Ainsi le raconte Vittorio Sermonti : "veniva (...) dal vescovado di Périgord, nativo d'un castello che ha nome Ribairac [oggi Ribérac, dipartimento della Dordogne] e fu gentil uomo. E bene si applicò alle lettere (...). E abbandonò gli studi e si fece giullare, e adottò una maniera di comporre in rime preziose, per che le sue canzoni non son facili da capire né da ricordare". Quelques indices nous autorisent à placer sa naissance peu avant 1150, sa production aux dernières décennies du siècle. V. Sermonti, *Il Purgatorio di Dante*, Milano 2001, RCS, p.480.

mots-rimes, le mécanisme commande fortement la création même de l'œuvre, puisqu'en plus de trouver des mots qui se terminent par la rime voulue, il faut utiliser toujours ces mêmes mots et toujours dans l'ordre préfixé et établi. Cela s'impose à la question même du mouvement à travers les répétitions et les variations continues et périodiques<sup>101</sup>.

On peut voir, aussi bien dans la prose que dans les vers de Dante, que compter Arnaut au nombre des grands maîtres n'est pas chose nouvelle ; il est loué dans le *De Vulgari Eloquentia* lorsque Dante signale à plusieurs reprises la hardiesse des solutions techniques d'Arnaut, grand artiste dans l'utilisation de la parfaite *constructio* de la chanson, en témoignant de s'être lui-même astreint à ces modèles pour son unique et *petrosissima* sextine<sup>102</sup>. Mais (est-ce une contradiction ?) dans la *Divina Commedia* Arnaut est placé parmi les luxurieux, dans le chant XXVI du Purgatoire, avec Guido Guinizelli qui dans le poème l'indique à Dante en l'appelant le "miglior fabbro del parlar materno" (le meilleur forgeron du parler maternel). *Fabbro* signifie artiste consommé, écrit Toja<sup>103</sup>, le poète artisan, maître de son *ars* et de sa langue.

« O frate, - disse, - questi ch'io ti cerno  
col dito, - e additò un spirto innanzi, -  
fu miglior fabbro del parlar materno.

#### Versi d'amore e prose di romanzi

<sup>101</sup> Je reporte, à propos de la correspondance des numéros de la sextine avec le jeu de dé, le fait qu'il existe deux points de vue contraires : celui en faveur est de Canettieri et celui contre est de Billy ; je me risque à dire, de mon propre point de vue, que l'on peut parfois observer des correspondances objectives qui peuvent avoir été réalisées par les auteurs inconsciemment. Je veux dire qu'accepter, du point de vue historique, que la structure de la sextine lyrique se soit ou non inspirée du jeu de dés, est sans influence. Le constater, pour nous lecteurs postérieurs, est intéressant et nécessaire pour pouvoir comprendre et entrer dans le mécanisme de la structure, en se faisant aider par toutes les possibles similitudes. Il est vrai que les historiens doivent évaluer les sources et accepter ce qui est inébranlable et ce qui relève seulement de l'intuition, ce qui est indiscutablement témoigné par les sources et ce qui relève de l'intuition soutenue uniquement par le bon sens et quelques indices ; il est bon cependant de s'essayer également à ces approches riches de nuances en ce qu'elles permettent une compréhension large et souvent bien plus efficace. Cfr. Canettieri 1993 *La Sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma Colet; e Billy, D. *La sentine réinventée suivi d'un essai de métrique génétique*, in "Stilistica e metrica italiana", 4- 2004

<sup>102</sup> Cfr G. Toja, *Arnaut Daniel canzoni*, op. cit. p. 85 e V. Sermonetti, *Il Purgatorio di Dante*, Milano 2001, RCS, p.480

<sup>103</sup> Toja, G. *Arnaut Daniel canzoni*, op.cit., p. 85

*soverchiò tutti: e lascia dir li stolti  
che quel di Lemosì credon ch'avanzi.*

*A voce più ch'al ver drizzan li volti,  
e così ferman sua opinione,  
prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.*

*Così fêr molti antichi di Guittone,  
di grido in grido pur lui dando pregio,  
fin che l'ha vinto il ver con più persone»<sup>104</sup>.*

Il est fait mention d'Arnaut Daniel (ou Arnaldo Daniello) comme du "meilleur artisan" et "poète" de la langue vulgaire (*parlar materno* par opposition à la grammaire, au latin, où la gloire revient à Virgile). Arnaut Daniel est aussi le seul qui dans la *Divine Comédie* s'exprime dans sa propre langue<sup>105</sup>. A ce sujet Aurelio Roncaglia écrit :

[...] le nouvel art en langue vulgaire témoigne depuis son exorde d'une mure expérience des procédés rhétoriques auxquels la poésie latine fournissait des modèles, et de la rythmique *mediolatina* des *innari* et *tropari* il répète les schémas de vers et les structures de strophes, et des « tropes » (les *inventiones* interpolées par la liturgie) il tire le nom « tropos invenire », « composer des tropes » = « trouver », d'où les « tropatores », « troubadours » qui furent désignés les nouveaux poètes<sup>106</sup>.

Les vers que Dante récite à Guinizelli ont fait l'objet de différentes études et interprétations contrastantes. Je ne citerai que G. Toja, dont on apprend justement que :

L'épisode du Purgatoire ne peut être évalué avec les mêmes critères, étroitement techniques, des passages du *De vulgari eloquentia* : c'est, ne l'oublions pas, un passage poétique, dans lequel Dante exprime en effet un jugement critique comparatif entre Arnaut et Giraut, mais dans un langage, qui se charge d'une émotivité particulière, polémique, affective, autobiographique, et qui perd donc la froide objectivité du trait

---

<sup>104</sup> Purg. XXVI, 115-126.

<sup>105</sup> Vedi S. Battaglia, *Le rime "petrose" e la Sestina*, Liguori, Napoli 1964, p.33

<sup>106</sup> Roncaglia, A. *Le più belle pagine della letteratura d'oc e d'oïl*, Milano 1961 ed. Nuova Accademia, Capitolo *I trovatori provenzali*, p. 271 e seg.

scientifique<sup>107</sup>.

Dans ces vers, Dante soutient, en effet la supériorité d'Arnaut sur Guiraut de Borneil ("celui de Lemosi", ainsi nommé en référence à la région française du Limousin dont Guiraut était originaire) que d'autres considéraient le meilleur Troubadour. A ce propos, dans sa fine lecture du chant XXVI du *Purgatoire*, Roncaglia écrit :

[...] l'énonciation d'une poétique se transforme, néanmoins, dans une situation lyrique cette supériorité littéraire affirmée et difficilement acquise est vue à travers ces moments et rencontres d'une infatigable éducation poétique qui lui vaut d'acquérir la valeur d'étape d'un itinéraire spirituel<sup>108</sup>.

Dante en réalité était peut-être l'un des rares à connaître l'œuvre de Daniel de manière aussi approfondie ; il connaissait au moins 10 de ses 18 chansons, dans une période où les répertoires étaient encore difficiles !

La rencontre entre Dante et Arnaut débute par les vers suivants :

*« lo mi feci al mostrato innanzi un poco,  
e dissi ch'al suo nome il mio disire  
apparecchiava grazioso loco<sup>109</sup>. »*

Dans les vers suivants Dante fait parler Arnaut dans sa langue provençale maternelle :

*« El cominciò liberamente a dire:  
"Tan m'abellis vostre cortes deman,  
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.  
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;  
consiros vei la passada folor,  
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.  
Ara vos prec, per aquella valor  
que vos guida al som de l'escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!"*

<sup>107</sup> Toja, G. *Arnaut Daniel canzoni, op.cit.*, p. 77

<sup>108</sup> in G. Toja, *Arnaut Daniel canzoni, op.cit.* p. 80

<sup>109</sup> Purg. XXVI,136-138.

*Poi s'ascese nel foco che li affina. »*

(Purg., XXVI, 139-148)

(Votre courtoise requête m'est tant agréable (*Tan m'abellis vostre cortes deman*) / qu'à vous je ne peux ni ne veut me cacher (*qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire*) / Je suis Arnaut, qui pleure et va chantant (*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan*) ;/ contrit et peiné je contemple la folie passée, / (*consiros vei la passada folor*) / et serein j'entrevois la joie à laquelle j'aspire (*e vei jausen lo joi qu'esper, denan*) / maintenant je vous prie, par cette vertu qui vous guide au sommet (*Ara vos prec, per aquella valor*) / rappelez-vous à temps de ma peine ! (*sovenha vos a temps de ma dolor*).<sup>110</sup>

Suit la belle traduction de Aurelio Roncaglia:

“Tanto mi piace la vostra cortese domanda, ch'io non mi posso, né voglio celare a voi. Io sono Arnaldo, che piango e vo cantando. Afflitto vedo la passata follia, e vedo gioioso, innanzi a me, il giorno che spero. Ora vi prego, per quella virtù che vi conduce al sommo della scala, vi sovvenga a tempo della mia pena”.<sup>111</sup>

Et j'ajoute ces “musicales” lignes explicatives :

[...] in questa ultima « novità » del canto non è da vedere un tratto di verismo linguistico; ma piuttosto un gusto di suggestione musicale simile a quello di un compositore moderno che inserisca nella propria musica modi arcaici, ad esempio, di gregoriano. È una suggestione sottile di gentilezza antica, che ricama già la cortese domanda di Dante; un desiderio squisito di ridestare gli echi di una remota e rarefatta musicalità. È l'ultimo sentimentale compiacimento della memoria dantesca in una nostalgia di studi cari e lontani, l'ultimo tributo di Dante alla prima tradizione poetica volgare.

Quindi anche la figura di Arnaldo s'allontana e dispare:

*Poi s'ascese nel foco che li affina.*

[...] dans cette dernière “nouveau”<sup>112</sup> du chant il ne faut pas voir un trait de vérisme linguistique ; mais plutôt un goût de suggestion musicale digne d'un compositeur moderne qui insère dans sa propre musique des modes archaïques, par exemple, du grégorien. C'est une suggestion subtile de grâce antique, qui orne déjà la demande

---

<sup>110</sup> Traduction des vers d'Arnaut de V. Sermonetti, ne *Il Purgatorio di Dante*, Milano 2001, RCS, p.479

<sup>111</sup> Roncaglia, A. *Il Canto XXVI del 'Purgatorio'*, Roma 1951, ed. Signorelli, p.24

<sup>112</sup> Roncaglia ici se réfère à l'insertion de l'utilisation du provençal dans les vers finaux du chant XXVI du Purgatoire pour représenter la “voix” d'Arnaut Daniel.

courtoise de Dante ; un désir exquis de ressusciter les échos d'une ancienne et rare musicalité. C'est la dernière complaisance sentimentale de la mémoire dantesque dans une nostalgie d'étude chère et lointaine, le dernier tribut de Dante à la première tradition poétique vulgaire.

Donc aussi la figure d'Arnaut s'éloigne et va disparaître:

*Poi s'ascese nel foco che li affina.*<sup>113</sup>

Enfin chez Pétrarque dans le Triomphe de l'amour (IV, 40 ss):

*« Fra tutti il primo Arnaldo Daniello  
gran maestro d'amor; ch'alla sua terra  
ancor fa onor col suo dir novo e bello. »*

(« Arnaut Daniel, le premier parmi tous, grand maître d'amour ; qui fait encore honneur à sa terre avec son parler neuf et beau »).

Depuis Pétrarque la sextine lyrique devient un genre indépendant dont les règles sont :

1. Aucun vrai vers ne rime à l'intérieur d'une strophe mais tous trouvent une correspondance de rime dans les autres strophes ;
2. Les rimes sont toutes des mots-rimés au sens où tous les vers qui riment entre eux se terminent par le même mot ;
3. La position des mots-rimes se fait en roulement de strophe en strophe, selon le mécanisme dit de la 'rétrogradation croisée' ; les vers de chaque strophe correspondent à celle de la précédente selon l'ordre dernier-premier-avant-dernier-second-antépénultième-troisième. Une éventuelle septième strophe aurait donc le même schéma que la première.
4. La conclusion faite de trois vers contient trois des mots rimes de la sextine à la fin du vers, et les trois autres à l'intérieur<sup>114</sup>.

L'invention structurelle de la sextine mobilise de façon particulière les principes essentiels au langage poétiques : la jakobsonienne projection d'une intemporalité

---

<sup>113</sup> Roncaglia, A. *Il Canto XXVI del 'Purgatorio' op. cit.* pp. 24-25

<sup>114</sup> Beltrami, P. G. *Gli strumenti della poesia*, Bologna 2002, il Mulino, pag.105

Vedi anche: Frasca, G. *La furia della sintassi, La sestina in Italia*, Napoli 1992, Bibliopolis.

paradigmatique sur le temps syntagmatique (d'un être idéal sur un devenir empirique) et la subséquente organisation du discours selon un modèle de condensations rythmées autour de noyaux privilégiés<sup>115</sup>.

Cette forme poétique présente des éléments importants qu'il faut analyser séparément :

1. Le symbolisme marquant de la structure, comme il a été dit, dans sa forme géométrique en spirale ;
2. Le nombre 6 ;
3. La circularité ;
4. La répétitivité des mots propre à l'organisation rhétorique mais aussi riche de fonctions mystiques et magiques.

A travers les occurrences d'une même base sémique entre différents contextes, avec différentes fonctions et en relation à divers sujets actants, s'offre une occasion de versifier concrètement, expérimentalement, les potentialités significatives et les capacités de suggestion émotive de ces noyaux : une véritable fouille dans le vif de la parole (n'est-ce pas cela que nous appelons poésie ?) <sup>116</sup>.

### **2.1.3 La première sextine de l'histoire**

Nous pouvons donc lire et observer avec attention le texte et la musique de cette première expérimentation poétique musicale. Ici, à la suite, le texte accompagné de trois traductions : une (celle de Maurizio Perugi<sup>117</sup>) qui recherche la retranscription littérale, le chemin vers la plus complète adhésion à la signification originale, une autre (de Aurelio Roncaglia<sup>118</sup>) qui favorise le plan de la sonorité en nous guidant élégamment vers l'original, suivant l'heureuse idée d'être, comme le dit le traducteur lui-même, un pont à brûler après son franchissement ! Pour finir celle de Roubaud, plus récente, qui est sans doute intéressante en ce qu'il est lui-même un usager de la sextine en tant que poète et en tant que mathématicien.

---

<sup>115</sup> Roncaglia, A. *L'invenzione della sestina*, in "Metrica" II 1981, p. 12

<sup>116</sup> Roncaglia, A. *L'invenzione della sestina*, op. cit. pag.13

<sup>117</sup> Perugi, M. *Le Canzoni di Arnaut Daniel*, edizione critica, Milano/Napoli 1978, ed. Ricciardi

<sup>118</sup> Roncaglia, A. *Le più belle pagine delle letterature d'Oc e d'Oil*, Milano 1961, ed. Nuova Accademia

I - Lo ferm voler qu'el cor m'intra  
no'm pot ges becs escoissendre ni ongl  
de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;  
e pus no l'aus batr'ab ram ni verga,  
sivals a frau, lai on non aurai oncle,  
jauzirai joi, en vergier o dins cambra

II - Quan mi sove de la cambra  
on a mon dan sai que nulhs om non intra  
ans me son tug plus que fraire ni oncle  
non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla,  
aissi cum fai l'efas devant la verga:  
tal paor ai no'l sia prop de l'arma.

III - Del cor li fos, non de l'arma,  
e cossentis m'a celat dins sa cambra,  
que plus mi nafra'l cor que colp de verga  
qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:  
de lieis serai aisi cum carn e ongl  
e non creirai castic d'amic ni d'oncle.

IV - Anc la seror de mon oncle  
non amei plus ni tan, per aquest'arma,  
qu'aitan vezis cum es lo detz de l'ongla,  
s'a lieis plagues, volgr'esser de sa cambra:  
de me pot far l'amors qu'ins el cor m'intra  
miels a son vol c'om fortz de frevol verga.

V - Pus floric la seca verga  
ni de n'Adam foron nebot e oncle  
tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra  
non cug fos anc en cors no neis en arma:  
on qu'eu estei, fors en plan o dins cambra,

mos cors no's part de lieis tan cum ten l'ongla.

VI - Aissi s'empren e s'enongla  
mos cors en lieis cum l'escors'en la verga,  
qu'ilh m'es de joi tors e palais e cambra;  
e non am tan paren, fraire ni oncle,  
qu'en Paradis n'aura doble joi m'arma,  
si ja nulhs hom per ben amar lai intra.

VII - Arnaut tramet son chantar d'ongl'e d'oncle  
a Grant Desiei, qui de sa verj'a l'arma,  
son cledisat qu'apres dins cambra intra.

(Traduction Perugi)

I la determinazione che mi entra nel cuore non me la può frastagliare becco né unghia di maldicente, che a forza di seminare zizzania perde l'anima e non lo posso battere con ramo o con verga: almeno con l'inganno, là dove non avrò zio, godrò la gioia in giardino o in camera.

(La détermination qui est entrée dans mon cœur, ni bec ni ongle d'un médisant ne pourra me la déchirer, à force de semer la zizanie elle perd ses esprits et je ne peux la battre ni avec une branche ni avec une verge : au moins avec la ruse, là où il n'y aura pas d'oncle, je jouirai de ma joie dans un jardin ou dans une chambre.)

Il quando mi viene in mente la camera dove per mia disgrazia so che nessun uomo entra, perché co lei son tutti più che fratelli o zii, non ho membro che non mi rabbrividisca, nemmeno l'unghia, più di un ragazzo davanti alla verga, tale è la mia paura che non abbia abbastanza di quest'anima.

(Quand je pense à la chambre où par disgrâce je sais qu'aucun homme ne rentre, pas plus des frères que des oncles, je sens chacun de mes membres se refroidir, jusqu'à l'ongle, comme un garçon devant la verge, telle est ma peur, de n'avoir suffisamment

d'une seule âme.)

III magari del corpo ne avesse abbastanza, non dell'anima, e mi ammettesse di nascosto nella sua camera! Più di un colpo di verga mi ferisce l'idea che questo suo servo non entra là dove sta lei; ma sempre sarò co lei come carne e unghia e non darò ascolto consiglio d'amico o di zio.

(Si je pouvais l'avoir de corps, et non d'âme, et qu'elle m'accepte secrètement dans sa chambre ! plus qu'un coup de verge me blesse l'idée que moi son serviteur je ne puisse entrer où elle demeure ; mais je serai toujours avec elle comme chaire et ongle et je n'écouterai pas de conseil d'ami ou d'oncle.)

IV mai la sorella di mio zio no amai né più o altrettanto, per quest'anima, che tanto vicino quant'è il dito all'unghia vorrei, se le piacesse, essere alla sua camera: di me può disporre l'amore che m'entra nel cuore più a suo arbitrio di quanto uomo robusto dispone di fragile verga.

(Jamais la sœur de mon oncle je n'ai aimé plus ou autant, que cette âme que je voudrais aussi proche que l'est le doigt de l'ongle, si elle voulait bien, m'avoir dans sa chambre : l'amour qui m'entre dans le cœur est plus puissant qu'un homme robuste qui disposerait d'une frêle verge).

V dacché fiorì la secca verga e da Adamo nacquero nipoti e zii, un amore così perfetto come quello che m'entra nel cuore credete che esistesse mai in corpo? No, e nemmeno in anima: dovunque ella sia, fuori in piazza o in camera, io non mi allontano da lei l'estensione di un'unghia.

(Depuis que la verge sèche fleurit et que sont nés les neveux et oncles d'Adam, croyez-vous qu'il ait pu exister un amour plus fort que celui qui habite mon corps ? Non, et ni même une âme : où qu'elle soit, dehors sur la place ou dans sa chambre, je ne mets pas entre elle et moi la distance d'un ongle.)

VI tanto mi radico e m'inunghio io in lei quanto la scorza nella verga,

perché ella è per me torre e palazzo e camera e gioia e la amo più di un cugino o uno zio, tanto che in Paradiso ne avrò doppia beatitudine la mia anima se è vero che ci si entra per amare perfettamente.

(Si fort je m'enfonce et m'énongle en elle, comme l'écorce dans une verge, parce qu'elle est pour moi tour et palais et chambre et joie et je l'aime plus qu'un cousin ou qu'un oncle, si bien qu'au paradis j'en tirerai une double béatitude pour mon âme, s'il est vrai que l'on entre au ciel pour aimer parfaitement).

Aranut envoie son chant d'ongle et d'oncle pour le plaisir de celle qui le tient sous sa verge... (n'entre dans aucune chambre).

La traduction de Perugi s'interrompt ici car il admet que l'analyse comparée des manuscrits et les déductions obtenues du dur labeur de ses recherches conduisent à une aporie insoluble qui le contraint à laisser le dernier vers non traduit si ce n'est en restituant son sens.

(Traduction de Roncaglia)

I - Il fermo desìo che nel cuore mi penetra  
Non mi può rostro scerpate né unghia  
Di maldicente, che si danna, sparlando, l'anima;  
E poiché non ardisco reprimerlo con legno o con verga,  
Almeno furtivamente, là dove non scontrerò zio,  
godrò gioia d'amore, di verziere o nel chiuso di camera.

II - Quando mi sovviene della camera  
Ove purtroppo so che l'uomo non penetra,  
Anzi m'è ognuno peggio che fratello o zio,  
Membro non ho che non tremi, sino all'unghia,  
Così come il fanciullo fa dinanzi alla verga,  
Tale la paura ho di non essere troppo suo con l'anima.

III - Con il corpo fossi suo, non con l'anima,  
E m'accogliesse in segreto nel chiuso della sua camera!

Mi strazia il cuore più che sferzata di verga  
Che il suo fedele, là ov'ella sta, non penetra.  
Sarò suo così come carne ed unghia  
Né darò ascolto a moniti d'amico o zio.

IV - Neppure la sorella di mio zio  
Amai di più o altrettanto, lo giuro sula mia anima!  
Così vicino, com'è il dito all'unghia,  
Vorrei, se le piacesse, essere alla sua camera.  
Di me può fare l'amore che in cuore mi penetra  
A sua voglia pi che uomo robusto di fragile verga.

V - Dacché fiorì la secca verga  
E da Adamo discesero nipoti e zii,  
Sì schietto amore come quello che in cuore mi penetra  
Non credo mai sia stato in un corpo e nemmeno in un anima.  
Ovunque ella stia, fuori in piazza o nel chiuso di camera,  
Non si stacca da lei il mio cuore per lo spazio di un'unghia.

VI - Così s'appiglia e s'inunghia  
Il mio cuore in lei come la scorza della verga,  
Ch'ella di gioia m'è torre, palazzo e camera;  
E tanto non amo fratello, parente né zio.  
In paradiso ne avrà doppio gaudio la mia anima  
Se mai alcuno per aver amato vi penetra.

VII - Arnaldo invia il suo canto d'unghia e di zio,  
Con licenza di lei che di sua verga ha l'anima  
Al suo Desiderato, cui pregio entro camera penetra.

(Traduction de Roubaud)

Sextine

Ce vœu dur qui dans le cœur m'entre,

nul bec ne peut le déchirer, ni ongle  
de lausengier, qui médissant perd l'âme;  
et ne l'osant battre à branche ou à verge,  
secrètement, là où il n'y a point d'oncle,  
j'aurai ma joie en verger ou en chambre.

Quand j'ai souvenir de la chambre  
où à mon dam je sais que pas un n'entre,  
tant me sont durs plus que frère ni oncle  
nul membre n'ai qui ne tremble, ni d'ongle,  
plus que ne fait l'enfant devant la verge:  
telle est ma peur de l'avoir trop dans l'âme !

Puisse-t-elle de corps, non d'âme,  
me recevoir en secret dans sa chambre!  
Car plus me blesse au cœur que coup de verge  
si qui la sert là où elle est ne rentre !  
Toujours serai pour elle chair et ongle  
et ne croirai conseil d'ami ni d'oncle.

Et jamais la sur de mon oncle  
je n'aimai plus ni tant, de par mon âme  
Et si voisin que l'est le doigt de l'ongle,  
je voudrais être, à son gré, de sa chambre  
plus peut L'Amour qui dans le cœur me rentre  
faire de moi qu'un fort de frêle verge.

Car depuis que fleurit la verge  
sèche et qu'Adam légua neveux et oncles,  
si fine amour, qui dans le cœur me rentre,  
ne fut jamais en corps, ni même en âme ;  
où qu'elle soit, dehors ou dans sa chambre,  
mon cœur y tient comme la chair à l'ongle.

Car ainsi se prend et s'énongle  
mon cœur en elle ainsi qu'écorce en verge;  
elle est de joie tour et palais et chambre,  
et je ne prise autant parents ni oncle:  
au ciel j'aurai deux fois joyeuse l'âme,  
si jamais nul, de trop aimer, n'y entre.

Arnaut envoie sa chanson d'ongle et d'oncle  
à toi qui tiens son âme sous ta verge,  
son Désiré, dont le prix en chambre entre.

## 2.2 La Sextine lyrique dans l'histoire, comme une *biographie*

D'après sa diffusion européenne et de par le reste du monde, l'histoire de la sextine lyrique se résume à l'histoire du texte poétique. Hormis quelques cas particuliers comme Monteverdi au XVII<sup>e</sup> siècle et Kreneck au XX<sup>e</sup> (qui feront l'objet d'un examen spécifique plus loin, quoiqu'il y en ait bien d'autres), la sextine n'a plus de support musical original et propre ; pourtant nous pouvons nous pencher sur son histoire, même si de façon succincte et uniquement d'un point de vue littéraire. On peut la diviser, comme le fait Riesz<sup>119</sup>, en trois parties :

1. La codification formelle du *De vulgari eloquentia* de Dante (même si, comme on l'a vu, on ne doit pas oublier sa forte identité, son empreinte initiale qu'a pu lui donner le *provenzal materno*);
2. Les études et interprétations successives des travaux des poètes qui l'ont utilisée;
3. Les publications historiques à son sujet, qui se résument principalement à trois essais: F. de Gramont, W. Brewer, A. Jenni et S. Battaglia.

Je renvoie cependant au traité complet et exhaustif de Riesz en ce qui concerne l'argument de la '*Sextine lyrique*' en tant qu'événement historico-littéraire, dont je ne pourrais faire ici qu'un résumé incomplet.

Je reporte néanmoins, comme un récit à plusieurs voix, certaines observations critiques de poètes et essayistes à travers l'histoire. Comme nous le verrons, l'appréciation de la sextine a souvent été effectuée sous un angle négatif ; elle a fait l'objet de critiques très sévères à cause de la structuration considérée excessive de son organisme poétique, d'autres pour son incapacité présumée à posséder des contenus profonds et d'autres enfin pour la dépréciation du genre qu'est la chanson d'amour dans sa globalité. Toutefois la sextine repose, ce qui la rend encore vivante et forte, sur sa puissance expressive.

---

<sup>119</sup> Riesz, J. *Die Sestine*, 1971 Monaco Fink, p. 10

- Commençons avec l'exemplaire de Juan de la Cueva (1543-1612), des tercets badins sur la chanson sextine : il est toujours plus efficace de parler de poésie à travers son propre langage.

Quieren tambien que goce de esta alteza  
la Sestina, y el nombre le conceden  
de Cancion; igualandola en pureza.

Dar a una estanza solamente pueden  
seis versos con las voces diferentes,  
que sin ninguna trabazon proceden.

Son al fin de los versos convenientes  
dos silabas de nombres sustantivos,  
y aquí los verbos son impertinentes.

Conceptos altos, pensamientos vivos,  
voces puras, sonoras, regaladas,  
demandan con ilustres adjetivos.

Las consonancias de ella van trabadas  
sesta y primera, quinta con segunda,  
quarta y tercera, sin que sean trocadas.

Aquella serà ilustre y mas jocunda  
que variare mas, y mas dijere,  
y de terneza y mas concepto abunda.

Si doblar las estancias te pluguiere  
de seis en doce, no te dan licencia  
que mudes voz ninguna que tubiere.

Es ley que no la esenta preeminencia  
encerrar en tres versos solamente  
a los seis consonantes sin violencia.

Esto advirtiendolo el docto y el prudente,  
y el que menos noticia tiene de ello

harà lo que es forzoso y conveniente<sup>120</sup>.

- Chez Francesco Saverio Quadro nous trouvons de bons conseils sur le dispositif des phrases dans l'ordre des vers, une ultérieure subdivision numérique pour obtenir un équilibre et de bonnes proportions:

La division de' sensi nelle Sestine si dee fare primariamente tra Stanza e Stanza; non essendo in veruna guisa permesso di trapassare col sentimento d'una in un'altra. Oltra ciò è pur bene di terminar la costruzione di due in due versi, sicché ogni, e qualunque Stanza venga composta di Coppie, e con tre pose cammini. Ma quando ciò non si poteste abbracciare, almeno di tre in tre versi è necessario di farlo, perché acquisti essa in tal guisa qualche grazia e dolcezza.

[La division des sens dans les Sextines doit se faire principalement d'une stance à l'autre ; n'étant d'aucune façon permis d'en dépasser l'une ou l'autre. Outre cela il est préférable d'achever la construction des vers deux par deux, si bien que chaque vers, et ce, quelle que soit la stance composée de couples, s'actionne en trois pauses. Quand bien même cela ne serait pas réalisable, il est au moins nécessaire de le faire tous les trois vers, afin que de cette façon elle acquière quelque grâce et suavité<sup>121</sup> ].

Ici de suite un témoignage contre le sestina avec un sentiment de mépris.

- Giambattista Bisso<sup>122</sup> (1771):

Di queste, o simili Sestine, perché ite già quasi affatto in disuso, e perché sono d'un lavoro molto stentato, basta avervene dato questa breve notizia, e spero che sarà d'avanzo, per farvele venire a schifo, secondo il merito loro.

[De celles-ci, ou de sextines du même type, parce qu'elles sont déjà quasiment tombées en désuétude, et parce qu'elles exigent un travail très ardu, il me suffira de vous en avoir donné cette brève explication, et j'espère vous en avoir persuadé, pour vous en dégôûter, elle ne méritent pas mieux<sup>123</sup>].

- Muratori<sup>124</sup>:

<sup>120</sup> Riesz, J. *Idem* p.18

<sup>121</sup> Riesz, J. *Idem* p.23

<sup>122</sup> **Giambattista Bisso**, palermitain di XVIII s. la citation est dans *L'introduzione alla volgar poesia*, editino du 1770 à Venise.

<sup>123</sup> Riesz, J. *Idem* p. 24

<sup>124</sup> **Louis-Antoine Muratori**, (en [italien](#) *Ludovico Antonio Muratori*, en [latin](#) *Ludovicus*

Le sestine del Petrarca, non che quelle degli altri antichi, io a tutta corsa le soglio leggere, perché insin da' primi anni cominciai ad odiarle, e a credere che tanto poco di buono si possa trovare in tal sorta di componimenti, che non meriti punto d'arrestare il guardo degli studiosi. Io non pretendo che alcuno mi segua in questa antipatia, o si fidi di questo mio crudele giudizio. Ma dico bene, parermi facile che un ingegno anche fortunato, volendo comporre sestine, cada in seccaggini e pensieri stentati, e versi poveri di cose, o almen privi di cose forti, per cagione de' ceppi delle rime, ch'egli volontariamente elegge. E se non altro, gli avverrà quasi sempre di far servire i pensieri a le rime invece di fare, come ragion vorrebbe, il contrario.

[Les sextines de Pétrarque, au même titre que celles de ses prédécesseurs, je les lis à toute vitesse, car dès les premiers temps je commençai à les détester, et à penser que si l'on peut trouver aussi peu de qualité dans ce type de poème, elles ne méritent pas que l'attention des lettrés s'y attache. Je ne prétend que personne me suive dans l'expression de tant d'antipathie, ou ne se fie à mon jugement. Mais je pense bien que même pour un esprit ingénieux, voulant à tout pris composer des sextines, il n'arrive qu'à des agacements et à des réflexions peineuses, et qu'il n'obtienne que des vers appauvris, au du moins privés de choses fortes, à cause de la nature de la rime, qu'il aura volontairement choisi. Et tout au plus, il n'arrivera qu'à soumettre la pensée à la rime au lieu de faire, comme le voudrait la raison, le contraire<sup>125</sup>].

Avec Canello nous revenons à savourer la caractéristique primaire du sextine, ici dans une description excellente du point de vue musical et dans ses implications psychologiques relatives à l'auditeur.

- U.A. Canello<sup>126</sup>:

Nella prima stanza mancano le rime, sostituite nell'originale da lievi assonanze vocali e consonantiche (...). Nelle stanze successive il trovatore, ch'è tormentato quasi da certe idee fisse rappresentate dalle parole finali dei versi, se le sente rimuginare in mente, se le armonizza quasi in diverse posizioni, e un po' per volta avvezza sé e il lettore a sentire anche l'armonia latente delle assonanze speciali d'ogni stanza; e così giunge a calmare e a quietare nell'armonia il tormento dell'anima sua. Nella sestina, infatti, il trovatore, ripigliando nel primo verso della seconda istanza l'ultima parola/rima della prima stanza, subito compiace l'orecchio; ma quando poi nel secondo verso va a ripigliare la parola rima del primo verso della prima stanza, che l'uditore punto o poco ricorda, egli lo lascia

---

*Antonius Muratori*), alias Lamindius Pritanius ([20 octobre 1672](#), [Vignola](#) - [23 janvier 1750](#), [Modène](#)), [écrivain](#), [historien](#), [linguiste](#) et [grammairien italien](#).

<sup>125</sup> Riesz, J. *Idem* p. 24

<sup>126</sup> **Ugo Angelo Canello** critique littéraire du XIX s. la citation est dans *Fiorita di liriche provenzali, tradotte da U. A. Canello, con prefazione di Giosue Carducci*

come perduto in un vuoto disarmonico, che piano piano viene riempito dal ripigliare delle parole rima meno lontane. Insomma, quanto più si studia la sestina sia in sé per sé come compositione metrica e musicale, sia come metro adatto ad estrinsecare certe speciali condizioni della nostra psiche, si è condotti a concludere, che essa merita quell'ammirazione di cui le furono larghi e solenni maestri dell'arte, come Dante e Petrarca.

[Dans la première stance il manque les rimes, remplacées dans l'original par de légères assonances et consonantiques [...]. Dans les stances successives le troubadour, qui est quasiment tourmenté par des idées fixes représentées par les paroles finales des vers, les sent remuer dans sa tête, il les harmonise alors en différentes positions, et peu à peu il s'invite lui-même et son lecteur à sentir l'harmonie latente des assonances spécifiques à chaque stance ; et ainsi il arrive à apaiser et à calmer par l'harmonie son âme tourmentée. Dans la sextine, en effet, le troubadour, en reprenant dans le premier vers de la seconde stance le dernier mot rime, flatte son oreille ; mais quand ensuite dans le second vers il va rechercher le mot rime du premier vers de la première stance, dont l'auditeur se souvient vaguement, il le laisse comme perdu dans un vide anharmonique, qui doucement est rempli par la reprise des mots rimes plus proches. En somme, plus on étudie la sextine, soit comme composition métrique et musicale, soit comme mètre capable de disséquer certains conditionnements particuliers de notre psyché, plus on est amené à conclure qu'elle mérite l'admiration que lui ont voué de grands et importants maîtres de l'art, comme Dante et Pétrarque<sup>127</sup>].

Avec Grammont nous trouvons la belle définition que mis la fantaisie en accord avec la géométrie.

- Ferdinand de Grammont<sup>128</sup>:

Dans ce petit poème, la pensée doit se montrer aussi libre que si elle ne portait pas un joug pesant et gênant; en un mot, la fantaisie des poètes doit danser comme la Taglioni toute en ayant des fer aux pieds. (...) Cet arrangement permet de rythmer les strophes symétriquement; mais c'est la géométrie la plus exacte, divisant de ses lignes inflexibles le changeant domaine de la fantaisie et le soumettant à une de ses figures.

Ce qui était possible avec la langue italienne a paru jusqu'ici tout à fait impossible avec la langue française; aussi cette victoire eut-elle été pour nous un motif suffisant de donner ce morceau quand bien même il ne serait pas charmant, toute règle mise à part

<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> Riesz, J. *Idem* p. 29

<sup>128</sup> Le comte Ferdinand de Gramont (1815) poète et traducteur de Petrarque.

<sup>129</sup> Riesz, J. *Idem* p. 31

Dans la prochaine témoignage Banville nous porte vite dans le « métier » du poète avec des conseils précieux. Très efficace le *voir* les six mots.

- Théodore de Banville<sup>130</sup> (1872) :

Il a fallu d'abord un sentiment ou un paysage (en ce cas c'est tout un) avec tous ses aspects, puis VOIR les six mots qui suffiront à ébaucher la peinture de ce sentiment ou de ce paysage, puis VOIR - et tout cela dans coup et spontanément ! – les mille nuances diverses que peuvent revêtir ces mêmes mots pour faire naître tour à tour dans l'esprit du lecteur toutes impressions qui sont nées à la fois dans la pensée du poète devant sa VISION, et devant les spectacles des plus en plus vastes et multiples en lesquels elle s'est agrandie et détaillée <sup>131</sup>.

- Riesz écrit: Interessant ist aber seine fast wörtlich von Schlegel ausgehende Begründung“: « En réalité la Sextine n'est autre chose qu'un rêverie, où les mêmes idées, les mêmes objets se présentent à l'esprit sous des aspects successivement différentes, mais qui conservent des uns aux autres une certaine ressemblance, ondoyant et se transformant comme les nuages de l'air, comme les flots de la mer, comme les flammes d'un foyer. Or tous nos sentiments, toutes nos impressions, des plus violents aux plus douces, des plus sombres aux plus riantes, sont du domaine de la rêverie et peuvent dès lors servir de texte à la Sextine. Quant à la valeur poétique de cette forme en elle même, d'autre que nous et plus autorisés s'étaient, et il y a de cela longtemps chargés de la démontrer »<sup>132</sup>.

Encore un témoignage contre la sextine :

- Francesco de Sanctis<sup>133</sup> dans un essai publié à Zurich en 1858 écrit:

Si è voluto provare ancora nella Sestina, che è nella storia delle forme poetiche quello

---

<sup>130</sup> Etienne Jean Baptiste Claude **Théodore** Faullain **de Banville**, né le 14 mars 1823 à Moulins (Allier) et mort le 13 mars 1891 à Paris, est un poète, dramaturge et critique français. Célèbre pour les Odes funambulesques et les Exilés, il est surnommé « le poète du bonheur »

<sup>131</sup> Riesz, J. *Idem* p. 32

<sup>132</sup> Riesz, J. *Idem* p. 33

<sup>133</sup> **Francesco De Sanctis** (né le 28 mars 1817 à Morra Irpino, Campanie - mort le 29 décembre 1883 à Naples) était un universitaire italien, généralement considéré comme le plus important spécialiste de littérature italienne au xix<sup>e</sup> siècle.

che i concetti e le acutezze sono nella storia del pensiero. Non ci è niente che possa meglio testimoniare il raffinemento a cui era giunta la poesia amorosa, che *questa forma graziatissima in tanta povertà e servilità così affettata e pretentiosa*.

[On a voulu s'essayer encore à la sextine, qui est à l'histoire des formes poétiques ce que les concepts et les acuités sont à l'histoire de la pensée. Il n'y a rien qui puisse mieux attester du raffinement qu'avait rejoint la poésie amoureuse, que *cette forme disgraciée par tant de pauvreté et d'une servilité si affectée et prétentieuse*<sup>134</sup>].

(C'est moi qui souligne. Revoir aussi dans l'introduction le long passage de De Sanctis déjà cité, très sévère sur la poésie amoureuse dans son ensemble, surtout dans le moment fatidique de la naissance du mélodrame. Evidemment dans le grand historique de la littérature se manifestait la peur que l'aspect sonore de la poésie, le fameux signifiant, si fortement commun à la musique, par sa prépondérance puisse opérer un éloignement pernicieux de la profondeur des contenus).

- Croce<sup>135</sup> disait à propos de la sextine dantesque:

Nondimeno, anche nella sestina *artificiosissima* spira la poesia, come si vede nei tre versi iniziali, ritraenti lo scolorirsi di un paesaggio al sopravvenire dell'inverno (...) e in questi altri, che offrono lo spettacolo contrario del risorgere primaverile: (...) e in certe immagini e detti leggiadri (...) <sup>136</sup>

[Néanmoins, même de la sextine *artificieuse* s'exhale la poésie, comme on le voit dans les trois premiers vers, qui émanent la décoloration d'un paysage à l'aube de l'hiver [...] et dans ces autres, qui offrent le spectacle contraire de la renaissance printanière [...] et dans certaines images et dictons gracieux [...]]<sup>137</sup>

(C'est moi qui souligne).

Elle est donc considérée *artificiosissima* par Croce, et certainement pas avec l'acceptation de produit de l'art (arte ficio), mais comme une œuvre factice et artificielle (là aussi on est loin de la signification littérale).

---

<sup>134</sup> Riesz, J. *Idem* p. 34

<sup>135</sup> **Benedetto Croce** ([Pescasseroli, 25 février 1866](#) - [Naples, 20 novembre 1952](#)) est un [philosophe](#), [historien](#), [écrivain](#) et homme politique [italien](#), fondateur du [Parti libéral italien](#).

<sup>136</sup> Riesz, J. *Idem* p. 35

<sup>137</sup> Riesz, J. *Idem* p. 35

- Nous trouvons chez Carducci<sup>138</sup> une critique plus bienveillante, même si ce *mélancoliquement sérieux* pourrait être pris pour un signe négatif, et intéressant dans sa description évocatrice :

La sestina è un metro mestamente serio, e segue l'errar del pensiero per un cerchio quasi incantato, nel quale gli oggetti fantastici e reali, e le percezioni e i sentimenti e le visioni, si presentano e ripresentano alla mente con successioni di parvenze differenti ma sempre gli stessi.

[La sextine est un mètre mélancoliquement sérieux, elle suit l'errance de la pensée dans un cercle presque enchanteur dans lequel les objets fantastiques et réels, et les perceptions et les sentiments et les visions se présentent et se représentent à l'esprit par des successions de semblants différents mais toujours les mêmes<sup>139</sup>].

- Chez Salvatore Battaglia<sup>140</sup>, nous trouvons des observations sur la technique de l'inventeur et troubadour Arnaut Daniel :

la parola, così cara alla fantasia d'ogni trovatore, riceve nello spirito di Arnaldo una nuova dignità e risuona con valore insostituibile. Egli la ricerca, la ravviva, la sottopone a un processo traslato e metaforico, la scava in profondità, le fa violenza nei suoi sensi più palesi, l'assume a nuovi valori semantici e fonici, l'inserisce in una espressione che le dà un senso di necessità quasi fatale (...) Ogni parola, specie in sede di rima, diventa un nota su cui si affina e si assottiglia l'ingegno del poeta, uno scrigno che la fantasia forza per trarre il significato più prezioso: sono pochissimi i poeti che al pari di Arnaldo Daniello sappiano dare il senso della parola posseduta e dominata, fatta strumento d'espressione personalissima. (...) il gioco delle rime ha un effetto intricato, difficile, sorprendente. Nel loro reiterarsi e rinnovarsi si creano corrispondenze e consonanze d'insospettato valore stilistico e melodico, poiché si ripetono da una strofa all'altra con un ordine che è costante ma che complica di più la loro tessitura (...) Tutto ciò finisce con l'exasperare l'espressione stilistica e intensifica e quasi ossessiona la ricerca tecnica e poetica che deve costringersi nelle stese parole. Qui, nella 'sestina', la tecnica 'verbale' e 'ritmica' diventa 'oltranzosa'. Sembra che voglia superare se stessa. È raggiunto il limite estremo della possibilità strutturale, oltre il quale non pare possibile altra avventura tecnica o stilistica.

[Le mot, si cher à la fantaisie de tout troubadour, reçoit dans l'esprit d'Arnaut une nouvelle dignité et raisonne avec une valeur inégalable. Il la recherche, la ravive, la

<sup>138</sup>. **Giosuè Alessandro Michele Carducci** est un [poète italien](#) né à Valdicastello, un [hameau](#) de [Pietrasanta](#), le [27 juillet 1835](#), et décédé à [Bologne](#) le [16 février 1907](#). Il fut le premier Italien à recevoir le [Prix Nobel de littérature](#), en [1906](#).

<sup>139</sup> G. Carducci, *Antica lirica italiana*, Firenze, Sansoni, 1907

<sup>140</sup> **Salvatore Battaglia** ([Catania](#), [4 giugno 1904](#) – [Napoli](#), [14 agosto 1971](#)), a été un philologue, linguiste, grammairien, et critique littéraire italien..

soumet à un processus figuré et métaphorique, il la creuse en profondeur, lui fait violence au sens le plus évident, il l'assume sous de nouvelles valences sémantiques et phoniques, il l'insère dans une expression qui lui donne un sens de nécessité presque fatale [...] Chaque mot, surtout en matière de rime, devient une note sur laquelle s'affine et s'aiguisé l'esprit du poète, un écrin que la fantaisie vient forcer pour en extraire la signification la plus précieuse : il existe peut de poètes qui à l'identique d'Arnaut sachent donner le sens du mot possédé et dominé, devenu instrument d'expression personnalisé [...] le jeu des rimes a un effet entremêlé, difficile, surprenant. Par leur réitération et leur renouvellement se crée des correspondances et des consonances d'une insoupçonnée valeur stylistique et mélodique, puisqu'elles se répètent de strophe en strophe avec un ordre constant qui rend cependant leur tessiture plus complexe [...] tout cela finit par l'exaspération de l'expression stylistique et intensifie et presque obsède la recherche technique et poétique qui doit contraindre les mêmes mots. Ici, dans la 'sestina', la 'technique' verbale et 'rythmique' devient outrancière. On dirait qu'elle veut se dépasser elle-même. On a rejoint la limite extrême de la potentialité structurelle, au-delà de laquelle aucune autre aventure technique et stylistique ne semble possible<sup>141</sup>].

- Adolfo Jenni<sup>142</sup> dans son ouvrage *Estetica della Sestina* observe d'un regard aiguisé, à propos du mot rime que :

...non sono soltanto rappresentative, intellettualmente e affettivamente, per la causa stessa dell'insistenza della loro ripetizione, e simboliche del contenuto, ma dunque possono anche risultare spesso in sé, invece che differenti, parole poetiche. Inoltre svelano, in modo indiretto, più di ogni altro aspetto della sestina, tutta una zona dell'intimo del poeta. Indirettamente ma tanto più efficacemente quanto poi la sestina è artificio, giuoco, e quella zona dell'intimo traspaia malgrado il giuoco.

[... ils ne sont pas seulement représentatifs, intellectuellement et affectivement, à cause de l'insistance de leur répétition, et symboliques de par leur contenu, ils peuvent donc aussi se refléter en eux-mêmes, contrairement à d'autres mots poétiques. En outre, ils révèlent de manière indirecte, plus que tout autre aspect de la sestina, toute une zone de l'intime du poète. Indirectement mais plus efficacement, et quand bien même la sestina serait artifice et jeu, cette zone de l'intime perce à jour<sup>143</sup>].

Voici une façon de voir des qualités où d'autres ont vu des défauts !

---

<sup>141</sup> S. Battaglia, *Le rime petrose e la Sestina*, Napoli 1964, p.62 e p.47

<sup>142</sup> **Adolfo Jenni** pour moitié Suisse et pour moitié modenese, est né à Modène en 1911, et il est considéré un des plus grands écrivains suisses de langue italienne.

<sup>143</sup> Jenni, A. *La sestina lirica*, Berna 1954, in Riesz, J. *Idem* pp. 38-39

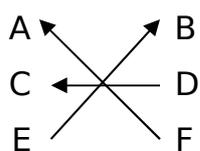
Rarement dans ces analyses est relevée la caractéristique saillante de la sextine qui réside dans l'aspect extraordinaire de sa forme géométrique et de son lien intrinsèque avec le nombre comme rythme et comme mouvement ordonné. Nous avons aperçu une petite allusion à sa circularité (chez Carducci, cette très belle image du *cercle presque enchanteur*, dans lequel vivent les *successions de semblants différents*) ou chez Hermann Gmelin<sup>144</sup> nous lisons :

Petrarca bewegt sich träumerisch in einem Labyrinth wohlklingender Lieblingsworte ... Es ist eine Art Spielerei auf der Sprache wie auf einem Musikinstrument<sup>145</sup>.

Ici est évoquée la forme labyrinthe et le puissant aspect sonore de l'*Art Spielerei*.

Chez Lesile A. Fiedler nous trouvons une description de la 'machine' de la sextine comme technique mythifiée devenue le sujet même du poème<sup>146</sup>.

C'est en Giovanni Mari<sup>147</sup> que l'on peut enfin trouver des allusions claires, dans un écrit daté de 1899, où il est en effet question de 'composition carrée' à propos des 6 vers pour 6 stances. Curieusement, cependant, la rétrogradation est ainsi représentée (en éliminant complètement le 'miracle' de la spirale dont nous parlerons ensuite)<sup>148</sup> :



En revanche, déjà en 1668 Juan Caramuel<sup>149</sup> dédia de nombreuses pages à

<sup>144</sup> **Hermann Gmelin** (\* [8. August 1900](#) in [Wüstenrot](#); † [7. November 1958](#) in [Kiel](#))

<sup>145</sup> Gmelin, H. *Das Princip der Imitatio...* Roma 1932, in Riesz, J. *Idem* pp. 42-43

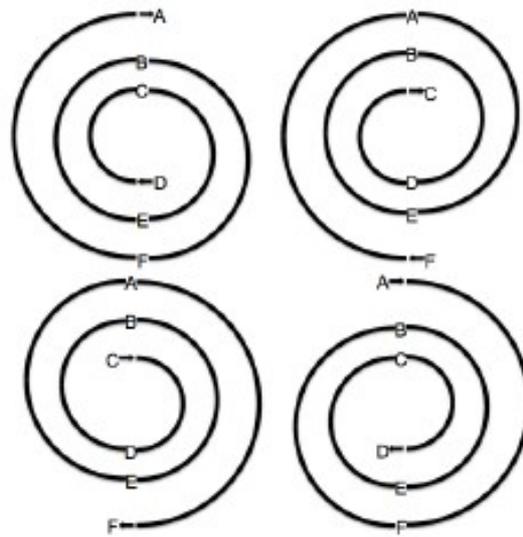
<sup>146</sup> Fiedler, L. *Reflection on the Stony Sestina of Dante Alighieri*, in *The Kenion Review* 18, 1956

<sup>147</sup> **Giovanni Mari**, poète et écrivain milanais du XX siècle.

<sup>148</sup> Riesz, J. *Idem* p. 50

<sup>149</sup> **Juan Caramuel y Lobkowitz**, (1606-1682) évêque espagnol, son oeuvre concerne qui, entre autre, la sextine lyrique est: *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricum quae variis currentium, recurrentium, adscendentium... multiformes labyrinthos exornat*, Romae: Fabius Falconius, 1663. Segunda edición: *Primus Calamus ob oculos exhibens Rhithmicam quae Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos* (Campagna: Ex officina Episcopalis, 1668).

l'analyse de la sextine lyrique. Dans ses études la sextine est vue sous tous ses aspects y compris géométriques, et les hypothèses de variations du système sont extrêmement intéressantes. Il évalua en particulier la potentialité d'autres formes similaires, comme la *bina*, la *trina*, la *quartina*, la *quintina* etc. et il tenta même de permuter l'ordre de la spirale de centripète à centrifuge.



Après lui, il nous faudra passer par Roncaglia dans *L'invenzione della sestina*, afin de pouvoir en trouver une description, pour ensuite 'explorer' avec l'Oulipo dei Queneau, Roubaud et Tavera.

## 2.3 Observations sur la forme géométrique de la sextine



*Il faut vivre pour bâtir sa maison  
et non bâtir sa maison pour y vivre<sup>150</sup>.*

Non un coquillage, non une spirale logarithmique mais une spirale archimédienne, la sextine lyrique est une forme géométrique en mouvement. Le coquillage correspond à un concept complexe intégré dans un système simple; ainsi, comme ce corps vivant aux formes indéfinies (molles et informes), elle vit dans une coquille à la consistance extrêmement dure et géométriquement définie. L'immobilité du corps externe est, en réalité, un mouvement visible mais dans une temporalité aux proportions plus grandes que les nôtres ; elle survie à son propre constructeur (en cessant toutefois de croître) ; différent et empirique est le mouvement du corps interne quand il est vivant.

L'*escargot* est un symbole lunaire privilégié : non seulement il est *coquillage*, c'est-à-dire présent l'aspect aquatique de la féminité et peut-être possède l'aspect féminin de la sexualité, mais encore il est coquillage spiralé, quasi sphérique. (...) Il faut également noter l'importance de la spirale dans l'iconographie de cultures qui précisément sont des cultures dont le paysage mental est axé sur le mythe de l'équilibre des contraires et de la synthèse<sup>151</sup>.

Les formes de coquillages sont si nombreuses, et souvent nouvelles, *que l'imagination est vaincue par la réalité*<sup>152</sup>. Les ammonites construisent leur demeure sur l'axe d'une spirale logarithmique. Leur diversité est définie sur la base d'un principe toujours identique.

Les coquilles offrent d'innombrables exemples de surfaces spirales, dont les lignes de suture des spires successives sont des hélices spirales<sup>153</sup>.

<sup>150</sup> Bachelard, G. *La poétique de l'espace*, Paris 1957 ed. PUF, p.106

<sup>151</sup> Durand, G. *Les structures Anthropologie de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, p.360-61

<sup>152</sup> Bachelard, G. *La poétique de l'espace* Id., p. 105

<sup>153</sup> Monod-Herzen, E. *Principes de morphologie générale*, ed. Gauthiers-Villars, 1927 p.

La spirale appartient à la famille des courbes. « Le terme vient du grec *speira*, c'est une ligne qui se plie et qui tourne autour d'un point sans jamais revenir sur elle-même »<sup>154</sup>. Bien que superficiellement les spirales se ressemblent un peu toutes, en réalité, elles présentent des différences substantielles : les plus connues sont les spirales logarithmiques (le départ se fait de l'intérieur et se meut vers l'extérieur en cercles indéfinis), puis il y a les spirales d'Archimède (de l'extérieur vers l'intérieur en nombre défini) et les spirales de Fermat<sup>155</sup> (deux spirales entrecoupées l'une dans l'autre et dans des directions opposées) ; mais il y a aussi les spirales de Galilée, la spirale parabolique, l'hyperbolique, l'atomique, les polygonales, celle de Poinsot, de Clotoidi<sup>156</sup> ...

Le coquillage, comme il a été dit, est une spirale logarithmique, tandis que le mouvement de la sextine est une spirale d'Archimède (le système de deux sextines entrecroisées entre elles, que j'ai inséré dans la seconde partie et qui intègre le projet d'étude performative, évoque la spirale de Fermat). La différence se joue dans le champ des mathématiques, mais aussi, et surtout, dans la forme symbolique. La spirale logarithmique grandit à chaque spire, le mouvement et la direction (à droite ou, plus rare, à gauche) sont stables dès le début, mais la quantité de spires, le rythme et l'épaisseur sont indéfinis. Dans la spirale d'Archimède, au contraire, le départ étant extérieur, le nombre des spires est déjà planifié et la forme se conclue au moment où elle parvient au point interne maximal, comme une cabriole, un geste sûr et défini, hardi et accompli, comme une prouesse acrobatique. Dans le coquillage le sens de l'infini est comme inné ; même quand la coquille reste vide, le mouvement d'élan, la dernière spire est ouverte vers l'extérieur, près de continuer, en une mouvement invisible... Mais il existe des assonances entre le coquillage et la sextine. Cet épanchement évident de la vie dans la structure, et cet

---

119

<sup>154</sup> Cresci, L. *Le curve matematiche*, Milano, 2005, Hoepli, p.203

<sup>155</sup> En réalité le découvreur fut Menelao di Alessandria, Fermat en tira une équation en coordonnées polaires, et envoya ses études à Marsenne qui divulga ses découvertes, en liant son nom à cette spirale. Cresci, L. *Le curve matematiche*, op. cit. p.206-7.

<sup>156</sup> Pour une exhaustive et simple description de chaque spirale lire Cresci, L. *idem* chapitre 24.

évident sentiment d'une structure puissante mais élastique, vivante, en devenir. Structure vivante autour d'un vague écoulement (vague dans le sens de plaisant), la flexibilité absolue contenue dans une robuste et protectrice délicatesse. Encore la géométrie de l'espace qui accueille un mouvement dynamique et une expression de la définition de l'individu, unique, différent, et pourtant pareil, reconnaissable justement à cause de sa structure/caractéristique : en effet *l'imagination est vaincue par la réalité* mais c'est précisément l'imagination, la plus part du temps, qui rend la réalité vivante ; l'imagination propose des écarts de mouvement, intersection de formidables évidences qui parfois font affleurer des intuitions importantes grâce auxquelles nous pouvons comprendre et apprécier la nature/réalité même dans sa variété. Apposer des noms, des définitions, permet de se repérer dans cette mer immense de différences continues, et à travers elles, dans ce flot de variations continues ; et pourtant dans cette navigation ardue il y a des correspondances, des connexions identitaires basiques qui permettent et rendent possibles les contacts entre des concepts lointains, des entités opposées, des genres superficiellement incompatibles : voir et raisonner sur le symbolisme de la spirale évoquée par la structure de la forme poétique. C'est là le motif principal qui explique la visée interdisciplinaire de ce travail, y compris dans sa recherche professionnellement cohérente, même s'il a fallu maintenir une vision, je l'admets, principalement contrebalancée orienté vers le son.

## **2.4 Poésie, réflexions sur le terme ; le signifiant ; la musique est langage ;**

le *Non à tanti animali* di Francesco Petrarca: “*navigar*” m’è caro in questo mare<sup>157</sup>; hypothèse d’analyse, le tamis à la recherche de l’or “sonnant”.

### **2.4.1 Poésie, réflexions sur le terme**

Il est communément admise que la poésie peut exprimer l’inexprimable et dire l’indicible : exprimer et dire avec les mots ce que les mots n’arrivent pas (ou ne peuvent pas) exprimer et dire. Le système poétique est utile au dépassement, parfois simplement à l’amplification du moyen communicatif qu’est le langage verbal. Identifier la façon dont un même mot, utilisé dans le langage commun, devient un potentiel expressif qui dépasse ses limites et ses confins sémantiques, signifie identifier l’essence même de la poésie. L’essence de la poésie réside dans la technique. La structure détermine la nature génératrice de potentialité: la poésie contraint le mot à occuper un lieu précis et à former avec les autres mots un système rythmique organique et cohérent. La “poétique” qualifie une fonction et une utilisation de la langue : au lieu de viser une transmission directe d’informations, “l’énoncé” joue avec ses propres formes en générant un surplus, difficilement définissable, de sens<sup>158</sup>.

Par le rythme la poésie plonge, en deçà du langage, jusqu’aux racines de notre nature physiologique et psychique (...) en même temps, elle est pleinement langage, mais langage qui a, en soumettant au rythme, subi une mutation; la poésie s’ouvre enfin au-delà du langage et comme langage lui-même, sur tous les contenus culturels qu’elle est capable de manifester<sup>159</sup>.

J’ajouterai, en plus du rythme, le son. Le son est un état latent<sup>160</sup> qui porte avec lui un sens complexe, *l’épaisseur du sens*, alors que dans sa

---

<sup>157</sup> Après G. Leopardi, *L’Infinito*, XII canto.

<sup>158</sup> Zumthor, P. *Babel ou l’inachèvement*, Paris, Seuil, 1997, p.48

<sup>159</sup> Molino, J. in Agamennone e Gianattasio, *Sul verso cantato : la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*. Padova, il Poligrafo, 2002, p. 9

<sup>160</sup> V. Menéndez Pidal in Zumthor, *La lettera e la voce: sulla "letteratura" medievale*, Bologna 1990, ed. Il Mulino, p. 193

première fixation le texte a été chargé de ce non-dit insaisissable mais dont le poids continue de faire vaciller les certitudes<sup>161</sup>.

### **2.4.2 Le signifiant**

Le son des mots est dans la poésie une composante primaire. Nous pourrions dire que le signifié est tellement relégué au second plan qu'il annule sa nécessité ; mais ce n'est pas tout à fait ainsi.

Comme l'écrit Beccaria : « le signifiant en poésie est désancre de sa fonction strictement linguistique et rénove le mot en une sorte de symbole, lui redonne un semblant de sens qui touche moins l'intellect, les opérations linguistico-communicatives, et plus la sensibilité [...] les contenus mentaux non communicables »<sup>162</sup> ; mais, comme l'observe Grammont, la suggestion de son resterait inopérante si elle n'était pas en même temps une suggestion de sens.

Comprendre le signifié littéral des mots d'une poésie est indispensable pour le lecteur, utile pour l'auditeur ; mais il existe d'autres signifiés sous la superficie. Il est des niveaux d'interprétation qui confinent à l'intuition d'une communication capable de s'adapter aux "cordes réceptives" personnelles de chaque auditeur.

Cette communication, qui pourrait être dite symbolique, permet à la poésie de dépasser la particularité et de rejoindre l'absolu. L'amour de Pétrarque pour Laura, à travers ses compositions, devient l'Amour que chacun de nous connaît ; et plus encore à travers ces sons et rythmes, elle rejoint et réincarne ce désir tendu vers la connaissance de soi et du monde.

L'Amour a toujours représenté, dans l'histoire de l'homme, le rapport avec l'obscurité et l'irrationnel. La conjonction qui précède l'heureux épilogue amoureux, représente la compréhension de soi-même, la lumière au creux de la profondeur. Emmener notre propre son dans les profondeurs obscures de l'être nous permet, comme Orphée, de porter notre connaissance à la lumière. Mais, comme le mythe nous l'indique, c'est une

---

<sup>161</sup> Zumthor, P. *Babel ou l'inachèvement*, op. cit. p. 54

<sup>162</sup> Beccaria G. L. *L'autonomia del significante*, Torino, 1975, Einaudi, p.73-74

connaissance délicate, insaisissable par l'œil ; il faut sentir, écouter. C'est seulement à travers le son que notre chemin peut être guidé. La connaissance profonde se concrétise grâce à une attitude de réceptivité absolue, où l'on renonce à la pénétration spéculative. Pour cette raison il existe des signes masculins et féminins auxquels correspond le système d'initiation à la connaissance<sup>163</sup>.

Son et rythme sont donc des composantes que la poésie a en commun avec la musique, mais les similitudes sont en réalité plus nombreuses. Lire à voix haute une poésie rend évidente la nécessité de respecter l'accent des voyelles et le rythme de chaque mot individuellement ; pourtant, cet effort est non seulement insuffisant, mais il est aussi nocif. Même en maintenant sa caractéristique sonore et rythmique, le mot doit être lu à l'intérieur de sa phrase et sa phrase dans l'ensemble de la strophe et ainsi de suite. Cela conduit à incorporer les mots, à modifier la vitesse de la lecture ; toutes les opérations qui ne sont pas indiquées par l'auteur : elles émanent du texte. Il y a des variations dans le timbre de voix, dans la dynamique sonore et dans le choix du lieu et de la durée des pauses que seule la compréhension profonde du texte peut guider, compréhension qui dérive de la connaissance rhétorique<sup>164</sup>. Dans la musique il se passe la même chose : les indications dynamiques et de phrasé ne sont pas suffisantes. La division en rythmes précis ne satisfait pas une lecture exhaustive qui doit nécessairement unir, comme avec les mots, les mesures dans les phrases et les phrases dans de plus amples sections en relation entre elles. Les figurations musicales sont souvent indépendantes de la mesure, et même là où les indications agogiques sont suffisantes, il ne suffit pas de les appliquer servilement ; il faut en saisir le sens, les interpréter, surtout en ressentir la nécessité. Bien souvent, l'abondance d'indications conduit à un manque de créativité, de participation et d'implication, ce qui donne une exécution, bien que parfaite, une 'performance robotique'. Même dans la musique il existe un écart entre le

---

<sup>163</sup> Cfr. Debenedetti Stow, S. *Dante e la mistica ebraica*, Firenze, Giuntina, 2004

<sup>164</sup> Cfr. Dubroca, L. (1824) *L'art de lire à Haut voix*, Renouard

signifiant et son relatif signifié. Nous ne faisons pas seulement allusion à la distinction, toutefois essentielle, entre son et bruit, mais bien entre son et contexte. Une note toute seule assume difficilement un signifié, tandis que dans une composition elle rencontre une importante série de relations avec les autres notes et avec l'ambiance harmonique (nous y reviendrons en détail plus tard) qui connotent des expressions significatives qui expriment non seulement des informations et des concepts, mais aussi leur réelle existence vibratoire, non pas une représentation mais son expression émotionnelle correspondante, commune à chaque individu indépendamment de la raison qui la provoque. Par conséquent la musique *signifie*.

## Eine Kleine Nachtmusik

W. A. Mozart

Allegro.

The image displays the first three systems of the musical score for 'Eine Kleine Nachtmusik' by W. A. Mozart. The score is written for a string quartet (Flute, Violin, Viola, and Cello/Bass) and is in 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro.' The first system shows the initial four measures, which are the focus of the text below. The second system continues the music, and the third system shows a repeat sign and further musical notation. The score is written in G major and 3/4 time.

Par exemple: qui ne connaît pas ce passage de Mozart. Pourtant il est nécessaire de réfléchir, même superficiellement, pour se rendre compte que les premiers quatre mesure expriment deux seules notes : Sol et Ré, respectivement la tonique et la dominante de Sol majeur, deux accents, deux directions différent.

Le premier Sol est naturellement plus fort du seconde (et encor moins du troisième et quatrième), parce que, si répété avec un égal poids rendrait immédiatement mécanicien et banal l'interprétation, encore de plus si le Ré eussent le même accent des autres notes. Cependant il est en pensant au premier quatre mesures ensemble (deux et deux) en voyant

horizontalement les deux accords seulement, qu'il s'éclaircit le sens de l'exécution. En particulier le fait que la première couple de mesures monte et la seconde descend (en partant de la note de Ut, septième de l'accord de dominant). De la cinquième mesure commence le discours. On commence donc l'analyse par l'objectivité.

Le fait est que la clarté, la façon dont est communiquée une idée, en sanctionne les limites : on veut dire une chose et pas une autre. Voir la définition, le contour, de manière nette et définie, arrête la pensée, la confine à l'intérieur d'un champ restreint. Le symbole, la métaphore et les autres formes rhétoriques, arrivent au contraire dans cette même clarté à se frayer un passage vers l'indéfini, un non défini qui par sa nature accueille des signifiés bien plus complexes que ce qu'ils peuvent être, même s'ils ne sont qu'évoqués, suggérés...

Pour le vrai poète la métaphore n'est pas une figure rhétorique, mais bien une image substitutive qui se présente concrètement en lieu et place de concept. Pour lui le caractère n'est absolument pas un tout composé de traits singuliers cherchés ça et là et mis ensemble, mais bien une personne fortement vivante à ses yeux, qui se distingue de la même vision du peintre seulement par son vivre et agir en continuité. [...] Au fond, le phénomène esthétique est simple ; il suffit de posséder la capacité de voir continuellement un jeu vif et de vivre constamment entourés de rondes d'esprits, et l'on est poète<sup>165</sup>.

Le point de vue opposé réside en ce que l'obscurité n'est pas, en soit, suffisante pour dépasser les limites du clair et du défini. La différence entre un système d'écriture et un autre (le langage courant et le langage poétique) consiste dans l'utilisation des mêmes mots qui résonnent cependant différemment en raison de la différence de technique utilisée par les deux langages.

Prenons par exemple un autre langage artistique : la peinture.

Plus la peinture devient abstraite plus elle se rapproche du langage musical. Dans l'abstrait poussé à l'extrême il est plus facile de noter les rythmes, les correspondances sonores (voir Kandinsky), de 'lire' le tableau

---

<sup>165</sup> Nietzsche, F. *La nascita della tragedia*, Milano, 2006 ed. Adelphi, p. 59

dans un temps qui s'écoule. L'imaginaire figurative est toute entière embrassée, en un seul regard, la 'lecture' des détails ne fait que renforcer l'image initiale, la répéter continuellement. Dans la peinture abstraite l'ensemble doit être perçu à travers sa dimension temporelle, les parcours visuels sont véhiculés par des formes reconnaissables ou statiques, le rythme prévaut sur la lumière.

Pour la poésie il arrive exactement l'opposé : l'augmentation de règles, de formes, de structures préconstruites, enlève au langage la dépendance directe du signifié en mettant sur le même plan le son et le rythme. La périodicité du rythme uni à ses variations forme la musique.

Les termes de poésie qui rappellent ceux de la musique (chant, sonnet, chansonnier... mais il suffit de parcourir le *De vulgari eloquentia* pour en trouver bien d'autres) ne sont pas occasionnelle. Le 'divorce'<sup>166</sup> qui au XIV siècle divisa les deux arts, n'ôta pas à l'un le son, à l'autre la parole, puisque son et parole sont pratiquement la même chose. L'interprétation exécutive, elle, changea drastiquement.

Dans la praxis exécutive du *basso continuo* la réalisation des accords et des mouvements de contre-chant sont confiés à l'exécuteur. Ce dernier n'a que quelques chiffres pour s'orienter, et souvent rien. Donc l'exécuteur doit compléter la partition en modulant à sa guise avec le soliste, en effectuant des modifications continues. Quand J. S. Bach écrit ses Sonates et Partitas, il précise violon sans basse. Ce qui veut dire que la basse ne soit pas être ajoutée car elle est déjà contenue dans la partie du violon (*solo*, en effet, écrit en italien par Bach lui-même, veut dire soliste et non le seul exécuteur). Il était donc possible pour un exécuteur du XVII-XVIII siècle de proposer un "solo" dans lequel n'était pas signalée la partie de la basse qui devait toutefois être réalisé et exécutée.

Pour entrer en le vif de l'activité d'analyse musicale et pour discuter surtout sur comme utiliser en pratique les renseignements reçus, nous

---

<sup>166</sup> A ce propos consulter: Roncaglia, A. *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento – IV: atti del 3° Congresso internazionale sul tema "La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia (Siena- Certaldo 19-22 luglio 1975), Certaldo: Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978, pp. 365-391: p. 375-376.

proposons un exemple de Bach : les sonates et partitas pour violon seul. La caractéristique de ces compositions consiste principalement à utiliser le violon, une fois indiquée comme "*soprano*", comme un instrument polyphonique, donc dehors de sa vraie nature.

Encore mieux: il est comme tracer perspectives qu'ils rendent profond une surface plate: un trompe-l'œil. Si nous prenions à la lettre tout ce que Bach écrit, nous nous rendrions compte que sa musique est absolument inexécutable. Il est suffisant de penser au premier accord de quatre notes, de la première sonate en Sol mineur, et comprendre que tenir quatre notes pour une noire en *Adagio* est impossible.

Cependant, on n'y réfléchit pas trop sur ce problème en donnant pour escompté qu'il y aie seulement un manière d'exécuter cet accord inexécutable. En revanche il y a plusieurs et tous admissible, car le seul vraiment juste est impossible!

Le plus important est de comprendre ce que l'accord représente ; le plus important est « penser » à plus voix, car il s'agit de polyphonie ; le plus important est avoir les idées claires sur comme rendre en son l'illusion d'une simultanéité qu'en pratique il n'y a pas, il ne peut pas, je répète, exister.

Voyons l'exemple:

on reporte ici le manuscrit de Bach du Grave de la sonate en La mineur :



Pour exemplifier la polyphonie contenue dans ce passage, je l'ai transcrite en forme d'accords en plusieurs voix:

Grave

4/2

5

8

9

13

17

21

A paper pianissimo UNIFORMATO 12

On peut voir dans les premiers mesures le mouvement descendant du *basso* : une ligne qui doit émerger clairement dans l'exécution, et il arrivera seulement si la polyphonie est autant claire dans l'esprit de qui

il joue! Techniquement l'illusion de la polyphonie sur le violon se réalise en utilisant, en même temps, différents niveaux sonores et différentes longueurs de son, par exemple de deux notes simultanées, une note vient tenue un peu plus long pour la lier ainsi à la suivante en une ligne que l'oreille en suite et reçoit l'illusion de la continuité de la voix. Ainsi quand on reprend avec la même sonorité une note interrompue, celle-ci pour ressemblance se lie à la précédente dans le souvenir de l'auditeur, et dans sa tête il se recompose donc l'ensemble sonore !

Par exemple le *basso* qui, comme nous avons vu, il descend dans les premiers mesures, dans l'écriture il est morcelé. Le son de ce *basso* doit être du même type, même sonorité et même longueur pour rendre une ligne uniforme et continue même si en réalité il s'interrompt.

Mais Bach nous écrit beaucoup plus, il nous marque les diminutions, les *abbellimenti* entre les accords, ce qu'il aurait fait tout seul un violoniste de l'époque en lisant les accords simples que j'ai marqué dans le second exemple.

Le compositeur même voulait donc marquer ses *diminutions* préférées.

Le fait cependant qu'il les aies notées il ne veut pas dire que cette *diminutions* doivent être exécutées comme notes réelles, avec la même importance que les notes d'harmonie, car de cette façon il se perd complètement la fonction de liaison, la mobilité, la déclamation et la richesse de nuances.

En plus les notes "mobiles" ne doivent pas être exécutés à temps : je ne parle pas seulement d'accents différents mais d'une composante importante qui manque dans les exécutions actuelles: le *rubato*. Bach a marqué clairement cette grande particularité de la musique<sup>167</sup> (encore trop peu utilisée surtout dans sa musique).

J'ai transcrit donc les premiers mesures avec des figurations "régulières" et puis les mêmes mesures avec les rythmes de Bach, où ils sont évidents les accélérations et les ralentissements typiques d'une liberté rythmique qui va donc exprimée et soulignée.

---

<sup>167</sup> Voir Hudson, R. *Stolen Time*, Oxford University Press, 1994

GRAVE

J. S. BACH

GRAVE

Quand, à l'époque des troubadours, la poésie était accompagnée par les instruments et que les poètes mêmes jouaient, la voix avait le rôle de

soliste, les instruments fleurissaient dans une structure déterminée, amplifiant des couleurs déjà présentes dans le texte. Nous sommes trop habitués à considérer le texte comme un ensemble de significations dépourvues de sons et la musique comme ensemble de sons dépourvus de significations pour admettre facilement que l'un et l'autre contiennent les mêmes ingrédients. La question se déplace, à mon avis, vers deux autres points : le problème interprétatif-exécutif et l'identification du terme "signifié". Ce dernier amène avec lui d'autres questions : si le signifié est obscur ou permet plusieurs interprétations, est-il toujours signifié ? Si la communication est inconsciente, surtout si l'assertion est a-conceptuelle peut-il... signifier ? Quand un son est-il considéré musique et quand est-il considéré comme parlé ? La différence réside t-elle dans la hauteur ou dans la durée ? Est-ce un problème de nomenclature ?

Les expérimentations dans le champ de la musique contemporaine incitent à considérer la musique avec beaucoup plus d'amplitude que dans le passé. La musique a abandonné toute relation avec le communicatif/expressif ; elle est *design sonore*<sup>168</sup>. La vie même est écoutable comme une partition musicale, et l'on renonce jusqu'à l'aspect performatif, à la 'représentation'. Nous pourrions donc entendre la vie sonore qui nous entoure comme une représentation réelle et continue, comme la fameuse carte topographique d'échelle 1/1 du récit de Borges qui décalquait parfaitement le village qu'il voulait décrire. A quel titre donc séparer poésie et musique en deux champs attenants mais séparés ? Pourquoi ne pas dépasser ces confins imaginaires et ne pas se rendre compte simplement qu'ils n'existent pas ? Comment peut-on ignorer la richesse mélodique, la densité de couleur du timbre dont chaque vers de Pétrarque est imprégné ? Et la différence de son que l'on peut écouter entre le Tasse de la *Jérusalem délivrée*, particulièrement dans les scènes de guerre, et le Tasse du *Torrismondo*, tragédie d'amour ?

En cela mettre en musique une poésie relève, selon moi, uniquement du problème exécutif.

Dans le cas de la musique et de la poésie, l'auteur écrit un texte

---

<sup>168</sup> Le terme m'a été suggérer par le professeur Jean-Pierre Armengaud.

“incomplet” : celui-ci a besoin d’un exécuter et il ne peut se dire achevé qu’à travers lui. La lecture silencieuse peut être suffisante pour un roman, qui dans l’aspect descriptif a une ressemblance énorme avec le cinéma, mais non avec la poésie, pas plus en tous cas qu’une lecture silencieuse d’une symphonie de Bruckner ou du *Don Giovanni* de Mozart<sup>169</sup>. En poésie, il est fondamental pour une lecture à voix haute de comprendre et de considérer la différence entre mètre et rythme<sup>170</sup>. En musique, les termes sont rythme et figuration. Si cueillir et rendre cette différence est une action interprétative plutôt commune pour l’exécution d’une poésie, elle est au contraire souvent écartée dans le champ de la musique.

### **2.4.3 La musique est langage<sup>171</sup>**

Levin (dans Ruwet)<sup>172</sup>. part de deux caractères [...] reconnus à la poésie : d’un côté, une composition poétique se distingue de la production du langage ordinaire par une unité de structure particulière, qui s’exprime dans une fonction plus intime de la forme et du contenu.

Mais certains disent :

Une idée musicale parfaitement exprimée est déjà un *bel* autonome, elle fonctionne pour elle-même, et n’est pas moyen, ni un matériel pour la représentation des sentiments et des pensées. (Hanslick 1854)

La musique parle dans sa propre langue de matières purement musicales (Schoenberg)

Ma musique ne peut, à mon avis, exprimer autre chose qu’elle-même (Varèse);

Je considère la musique par essence incapable d’exprimer quoi que ce soit (Stravinskij);

Tandis que Schopenhauer dit à ce propos:

La musique [...] est un langage en quelque sorte universel, qui entretient avec l’universalité des concepts à peu près le même type de rapport qu’avec les choses

---

<sup>169</sup>Une exécution du *Don Giovanni* de janvier 1891 eut Brahms comme spectateur, emmené casuellement par des amis au théâtre. Avant d’entrer, il avait laissé entendre que cette oeuvre personne n’était en mesure de la diriger: lui, quand il avait envie de l’entendre, il s’allongeait sur le sofa et en lisait la partition. (propos recueilli dans Duse, U. *Gustav Mahler*, 1973 Torino, ed. Einaudi p. 21).

<sup>170</sup> Voir Dubroca, L. *L’art de lire à Haut voix*. Parigi 1824

<sup>171</sup> Ruwet, N. *Language, musique, Poésie*, 1972 Paris Editions du Seuil

<sup>172</sup> Ruwet, N. *Language, musique, Poésie*, Idem p.138

singulières. Son universalité n'est en aucune façon une universalité vide d'abstraction, mais bien une universalité d'une toute autre espèce, et elle est liée à une détermination claire et complète. Elle ressemble en cela aux figures géométriques et aux nombres qui, comme formes universelles de tous les objets possibles, de l'expérience, et applicables a priori à tous ces objets, sont toutefois non abstraits, mais intuitifs et complètement déterminés.<sup>173</sup>

Levin poursuit :

D'un autre côté, comme l'a observé Valéry, tandis que le langage ordinaire tend à s'évaporer dès qu'il a été compris pour laisser place aux idées, aux impressions, aux actions, etc. que celui-ci évoque, la poésie tend dans sa forme concrète, à persister dans notre esprit ; la composition poétique est une chose durable, mémorisable par excellence<sup>174</sup>.

En musique advient le même processus. Sons ordinaires, bruits, et même chants de rue, tendent à s'échapper pour laisser place aux significations du monde qui nous entoure, et jusqu'à ces musiques en quelque sorte insérées occasionnellement dans la vie de tous les jours. Cependant, quand on écoute seulement de la musique et avec une attention maximale, sa structure et ses sons persistent dans la mémoire, son être coïncide alors avec sa signification<sup>175</sup>.

#### **2.4.4 Analyse du modèle**

J'ai cité la sextine numéro CXXXVII du chansonnier de Pétrarque, comme l'occasion idéale d'entrer en matière dans ce merveilleux monde de la sextine lyrique, maintenant je ressens la nécessité de pénétrer dans ses plis les plus secrets. Il n'est pas une lettre, un souffle, une respiration qui dans ces lignes de vers n'agisse avec l'élégance d'une feuille soulevée par le vent tiède du sirocco et qui n'ait pas une cohérence propre et une

---

<sup>173</sup> Schopenhauer, A. *Mondo come volontà e rappresentazione*, I p. 309 ed. Frauenstädt, cit. in F. Nietzsche *La nascita della tragedia*, p.107 Adelphi 2006.

<sup>174</sup> Ruwet, N. *Language, musique, Poésie*, 1972 Paris Editions du Seuil

<sup>175</sup> L'affirmation selon laquelle la musique est langage – à laquelle j'ajouterai que la musique est une langue à proprement parler, dans le sens poétique du terme – a eu récemment un appui scientifique concret dans les études de Thomas Fritz, et d'autres, dans son article *Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music* publié chez Current Biology (2009), doi:10.1016/j.cub.2009.02.058.

raison d'être ; qui l'ignore ? Mais le constater, le goûter et en savourer la moindre particularité est une grande joie et un riche et rare privilège.

L'analyse qui suit de la sextine lyrique de Pétrarque *Non à tanti animali*, se propose de l'observer non tant du point de vue littéraire (elle a déjà été amplement disséquée durant sept siècles !) qu'à travers ses images acoustiques, ses figurations musicales, rythmiques : l'élément sonore, à travers l'action analytique qui est, comme nous l'indique l'étymologie du mot *analyse*, une décomposition, et même, une série de décompositions en mots, lettres, vocables, consonnes, passant au crible chaque moindre lettre. Guidé par le sens des phrases (les vers suggèrent un rythme, toujours légèrement arbitraire mais cohérent), j'ai extrait la fonction rythmique contenue dans la poésie (les lettres deviennent des notes). Je me pose donc face au texte pétrarquéen comme un interprète de musique, avec la conscience d'être en train d'aborder un texte à exécuter musicalement, avec la compréhension graduelle de l'exploration et de l'observation, en annotant les similitudes, les divergences, les petites choses qui capturent l'attention, sans fournir de jugement ni de justification, et encore moins de définition.

Non à tanti animali il mar fra l'onde  
Né lassù sopra il cerchio de la luna  
Vide mai tante stelle alcuna notte  
Né tanti augelli albergan per li boschi  
Né tant'erbe ebbe mai campo né spiaggia  
Quant'à 'l mio cor pensier ciascuna sera

Di dì in dì spero omai l'ultima sera  
Che scevri in me dal vivo terren l'onde  
E mi lasci dormire il qualche spiaggia;  
Ché tanti affanni uom mai sotto la luna  
Non sofferse quant'io: sannolsi i boschi  
Che sol vo ricercando giorno e notte.

l'non ebbi mai tranquilla notte,  
Ma sospirando andai mattino e sera,

Poi ch'Amor femmi cittadin de' boschi;  
Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde  
E la sua luce avrà 'l sol da la luna  
E i fior d'april morranno in ogni spiaggia.

Consumando mi vo di spiaggia in spiaggia  
El dì pensoso, poi piango la notte,  
Né stato ò mai se no quanto la luna;  
Ratto, come imbrunir veggio la sera,  
Sospir del petto e di li occhi escono onde  
Da bagnar l'erbe e crollare i boschi.  
Le città son nemiche, amici i boschi  
A' miei pensier, anche per quest'alta spiaggia  
Sfogando vo col mormorar de l'onde  
Per lo dolce silenzio de la notte:  
Tal ch'io aspetto tutto 'l dì la sera,  
Che 'l sol si parta e dia luogo a la luna.

Deh or foss'io col vago de la luna  
Addormentato in qua che verdi boschi,  
E questa, ch'anzi vespro a me fa sera,  
Con essa e con Amor in quella spiaggia  
Sola venisse a starvi ivi una notte,  
E 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde.

Sovra dure onde al lume de la luna  
Canzon, nata di notte in mezzo ai boschi  
Ricca spiaggia vedrai deman da sera.

[ Tant d'animaux en l'eaue ne produit La mer,  
ni tant d'astres onques de nuit  
Au cercle en haut de la Lune se montrent,  
Ni tant d'oiseaux par les bois vont logeant,  
Ni d'herbe onc tant eurent contrée ou champs,  
Qu'à chaque soir pensers mon coeur rencontrent.

J'espère ormais toujours le dernier soir,  
Qui tranche en moi l'eaue du vif terroir,  
Et qui dormir me laisse en quelque place :

Car tant d'ennui sous la Lune homme onc vut  
Que moi, cela aux bois savoir se peut,  
Où jour et nuit se remarque ma trace.

Nuit reposée onques dès lors je n'eus,  
Mais tempre et tard je marchais soupireux,  
Qu'en boisquillon par Amour je me porte :  
Devant ma paix sera sèche la mer,  
Et le Soleil fait par la Lune clair,  
Et en Avril partout toute fleur morte.

De lieu en lieu je vais me consumant  
Pensif du jour, puis à la nuit plaignant,  
En mon repos la Lune je ressemble,  
Sitôt qu'au soir je vois brunir les cieux,  
Soupirs du coeur sortent, l'eaue des yeux,  
Pour courberbois, et baigner l'herbes ensemble.

Non les cités, mais les bois sont aimés  
De mes discours, qui sont désenflammés  
De là aux près, par l'onde murmurante,  
Parmi la nuit douce ensilence, ainsi  
Que tous les jours le soir j'attends ici,  
Que Phébus place à la Lune présente.

Oh à l'ami de la Lune en un bois  
Vert endormi si joint je me trouvais,  
Et cette qui me fait soir devant l'heure,  
Là comparût avec elle et Amour  
Seule une nuit, et qu'en l'eaue le jour  
Quant et Phébus eût toujours sa demeure.

Mes vers denuit, luisant la Lune, faits  
Sur la dure onde au milieu des forets,  
En riche lieu demain je vous assure.]<sup>176</sup>

<sup>176</sup> le / **PETRARQUE** / EN RIME FRANCOISE / avecq / ses  
commentaires, / tradvict / par philippe de maldegheem, /  
*Seigneur de Leyschot*. / [...] / a dovay, / Chez François Fabry, Libraire iuré. /  
l'Anm. dc. vi. (en ligne :  
[www.preambule.net/biblios/bibliauteurs/bibmaldegheem.ht](http://www.preambule.net/biblios/bibliauteurs/bibmaldegheem.ht)

Six stances de six vers chacun, sizain, et la septième, la stance conclusive ou la *tornada* dans laquelle revient l'ordre initial des trois vers. Les mots-rimes s'alternent avec une rétrogradation croisée. Les stances, comme le dit le mot qui les définit<sup>177</sup>, sont un lieu circonscrit dans lequel les mots résonnent en étroit rapport comparatif.

Le nombre comme figure rhétorique utilisé dans un espace aussi exigu s'exalte, agit comme un multiplicateur de vibration et d'échos<sup>178</sup>.

Le nombre soit dans la poésie soit dans la prose, peut être considéré sous deux rapports: 1° il est quelquefois pris pour une espace quel que soit, ayant un rapport facile à saisir avec un autre espace; 2° il se prend encore pour la manière dont une phrase se termine<sup>179</sup>.

Et encore chez Cicéron:

Numerus in continuatione nullus est. Distinctio et aequalium et saepè variorum intervallorum percussivo numerum conficit. Quem in cadentibus guttis intervallis distinguntur, notare possumus: amni precipitante non possumus.<sup>180</sup>

Entrons dans le texte:

Le six mots-rimes constitutifs de la sextine sont (dans l'ordre initial) :

1. onde
2. luna
3. notte
4. boschi
5. spiaggia
6. sera

Notons que le premier et le troisième vers ont une assonance vocalique : *onde* et *notte*.

---

m l # 1 6 0 6

<sup>177</sup> En italien *stanza* signifie aussi chambre.

<sup>178</sup> Le nombre est un concept aussi ancien que difficile en rhétorique. (...) Pour Quintilien, le nombre représente une des composantes essentielles de la composition. Molinié, G. *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris 1992, ed. Librairie Générale Française, *Les Usuels de Poche*.

<sup>179</sup> Dubroca, op cit. pag 76

<sup>180</sup> Cicerone in Dubroca, op cit. pag.76.

## I stance<sup>181</sup>:

**Non** à tanti animali il mar fra l'onde  
**Né** lassù sopra il cerchio de la luna  
Vide mai tante stelle alcuna notte  
**Né** tanti augelli albergan per li boschi  
**Né** tant'erbe ebbe mai campo **né** piaggio  
Quant'à 'l mio cor pensier ciascuna sera

Tant d'animaux en l'eaue ne produitLa mer,  
ni tant d'astres onques de nuit  
Au cercle en haut de la Lune se montrent,  
Ni tant d'oiseaux par les bois vont logeant,  
Ni d'herbe onc tant eurent contrée ou champs,  
Qu'à chaque [soir](#) pensers mon coeur rencontrent.

45 mots.

Dans la première stance, nous trouvons cinq négations (mises en caractère gras), quatre fois le mot *tanto* qui résonne aussi dans la réverbération des mots *stelle* et *notte* (comme nous verrons). Les deux à sont symétriques au début et à la fin de la stance (négatif/positif : *non* à/*quant'à*) en contraste comparatif de quantité, et dans une parfaite verticalité, qui souligne la demi-droite de départ dans l'ordre 1-6 (c'est en

---

<sup>181</sup> Cfr. cette stance avec Lorenzo de'Medici la seconde sextine Cariteos:

*Nella stagion, che suol mancar la notte/ Non tanti fior produce l'alma terra,/ Né tante fronde sparge autunno al vento,/ Né tante fere sono in ciascun bosco,/ Né tante stelle fugga il chiaro giorno,/ Quanti son nel mio petto acuti strali.* (in Riesz 1971, p. 99) Toutefois la sextine pétrarquienne est bien plus homogène et équilibrée grâce à la ligne de sens qui s'étend du premier au dernier vers, ce qui faisait défaut, le premier vers étant hors de la relation Non tanti/Quanti; en outre on peut observer la meilleure efficacité rythmique du sixième vers *Quant'à 'l mio cor pensier ciascuna sera* à l'égard de *Quanti son nel mio petto acuti strali*, où l'accent tonique au quatrième sur *cor* est direct et fort ('avoir' plutôt que 'être') comparé à *Quanti son nel mio petto*.

Je signale la traduction de Gutierre de Cetina: *Tantas estrellas no nos moestra el cielo,/ Ni tantas flores por Abril el prado,/ Ni tantas yerbas tiene el verde campo,/ Ni tantos animales hay en bosque,/ Ni tiene tantos animales algùn golfo,/ Cuantas mi corazon rabiosas quejas.* (in Riesz idem p.117). Ici les 'arrangements' suivent clairement des exigences mélodiques et rythmiques. Ou dans le portugais de Pero de Andrade Caminha: *Jà de frescura cheos vi estes bosques,/ Jà cubertos de flores estes campos,/ Jà d'agua clara estas formosas fontes,/ Jà este sol claro e alegres estas sombras,/ Quando tudo era visto d'esses olhos/ Que a quanto vem dao formosura e graça.*

effet le nombre 1 qui représente le point mobile dans le système de la spirale archimédienne).

Les verbes sont au nombre de cinq : trois au présent et deux au passé simple. Les deux passés simples se réfèrent à des situations passagères (la nuit, le printemps), tandis que le présent se réfère à la mer (banc de poisson) et aux bois (habité par les oiseaux) ; notons qu'il utilise *animali* (animaux) pour la mer, qu'entre les vagues il y a principalement des poissons, et les *augelli* (oiseaux) sont les habitants des bois, qui présentent au contraire une faune plus diversifiée. Cela révèle l'intention de montrer la multitude et le mouvement. *Animali* c'est plus que *pesci*, *augelli* plus qu'*animali*. Tant d'oiseaux dans les bois rendent bien plus efficacement, que le générique animal, le bruit et le mouvement entre les feuillages, comme des pensées assourdissantes "sous la cime des cheveux".

Les premiers vers, dans leur dernière moitié (*il mar fra l'onde; il cerchio de la luna; tante stelle alcuna notte*) s'unissent pour former une seule image : les vagues de la mer et, au-dessus, le cercle de la lune dans une nuit étoilé. Les poissons sont attirés par la lumière de la lune (insomnie), le *cerchio di luna* (cercle de la lune) donne le sens de clair, concentrique, rayonnant, plus que ne le ferait *luna piena* (pleine lune) uniquement, et *tante stelle* (beaucoup d'étoiles) annonce une nuit très lumineuse grâce à la pureté de l'air ou à l'absence de nuages. Dans ce cas l'absence de nuages est une clef négative : puisque les étoiles sont des pensées, celles-ci ne sont pas soulagées par l'oubli qu'amène l'obscurité. La clarté et l'activité dans une atmosphère nocturne traduisent l'impossible quiétude. Le contraste entre la beauté d'une nuit étoilée et les vagues marines luisantes sous la lune qui devient le lieu d'expression de ses propres tourments, exprime une beauté génératrice de souffrance. En amour la "non présence" rend le désir transformateur de cette beauté génératrice de jouissance en motif de douleur.

Les trois vers qui suivent ont des terminaisons qui se lient aux précédents par des fils transformant : nous avons parlé du rapport *mare/boschi*; le poète poursuit avec *cerchio de la luna/campo-piaggia* (champ-plage). Ici

nous avons une symétrie plaisante et ordonnée entre l'horizontalité étendue de la plage avec la mer et le motif aérien et haut des oiseaux des bois avec le ciel lunaire. Dans les deux cas on rencontre le premier mot dans son contexte constitutif : les vagues de la mer et le cercle de la lune (notons encore que entre *il mar fra l'onde* e *il cerchio de la luna* se forme un chiasme); tandis que dans le second mot il y a les oiseaux et les herbes. La seule dissymétrie qui en active le rythme dans une meilleure variété, c'est la coprésence de champ et plage : deux milieux semblables mais, dirons-nous, pour le second, il s'agit d'une étendue plus plate et plus uniforme. Enfin, au sixième vers, arrive *ciascuna sera* (chaque soir). Le soir représente la partie initiale de la nuit, et c'est en sa direction qu'est effectué le renvoi, renfermant ainsi la strophe entière dans une image unique qui renforce l'idée de circularité. De plus, son rapport avec *notte* marque précisément à la fin de la première strophe un terme de temps souligné par la comparaison entre 'quelque' de *alcuna notte* et 'chaque' de *ciascuna sera* et successivement (à la fin de premier vers de la seconde strophe) avec dernière de *ultima sera*. *Ciascuna* indique l'insistance périodique, la répétition, et l'angoisse de savoir que cela arrivera indéfiniment. Savoir accentue la souffrance, comme ce fut le cas pour Prométhée : la plus grande souffrance est dans la connaissance du futur et de la durée du supplice.

Dans le sixième et dernier vers de la première strophe on arrive au sujet principal : *'l mio cor*, cœur étant dans la parfaite centralité du vers avec trois mots de chaque côté.

Le mot clef de la première strophe est : *pensier*. Celui-ci est comparé à :

1. les animaux, (en bas)
2. les étoiles, (en haut)
3. les oiseaux, (en haut)
4. les herbes, (en bas)

Ici fonctionnent ensemble 1 et 4, 2 et 3; mais 1 et 3 s'associent en raison de la mobilité (les animaux et les oiseaux) ; 2 et 4 pour la fixité (les étoiles et les herbes).

En observant les verbes nous pouvons souligner le rythme agogique.

La mer a les animaux ; la nuit voit les étoile ; les oiseaux habitent les bois, le champ/la plage eut tant d'herbe ; le cœur a des pensées. Avoir, voir : c'est un nuancement en decrescendo ; les oiseaux en revanche deviennent sujet, ils accroissent la sonorité à l'improviste ; puis on revient à *avoir* et au passé simple, jusqu'à *quant'à*, en rapport si étroit avec le premier *non* à.

Mais c'est dans le son des voyelles, dans leur ordre et rythme que nous pouvons retrouver les particularités les plus saisissantes:

1 vers:



*Non à tanti animali il mar fra l'onde*

Je relève la syllabe *an* répétée dans *tanti animali* et la syllabe *li* qui se reflète dans le successif *il* dans *animali il* et encore *ar* et *ra* avec le passage sonore de la lettre 'm' à la lettre 'f', *mar fra*, et pour finir *on* de *onde* qui rappelle le premier *on* de l'initial *non*. Prépondérant est le son de la lettre 'n'. La distribution des voyelles est intéressante :

o à ai ai ai ia a o (e)

6 = a 4 = i 2 = o 1 = e

Comme on le voit le premier vers est constitué par la répétition des voyelles a-i avec une symétrie entre la sixième et la huitième syllabe et les extrêmes o-à et a-o. L'image sonore qui se crée est donnée par le mouvement oscillatoire des vagues qui échouent sur la plage ou sur les rochers (*fra l'onde*).

Il vers :



*Né lassù sopra il cerchio de la luna*

Ici nous avons une assonance entre ***Né lassù*** et ***de la luna***.

Le voyelles sont :

e a ù o o i e i o e a u a                      3=a 3=e 3=o 2=i 2=u

Dans ce deuxième vers la voyelle u est importante et caractérisante. Le mot *lassù* (là-haut) évoque à la fois l'altitude et la lune. Il est symétrique de *luna* (ses voyelles sont inversées) ; il évoque le reflet de la lune sur les vagues. C'est un vers fluide car il n'a ni verbe, ni sujet : il indique un lieu (là-haut).

III vers:



*Vide mai tante stelle alcuna notte*

Les deux 'l' induisent la liquidité du reflet : on peut voir le rapport entre *stelle* et *notte* où les deux 'l' s'endurcissent au contact des deux 't' en passant du reflet mobile sur les vagues au reflet fixe des étoiles dans le ciel. On peut observer aussi le rapport entre *te* qui se transforme en *ste* dans le passage : tante stelle. 'Quelque' dans ***alcuna*** *notte* possède à l'intérieur le mot lune, qui nous parvient en écho.

Voici les voyelles:

i e a-i a e e e a u a o e                      5 = e 4 = a 2 = i 1 = u 1 = o

Ici nous avons trois 'e' centraux placés entre deux groupes de cinq voyelles chacun. Les groupes sont ainsi organisés.

$$\frac{i \ e}{2} \quad \frac{a-i \ a}{3} \quad \& \quad \frac{a \ u \ a}{3} \quad \frac{o \ e}{2}$$

Les trois 'e' sont insérés dans le mouvement sonore des consonnes t/st//l. La dureté du 't' est préparée par le 's' et devient fluide grâce au deux 'l' auxquels répondent les deux 't' de *notte* en soutenant le rapport étroit entre *stelle* (étoiles) et *notte* (nuit). En outre le mot *alcuna* s'unit à *stelle* par l'intermédiaire du a/e et grâce à la vibration provoquée par le 'l'. Soulignons que le mot *alcuna* contient le mot *luna*.

IV vers:



*né tanti augelli albergan per li boschi*

e a i a-u e i a e a e i o i                      4 = e 4 = a 4 = i 1 = u 1 = o

Ici aussi nous avons une "triade" de 'e', non consécutifs mais scandés avec un rythme régulier (rappelons que les trois 'e' sont les temps forts de la sextine dans la réalisation musicale des rythmes).

On soulignera la séquence i/a/u en une seule note. Ici *tanti* fait écho à *tante* du vers précédent et les deux 'l' aux deux autres qui leur succèdent, répétant le jeu de *stelle/alcuna* dans *augelli/albergan*. Le 'g' et le 'b' adoucissent le contraste t/l en g/l b/l. En outre le 'b' prélude au 'b' de *boschi* (bois). Les 'i' sont doublés mais moins forts : les deux premiers s'unissent aux voyelles successives et le quatrième se ferme en douceur ; seule le troisième a un peu de ferveur, mais pour s'appuyer aux 'o' de *boschi*.

V vers:



*né tant'erbe ebbe mai campo ne spiaggia*

e a e e e e a-i a o e i-a i-a

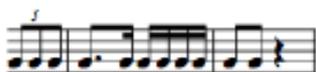
6 = e 5 = a 3 = i 1 = o

Dans ce vers on observe une nette prépondérance de la lettre 'e' (voir les deux 'né' dans lesquels le 'e' est accentué) et la séquence *erbe ebbe* est un évident jeu de langue, une allitération dans laquelle le mot *erbe* est amplifié par le verbe même, après avoir été précédé par le significatif et efficace *tante* (de nombreuses) qui fait ici sa quatrième apparition.

De plus entre les trois premiers et les quatre derniers mots il y a comme un processus d'agrandissement de la vision de chaque brindille d'herbe au champ tout entier.

Le mouvement consonantique dur/mou (qui partait du mot *tanto*) ici se déplace du 't' au 'b'. Le 'r' a la même fonction qu'avaient les 's' avant : *erbe ebbe* ressemble au mouvement *stelle/notte*.

VI vers:



*quant'à 'l mio cor pensier ciascuna sera*

u-a à i-o o e i-e i-a u a e a

5 = a 3 = i 3 = e 2 = o 2 = u

Bien que les 'o' ne sont que deux, dans ce vers il ont une place plus importante : le centre ; et ils représentent les voyelles de *'l mio cor* sujet de toute la strophe. En ce qui concerne les 'u' le premier n'a presque pas de corps étant, comme le 'i' de *ciascuna sera*, l'adoucisseur de la consonne permettant de le prononcer avec un 'a' ; le second, en revanche,

est très important car il définit la singularité du grand nombre et il est, comme il a été dit, connotatif de *luna* et correspondant au mot.

Je voudrais ajouter que dans les vers deux, quatre et six, il est possible, en suivant les indications de Saussure, de trouver l'hypogramme *Laura*.

*Né lassù sopra il cerchio de la luna*

*la u ra*

*né tanti augelli albergan per li boschi*

*au l r a*

*quant'è 'l mio cor pensier ciascuna sera*

*l a u ra*

## Il stance

*Di dî in dî spero omai l'ultima sera  
Che scevri in me dal vivo terren l'onde  
E mi lasci dormire il qualche spiaggia;  
Ché tanti affanni uom mai sotto la luna  
Non sofferse quant'io: sannolsi i boschi  
Che sol vo ricercando giorno e notte.*

J'espère ormais toujours le dernier soir,  
Qui tranche en moi l'eau du vif terroir,  
Et qui dormir me laisse en quelque place :  
Car tant d'ennui sous la Lune homme onc vut  
Que moi, cela aux bois savoir se peut,  
Où jour et nuit se remarque ma trace.



47 mots.

Dans cette seconde stance le début est considéré par Janos Riesz une cacophonie<sup>182</sup>, l'allitération offrant toutefois un grand effet sonore<sup>183</sup>. La lettre 'i' répétée produit un son particulier qui rappelle l' *i' mi ristritsi* de l'Enfer de Dante, mais avec un effet presque percussif : ici est exprimé le désir de mettre fin aux tourments.

Notons que le mot/rime *sera*, qui dans cette première rotation est mis en évidence, s'associe tout d'abord à *ciascuna* et à *ultima*. Ce n'est pas le fruit du hasard si le premier mot/rime – comme le notait justement Marianne Shapiro in *Hieroglyph of time*, qui devrait représenter la renaissance continue de la forme (chaque nouvelle stance successive commence par le dernier mot) – correspond ici, au contraire, à un symbole de fin, même s'il prend forme de désir : *spero omai l'ultima sera*. Ainsi l'*onde* est entendue comme l'écoulement de la vie terrestre, le cycle des jours et des nuits.

*Piaggia* n'est pas une représentation générique de l'espace (comme nous l'avons vu, unie à *campo*) mais c'est un lieu imprécis où l'on peut trouver le sommeil (*dormire*) éternel.

Entre le quatrième et le cinquième vers il y a le premier enjambement : *chè tanti affanni uom mai sotto la luna /non sofferse...* Notons que le son se transforme avec les mots *uom mai* : la lettre 'u', provenant de la synalèphe 'i' de *affanni*, referme la bouche, obscurcit le son, le double 'm' résonne intérieurement jusqu'à ce que l'ouverture du 'a' ne vienne éclaircir le timbre sonore de l'accent principal et central, le sixième<sup>184</sup>. Ici l'inertie pousse outre la fin du vers nécessitant un enjambement tenu jusqu'au verbe *non sofferse*. Ensuite arrive *quant'io*, suivi de deux points qui ont fonction de figure musicale d'arrêt, de pause ; c'est là l'entrée du sujet 'io' qui se confronte à *tanti/quant*, comme auparavant *quant'à 'l mio cor* (qui cependant contrastait quatre *tanti*), à l'intérieur parallèle *tanti affanni/quant'io*. Toute la stance est dominée par la première personne du singulier hormis l'impersonnel *uom* sous la lune et les *bois*.

<sup>182</sup> Riesz Janos, *Die Setine...*, Munchen 1971, Fink Verlag

<sup>183</sup> Voir aussi Petrarca, F. Canto CCCLVI/8

<sup>184</sup> Cfr. aussi le *Sovra cu'io avea l'occhio tenuto*, verso 47 Canto XXX Inferno di Dante.

*Luna* devient génériquement le ciel, la voûte céleste sous laquelle se déroule la vie quotidienne.

*Sannolsi i boschi*, par rapport à sa première apparition le terme *boschi* passe de contenant, *tanti augelli albergan per li boschi*, à entité vivante ; successivement dans *sol vo ricercando giorno e notte*, 'sol' (seul) contraste avec les oiseaux précédemment mentionnés. Maintenant les bois représentent un lieu de retraite pour la solitude, en opposition à la ville, lieu de sociabilité maximale.

La conclusion *giorno e notte* se pose en parfaite symétrie avec le précédent *Di dî in dî*, en portant de surcroît le même sens.

### III stance

*l'non ebbi mai tranquilla notte,  
Ma sospirando andai mattino e sera,  
Poi ch'Amor femmi cittadin de' boschi;  
Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde  
E la sua luce avrà 'l sol da la luna  
E i fior d'april morranno in ogni spiaggia.*

Nuit reposée onques dès lors je n'eus,  
Mais tempre et tard je marchais soupireux,  
Qu'en boisquillon par Amour je me porte :  
Devant ma paix sera sèche la mer,  
Et le Soleil fait par la Lune clair,  
Et en Avril partout toute fleur morte.



50 mots.

Elle commence avec le sujet "lo" en début de vers, qui fait retentir, comme un vague écho, le précédent *di dî in dî* mais se pose en contraste avec *giorno e notte*, en mettant l'accent sur "*una*" *notte tranquilla*, rêvée

mais jamais vécue. Peut-être que ce *l'non ebbi*, peut rappeler le souvenir sonore de l'allitération *erbe ebbe* du cinquième vers de la première stance. Et *giorno e notte* laissés au sixième vers de l'hexastique précédent, deviennent *mattino e sera*. Puis *boschi* redevient à nouveau contenant, contractant cette fois le sens second de lieu solitaire, mais avec le terme contrastant, presque un oxymore, de *cittadin*. Dans les trois vers successifs, de *Ben fia...* à *in ogni spiaggia*, se démêle pour finir un adynaton manifeste que nous allons voir immédiatement.

Le sens évident, en superficie, est : *avant que je ne trouve la paix, il doit arriver que...* de là partent les trois adynatons : la mer sera sans vagues, le soleil reflètera la lumière de la lune, et les fleurs d'avril mourront au lieu d'éclore. Le monde à l'envers, ce n'est pas seulement tout le système solaire, mais l'univers tout entier qui doit changer de visage, avant que le cœur ne puisse trouver la paix ; et le tout exprimer par l'intermédiaire d'une rétrogradation !

La stance contient dans son ensemble sept vers : deux au passé simple et deux au futur.

#### **IV stance**

*Consumando mi vo di spiaggia in spiaggia  
El dì pensoso, poi piango la notte,  
Né stato ò mai se no quanto la luna;  
Ratto, come imbrunir veggio la sera,  
Sospir del petto e di li occhi escono onde  
Da bagnar l'erbe e crollare i boschi.*

De lieu en lieu je vais me consumant  
Pensif du jour, puis à la nuit plaignant,  
En mon repos la Lune je ressemble,  
Sitôt qu'au soir je vois brunir les cieux,  
Soupirs du coeur sortent, l'eaue des yeux,  
Pour courberbois, et baigner l'herbes ensemble.



Cet hexastichon est dépourvu d'images. Tout est centré sur le soi-même du poète. C'est une sextine sonore : soupîres, pleurs... les vagues de la mer se transforment en vague de larmes, le futur *mar di pianto* de la *Jérusalem délivrée* du Tasse au 12<sup>e</sup> chant. Ici les huit verbes sont tous au présent. *Consumando mi vo di spiaggia in spiaggia s'harmonise avec vo ricercando giorno e notte; sospirando andai mattina e sera; et aussi ciascuna sera/ultima sera.* Le gérondif donne un sens de continuité et la répétition favorise la sensation, l'évoque, la renforce.

Le premier vers présente une séquence de voyelles intéressante :

o u a o i o i ia ia i ia ia

Voyons le 'o' souligné, le nœud de tous les accents, dans *vo* et les quatre hiatus qui sont en réalité couplés par deux, les premiers se prononçant et les seconds contenant le 'i' uniquement en qualité d'instrument destiné à assouplir le 'g'.

Dans le second vers, on relève deux oppositions : penser, qui renvoie à *giorno* (jour), et *piangere* (pleurer) qui se réfère à la *notte* ; mais la médiation due à l'acte de 'penser' est rendue sans verbe, avec un *di pensoso* suivi par l'action de 'pleurer' avec une coupure de rythme à *poi piango*, mis face à deux hiatus "oi" "ia". Au cinquième vers *escono onde* réalise concrètement le "roulement" provoqué par le mouvement onduleux de la vague qui se brise et se répand sur le rivage ; au sixième les vagues mouillent l'herbe et détruisent les bois, par une puissance différemment accentuée.

## V stance

*Le città son nemiche, amici i boschi*

*A' miei pensier, anche per quest'alta spiaggia*

*Sfogando vo col mormorar de l'onde  
Per lo dolce silenzio de la notte:  
Tal ch'io aspetto tutto 'l dì la sera,  
Che 'l sol si parta e dia luogo a la luna.*

Non les cités, mais les bois sont aimés  
De mes discours, qui sont désenflammés  
De là aux près, par l'onde murmurante,  
Parmi la nuit douce ensilence, ainsi  
Que tous les jours le soir j'attends ici,  
Que Phébus place à la Lune présente.

48 mots.

Six verbes : deux au présent, un gérondif, un infinitif et deux subjonctifs.  
Même dans cette strophe les sons prévalent sur les images. Les sons  
comme le *mormorar de l'onde* et les non-sons comme *il dolce silenzio*, le  
déroulement de la pensée et le mouvement des planètes : la rotation du  
soleil et de la lune.

L'hexastichon commence par un chiasme : *città/nemiche-amici/boschi* (suivi  
d'un enjambement). Chaque vers a une voyelle ou une syllabe qui dirige le  
son et donc la couleur de chacun :

**Le premier vers** se déplace sur la syllabe "ci" et son correspondant "chi"  
ou "che"

Le *città son nemiche amici i boschi*.

e i a o e i e a i i o i noter la majorité du 'i' qui assume en plus l'accent principal;

**Le second vers** a une prépondérance de "a", six au total;

**Le troisième vers**, lui, a une majorité de 'o', on peut en compter sept,  
qui se réfèrent au *mormorar*. On découvre un bel effet de symétrie entre  
"ando" de *sfogando* au début du vers et de *onde* en fin de vers ; dans **le  
quatrième** sont mis en confrontation **lo dolce** et **de la notte**. Les quatre  
'l' éparés au fil du vers ont un impact important car, comme les fois  
précédentes, leur liquidité se densifie dans le double 't' final de *notte* ; les  
't', au nombre de six dans **le cinquième vers**, dominant et sont  
concentrés spécifiquement sur *aspetto tutto*. Ici le jour et la nuit sont des

opposés réunis, comme le sont dans **le sixième vers** le soleil et la lune, même si distantiés, mais avec l'appui de deux 's' pour le soleil et de deux 'lu' pour la lune : **sol si parta e luogo a la luna.**

## VI stance

*Deh or foss'io col vago de la luna  
Addormentato in qua che verdi boschi,  
E questa, ch'anzi vespro a me fa sera,  
Con essa e con Amor in quella spiaggia  
Sola venisse a starvi ivi una notte,  
E 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde.*

Oh à l'ami de la Lune en un bois  
Vert endormi si joint je me trouvais,  
Et cette qui me fait soir devant l'heure,  
Là comparût avec elle et Amour  
Seule une nuit, et qu'en l'eaue le jour  
Quant et Phébus eût toujours sa demeure.



51 mots.

Abondance de subjonctifs: : *foss'io, venisse, stesse* ; on en compte trois contre un participe passé, un présent et un infinitif. L'importance du subjonctif n'est pas tant dans son existence, le fait de connaître ou non sa présence n'a effectivement pas grand poids, mais elle est dans le son de ses deux 's' qui retentissent si fortement, de façon si suggestive, ainsi placés sur des points stratégiques.

La distribution des consonnes autour des voyelles est faite de telle sorte à modifier, avec une fluidité plus ou moins graduelle, la transformation mélodique.

Cela commence par un *Deh*, son indépendant, exclamation solitaire, et

suit le premier subjonctif entouré de deux 'o' dans *or foss'io*. Le terme de la strophe précédant *luogo a la luna* se rapporte à *vago de la luna*, mais l'enjambement empêche de fermer la marche sur une rime à laquelle nous nous attendons pour la sixième fois, et se poursuit avec *addormentato*, ses deux 'd' et ses deux 'a' qui se ferment symétriquement dans les 'o' séparés des 'e', puis revient à nouveau sur *che/chi*. Le son *sera* s'amplifie et s'élargit par la proximité de *essa*, qui par ailleurs se substitue au terme [je signale les deux *con*: **con** *essa* et **con** *Amor*], et trouve un écho dans le second subjonctif *venisse*. Ici les 's' sont toujours plus présents et importants : *sola venisse a starvi* ; ils vont jusqu'à s'unir dans le vers suivant, *si stesse e 'l sol sempre*. La voyelle 'i' est encore utilisée pour incarner un son de recueillement (voir comme dit, *l'i'mi ristrinsi* dans l'Enfer de Dante) , et rattachée au 'v' dans le cinquième vers, elle forme le mouvement *starvi ivi*.

## Tornada

*Sovra dure onde al lume de la luna*  
*Canzon, nata di notte in mezzo ai boschi*  
*Ricca spiaggia vedrai deman da sera.*

Mes vers denuit, luisant la Lune, faits  
 Sur la dure onde au milieu des forêts,  
 En riche lieu demain je vous assure.]<sup>185</sup>



22 mots.

***Sovra dure onde al lume de la luna***  
***Canzon, nata di notte in mezzo ai boschi***  
***Ricca spiaggia vedrai deman da sera.***

<sup>185</sup> le / **PETRARQUE** / EN RIME FRANCOISE / avecq / ses commentaires, / tradvict / par philippe de maldeghem, / *Seigneur de Leyschot*. / [...] / a dovay, / Chez François Fabry, Libraire iuré. / l'Anm. dc. vi. (en ligne : [www.preambule.net/biblios/bibliauteurs/bibmaldeghem.html#1606](http://www.preambule.net/biblios/bibliauteurs/bibmaldeghem.html#1606))

Ici aussi je noterai avant tout *al lu* qui renvoie à *la lu* par la symétrie à effet de miroir des syllabes *al* et *la*, puis *ra* et *ure* unies par le son du 'r', et le mouvement qui rappelle celui du premier vers de la première stance, avec à sa suite des voyelles formant un mouvement ondulatoire, par leur *oa ue oe*.

Dans le second vers nous avons *an* de *canzon* qui s'opposent à *na* de *nata* et, par croisement, le *on* de *canzon* au *no* de *notte*, et pour finir le *deux z* de *mezzo* qui font écho au premier mot.

Dans le troisième et dernier vers les deux 'c' de *ricca* s'adoucissent dans les deux 'g' de *piaggia*, et dans le *drai*, où le sixième accent se met en relief, outre la présence du couple *ai* en opposition aux *ai* précédents ; le son sec du 'd' est humidifié par le 'r' puis tout de suite repris dans le jeu *de-da* de *deman da sera*, et dans le *ra* de *sera* résonne ce *ra* enchâssé dans le *vedrai* d'avant.

Comme on peut le constater, à la suite de cette observation menée à travers engrenages les plus cachés du *parlar cantando* de Pétrarque, on découvre une admirable arabesque de sons, dotée du naturel et de l'ingéniosité d'une toile d'araignée, un tissage d'une facture extrêmement raffinée, reluisant d'une légère touche de rosée caressée par le doux vent de la spirale (et dans ce mot le .... *Spirare* du souffle, le mouvement de l'air, n'est-il pas inclus ?)

Ici, à la suite, nous jetons un regard sur le rythme de la sextine dans sa globalité.

NON A' TAN-TIA-NI-MA-LIL PAR FRA L'ON-DE  
 NÉ LAS- SU SO-PRA IL CER-CHIO-DE LA LU-NA  
 VI-DE MAI TAN-TE STEL-LEALCU-NA NOT-TE  
 NÉ TAN-TI NU-GEL LIAL-BER-GAN PER LI BOS-CHI  
 NÉ TANT' ER-BEEB-BE MAI CAMPO NÉ PIAG-GIA  
 QUANT' A' L' MIO COR PEN-SIER CIA-SCU-NA SE-RA

II

DI DÍ IN DÍ SPE-RO O-TTAI L'UL-TI-MA SE-RA

CHE SCE-VRI IN ME DAL VI-VO TER-REN L'ON-DE

E MI LA-SCI DOR-TI-REN QUAL-CHE PIAG-GIA

CHE TAN-TI AF-FAN-NI UOM MAI SOT-TO LA LU-NA

NON SOF-FER-SE QUANT' IO SAN-NOL-SI I BOS-CHI

CHE SOL VO RI-CER-CANDO GIOR-NO E NOT-TE

III

I' NON EB-BI GIAM-MAI TRAN-QUIL-LA NOT-TE

MA SOS-PI RAN-DOAN-DAI MAT-TI-NA E SE-RA

POI-CH' A-MOR FEM-MI CIT-TA-DIN-DE BOS-CHI

BEN FIA FRI-MA-CH'I PO-SI IL MAR SENZ' ON-DE

E LA SUA LU-CE A-VRA' L SOL-DA LA LU-NA

E I FIOR D'A - FRIL MOR-RAN-NO NO ENI PIAG-GIA

IV

CON-SU - MAN-DO MI VO DI PIAG-GIA IN PIAG-GIA

EL DÍ PEN- SO-SO POI PIAN-GO LA NOT-TE

NÉ STA-TO Ó MAI SE NON QUANTO LA LU-NA;

RAT-TO, COM TE IN-BRU- NIR VEG-GO LA SE-RA,

SO SPIR DEL PET-TO E DI LI OC - CHIES-CO NO ON DE



VI

DEH OR FOSS' IO COL VA FO DE LA LU-NA

AD-DOR-MEN-TA-TO IN QUACHE VER-DI BOS-CHI

E QUES TA CA'AN-ZI VESPRO AME FA SE-RA

CON ES-SAE CON, A-MOR IN QUEL-LA PIAG-GIA

SO-LA VE - NIS - SE A STAR-VI IVI U - NA NOT-TE

EL DÍ SI STES-SE E'L SOL SEMPRE NE L'ON-DE

## 3. La sextine lyrique en musique dans l'histoire

### 3.1 Arnaut Daniel, observation sur une trace

La grande chance que nous avons de pouvoir disposer de la musique qui accompagnait la sextine d'Arnaut Daniel est mitigée par l'impossibilité de retrouver, même lointainement, le son et la praxis exécutive que mettaient en place les poètes chansonniers pour interpréter leurs œuvres. Ce témoignage, je dirai sténographique, de la musique des poésies troubadouresques, est contenu dans une chanson de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan et grâce à Ugo Sesini nous pouvons disposer d'une transcription moderne, naturellement accompagnée de l'original. Sesini ne se montrait pas si pessimiste à l'égard d'une possible exécution de cette musique, étant donné que dans les années quarante, grâce à ses études, avaient pu être interprétées la musique extraite de nombreuses traces présentes dans le recueil de la Bibliothèque Ambrosienne<sup>186</sup>. Il proposait d'utiliser la technique des moines bénédictins chanteurs, encore pratiquée dans les monastères et dont il était un fin expert. Toutefois, au-delà de la philologie exécutive aux vues de laquelle aujourd'hui, à distance de plus d'un demi siècle, nous sommes bien plus exigeants, ce témoignage écrit reste précieux à l'endroit de certaines considérations que nous pouvons certainement faire.

En premier lieu, j'ai inséré sous les notes, les six vers correspondants (les premiers de chaque sizain) pour vérifier s'il pouvait y avoir une correspondance égale avec le Si bémol (la note qui, du moins pour une oreille moderne, indique un mouvement et un caractère différents des autres notes). Le premier vers a bien évidemment une correspondance justifiée : le mot *cor* est parfaitement enchâssé sur le Sib : note insérée

---

<sup>186</sup> " Conçus et effectués à des fins strictement érudites, ses résultats (du travail n.d.a) à ma surprise se sont révélés, de façon inespérée, vitaux, à tel point d'en trouver des échos concinques dans la sensibilité musicale [...] A cette précise époque, dans des requêtes et des auditions répétées, à Naples, à Sienne, à Venise, à Trieste, à Milan, à Turin, à la Royale Académie d'Italie, les mélodies des troubadours arrivèrent en suscitant le consensus et l'admiration des auditeurs exceptionnels". Sesini, U. *Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana*, Torino 1942 ed. Chiantore, p. 281; vedi anche Sesini, U. *Musiche trobadoriche*, Quaderni del R. Conservatorio di Musica. Napoli, 1941.

entre deux La est sommet de deux mouvements contraires (montée/descente), qui miment parfaitement, d'une façon simple mais efficace, les mots *qu'el cor m'intra*. Dans le second vers elle peut encore, en s'autorisant une adhérence au texte moindre, avoir un sens : *la cambra* a effectivement un accent sur l'article *la*, considérant qu'il s'agit à proprement parler de cette *cambra* (chambre) feu de l'attention et du désir du chansonnier. Dans le troisième disparaît toute hypothèse défendable. Dans le quatrième, par contre, l'accent sur *mon* peut suivre la même logique, au fond, que celle du second vers. Dans le cinquième vers elle peut indiquer une "fioriture" ironique à la fin du mot *seca*. Enfin, dans le dernier vers, le texte redevient parfaitement adhérent au tissu mélodique : *s'enongla* donne, selon le chromatisme du Sib qui redescend immédiatement, un mouvement d'entrée très 'intime', presque sous-cutanée...

I)



Lo ferm vo- ler qu'el cor m'in- tra  
Quan mi so- ve de la cam- bra  
Del cor li fos, non de l'ar- ma  
Anc la se- ror de mon on- cle  
Pus flo- ric la se- ca ver- ga  
Ais- si s'em- pren e s'en- on- gla

II)



no'm pot ges becs es-cois- sen- dre ni on- gla

III)



de lau- zen- gier qui pert per mal dir s'ar- ma;

IV)



e pus no l'a- us batr'ab ram ni ver- ga,

V)



si- vals a frau, lai on non aur ai on- cle,

VI)



jau-zi- rai joi, en ver- gier o dins ca-  
-mbra.

I - Lo ferm voler qu'el cor m'intra  
no'm pot ges becs escoissendre ni on gla  
de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;  
e pus no l'aus batr'ab ram ni verga,  
sivals a frau, lai on non aurai oncle,  
jauzirai joi, en vergier o dins cambra

II - Quan mi sove de la cambra  
on a mon dan sai que nulhs om non intra

ans me son tug plus que fraire ni oncle  
non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla,  
aissi cum fai l'enfas devant la verga:  
tal paor ai no'l sia prop de l'arma.

III - Del cor li fos, non de l'arma,  
e cossentis m'a celat dins sa cambra,  
que plus mi nafra'l cor que colp de verga  
qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:  
de lieis serai aisi cum carn e on gla  
e non creirai castic d'amic ni d'oncle.

IV - Anc la seror de mon oncle  
non amei plus ni tan, per aquest'arma,  
qu'aitan vezis cum es lo detz de l'ongla,  
s'a lieis plagues, volgr'esser de sa cambra:  
de me pot far l'amors qu'ins el cor m'intra  
miels a son vol c'om fortz de frevol verga.

V - Pus florisc la seca verga  
ni de n'Adam foron nebot e oncle  
tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra  
non cug fos anc en cors no neis en arma:  
on qu'eu estei, fors en plan o dins cambra,  
mos cors no's part de lieis tan cum ten l'ongla.

VI - Aissi s'empren e s'enongla  
mos cors en lieis cum l'escors'en la verga,  
qu'ilh m'es de joi tors e palais e cambra;  
e non am tan paren, fraire ni oncle,  
qu'en Paradis n'aura doble joi m'arma,  
si ja nulhs hom per ben amar lai intra.

VII - Arnaut tramet son chantar d'ongl'e d'oncle  
a Grant Desiei, qui de sa verj'a l'arma,  
son cledisat qu'apres dins cambra intra.

Voici donc la musique de la sextine d'Arnaut Daniel telle qu'elle est présentée dans l'édition de Ugo Sesini<sup>187</sup> retrouvée à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan. Il s'agit clairement d'une transcription en notation moderne dans laquelle même les divisions des mesures relèvent d'une simplification destinée à regrouper les notes qui ne possèdent pas de rythme si ce n'est celui des mots auxquels elles se réfèrent.

Il est réellement difficile de remonter à la source originale car, entre autre raison, comme l'écrit Sesini<sup>188</sup>, la copie de la musique et du texte nous est parvenue en deux temps (plutôt distants) et de mains différentes. La copie à laquelle nous faisons référence est toutefois très fiable et bien conservée. Il est loisible d'émettre quelques observations sur ces documents :

1. Il n'y a pas en musique de correspondance du mouvement du mot/rime (je me réfère à celui en spirale mais aussi à celui de l'élément combinatoire) ; il est clair que d'après les indications la strophe musicale se répète six fois de la même façon avec, probablement, une répétition écourtée pour la *tornada* finale (les lignes musicales auraient pu suivre le mouvement à rétrogradation croisée s'il n'y avait eu un premier vers plus court, forcément inamovible) ;
2. Le premier vers est déjà un signe facilement reconnaissable car plus court, par conséquent la strophe, grâce à lui, acquière une dimension clairement circonscrite, cette particularité s'accroît avec la répétition de la même strophe musicale (même s'il est absolument vraisemblable qu'en phase d'exécution le jongleur ajoute systématiquement de nouvelles variations) ;
3. Le rythme, même dans les variations, suivait fort probablement le pied

---

<sup>187</sup> Sesini, Ugo *Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana*, Torino 1942 ed. Chiantore, p. 258-259

<sup>188</sup> Sesini, U. id., p. 13

poétique en accentuant les cadences, les mots/rimes et quelques mots particulièrement allusifs ;

4. Dans un premier examen la musique présente une extension de sept notes, du Si bas précédant le Do central jusqu'au Si bémol ; le Do final permet de reprendre la même note pour recommencer depuis le début et ainsi toutes les fins de portée ont un passage d'un seul degré pour favoriser l'intonation en facilitant ainsi le chant ; on rencontre d'intéressantes répétitions en miroir et croisées qui laissent supposer un plan de construction horizontale des notes ;
5. Il est important de tenir compte que les mots différents ont les mêmes notes, même si la construction et la distribution des intervalles ne semble pas nécessairement faire écho à l'énoncé textuel quand bien même pour la première strophe, comme nous l'avons vu, il y ait des correspondances.

Voyons le texte musical dans son ensemble comme s'il avait été écrit au temps présent:



Dans cette première portée je diviserai les notes en trois groupes : les huit premières, les six secondes et les cinq dernières. Le premier et le second groupe sonnent conséquemment (avec le Sib comme sommé et le La-Sol comme retour de la courbe et le La comme appui du Sol) tandis que le Do-Mi est perçu comme un nouveau début qui repose sur le Sol, cette fois sans monter plus haut. Poursuivons :



Les premières notes, nous le voyons, sautent une tierce dans un mouvement descendant, en correspondance avec la mesure<sup>189</sup> 10 nous retrouvons la même mesure 2, cette fois dans la résolution du Fa pour pouvoir ainsi descendre encore. Les notes qui vont de la mesure 6 à 11, peuvent être interprétées comme une 'explication' ou une variante du même segment qui va de la mesure 1 au début de la 4 ; les mesures 14 et 15, bien qu'avec une petite différence, répètent les mesures 10 et 11. A partir de la mesure 16 jusqu'à la 19 la descente semble vouloir conclure en tournant autour du Do, note de départ et effectivement d'arrivée (en outre la mesure 19 est un écho correspondant à la 15), mais la descente au Si laisse entendre qu'il y a un nouveau départ souligné par les trois notes de la mesure 21 dans lesquelles on entend nouvellement les trois notes initiales. Le La ne monte cependant pas au Sib et par un mélisme minimal il se conclut vers la note finale.

L'expérience de plus de vingt ans que j'ai acquise dans la champ de la philologie musicale<sup>190</sup>, me permet d'imaginer quel abîme nous sépare, munis de si pauvres informations, des exécutions instantanées d'un troubadour tel Arnaut Daniel, dont la maestria d'improvisateur, fruit d'un travail de formation continue et approfondie, excellait de façon

<sup>189</sup> Evidemment la division en mesures est purement arbitraire et seulement utilisée à titre exemplificatif.

<sup>190</sup> Spécialement dans l'utilisation des instruments originaux – qui avec l'analyse et la compréhension des différentes interprétations, m'a conduit à reconsidérer l'interprétation d'œuvres même très proches dans le temps (proches, évidemment, par rapport au XII siècle !) comme celles de la fin du XIX siècle –, en m'éloignant à ce point de ces classiques que l'on peut encore écouter aujourd'hui dans les salles de concert.

particulière (vue la nécessité de laisser un témoignage écrit). Grâce au public, élite d'auditeurs choisis, les exécutions pouvaient vraiment rejoindre cette communion de finalités rares dont l'écho pouvait peut-être se retrouver uniquement dans la lointaine chorale tragédie grecque !

### 3.2 Monteverdi dans la sextine lyrique de Scipione Agnelli

En 1614 est publiée la sextine de Scipione Agnelli mise en musique par Claudio Monteverdi pour cinq voix a cappella, jusqu'ici une des rares sextines dont on connaît aussi la musique : la première de l'histoire, *Lo ferm voler* de 1200 environ, depuis son inventeur Arnaut Daniel, à Kreneck en 1957. Ici, à la suite, on trouve le texte avec une mise en confrontation de la première stance dans ses deux versions, l'originale et celle utilisée par Monteverdi même, insérée dans la partition. Le texte n'est pas digne de la grande poésie, Scipione Agnelli étant un auteur dilettante et non un lettré de profession. Sa sextine montre un choix de mots/rimes peu heureux ; il utilise par exemple un nom, Glauco, qui empêche la possibilité, si fréquente dans la sextine, de reprendre plusieurs fois le même mot mais pourvu de significations différentes (il n'exploite pas non plus la possibilité d'utiliser au moins une fois le terme comme couleur) ; cependant le choix des voyelles des mots/rimes est intéressant, car elles ont de bonnes assonances jusque dans leur symétrie : o-a; e-o; e-a; e-o; a-o; a-o. La musique, elle, est immensément plus intéressante (dommage que même en ayant mis en musique des textes de Pétrarque et du Tasse, Monteverdi n'ait jamais repris une de leur sextine). Dans l'analyse de la musique, n'est enregistrée aucune correspondance avec la structure interne de la sextine même en ayant, comme on le voit habituellement (voir *Orfeo*, *Tancredi e Clorinda*, *Voi ch'ascoltate*, et bien d'autres compositions), une étroite relation avec le texte, soit au niveau du sens direct des mots, soit au niveau du son et du rythme, soit pour l'élan déclamatoire.

Il est important de préciser que l'analyse de la partition veut seulement montrer comment le compositeur a su traduire le texte poétique en langue musicale, comment il a donc extrait et mis en évidence, le contenu sonore-musical déjà présent dans les mots.

Il n'est donc pas de volonté, ni d'intention, ni d'intérêt, à analyser la

composition sous le profil historique et stylistique, également comme nous l'avons fait plus haut pour Arnaut Daniel. Les observations et les considérations de la partition partiront de questionnements objectifs, sans se préoccuper des intentions du compositeur, impossibles à reconstruire dans leur complétude, et à l'acte interprétatif sans influence, mais en s'attachant principalement aux perceptions qu'aujourd'hui ces notes nous suggèrent.

I.

Incenerite spoglie, avara tomba

*Incenerite spoglie, avara tomba,*

Fatta del mio bel Sol, terreno Cielo,

*fatta del mio bel sol terreno cielo,*

Ahi lasso! I' vegno ad inchinarvi in terra.

*ahi lasso, i'vegno ad inchinarvi in terra.*

Con voi chius'è 'l mio cor a marmi in seno,

*Con voi chius'è 'l mio cor a' marmi in seno,*

E notte e giorno vive in foco, in pianto,

*e notte e giorno vive in pianto in foco*

In duolo, in ira, il tormentato Glauco.

*in duolo in ira il tormentato Glauco.*

II.

Ditelo, O fiumi, e voi ch'udiste Glauco

*Ditelo, o fiumi, e voi, ch'udiste Glauco*

L'aria ferir di grida in su la tomba,

*l'aria ferir di grida in su la tomba,*

Erme campagne - e'l san le Ninfe e 'l Cielo:

*erme campagne, e'l san le Ninfe e'l cielo:*

A me fu cibo il duol, bevanda il pianto,

*a me fu cibo il duol, bevanda il pianto,*

- Letto, O sasso felice, il tuo bel seno -

*letto, o sasso felice, il tuo bel seno,*

Poi ch'il mio ben coprì gelida terra.

*poi ch'il mio ben coprì gelida terra.*

III.

Darà la notte il sol lume alla terra

*Darà la notte il sol lume alla terra,*

Splenderà Cintia il dì, prima che Glauco

*splenderà Cintia il dì, prima che Glauco*

Di bacià, d'honorar lasci quel seno

*di bacià, d'honorar lasci quel seno*

Che fu nido d'Amor, che dura tomba

*che nido fu d'Amor, che dura tomba*

Preme. Nel sol d'alti sospir, di pianto,

*preme. Né sol d'alti sospir, di pianto*

Prodighe a lui saran le fere e 'l Cielo!

*prodighe a lui saran le fere e'l cielo.*

IV.

Ma te raccoglie, O Ninfa, in grembo 'l Cielo,

*Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo 'l cielo.*

Io per te miro vedova la terra

*Io per te miro vedova la terra,*

Deserti i boschi e correr fium'il pianto.

*deserti i boschi e correr fiumi il pianto;*

E Driade e Napee del mesto Glauco

*e Driadi e Napee del mesto Glauco*

Ridicono i lamenti, e su la tomba

*ridicono i lamenti, e su la tomba*

Cantano i pregi dell'amato seno.

*cantano i pregi de l'amato seno.*

V.

O chiome d'or, neve gentil del seno

*O chiome d'or, neve gentil del seno,*

O gigli della man, ch'invido il cielo

*o gigli de la man, ch'invido il cielo*

Ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,

*ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,*

Chi vi nasconde? Ohimé! Povera terra

*chi vi nasconde? Oimè! povera terra.*

Il fior d'ogni bellezza, il Sol di Glauco

*Il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco!*

Nasconde! Ah! Muse! Qui sgorgate il pianto!

*Nasconde?, ah Muse, qui sgorgate il pianto.*

VI.

Dunque, amate reliquie, un mar di pianto

*Dunque, amate reliquie, un mar di pianto*

Non daran questi lumi al nobil seno

*non daran questi lumi al nobil seno*

D'un freddo sasso? Ecco! L'afflitto Glauco

*d'un freddo sasso? Ecco l'afflitto Glauco*

Fa rissonar «Corinna» il mare e 'l Cielo,

*fa rissonar «Corinna» il mar e'l cielo;*

Dicano i venti ogn'or, dica la terra

*dicano i venti ognor, dica la terra:*

«Ahi Corinna! Ahi Corinna! Ahi Morte! Ahi tomba! »

*«Ahi Corinna, ahi Corinna, ahi morte, ahi tomba».*

Cedano al pianto I detti! Amato seno

*Cedano al pianto i detti, amato seno;*

A te dia pace il Cielo, Pace a te, Glauco

*a te dia pace il ciel; pace a te, Glauco,*

Prega, honorata tomba E sacra terra.

*prega honorata tomba e sacra terra.*

Le texte suivant est celui utilisé par Monteverdi:

**Incenerite spoglie – Prima parte**

*Incenerite spoglie, avara tomba,*

*fatta del mio bel sol terreno cielo,*

*ahi lasso, i'vegno ad inchinarvi in terra.*

*Con voi chius'è 'l mio cor a' marmi in seno,*

*e notte e giorno vive in pianto in foco*

*in duolo in ira il tormentato Glauco.*

### **Ditelo, o fiumi – Seconda parte**

*Ditelo, o fiumi, e voi, ch'udiste Glauco  
l'aria ferir di grida in su la tomba,  
erme campagne, e'l san le Ninfe e'l cielo:  
a me fu cibo il duol, bevanda il pianto,  
letto, o sasso felice, il tuo bel seno,  
poi ch'il mio ben coprì gelida terra.*

### **Darà la notte – Terza parte**

*Darà la notte il sol lume alla terra,  
splenderà Cinzia il dì, prima che Glauco  
di baciàr, d'onorar lasci quel seno  
che nido fu d'Amor, che dura tomba  
preme. Né sol d'alti sospir, di pianto  
prodighe a lui saran le fere e'l cielo.*

### **Ma te raccoglie, o Ninfa – Quarta parte**

*Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo 'l cielo.  
Io per te miro vedova la terra,  
deserti i boschi e correr fiumi il pianto;  
e Driadi e Napee del mesto Glauco  
ridicono i lamenti, e su la tomba  
cantano i pregi de l'amato seno.*

### **O chiome d'or – Quinta parte**

*O chiome d'or, neve gentil del seno,  
o gigli de la man, ch'invido il cielo  
ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,  
chi vi nasconde? Oimè! povera terra.  
Il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco!  
Ah Muse, ah Muse, qui sgorgate il pianto.*

### **Dunque, amate reliquie –**

#### **Sesta e ultima parte**

*Dunque, amate reliquie, un mar di pianto  
non daran questi lumi al nobil seno  
d'un freddo sasso? Ecco l'afflitto Glauco  
fa rissonar «Corinna» il mar e'l cielo;  
dicano i venti ognor, dica la terra:  
«Ahi Corinna, ahi Corinna,  
ahi morte, ahi tomba».*

*Cedano al pianto i detti, amato seno;  
a te dia pace il ciel; pace a te, Glauco,  
prega onorata tomba e sacra terra.*

### **I. Restes réduits en cendres**

Restes réduits en cendres, tombe avare,  
De mon divin Soleil terrestre Ciel,  
Las, devant vous je viens m'agenouiller.  
Mon cœur est avec vous dans ce marbre enfermé,  
Et nuit et jour, vit dans le feu et dans les larmes,  
La peine, la fureur, le malheureux Glauco.

### **II. Ô fleuves, dites-le**

Ô fleuves, dites-le, et vous qui entendîtes Glauco  
sur le tombeau percer l'air de ses cris, Champs désolés !  
Le Ciel et les Nymphes le savent :  
Le chagrin fut mon pain, les larmes mon breuvage,  
Et ton sein fut ma couche, ô bienheureuse pierre,  
Depuis que mon seul bien dort sous la froide terre.

### **III. Dans la nuit, le soleil**

Dans la nuit, le soleil éclairera la terre,  
Cynthia de jour brillera, avant que Glauco  
Ne cesse de baiser et d'adorer ce sein,  
Autrefois nid d'Amour, que la tombe engloutit.  
De soupirs et de pleurs les sphères et le Ciel  
Ne seront pas pour lui prodigues seulement.

### **IV. Mais le Ciel t'a reçue**

Mais le Ciel t'a reçue, Nymphe, dans son étreinte,  
Et la terre pour moi est vide désormais,  
Déserts les bois, les fleuves pleins de larmes.  
Dryades et Napées du malheureux Glauco  
Redisent les tourments, et près de ce tombeau  
Célèbrent les beautés de ce sein adoré.

### **V. Ô tresses d'or**

Ô tresses d'or, ô tendres seins de neige,  
Mains comme lys, que le Ciel envieux  
Déroba, les livrant à l'aveugle tombeau.  
Qui donc vous tient cachés ? Hélas ! Une humble terre  
A recouvert la fleur de toutes les Beautés,  
Le Soleil de Glauco ! Muses ! Versez vos pleurs !

### **VI. Ces yeux, restes chéris**

Ces yeux, restes chéris, ne verseraient donc pas  
Un océan de pleurs dessus le noble sein  
De cette froide pierre ? L'infortuné Glaucos  
À la mer et au ciel crie le nom de Corinne,  
Et la terre sans cesse et les vents le redisent :  
"Hélas, Corinne ! Ô mort ! Tombeau, hélas !"

Les mots cèdent aux pleurs ! Sein adoré,  
Le Ciel t'accorde le repos, Pour ton repos Glaucos  
Prie, tombe vénérable, Terre sacrée.]<sup>191</sup>

Monteverdi divise la sextine en six parties<sup>192</sup>, en incluant la *tornada* dans la dernière, et en donnant à chacune des parties un titre pris de l'incipit du premier vers. La seule différence importante des deux textes est que dans la première strophe le cinquième mot/rime est *foco* et non *pianto*. La composition entre dans les huit livres des *Madrigali guerrieri et amorosi* (même s'il ne s'agit pas d'un madrigal !), l'organe est composé de cinq voix a capella : *Canto, Alto, Tenore, Quinto* et *Basso*.

La première strophe se déroule en 50 mesures.

I vers

*Incenerite spoglie, avara tomba,*  
Restes réduits en cendres, tombe avare,

Dans la première partie du premier vers, *incenerite spoglie*, Monteverdi met en relief (avec un accent rythmique et un allongement de la note) les deux 'i' du premier mot. La voix est seule (le ténor), les trois autres entrent en superposant *incenerite* sur *spoglie*. La superposition soumet le mot 'spoglie' à 'incenerite' dans un rapport de 1 à 3 du niveau sonore. L'entrée de la troisième voix dans la mesure 3, outre l'écho, produit l'effet d'un émiettement du mot *incenerite* (réduits en cendres) intention clairement onomatopéique. Dans la quatrième mesure, à l'arrivée du mot *spoglie* (restes) chanté par les trois voix (Canto, Quinto et Basso), outre le fait que l'Alto maintient *incenerite*, le Ténor poursuit le vers par *Avara*

<sup>191</sup> Traduction : Michel Chasteau

<sup>192</sup> Voir la partition complète annexe à la fin de la thèse.

*Tomba* en prolongeant l'effet de superposition du mot *spoglie* qui, avec le mot *incenerite*, n'est jamais ainsi clairement entendu et qui continue de subir la violence des autres mots. Les mots *Avara tomba* sont au contraire répétés avec clarté par les quatre voix.

Les accords qui se forment sont : Ré mineur pour les quatre premières mesures (il faut considérer le 'La' initial du Ténor seul répété par l'Alto à la troisième mesure et encore le Ténor seul à la quatrième), puis Ré majeur, Sol mineur, Ré majeur.

Nous signalons que dans les mots *incenerite spoglie* aucune des voix ne change de note alors que toutes, hormis le Quinto, change sur *va-* de *avara tomba*. L'effet du Ré majeur est perçu comme dominante. Quoi qu'il en soit le Sol mineur suivi du Ré majeur (avec le Sol pris sous le Ré) produit un clair-obscur qui suit aussi bien le son O – A que l'accent sur le O qui se soulève et adoucit le A, que les sens de creux et de bas propres au sépulcre.

## Il vers

*fatta del mio bel sol terreno cielo,*  
De mon divin Soleil terrestre Ciel,

Le mécanisme du second vers est semblable à celui du précédent. Le Ténor commence tout seul et les autres voix entrent sur la sixième syllabe, cette fois toutes ensemble.

L'aspect homorythmique (la quatrième voix a un rythme différent mais parfaitement 'invisible') favorise la clarté de la déclamation. Nous avons ensuite un élargissement sur le mot *Cielo*. Le Ténor, en se mouvant à peine, conduit les changements d'accords.

## Harmonie:

Comme dans le premier vers, le Ténor expose la quinte de Ré mineur que les voix (cette fois-ci au complet) réalisent à la mesure 9. A la dixième mesure nous nous déplaçons sur un La mineur et à la onzième sur un Sib majeur.

Il est suffisant que le Quinto seul touche le Sol au milieu de la mesure 11 pour descendre à la relative mineure (Sol mineur) et s'ouvrir ensuite au La majeur de la douzième mesure.

### III vers

*ahi lasso, i'vegno ad inchinarvi in terra.*

Las, devant vous je viens m'agenouiller.

Ici l'*Ahi lasso* répété neuf fois introduit un mouvement rythmique, harmonique et contrapuntiste qui représente les différentes teintes de déclamation : plus rapide, affligé, mouvementé et surtout qui extériorise la douleur. *I vegno ad inchinarvi in terra* est un mouvement, *Ahi lasso* une exclamation de douleur.

Le vers est sectionné en trois parties :

1. *Ahi lasso*
2. *I vegno ad inchinarvi*
3. *I vegno ad inchinarvi in terra*

Par commodité j'ai appelé chaque section 3<sup>1</sup>; 3<sup>2</sup>; 3<sup>3</sup>.

Harmonie :

A peine le La majeur terminé, l'Alto, avec un V-I, propose une prolongation sur *Ahi las-*; avec le Ténor seul cela conduirait à un banal changement de modalité mais le Quinto avec son Fa les ramène tous au Fa majeur en changeant sur – *las* – la sensation. C'est une nuance très efficace : le passage du La majeur au Fa majeur maintient la même modalité mais la perte de trois dièses et le gain d'un bémol rendent le mouvement très doux. Le I -*Ahi-las* vers le bas est simplement perçu comme le retour au La, puis le passage au Fa majeur cause la perte des 'fondations' de ce La majeur si limpide, entendu depuis peu par le mot *Cielo*.

Mais voici qu'à la mesure 14 le La de l'Alto subit une troisième transformation : de la fondamentale de La à la tierce de Fa majeur il devient au final le retard de la tierce de l'accord de Mi majeur. A la mesure 15 le Ténor réitère le retour au La, cette fois de manière plus efficace

provenant de l'accord entier de la quinte. Une fois de plus le Do est rattaché au Fa formant l'accord de Fa majeur mais juste un instant. Le Mi du Canto, pris dans un La mineur tout juste perceptible, s'ouvre en tant que dissonance de 7<sup>a</sup> majeur avec le Basso, doublé par le Quinto à l'octave en dessous, un bref passage sur le Ré mineur puis encore une dissonance: le Si de l'Alto contre le La du Canto. C'est cependant une dissonance très différente de la précédente. Le Si de l'Alto va au Do en faisant en sorte que le La du Canto passe brièvement par une dissonance afin qu'à la dix-septième mesure il ne détonne pas comme la septième majeure précédente mais qu'il devienne un retard de la tierce de Mi majeur (comme faisait l'Alto pour la mesure 15), mais cette fois à travers le système qui sera ensuite codifié sur la base du 6/4 6/3.

A la mesure 17 on arrive donc au Mi majeur (entendu toujours comme accord et non comme tonalité).

Ici, bien que le Canto se poursuive avec un autre *Ahi lasso*, s'insère *I' vegno ad inchinarvi* dans l'homorythmie du Quinto et du Basso. Il faut noter le registre très bas du Ténor qui souligne davantage le mouvement descendant déjà présent dans la figuration de chaque voix. De là jusqu'à la mesure 25 on se déplace étroitement à l'intérieur de la région du La mineur (et précisément : Mi majeur dans les mesures 19 et 20 ; La mineur dans les mesures 21 et 22 ; Mi majeur dans la mesure 23 et un accord de La sans la tierce).

#### IV, V e VI verso

*Con voi chius'è 'l mio cor a' marmi in seno,  
e notte e giorno vive in pianto in foco  
in duolo in ira il tormentato Glauco.*

Mon cœur est avec vous dans ce marbre enfermé,  
Et nuit et jour, vit dans le feu et dans les larmes,  
La peine, la fureur, le malheureux Glauco.

*Con voi:* la première voix introduit le quatrième vers avec le La (c'est la note la plus utilisée à cet effet), la seconde et la troisième, avec elle, forment le Ré mineur en demeurant sur cet accord et dans ce rapport (2 :1

) pendant deux mesures (25 et 26). Sur le mot *Amarmi* elles se déplacent sur la quinte du Ré (le La majeur) et sur *Seno* le Ré majeur devient le passage au Sol, qui seulement à partir de l'entrée du V vers sur les deux premières voix, on comprend qu'il s'agit d'un Sol majeur. Ce IV vers, comme on peut le voir dans le schéma, est de plus en plus inséré et couvert par les autres voix engagées dans les vers successifs qui à la mesure 28 sont superposés jusqu'à la mesure 41 où se réalise et se conclut le vers VI seul.

Donc, aux mesures 29 et 30 le V vers se met en marche avec les deux voix supérieures, et aux mesures 31, 32 et 33, il est sous le vers VI ; et pour finir, aux mesures 34, 35, 36, 37 on trouve le V et le VI vers superposés au IV. Ainsi, disons physiquement, se réalise la signification du vers *con voi chius'è 'l mio cor*, le IV vers se fermant toujours plus à l'intérieur des voix et des autres vers.

Harmonie :

La IV voix qui continue, presque en écho, le vers IV, exécute le même schéma rythmique et mélodique que les trois voix supérieures qui l'ont précédée mais le mouvement harmonique nous conduit au Do qui par le biais du même système adopté à la mesure 28, devient majeur à la mesure 31. Notons à quel point un simple mouvement contrapuntiste différent peut suivre avec tant d'efficacité les indications du texte : à la mesure 28 la première voix se déplace vers le haut mais sa note, à la mesure 29, est la quinte de l'accord (Sol majeur), à la mesure 31 et 32 les voix supérieures descendent puis remontent de sorte que sur le mot *ira* la première voix émerge sur l'accord de Do majeur doublé à la basse, en réalisant de cette façon le sens des mots : *con voi chius'è 'l mio cor*.

A la mesure 34 nous arrivons presque à la cadence de La mineur. Dans cette même mesure le La mineur se transforme en majeur pour atteindre le Ré mineur et se reposer avec cette fonction de Dominante à la mesure 35.

La mesure 36 est très intéressante du point de vue harmonique car sur la syllabe – *ta* – de *tormentato* la première voix chante un Fa qui aurait pu

naturellement faire partie d'un Ré mineur tandis que les autres voix qui disent *pianto e amarmi in seno* forment en même temps un accord dissonant à la verticale, chaque vers poursuivant dans sa logique harmonique tout en fournissant à l'ensemble une signification profonde et articulée que le texte seul n'aurait pas su rendre.

A la mesure 37 on arrive au Ré majeur et en oscillant entre cette note (comme pour la mesure V) et le Sol majeur on rejoint la mesure 40 où le schéma mélodique et rythmique de *Ira* des deux premières voix est reposé mais avec la quinte en alto. Ce mot revient en Sol majeur (mesure 42), en Do majeur (mesure 44 et 45) et en La mineur (mesure 46). On conclut par un V-I en Ré majeur à la mesure 50.

## II stance: 46 mesures

*Ditelo, o fiumi, e voi, ch'udiste Glauco  
l'aria ferir di grida in su la tomba,  
erme campagne, e'l san le Ninfe e'l cielo:  
a me fu cibo il duol, bevanda il pianto,  
letto, o sasso felice, il tuo bel seno,  
poi ch'il mio ben coprì gelida terra.*

Ô fleuves, dites-le, et vous qui entendîtes Glaucos  
sur le tombeau percer l'air de ses cris, Champs désolés !  
Le Ciel et les Nymphes le savent :  
Le chagrin fut mon pain, les larmes mon breuvage,  
Et ton sein fut ma couche, ô bienheureuse pierre,  
Depuis que mon seul bien dort sous la froide terre.

Cette seconde stance est rendue par Monteverdi plus régulière que la première. J'entends par là moins fragmentée dans le vers et avec moins de superpositions. Nous avons en effet :

le I vers divisé en 1<sup>1</sup>, 1<sup>2</sup> e 1<sup>3</sup> répété respectivement 8; 6 et 4 fois

le II divisé en 2<sup>1</sup>, 2<sup>2</sup> (4 et 5 fois)

le III en 3<sup>1</sup>, 3<sup>2</sup> (les deux 5 fois)

le IV sans subdivision 5 fois;

le V répété 4 fois plus une fois par une seule voix avec deux subdivisions;

le VI 13 fois

Comme on peut le voir, seuls les trois premiers vers sont fragmentés (notons que le 1<sup>3</sup> demeure toutefois entier).

La superposition s'effectue uniquement sur les trois qui suivent (non fragmentés). Il est important de noter que le vers VI apparaît avant le V aux mesures 22-23 aux voix Quinto et Alto, seules. Ces deux voix chantent le même vers, toujours seules, deux autres fois : aux mesures 30, 31 et 38. Le décalage de l'entrée est toujours le même : d'abord le Quinto et immédiatement après l'Alto.

Le rythme des différentes voix est assez similaire, on y trouve peu d'allongements et d'accélération.

Harmonie :

*Ditelo* et *O fiumi* sont séparés en deux voix. Dans *O fiumi* apparaît la tierce de Ré majeur, le Fa#, qui tombe sur l'accent du mot *fiumi*, puis la tierce de Sol qui se confirme sur *Glauco* à travers toutes les voix homorythmiques. Entre Do majeur et Sol majeur se déploient les vers suivant jusqu'à *Gri-da* (Do majeur-Sol majeur) avec deux accords sur les deux syllabes.

Le premier vers occupe huit mesures, le second quatre (9-12) et le troisième six (13-19) (avec l'anticipation de la voix II [Quinto] à la mesure 12). Jusqu'à la mesure 15, entre le Fa majeur et le Do majeur, nous entendons le Sol en position de dominante, mais à la mesure 17, avec le passage Si-Do#-Ré de la I voix et le Sol-Fa# de la III voix, nous entendons le Sol majeur s'affirmer avec plus de stabilité et de force dans le mot *Cielo*. Au IV vers le Sib (issu du Sol) pris par la III voix, nous parvient comme un abaissement de la tierce tout en formant l'accord de Sib majeur avec la tierce à la basse.

Au milieu de la mesure 20 le Do# de la Basse s'étend vers le Ré (mesure 21) mais le Sib de la III voix tient encore l'accord en mode majeur. Suivent immédiatement un La mineur et un Sol mineur avec un tierce à la basse qui se conclut sur la mesure 22 par un accord sans tierce.

Par différents coups de pinceaux, ces nuances colorent chaque syllabe

prise à part. (Par ailleurs le mouvement rythmique met en relief les syllabes VI et X, comme le veut la règle métrique de l'endécasyllabe *a maiore*.)

L'entrée du VI vers à la mesure 23 conduit à la réflexion suivante : il est clair que les temps et les espaces poétiques traduits en musique complexe <sup>193</sup> suivent des règles esthétiques, de symétrie et de rapports différents. Cependant la particularité de la forme de la sextine lyrique aurait dû suscité plus d'adhésion de la part de Monteverdi. Celui-ci, aux vues de ce premier examen, semble n'accorder à la forme de la sextine rien de plus qu'une division en six parties (incluant toutefois la *tornada* dans la dernière partie). En anticipant le sixième vers par la superposition successive des vers IV et V, il semble s'en remettre à la technique du motet ou, en poussant la fantaisie, à des plans temporels superposés que l'on retrouve dans certaines techniques littéraires voire cinématographiques.

Les mesures 23-24-25 et une partie de la 26, étant juste à deux voix, l'harmonie est sous-entendue, souvent ambiguë (volontairement) ; pour cette raison la mesure 22 ferme le vers avec trois voix sans la tierce : pour favoriser le passage d'un contrepoint à 3, à un contrepoint à 2.

A la mesure 30 nous avons une entrée en La mineure, préparée par la mesure précédente par un accord de sensible avec une tierce à la Basse.

Du milieu de la mesure 30 à la fin de la mesure 33 se représente, identique, le sixième vers dans les II et III voix à l'exception de la fin qui anticipe la conclusion. Ici recommence la superposition des vers V et VI à quatre voix (excepté la Basse). A la mesure 35 le Sib du Ténor s'alanguit par l'harmonie du Sol mineur, pour se conclure par une sensation de suspension au Ré majeur de la mesure 38. Dans cette même mesure 38 la II et la III voix, pour la troisième fois, reprennent (toujours avec les mêmes notes) le vers VI en entrant à distance d'une noire au lieu de deux. Ce petit changement produit un déplacement d'accent entre les voix : les fois

---

<sup>193</sup> Complexe dans le sens de texte et musique ensemble.

précédentes la voix supérieure plaçait la syllabe *ben* sur le temps fort de la mesure, ici on a le contraire. On conclut en Ré (sans tierce) à la mesure 42. Sur la seconde noire de la mesure apparaît pour la dernière fois (c'est la quatrième) le VI vers avec les cinq voix. Sur la syllabe *ben* réapparaît le Sib à la Basse en reproposant le Sol mineur avec la septième de la II voix en provenance du Fa majeur et se répercutant à travers le Do majeur (comme quinte) à la mesure 44. Autour du mot *Ge-li-da* s'agglomère l'accord de Ré majeur, accord qui conclue la II partie de la mesure 46.

En conclusion, l'anticipation du VI vers se lie à travers les quatre répétitions en un crescendo nivelé dans le temps qui éclaircit et met en évidence les cinq voix qui finissent par converger en dernier lieu sur le dernier vers grâce à la gradualité : IV, V et VI vers ; puis V et VI et enfin juste le VI avec cinq voix au lieu de quatre.

### III stance, 54 mesures

*Darà la notte il sol lume alla terra,  
splenderà Cinzia il dì, prima che Glauco  
di baciàr, d'onorar lasci quel seno  
che nido fu d'Amor, che dura tomba  
preme. Né sol d'alti sospir, di pianto  
prodighe a lui saran le fere e'l cielo.*

Dans la nuit, le soleil éclairera la terre,  
Cynthia de jour brillera, avant que Glaucos  
Ne cesse de baiser et d'adorer ce sein,  
Autrefois nid d'Amour, que la tombe engloutit.  
De soupirs et de pleurs les sphères et le Ciel  
Ne seront pas pour lui prodigues seulement.

Le premier et dernier vers sont chantés entièrement et répétés une seule fois, créant ainsi une analogie entre le début et la fin. Le II et le V vers ont deux divisions. Le centre, le III et le IV, subissent ici de nombreuses fragmentations et par conséquent des superpositions avec les vers II et V (mais non avec les I et VI).

Il est clair que le centre focal de la stance est le 3<sup>4</sup> : *quel seno*. Ce pôle

d'attraction est répété treize fois afin de rendre évident le sens de la stance entière. Le ciel donnera t-il sa lumière à la nuit (Adynaton) avant que Glauco ne quitte ce sein (voir dans Pétrarque, à la troisième stance de *Non à tanti animali* un artifice rhétorique semblable [en Pétrarque toutefois l'image est plus forte : c'est la lune qui donne sa lumière au soleil !]) ; Voilà pourquoi le troisième vers par les mots *lasci quel seno* s'entend depuis la mesure 17 jusqu'à la mesure 40 (environ la moitié du morceau).

Harmonie :

Le début, comme les autres fois, est en Ré (rappelons la première stance en Ré mineur et la seconde en Ré majeur, et celle-ci nouvellement en mineur). Il s'agit d'un début sec, homorythmique<sup>194</sup>. Un Sol majeur pour appuyer le Do majeur de *Terra*, puis Fa majeur en appui au Sib majeur sur *Cintia* et le La majeur sur *Di* ferme le cercle.

Autre séquence sur les mêmes vers : mesure 6 : La mineur (*Darà la notte il sol lume*) Ré majeur en appui au Sol majeur de *Terra* ; Mi mineur en appui au Fa majeur de *Cintia* et Mi majeur sur *Di* ferme de nouveau le cercle. Nous avons donc deux groupes de cinq mesures avec une respiration harmonique correspondante : deux 'cercles'.

Mesures 11-12-13-14-15: Do+; Sol+; La-; Mi+; La+ (je mets plus pour mode majeur et moins pour mode mineur) un accord par mesure.

Mesures 16-17-18-19-20: La-; Sol+ (avec Mi-); Fa+ (avec Ré-); Mi- (avec Do+); Ré-.

De la mesure 24 à la 26 le fragment *quel seno* est répété trois fois à partir de la IV voix formant (en unissant les trois segments) une échelle descendante Do-Sib-La-Sol-Fa-Mi.

A la mesure 27 on part de deux La sur la seconde syllabe du mot *Preme*,

---

<sup>194</sup> Bien que l'endécasyllabe *a maiore* demanderait l'accent sur la sixième syllabe, et en effet il y en a un, Monteverdi déplace l'accent sur la septième syllabe, sur *lu* de *lume*, peut-être pour signifier le glissement de sens : *darà la notte il sol lume alla terra* produit le glissement d'accent ; ou bien est-ce pour allonger le son de la voyelle 'u'.

comme résolution de l'accord de Mi majeur, et l'accord se ferme (avec une compression) en une seule note ; le vide que crée l'absence de tierce et de quinte peut évoquer la vacuité de la fosse, les deux directions (le Sol# qui monte et le Si qui descend) sont naturellement portées à converger sur le La mais l'absence des deux composantes de l'accord peuvent donc être entendues comme une compression du *seno* dans la *tomba*.

Mesure 28 : encore la syllabe *Pri* (de *Prima*) avec un La mineur puis à la mesure 29 un Mi mineur, à la 30 Fa majeur/Ré mineur ; mesure 31 Mi mineur (Do mineur) ; mesure 32 Ré mineur, b. 33 Do majeur et La mineur ; mesure 34 Sib majeur (Sol mineur).

A la mesure 35 il y a une septième majeur souvent utilisée par Monteverdi pour souligner l'*amaro* (l'amertume) et *il duolo* (la douleur)<sup>195</sup>, ici sur la seconde syllabe de *A-mor* les deux premières voix retardent le Sib (avec le La du Basso) et le Ré (avec le Do du Ténor). [Notons que le mot *Amor* apparaît à deux autres moments précédemment (mesures 22 et 24) toujours à deux voix mais sans dissonance].

La seconde fois, à la mesure 36, la même syllabe de *A-mor* est en septième mineur (le Sol de la première voix avec le La de la Basse). La troisième fois à la mesure 38 elle est en tierce mineure (Ré mineur) et la quatrième fois (mesure 39) en tierce majeur (Do majeur). Notons qu'à la mesure 35 le Basso dit seul le mot *Amor* ; à la mesure 36 les parties du texte sont inversées mais il y a deux voix qui reprennent *Amor* et, la troisième et la quatrième fois, elles sont deux et deux.

A la mesure 40 nous avons un Ré mineur transformé en Sib par la III voix sur *quel seno* et la conclusion en La majeur-Ré mineur (peut-être un V-I) entre les mesures 41 et 42.

Dans la mesure 43, à la fin reprend l'homorythmie initiale. Notons la cadence de *Cielo* dans un La à trois voix (signe ici de raréfaction) tandis que la mesure 54 se ferme en Ré majeur, signe de plénitude.

IV stance 62 mesures

---

<sup>195</sup> Voir par exemple Eurydice quand Orphée se retourne sur elle trop tôt : *Ahi vista troppo dolce e troppo amara...*

*Ma te raccoglie, o Ninfa, in grembo 'l cielo.  
Io per te miro vedova la terra,  
deserti i boschi e correr fiumi il pianto;  
e Driadi e Napee del mesto Glauco  
ridicono i lamenti, e su la tomba  
cantano i pregi de l'amato seno.*

Mais le Ciel t'a reçue, Nymphé, dans son étreinte,  
Et la terre pour moi est vide désormais,  
Déserts les bois, les fleuves pleins de larmes.  
Dryades et Napées du malheureux Glaucos  
Redisent les tourments, et près de ce tombeau  
Célèbrent les beautés de ce sein adoré.

Le I vers est construit sur le rapport Sib majeur Mib majeur (donc avec une marche en avant) et Sol mineur Ré majeur (avec une marche contraire) en passant par Fa majeur et Ré mineur. Ce dernier apparaît comme levée de la huitième mesure. A la mesure 9 le Ré est majeur. Le Sol étant relié au Ré dans un rapport de Dominante les deux Ré se perçoivent unis par le Sol et pour cette raison le changement de modalité, de mineur à majeur, produit une ouverture sonore mise en relief par le mot *Cielo*.

Le La de cet accord nous conduit au II vers à nouveau en mode mineur. Ici le rapport sémantique Ré majeur/Ré mineur se déplace sur le rapport *Cielo/Terra* (et cette dernière est la 'veuve' de la bien-aimée dont l'esprit est le ciel). Les mesures 11-12-13 restent en La majeur dans une quasi-totale homorythmie. Le III vers est introduit de la même façon par le Ténor à la mesure 13 avec un La cette fois en fondamentale de l'accord (avant, rappelons-le, il était en quinte). On arrive au Ré majeur sur la parole *Deserti*. Encore un passage Ré-Sol-Ré cette fois (mesures 14-15-16) avec une durée égale des deux Ré tous deux en majeur. Le Ré majeur prévaut donc sur le Sol mineur qui constitue – (même dans la diction des mots *Deserti i Boschi*) où toutes les voix, à part le Ténor, forment le Sol mineur sur la syllabe *Bo* – un anneau de conjonction. Sur la même syllabe *Bo* en pédale et avec de nouveau le Sol mineur mais à trois voix, les deux voix supérieures ferment le troisième vers en s'arrêtant sur le Ré majeur.

On signalera le passage au plus grave Do mineur par le biais d'une montée chromatique Sib-Si bécard de la II voix (Quinto) qui se crée une symétrie rythmique et tonale avec les mesures 17-18-19. Les mesures 23-24 présentent, en effet, la I, II et V voix avec la note qui s'étend le long de deux mesures sur la syllabe *-Bo-* et deux voix (III et IV) sur les mots *e correr fiumi il pianto*. A la mesure 25 nous avons une arrivée en Sol majeur, comme nous l'avons eu à la mesure 19 en Ré majeur. La figuration liée aux mots *e correr fiumi* se répand sur les cinq voix et nous conduit au retour du rapport Sol/Ré en s'arrêtant à la mesure 28 avec l'accord de Ré majeur.

De la mesure 29 part le IV vers avec les I, III et IV voix en Ré mineur. Nous 'traversons' un Fa majeur, un Do majeur, encore un Fa majeur et un Mib majeur qui sur la syllabe *sto* de *mesto* se transforme en Sol mineur et à l'arrivée sur *Gla* de *Glauco* la fondamentale de l'accord de Do mineur retarde en prolongeant le Ré du Sol mineur de façon à accéder à l'accord mineur avec une forte dissonance de Ré majeur. Dans les mesures 33-34-35 se démêle une partie du V vers avec une arrivée semblable à la précédente : sur la syllabe finale de l'accord de La majeur qui enregistre la distension suite à la dissonance posée sur l'accent en sixième pied de l'endécasyllabe (une exemplification du texte *ridicono i lamenti*). On a une prédominance du Fa majeur.

A la mesure 36 se répète le IV vers désormais à cinq voix : encore Ré mineur mais en correspondance du Mib sur *me* (de *mesto*) à la mesure 31 nous avons un Sib et c'est sur lui que se crée la même dissonance sur *Glauco* en transposant Mib majeur (Do mineur) en Sib majeur (Sol mineur) et La majeur de la mesure 39. A la mesure 40 revient le V vers cette fois en entier avec Ré mineur, Sib majeur, Fa majeur et une demie mesure (la 41) avec une septième de III type au La sur l'accent *men* de *Lamenti* et la résolution sur le Ré majeur.

Dans la deuxième partie du V vers les deux voix supérieures se taisent. L'Alto qui reste comme voix supérieure, arrive à la mesure 44 à l'unisson avec le Ténor (leur deux voix uniquement) en un Ré qui constitue une arrivée dans laquelle le Basso ne conclut pas. Théoriquement le La majeur

devrait porter à la conclusion de Ré mineur mais il manque pour cela les autres voix dont l'Alto qui est hors tessiture. A la mesure 45 le VI vers (Sol-, Fa+, Mib+, Sib+ (sol-) Ré+ et arrivée en Sol à l'unisson), on perdure avec les trois voix inférieures mais avec le Basso qui répète la fin du V vers si bien que l'arrivée de l'unisson crée une corrélation entre *tomba* et *seno*, soit comme assonance de signification soit comme réalité du *seno* aimé qui gît dans la tombe. A la mesure 47 les voix (quatre) se subdivisent deux par deux en se superposant au VI vers (cette fois au Basso) et à la seconde partie du V vers. Harmoniquement c'est très ressemblant, si ce n'est que la poussée se fait au Sib majeur avec une cadence claire Fa majeur Sib majeur. A la mesure 49 on a encore quatre fois la superposition de *No* et *Ba* (*seno-tomba*) (entre Ré et La) (un Do majeur avec retard du Mi) (quatre Do et un Mi) (Sol mineur).

Dans cette quatrième stance les vers pairs (II IV VI) sont dits entièrement (hormis une petite répétition de la fin du VI vers en guise d'inertie). En effet les vers impairs (moins que les pairs) pourraient effectivement être lus séparément l'un à la suite de l'autre. Le seul élargissement se fait aux mesures 23-24 sur le mot *Boschi* pour souligner le silence et l'absence de sens de *di deserti i boschi*; lieu au contraire emblème de cohue et de multitude pour ce qui est du bruissement et du mouvement des animaux (voir les utilisations qu'en fait Pétrarque) mais aussi en contraste avec la vie humaine. Dans les bois les humains sont solitaires. Le désert est symbole de solitude (voir le rapport désert-solitude biblique).

### V stance, 53 mesures

O chiome d'or, neve gentil del seno,  
 o gigli de la man, ch'invido il cielo  
 ne rapì, quando chiuse in cieca tomba,  
 chi vi nasconde? Oimè! povera terra.  
 Il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco!  
 Ah Muse, ah Muse, qui sgorgate il pianto.

Ô tresses d'or, ô tendres seins de neige,  
 Mains comme lys, que le Ciel envieux  
 Déroba, les livrant à l'aveugle tombeau.

Qui donc vous tient cachés ? Hélas ! Une humble terre  
A recouvert la fleur de toutes les Beautés,  
Le Soleil de Glaucos ! Muses ! Versez vos pleurs !

Le premier vers va de la mesure 1 à la mesure 7, les cinq voix s'engagent ensemble dans un La mineur sonore sur la voyelle 'O'. Dans ce vers les quatre 'o' sont importants (dans une déclamation sans musique ils ne seraient pas aussi évidents) résonnent au début de l'invocation, immédiatement après dans *chiome* et dans *or* et enfin, à la fermeture sur le mot/rime *seno*. Monteverdi met en relief ces quatre 'o' de telles façons :

1. Avec la forte isochronie du La mineur dans l'entrée des cinq voix qui, comme on l'a dit, posent l'accent sur la sonorité typique de la voyelle ;
2. Avec la répétition, trois fois de suite, de 'chio' (*chiome*) à l'entrée de la II et IV voix, puis avec le Basso et pour finir avec la I et la III voix ; ici la dissonance de la première entrée au milieu de la première mesure, avec l'adoucissement du Basso au Sol#, qui toutefois pousse le retour au La, évoque le mouvement doux et changeant des cheveux ; dans la seconde mesure elles se réunissent sur l'accord de sensible du La en concluant le mot *chioma* en deux phases (II, IV et V voix, I et III ensuite ) pour conclure de nouveau temporairement sur l'accord de La mineur avec le mot *d'or*.
3. Avec un changement de modalité, à la mesure 7, grâce au Do# du Ténor, la conclusion sur le 'o' de *seno* ouvre une brèche de lumière sur le La majeur.

Signalons que le *neve gentil* est d'abord déclamé par la première voix qui insiste seule sur la syllabe 'i' (symbole de fermeture, se rappeler *i' mi ristrinsi* de Dante), *gentil* donc au sens de discret, puis avec la seconde, la troisième et la quatrième voix on change de couleur avec l'accord de Ré majeur, et *gentil* prend un autre sens (c'est la confrontation de la couleur du Ré majeur avec celle du La majeur qui le détermine, en donnant donc un sens contraire à la poussée harmonique qui viendra ensuite) ; à la mesure 5 le Ré majeur s'assombrit dans le mineur pour ensuite, à la mesure 6, trouver de nouveau la poussée des voix sur Mi majeur avec

cette très belle note longue en dissonance de la I voix. Dans ces lignes sonores, on constate une véritable effusion rhétorique qui superpose la 'gentillesse' des *chiome bionde* (blonds cheveux scintillants à tel point qu'ils semblent comme une neige délicatement posée sur le sein) à la conscience cruelle que la mort viendra détruire pareille beauté ; les dissonances représentent donc le métissage du contraste entre la beauté du corps aimé et la violence de la mort dans une dissolution sans remède. A la mesure 8, on revient sur l'isochronie du La mineur autour de la voyelle 'o'. Maintenant les voix entrent au milieu de la mesure<sup>196</sup> et immédiatement l'harmonique porte sur des rapports de fortes et soudaines poussées dissonantes : le Si de la quatrième voix, par exemple, avec le Do de la seconde voix, l'accord de Sol#-Si-Ré-Fa s'ajuste ensuite sur l'accord de sensible menant vers la conclusion à la mesure 10 sur un habituel La mineur. Encore trois entrées, comme nous l'avons vu plus haut avec le mot *chioma*, ici l'on procède par assonance de figure sur la même syllabe 'chi' des mots *Ch'invido*. A ce point nous n'avons pas d'ouverture sur le mot *cielo*, ni respiration, précisément parce que l'on est pas dans l'habituelle image positive, religieuse ou d'ouverture naturelle, ici le ciel est la cause du trépas (*il cielo ne rapì*) et à la mesure 14 on conclut par un *amaro* La majeur.

Il faut souligner que Monteverdi respecte scrupuleusement les enjambements en formant ainsi, selon le sens, deux phrases qui chevauchent le vers : *o gigli de la man, ch'invido il cielo ne rapì; e quando chiuse in cieca tomba, chi vi nasconde*.

Cette seconde phrase, à la mesure 15, commence en syncope avec trois voix centrales isorythmiques par un accord de Sol majeur, qui se déplace sur Do majeur, puis sur Ré majeur (un véritable IV-V comme cadence parfaite) et se conclut à la syllabe 18 en Sol majeur vers l'aigu de timbre de la voix afin de suivre le mouvement déclamatoire de la question.

A la mesure 19, cela se répète dans la même figuration rythmique

---

<sup>196</sup> Au-delà de cette question longtemps controversée, à savoir si les poids dans la durée de la mesure ont plus ou moins d'important [pour moi il en ont] il faudrait tout de même signaler que cette fois la durée de l'accord est de moitié, donc avec un poids forcément moindre.

(exception faite pour l'entrée efficace et légèrement retardée de la troisième voix) mais avec les cinq voix au complet. Maintenant le mouvement harmonique est le même mais il se meut dans la région de Do majeur.

Poursuivons.

La construction du vers, en considérant la linéarité, est, pour ainsi dire, démontée :

chi vi nasconde? Oimè! povera terra.  
Il fior d'ogni bellezza, il sol di Glauco!

Le vers devient ici : Qui vous cache ? hélas ! pauvre terre, hélas, la fleur de toutes les beautés, hélas, le soleil de Glauco, hélas, dissimule ?

En réalité la représentation polyphonique n'agit pas en sens linéaire mais a une profondeur et des épaisseurs à trois dimensions, par conséquent l'*Ohimé* est une invocation qui a besoin d'une inertie, le mouvement s'estompe et s'éteint dans la répétition, mais c'est aussi un élément parallèle, ajouté au récit, c'est l'exclamation qui montre la participation émotive du narrateur. Du point de vue musical c'est un son très efficace : la voyelle 'o' qui se ferme dans le 'i' et claque dans le 'e' suivant accentué. Dans les quatre répétitions, Monteverdi utilise de petites mais très efficaces astuces pour diversifier le même mot :

1. La première fois c'est la voix supérieure en syncope, avec une note répétée deux fois dont la seconde, sur la syllabe 'mé', dure deux fois plus longtemps : il s'agit d'un Mi qui dérive d'un Do majeur mais sous lequel entre, tout de suite après, l'accord de Mi majeur. Donc le Mi résonne, et représente aussi dans la couleur harmonique, le mouvement phonique des voyelles 'o-i-e'. De tierce de l'accord précédent il passe à fondamentale, et l'on relève un changement effectif de poids qui se forme cependant dans l'espace du temps, non perçu exactement au moment où le son du Mi est émis.
2. la seconde voix répète le même rythme mais en superposant deux mesures, le 'mé' est donc à peine, imperceptiblement, plus marqué. Harmoniquement on vérifié la même séquence mais plus resserrée

puisque le premier Mi ('ohi') coïncide avec le Do majeur.

3. la voix supérieure répète encore une fois, mais sans superposition de mesure (cette variante est nécessaire pour obtenir un allègement de la force expressive pour ensuite l'augmenter dans la suivante) ;
4. pour finir les deux voix ensemble sur deux mesures superposées mais avec la première voix qui se résout une note plus tard. Dans cette mesure, la 28, on peut admirer la grande maestria de Monteverdi, avec ce petit retard symptomatique de son style (dont nous avons parlé) : la première voix transforme l'accord de La mineur en Fa majeur, juste pour une note, de sorte qu'avec le Ré à la basse et l'insertion du Si de la seconde voix, nous avons un autre changement (Si mineur, en réalité est un retard de la quinte de Ré) et dans le dernier quart de la mesure, le véritable accord qui s'est finalement formé, le Ré mineur, les trois 'Na' de *Nasconde* à travers un puissant et complet Mi majeur, s'appuie à la mesure 30 dans la fermeture en La majeur avec écho du vers précédent (*Chi vi nasconde?*).

A la mesure 31 commence le dernier vers : *Ah Muse, ah Muse, qui sgorgate il pianto*. L'exclamation est répétée 16 fois (en comptant les voix superposées comme une seule), donc 8+8, en calculant que dans le texte elle est répétée deux fois. Harmoniquement il y a un net décrochement (de l'arrêt en La majeur qui peut-être appelait un Ré [majeur ou mineur], nous nous déplaçons sur un Do majeur qui vite se transforme en un Fa majeur, comme on l'a vu pour *Ohimé*. Il est bien de s'arrêter sur la façon dont Monteverdi utilise les voyelles des vers à travers les entrées décalées.

A la mesure 31, comme nous l'avons dit, démarre le sixième et dernier vers : trois voix (Basso, Ténor, Quinto) toutes sur la voyelle ouverte 'A' ; c'est un Do majeur qui se détache de l'accord conclusif précédent. Déjà dans la mesure 32 avec l'entrée retardée de la troisième voix (l'Alto), dans le Fa qui suit nous avons les trois voix précédentes fermées dans le 'U' avec la troisième voix sur le 'A'. Dans la deuxième partie de la mesure 32, le Ténor prend le 'E' de *muse* sur le Basso qui maintient le 'U', comme le

Quinto , accompagné du nouveau 'U' de l'Alto, pendant que le Canto, la première voix, entre avec son 'A'. Cette superposition des trois voyelles 'A-U-E' continue avec différentes combinaisons (numériquement on a toujours une voyelle qui prévaut plus que l'autre, en alternance, d'abord l'une, puis l'autre, etc...) jusqu'à la mesure 36 dans laquelle on trouve la suite du vers *qui sgorgate il pianto*. A la mesure 38 et 40 les deux *Ah* dissonants (qui se superposent au mot *pianto*) empêchant donc la conclusion de la phrase qui s'opposerait à une sensation de repos nécessaire. Cet expédient se répète encore, hormis à la mesure 42, aux mesures 44-45. De là jusqu'à la fin de la mesure 50 plus aucune voix ne répète le mot *pianto* en raison d'une contraction du vers dans la répétition de *ah muse qui sgorgate*. Les mesures 50-51 ont encore à la base du Basso qui soutient l'ossature harmonique avec trois mesures de La sur la syllabe *pian*, (c'est un La nécessaire pour préparer la poussée vers le Ré majeur). Les autres voix répètent le même texte encore transformé : *ah muse qui qui sgorgate il pian-* (noter la répétition de *qui*) puis toutes ensemble concluent dans la dernière mesure, la 53, à pleine mesure sur la syllabe *to* de *pianto*.

VI stance et *tornada*, 71 mesures (dont 49 la sixième partie et les 22 restantes la *tornada*)

*Dunque, amate reliquie, un mar di pianto  
non daran questi lumi al nobil seno  
d'un freddo sasso? Ecco l'afflitto Glauco  
fa rissonar «Corinna» il mar e'l cielo;  
dicano i venti ognor, dica la terra:  
«Ahi Corinna, ahi Corinna, ahi morte, ahi tomba».*

*Cedano al pianto i detti, amato seno;  
a te dia pace il ciel; pace a te, Glauco,  
prega onorata tomba e sacra terra.*

Ces yeux, restes chéris, ne verseraient donc pas  
Un océan de pleurs dessus le noble sein  
De cette froide pierre ? L'infortuné Glauco  
À la mer et au ciel crie le nom de Corinne,

Et la terre sans cesse et les vents le redisent :  
"Hélas, Corinne ! Ô mort ! Tombeau, hélas !"

Les mots cèdent aux pleurs ! Sein adoré,  
Le Ciel t'accorde le repos, Pour ton repos Glaucos  
Prie, tombe vénérable, Terre sacrée.

Le premier vers se déplace d'un sombre Fa majeur (sur *dunque*) à un lumineux La majeur (sur *pianto*) en passant vers l'ouverture de *mar* à la mesure 3 sur l'accord de Sib majeur. Dans ce vers aussi il faut considérer l'importance des voyelles 'U' 'I' 'A' et la manière dont elles sont mises en évidence et traitées par Monteverdi. Le premier accord qui part sur le 'U' de la première syllabe de *dunque* est, comme on l'a dit, un Fa majeur exposé en registre *medio basso*, sans la première voix qui entre durant la seconde moitié de la mesure. La couleur obscure est donnée par l'absence de la première voix, par le registre et par le redoublement de la quinte ; en outre la tierce majeure, responsable de la modalité et donc de l'ouverture timbrique de chaque accord majeur, est chantée par l'Alto en basse tessiture, insérée entre deux Do de la seconde et de la quatrième voix. Il est opportun de noter que les voyelles 'A' sont toutes délayées par la superposition des 'E' et des 'I' (outre le prolongement des 'U' de la première voix à la seconde mesure), ce procédé produit une ouverture plus importante quand la voyelle 'A' de *mar* est simultanément et clairement chantée par les cinq voix (avec l'anticipation du Ténor) à la mesure 3 et avec un changement d'accord, au Sib majeur qui est perçu comme une couleur plus expressive que le Fa majeur (n'oublions pas que dans le rapport de quinte le Sib a justement l'appui du Fa qui le précède). Le Ré mineur à peine suggéré par une noire sur la syllabe 'di', provoque une pause sur le La majeur avec le mot *pianto* là aussi dans une tessiture basse (l'Alto et le Ténor à l'unisson et les deux premières voix vers l'extrême limite de leur tessiture [la tierce majeure à la voix supérieure garantit, de toute façon, une couleur et une ouverture décidément majeure du premier accord, au-delà des fortes différences de caractère, de timbre et de couleur des deux accords]).

Ici aussi l'enjambement est scrupuleusement suivi :

les vers I, II et une partie du vers III sont considérés comme un seul vers, en suivant la phrase *Dunque, amate reliquie, un mar di pianto non daran questi lumi al nobil seno d'un freddo sasso?*

De la mesure 5 à la mesure 10 avec *non daran* et en poursuivant sur l'accord précédent de La majeur, les voix se meuvent homorythmiquement en changeant d'accord sur chaque mesure : mesure 5 La majeur, 6 Sol majeur, 7 Do majeur. Par la levée de la mesure 8 l'homorythmie se rompt sur les mots *d'un freddo* en deux entrées séparées (la troisième et la cinquième voix suivies, trois quarts plus tard, par les deux premières [le rythme suit la syllabation en trois accents réguliers]). Dans les mesures 9 et 10 le rythme s'élargit et couvre la totalité de la mesure avec un passage en Fa majeur Do majeur pour suivre le profil sonore de l'accentuation de la question.

De la mesure 11 à la mesure 20 se répète les mêmes vers avec un procédé identique, avec ces petites mais fortes variantes : tous les rapports harmoniques sont déplacés d'une quinte (au Fa majeur initial correspond le Do majeur) ; la Basse se tait durant les dix mesures.

La répétition est essentielle à la musique<sup>197</sup> ; elle est nécessaire à la déclamation de l'exécuteur qui peut souligner et approfondir ce qu'il vient de jouer/chanter ; et elle est nécessaire à la compréhension de l'auditeur qui, reconnaissant ce qu'il a déjà écouté, peut se rendre compte avec plus d'aisance des dimensions et des caractéristiques de ce qui se superpose à son frais souvenir. La répétition cependant ne sert pas uniquement à se souvenir de ce qui vient juste d'être exposé, car ce que l'on dit pour la deuxième fois a toujours un sens différent dans la confrontation avec ce qui précède. C'est un système qui correspond très étroitement au système des vers et surtout à la mise en relation des mots/rimes.

---

<sup>197</sup> Voir Petit, L. *Le Phénomène de répétition dans la musique tonale et atonale*, p.51 dans *Temps Gestes et Musicalité*, sous la direction de Imberty et Gratier. Paris 2007 l'Harmattan; voir aussi Schoenberg, A. *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Castel, 1986 p. 205; Stoyanova, I. *Entre détermination et aventure*, essai sur la musique de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, Paris, 2004, l'Harmattan, p.62.

La mesure 20 assure l'entrée de la troisième voix avec la poursuite du III vers, atténuant ainsi la séparation de l'enjambement. De cette façon le groupe des mesures homogènes, qui commence à la mesure 21, est en continuité avec celui qui précède et celui qui suit : le quatrième vers *farissonar* «*Corinna*» *il mar e'l cielo*, qui s'étend jusqu'à la mesure 31. Notons qu'ils commencent avec la note Sol du précédent accord de Sol majeur, les autres voix insèrent le Sib en transformant l'accord en mineur sur les mots *Ecco l'afflitto* tandis que sur *Glauco* le Ré majeur revient de nouveau aux abords du rapport de quinte Sol-Ré. Le vers IV se greffe donc sur le Basso qui conclut encore *Ecco l'afflitto Glauco*, sur la levée de la mesure 24. Ici les entrées se font souvent sur des temps différents et le vers est fragmenté. Le «*Corinna*» que Glauco fait résonner est répété six fois (toujours à six voix alternant la première et la quatrième avec la seconde et la quinte, puis la première et la troisième) plus l'ajout d'une septième de la seconde voix qui ne conclut pas le vers mais s'arrête précisément sur le nom *Corinna* (pour finir aux mesures 42-44 il y aura un écho de la troisième voix). Cette alternance de mouvements dans la distribution des parties représente le mot *rissonar* qui se réalise même dans la répétition alternative des accords de Ré mineur et de La majeur. Le sixième vers étant constitué seulement de lamentations exclamatives, rappelons-nous : «*Ahi Corinna, ahi Corinna, ahi morte, ahi tomba*» Monteverdi organise les 18 mesures suivantes (de la 32 à la 49) avec une superposition du V et du VI vers où les trois voix basses 'lisent' *dicano i venti ognor, dica la terra*, et les deux premières s'expriment au sujet des lamentations.

A la mesure 32 la troisième et la cinquième voix partent avec une tierce mineure de l'accord de Sol mineur (qui sera avec le Ré majeur le seul accord jusqu'à la mesure 38) ; le système est bien plus simple : sur la syllabe *di* qui introduit chaque hémistiche (avec les mots *dicano* et *dica*), chaque final se raccorde au début qui suit, par conséquent le second *dicano i venti ognor*, part sur la voyelle 'o' de 'gno' du dernier mot *ognor* et ainsi de suite, même en ce qui concerne *dica la terra*, toujours avec la

même superposition de la syllabe *di* sur la syllabe *gnor* et *terra*.

Donc, en résumant, le mouvement harmonique des 18 mesures est Sol mineur et Ré majeur (mesures 32-37) puis on trouve le même rapport harmonique avec le binôme Ré mineur La majeur (mesures 38-49)

*Cedano al pianto i detti, amato seno;  
a te dia pace il ciel; pace a te, Glauco,  
prega onorata tomba e sacra terra.*

Les mots cèdent aux pleurs ! Sein adoré,  
Le Ciel t'accorde le repos, Pour ton repos Glaucos  
Prie, tombe vénérable, Terre sacrée.

Sur la levée de la mesure 50 commence, comme il a été dit, la *tornada* finale. La première partie du vers I, *cedano al pianto i detti*, est chantée par toutes les voix réunies en homorythmie avec un accord sur *cedano* (le Fa majeur) et un autre sur *pianto* (le Sib majeur) et deux sur le mot *detti* (Sol mineur-La majeur). Les mesures 52 et 53 semblent s'assimiler à ce qui suit à travers la même orchestration (avec l'intervention de la première, troisième et quatrième voix), la mesure 55 s'achemine de cette façon jusqu'à la mesure 61 où la *tornada* est entièrement récitée. Je signale le La mineur de *amato* qui est mis en lumière par le Mi majeur de *seno* (mesures 53-54), de la même manière que le Ré mineur de *a te se* se transforme en un positif Sol majeur sur le mot *pace* (mesures 55-56) et revient de façon semblable entre le La majeur de *cielo* et le Fa majeur de *pace* (mesure 57). Pour finir il faudrait observer la direction vers le bas que prend l'extension des voix (particulièrement la première voix) pour représenter la *tomba* et la *terra*, et aussi l'acte de s'agenouiller sous-entendu dans le mot *prega*. La mesure 61 se conclut par trois longs La, et cette absence de tierce (majeur ou mineur soit-elle) met en évidence la signification de "absence".

Aux mesures 62-63, et jusqu'à la fin, se reproduit le même schéma (à l'exception de l'avant-dernière mesure qui est prolongée, de même que la dernière est doublée) mais, comme auparavant (mesures 32-37 avec 38-

49), avec une quinte de différence, cette fois tout est une quinte en dessous.

En conclusion, la seule récurrence des six parties de la sextine est l'accord de Ré majeur conclusif (presque toujours avec la tierce en rayon basse de la première voix). Pour le reste, comme nous l'avons vu, bien qu'il y ait une très forte adhérence entre poésie et musique, surtout dans les caractéristiques sonores propres au texte, donc pas seulement au niveau de l'expression du sens, il n'y a pas d'affinités avec la structure de la sextine, ni sur le plan des caractéristiques mots/rimes, ni sur celui des mouvements en spirale.

### **3.3 Ernest Kreneck *Sextine* op.161.**

Parmi les auteurs importants, qui se sont essayés à la mise en musique d'une sextine lyrique, dans ce cas précis à partir de son propre texte poétique, nous avons Ernest Krenek avec son œuvre intitulée *Sestina* (en italien) op. 161, une composition réalisée pour un soprano et neuf instruments. Il s'agit d'un projet unitaire, construit dans la perspective de combiner les techniques dodécaphoniques et celles de la sextine. Pour une analyse complète, je renvoie à celle qu'il a lui-même publiée en 1958 dans *Melos-Zeitschrift für neue musik*. Un rapide aperçu de sa biographie nous permet de recadrer historiquement et stylistiquement l'auteur : Krenek naît en 1900 à Vienne, où il débute ses études pour les poursuivre ensuite à Berlin avec Franz Schreker; en Allemagne il travaille comme chef d'orchestre dans les théâtres d'opéra. Durant la première Guerre Mondiale il est enrôlé dans l'armée, mais il reste en garnison à Vienne ayant ainsi la possibilité de continuer ses études. En 1922 il rencontre Alma Mahler, femme de Gustav, et sa fille Anna, qui lui demandent de compléter la dixième symphonie du compositeur disparu. Il accepte et travaille sur le premier et troisième mouvement.

Son œuvre est mise au ban par le Parti Nazi comme un modèle d'*art dégénéré*, ce qui le pousse à partir pour les Etats-Unis en 1938. Il enseigne auprès de différentes universités, parmi lesquelles la Hamline University du Minnesota (1942-1947). Il prend la nationalité américaine en 1945 et meurt à Springs en Californie en 1991.

Ernst Krenek adopte durant sa carrière différents styles d'écritures musicales : encore sous l'influence de son maître, Franz Schreker, il part de la dernière période du romantisme ; il embrasse ensuite l'atonalité et, durant son séjour à Paris, il fait la connaissance de Igor Stravinskij et du groupe des six qui l'orientent vers le néoclassicisme. Son œuvre célèbre *Johnny spielt auf* qui date de 1926 révèle son intérêt pour le Jazz, et devient un grand succès européen. Un nouveau retour au néoromantisme sous l'égide de Franz Schubert transparaît dans l'écriture de *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* (Cahier des Alpes Autrichiennes), un cycle

de lied, avant de passer à la technique dodécaphonique ; l'œuvre intitulée *Karl V* (1931-33) l'est entièrement, ainsi que le seront la plupart de ses compositions ultérieures. Il sera aussi compositeur de musiques électroniques et aléatoires.

Voici ce que nous trouvons jusqu'à présent grâce à ses biographies.

Les *ingrédients* qui constituent la formation de Krenek et les influences que son travail a subi, peuvent faire l'objet de suppositions aisées, partant d'une recontextualisation stylistique, mais aussi culturel, historique et géographique pour englober la totalité de la pensée créative qui est à la base de sa production artistique.

Krenek propose, et ce avec l'aide des mathématiques, le dépassement du déterminisme schoenbergien radicalisant la rigueur des contraintes imposé. Au fond, même là où nous pensons ne pas trouver de contraintes, elles sont en vigueur et agissent continuellement. L'aspect aléatoire peut être une illusion de même que le contrôle absolu et l'hyperdéterminisme aboutissent finalement ou hazard; les extrémités se touchent. A cet effet, Krenek écrit dans *Music and Mathematic*:

In this general form [i.e., sound as a symbol of spiritual reality] our engagement of music with mathematics touches on the domain of the so-called *axiomatics*. By that term we understand that sort of mathematical science which proves that no absolute validity is attained from the systems of arithmetic and geometry, but that validity depends on determinate presuppositions which are set down in axioms<sup>198</sup>.

[En cette forme générale [c'est-à-dire, son comme un symbole de réalité spirituelle] notre engagement de musique avec des implications de mathématiques dans le domaine de l'ainsi dit *axiomatiques*. Par ce terme nous comprenons que cette sorte de science mathématique qui prouve qu'aucune validité absolue n'est atteinte des systèmes d'arithmétique et la géométrie, mais que la validité dépend des présuppositions determinate qui sont notées dans des axiomes.]

Et nous pouvons lire encore, toujours à propos de Krenek et de sa sextine, chez M. Shapiro, dans son *Hieroglyph of time*:

---

<sup>198</sup> Krenek, E. from *music and Mathematics* (1937) in **Modernism and music: an anthology of sources** di Daniel Albright, University of Chicago press, 2004, p.295

Finally, the result of form is still also the product of chance<sup>199</sup>.

[Finalement, le résultat de la forme est encore le produit de la probabilité.]

La *Sestina* de Ernest Krenek est exécutée pour la première fois à New York au New School for Social Research le 9 mars de l'année 1958, dirigée par son auteur. Le violoniste Alexander Schneider réunit à cette occasion un groupe d'instrumentistes et engage la soprano Berthany Beardsey, particulièrement réputée pour ses compétences en musique contemporaine. Le concert, qui incluait aussi une exécution d'extraits de *Lamentations de Geremie* avec la collaboration de la Schola Cantorum de New York dirigée par Hugh Ross, a eu un chaleureux accueil. Le lendemain la *Sestina* est enregistrée par la Columbia Records. Bien que la revue *High Fidelity*, sous la plume de Alfred Frankenstein, ait écrit des merveilles à son sujet (*a superlative beautiful piece of music*), le disque génère si peu de ventes que l'enregistrement finit par disparaître. (Vingt ans plus tard un nouvel enregistrement sous l'égide d'Orion ne jouira pas d'un sort meilleur). John L. Stewart dans sa biographie du compositeur<sup>200</sup> nous informe que le premier enregistrement est mal équilibré, la voix de Beardsey est souvent couverte par les instruments qui en interrompent la continuité. La soprano, en effet, suivait scrupuleusement les indications pointilleuses du travail effectué sur les mots qu'il fallait donner à entendre, ce qui donnait une insignifiante succession de syllabes et ôtait toute corporéité aux phrases, avec en outre un goût si maniéré qu'il en obscurcissait le sens même du texte. Toutefois en 1979 et en 1980, au festival Krenek de Santa Barbara, en Californie, et à Graz en Australie, Constance Navratil chanta avec une intensité et un lyrisme tels, en interprétant le texte avec intelligence et passion, qu'elle enthousiasma le public. Il faut cependant préciser que vingt années n'étaient pas passées en vain, surtout pour le public...

La *Sestina* de Krenek dure 17 minutes, durant lesquelles le public peine à rester concentrer pour pouvoir suivre les sept parties (six plus la *tornada*). Il est pratiquement impossible de la cueillir en une seule écoute du fait

---

<sup>199</sup> Shapiro, M. *Hieroglyph of time* University of Minnesota press, p. 29

<sup>200</sup> Stewart, J. L. *Ernst Krenek the man and his music*, 1991 University of California, p. 288

que, tel que le système de la sextine le propose, il ne s'agit pas seulement d'une répétition des mêmes éléments proposés de six ou sept façons différentes, mais bien d'une transformation lente et progressive, voire d'une évolution, du concept de base, comme un changement de couleur et de point d'observation. Pour cette raison il est important que le travail musical soit harmoniquement homogène, tandis que, comme nous l'indique Stewart, dans le cas de la *Sestina* de Krenek, les interventions instrumentales ne s'intègrent pas parfaitement dans le texte chanté, mais semblent être une composition indépendante.

Observons de plus près le fonctionnement de la *Sestina* de Krenek. L'instrumentation est composée de flûte, clarinette en Sib, trompette en Do, violon, guitare, vibraphone, marimba, glockenspiele, piano et voix de soprano.

L'idée de Krenek était de vouer le texte de la *Sestina* à une réalisation entre cas et détermination. Depuis plusieurs années les compositeurs se demandaient quel pouvait être l'écart acceptable entre l'intervention de l'interprète et celle du compositeur, et combien ce dernier pouvait-il contrôler et imaginer antérieurement le résultat de ses travaux. Par l'abandon de la tonalité Schoenberg avait trouvé une accroche plus sûre dans l'hyperdéterminisme de la sérialité qui l'a substituée, bien que d'autres courants et idéologies poétiques s'étiraient vers l'aléatoire le plus absolu. L'approche de la question par Krenek n'est pas de nature esthétique-musicale mais bien de caractère philosophique. Il s'agit d'un aspect de la vie : vivre entre deux pôles contraires, déterminisme et hasard. Après nombre de sélections, erreurs et tentatives, Krenek trouve les six mots rimes : *Strom (Courant)*, *Mass (Mesure)*, *Zufall (Hazard)*, *Gestalt (Figure)*, *Zeit (Temps)*, *Zahl (Nombre)*.

- le Courant figure le flux de la vie, de l'histoire, de la mystérieuse grâce de Dieu, et de la succession même de la sextine ;
- la Mesure représente les proportions, la rationalité, les formules mathématiques, et les suites de nombres, comme celles de Pythagore ou de Fibonacci ou de Fourier ;

- le Cas renvoie à la contingence, l'imprévisibilité, jusqu'au flux et à la confusion de l'épanchement de la vie, le *Courant* ;
- la Figure, c'est la forme du poème, sa musique qui, d'après les disciples de Pythagore, peut représenter par analogie la forme de l'univers ;
- le Temps, qui représente à la fois la direction et la division de l'écoulement de la vie ;
- le Nombre, en référence aux dimensions (différent de la *Mesure* qui renvoie aux relations entre dimensions), comme les intervalles musicaux, les unités temporelles, les degrés d'intensité, et la distance dans l'espace.

Etrangement, en parlant des permutations de la sextine, Stewart<sup>201</sup> ne mentionne pas celle d'Arnaut Daniel, mais il indique l'une de ses variantes occasionnelles, datée d'une époque postérieure <sup>202</sup> (ABCDEF, FABCDE, EFABCD etc.) tandis qu'il propose l'originale de Krenek, celle qu'il tire de son inventeur Arnaut Daniel (ABCDEF. FAEBDC, CFDABE etc). En réalité, non seulement la permutation d'Arnaut, mais tout le discours sur la détermination et le hasard, est ancienne (et antérieure à Arnaut même) et partagée par les générations de troubadours même si avec une vision et une mentalité bien distantes, et pas seulement chronologiquement, de l'école de Damstad et de ce qui vient après lui. En ce qui concerne la permutation de Krenek, l'étude de Maurer Zenck<sup>203</sup>, qui consacre déjà deux pages entières au relevé de toutes les permutations que la soprano exécute dans tout l'extrait, est au contraire circonstanciée.

Cependant, c'est dans l'article de la revue *Melos* <sup>204</sup> que Krenek expose à la première personne toute la genèse de la composition musicale et poétique avec une description riche et approfondie de la numérique qui a généré les durées rythmiques de chaque note. La partie qui concerne le rapport note-mot/rime est obscure. Pour commencer, le choix des notes qui constituent les suites n'est pas accompagné de la moindre indication, et apparaît donc sans explication ; les rythmes des notes sont basés sur

<sup>201</sup> Stewart, J. L. *Ernst Krenek the man and his music*, op.cit. p. 288

<sup>202</sup> Vedi Caramuel, J. *Primus Calamus*, II, *Rhythmica*, Campanile, Ex Officina Episcopali, 1668, p.334-345

<sup>203</sup> Zenck Maurer, C. *Ernst Krenek ein Komponist in Exil*, 1980, La Fite Verlag, p. 292-293

<sup>204</sup> Krenek, E. *Sestina*, in *Melos-Zeitschrift für neue musik* juli/august 1958, p. 235

les rapports numériques qui abandonnent bien vite les permutations de la sextine et ses nombres correspondants pour entrer dans les subdivisions, multiplications et fractionnements en segments qui n'entretiennent plus aucune relation avec elle. Par exemple, la distance entre la première et la seconde note est de quatre semi-tons ; ce nombre, le 4, Krenek l'utilise pour déterminer le premier segment qui sera donc de quatre notes, sans rapport avec les groupes de six : les vers, les stances poétiques, les mots/rimes, etc... On peut douter de ce que tel déterminisme, et le fait même de insérer l'arbitraire dans un cadre si dense de nécessités cohérentes, soit une représentation voulue du pouvoir inéluctable de l'hazard, non à travers la libération de l'instinct créatif mais bien à travers un hyperdéterminisme qui flatte l'absurde.

Voir l'exemple de la première page du manuscrit :

*Dedicated in friendship  
to Paul Fromm*

**SESTINA**

Ernst Krenek  
(1937)

*Incluse Flute, clarinet Bb, Trumpet C, Violin, Guitar, Vibraphone, Maracas,  
Percussion (Glockenspiel, tambourine, xylophone, gong, crotals,  
snare-drum, bass drum, tymbali, arca, block, tambourine, tam-tam,  
etc. [bassoon]), Piano.*

© 1938 by Bärenreiter-Verlag Hassel

Première page du manuscrit<sup>205</sup>

<sup>205</sup> Manuscrit obtenu grâce à M. dr. Rainer j. Schwob, Archiv Ernst Krenek Institut

Arnold Schoenberg avait trouvé dans l'organisation de la sérialité dodécaphonique une méthode parfaite. La 'splendeur' de Berg et la rigueur énigmatique, mais expressive, de Webern, presque un hermétisme poétique sous la forme de notes, avaient peut-être déjà épuisé les potentialités de cet admirable mécanisme qui, parce qu'il est parfait, ne permettait pas des évolutions et des transformations de grande portée<sup>206</sup>. Dans la *Sextine* Krenek multiplie les règles, relie le rythme aux nombres, aux tableaux, multiplie les fractions, mais non à la façon des grands médiévaux qui calculaient avec la simplicité et le savoir de l'artisan, unis à la foi en l'harmonie du cosmos, mais bien avec l'attitude d'un scientifique qui fait des expérimentations. Je fais évidemment référence à cette composition en particulier car, comme nous l'avons vu plus haut, la longue vie de Krenek et sa grande curiosité artistique l'ont porté à expérimenter d'autres langages bien distants et différents entre eux, et ce avec grand succès.

---

<sup>206</sup> Les évolutions et transformations dans la dodécaphonie ne sont pas, donc, comparables à ce qui advient, durant des siècles de vie, dans la musique tonale.

## **Deuxième partie : géométries poétiques, nombres sonores**

## 4. Nombre

“Tout est nombre<sup>207</sup>”

“Eadem mutata  
resurgo semperdem”<sup>208</sup>

Todo à numero redujo,  
El que sin medida es,  
Dios por uno, y Uno en Tres,  
Es del numero dibujo:  
A la Arithmetica influxo,  
De aqui sacò de su ser,  
Gran ciencia, que su saber,  
Halla en Dios facil cabida;  
Porque aunque fue sin medida;  
Vino en numero à caber<sup>209</sup>.



EL DOCTOR GERONIMO SASTRE,  
Capellan Mayor del Tercio de Toledo, &c.  
En alabanza del Libro, y del Autor.

SONETO.

NO admite cuentas numero infinito,  
Porque trasciende mas alla su esfera;  
Vnidad no contiene en si postera,  
En quien remate su costo finito.  
Portanto en el decimo exquisito,  
Libro de Euclides, que es de cuentas era,  
Como inmensa, la pluma desespere,  
Hallar comento de sus cuentas Quiso.  
Mas esta, sin exemplo, esfera comprende  
Tu pluma, PVIIG infigne, pues fin cuenta,  
Al decimo infinito te comprende,  
Con que tu ingenio vnidad te cuenta.  
Al numero infinito; pues entiende  
El Decimo de Euclides que presenta.

Sur les premières pages de *Aritmethica especulativa, y pratica, y arte de algebra* de Andrei Puig, un traité d'arythmétique et d'algèbre du XVI<sup>210</sup> siècle qui commence avec des sonnets et des dizains.

<sup>207</sup> Boyer, C. B. *Storia della matematica*, Milano IV ed. 1990, Mondadori, p.59

<sup>208</sup> Epitaffio di Bernoulli: *restando la stessa risorgo immutata*. Il voulu que ce soit gravé sur sa pierre tombale à Basilea. Malheureusement le sculpteur chargé de le faire n'était pas un bon mathématicien et ainsi la spirale logarithmique fut remplacée par une archimédienne.

<sup>209</sup> Puig, Andres *Aritmethica especulativa, y pratica, y arte de algebra*, ed. Antonio Lacavalleria Barcellona 1672, p. 15

<sup>210</sup> Puig, A. *id.*, p.14

*Le nombre est la dernière expression abstraite de chaque art*<sup>211</sup>.

Semence générative, big bang, air d'essor de tout le travail de recherche la **sextine lyrique** est donc tout cela. Deux mots, un monde entier : dans la *Sextine* il y a le nombre (y compris comme contenant d'autres nombres), *lyrique* est un mot ancien, porteur d'ambiguïté sémantique, ou mieux, d'épaisses et consistantes stratifications de sens. Observons.

Sextine en appelle de toute évidence au numéro six et à tout ce qui concerne sa symbologie. Lyrique renvoie au chant, même si, autrefois, dans la poésie lyrique grecque cela supposait : accompagné par une lyre (donc instrumental et non vocal)<sup>212</sup>.

Nombres, chant, musique et, naturellement, poésie.

Ezra Pound écrivait :

La poésie est une sorte de mathématique inspirée dont les équations ne sont pas à prendre comme des figures abstraites mais comme des sentiments humains (triangles, sphères, et autres) ou encore [...] on pourrait parler de ces équations comme de magies ou d'enchantements.<sup>213</sup>

Dans la sextine lyrique, au contraire, comme nous le verrons, s'exprime en elle aussi bien les sentiments que représente les figures géométriques.

Six : nombre parfait, jours de la création (c'est pendant le sixième jours que fut créé l'homme), six vers, six strophe ; mais aussi les six faces du dé avec lequel, comme nous l'avons vu, le rapport ne se fait pas uniquement au niveau du nombre de faces.

De la sextine lyrique provient la richesse et la maestria de l'improvisation, des jongleurs, des formidables troubadours, l'art de la rue qui se raffine à travers des acrobaties toujours plus complexes ; c'est une hérédité

---

<sup>211</sup> Vassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éd. Denoël, collection "Folio Essais", 1989, p. 86

<sup>212</sup> Dans la culture grecque le terme de *Lirica* dont l'attestation la plus ancienne paraît dans le I siècle av. C. Chez Filodemo, désignait en sens technique la poésie accompagnée d'une lyre (*lÿra*) ou d'instruments à corde du même type. B. Gentili (2006) *Saggi Universale Economica Feltrinelli*, p.57

<sup>213</sup> Pound, E. *Lo spirito romanzo*, Firenze 1959 Vallecchi, trad. S. Baldi, p. 30

précieuse et abondante qui du Moyen-âge est arrivée jusqu'à nous. Avec ces échos médiévaux, nous percevons aussi des systèmes arithmétiques archaïques, des géométries symboliques, des proportions euclidiennes, mais encore des langues en transformation, quelques-unes à la conquête du titre d'idiome, d'autres, au contraire, tendant vers le dialecte (l'oïl, le provençal, le catalan, le sicilien, le napolitain, le vénitien, le florentin...) et surtout les problématiques de la "littérature orale"<sup>214</sup>, le schéma de la performance, les problématiques de l'écriture, les *Carmina Figurata*, les raffinés manuscrits pétrarquiens, soignés jusqu'à la disposition millimétrée de la mise en page<sup>215</sup>, unis à l'heureuse réalisation sonore de la déclamation rhétorique, des rhétoriques<sup>216</sup>. La sextine lyrique est tout cela, et son origine est bien plus qu'une heureuse trouvaille artistique, c'est une profonde et extraordinaire connotation d'identité, forte et claire, et d'identification accompagnée d'un sentiment d'unité, mais le sentiment d'unité lié à la culture médiévale, si loin (et pas seulement temporairement) de notre XXI siècle de discernement spécialisés du savoirs.

Aujourd'hui, nous pouvons encore nous servir de la sextine lyrique comme d'un schéma poétique ductile et vivant, nous pouvons encore entrer dans la passionnante méditation de la répétition des mots aux significations changeantes et toujours plus fortes, jusqu'à dépasser le raisonnement, le contrôle auditif discernant, pour acquérir le système d'audition artistico-musical et ressentir à travers la confrontation des mots (des mots identiques placés dans des contextes différents) les nuances de sens qui

---

<sup>214</sup> Giovanni Morelli: colloque du 4 juin 2009 université de Florence, mais voir aussi B. Gentili (2006) op. cit p.16

<sup>215</sup> "Il est tout à fait probable que au moment de concevoir le projet générale (c'est à dire de choix des dimensions de la page et du miroir de l'écriture), Pétrarque, même sans en être parfaitement conscient, se soit inspiré de rapports géométriques précis connus de l'antiquité et du moyen-âge. Et il semble utile à ce propos de rappeler le fait que la codicologie a depuis longtemps repéré dans les codes et dans la mise en page à l'intérieur d'un **specchio scrittoria** donné (et à l'intérieur) une série de rectangles remarquables, parmi lesquels les plus 'nobles' sont le rectangle de Pythagore et celui du nombre d'or. En outre, en ce qui concerne les sextines, il faut excepter le critère général selon lequel elle assemble deux vers par ligne [...] elles sont toutes écrites sur deux colonnes distinctes [...] cette disposition est aussi une sorte d'accompagnement de la lecture car elle invite à un repérage rapide des six mots-rimes". Savoca, G. *Il Canzoniere di Petrarca tra Codicologia ed Ecdotica*, 2008 ed.Olschki

<sup>216</sup> Cfr. Zumthor, P. *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris 1978, ed. du Seuil

produisent des nuances de sons, des nuances porteuses de transformations, de modulations harmoniques, de ponts modulants qui nous transportent avec douceur sur des rivages lointains mais toujours communicants.

Pourtant le discernement impose de mettre une séparation, et d'isoler, les caractéristiques de la sextine en les distinguant de celles de la poésie en générale, du sonnet, par exemple, ou de la chanson, sa génitrice.

La sextine a une particularité propre : elle est composition poétique, elle est... une poésie au carré !

La rime dans la sextine, élément distinctif du langage poétique (même s'il n'est pas déterminant), a la capacité de s'étendre sur la totalité du mot. La totalité du mot revient en tant que son, écho et signification. Mais sa signification n'est pas toujours la même. Chaque mot peut avoir plusieurs sens, et le contexte, à chaque fois, décide lequel choisir. Dans le cas de la sextine, le sens multiple des mots, une fois exprimé dans un contexte, il s'oppose aux précédents en créant des contrastes, des assonances, des mises en parallèle, comme chez les pointillistes où les couleurs et les nuances mises côte à côte provoquent l'effet d'une troisième couleur à travers le mélange que se forme dans le cerveau même de l'observateur. Mais, surprise rémarcable, les mots devenus rimes acquièrent une luminosité, ils ont un « projecteur » spécifique qui les met en évidence ; ici réside la grande magie, la génialité de l'idée : les six mots ainsi élus reviennent en tourbillons réguliers, en cabrioles acrobatiques totalement réglées par un ordre préétabli que l'on ne peut percevoir que graduellement<sup>217</sup>. Les rythmes des syllabes dans leurs synalèphes, dans les dactyles épiques, augmentent l'intensité de la répétition. Une répétition à spirale qui s'enroule en tourbillons et en cercles concentriques, réacquière son ordre de départ. Mais c'est un retour changeant qui ne revient jamais pareil qu'avant même si tout prête à le croire. Ulysse revient dans sa patrie et remet tout en place, comme avant, mais l'identique est devenu semblable, l'histoire l'a transformé, tout est

---

<sup>217</sup> The soul of man, (...) is obliged through the threefold activity of anticipation, attention and memory to participate in the flux of motion itself. (Shapiro, M. *Hieroglyph of time*, 1980 University of Minnesota Press, p. 60).

transformé, quand bien même on le retrouve en un versant identique (*universus*).

La tourbillon, la cabriole du saltimbanque, le jet de dé de la sextine lyrique a un nom : spirale d'Archimède. La *rime* a une étymologie qui renvoie à *rythme* et ce dernier en a une qui renvoie à *nombre*. Nous y voilà.

*Numerus* est l'équivalent latin du grecisme *rhythmus*. Le rythme comme action dans l'espace en un temps défini.

*Numerorum ratione* subsistent l'univers ainsi que la parole poétique en ce que le nombre qui la sous-tend dépasse et organise le sensible: ce à quoi cette parole fait référence, c'est la Mémoire, rythme du monde dans le temps humain. <sup>218</sup>

Jean Molinet (1435-1507) utilise *recorder* pour composer un poème<sup>219</sup>.

*Recorder* est un terme qui provient de l'ancien français et qui signifie justement *ricordare* (se souvenir)<sup>220</sup>. Il est curieux que dans l'ancien italien *sovvenire* corresponde, de façon croisée, à *souvenir* en français contemporain ; mais le mot *ricordare* a une autre histoire, plus intéressante, qui provient du latin *cor, cordis, cuore* (cœur)<sup>221</sup>, et ce n'est pas un hasard si en français (comme en anglais *to know by heart*) réciter ou jouer de mémoire se dit *jouer par cœur* ; et encore en anglais, le verbe *to record* signifie enregistrer. Deux significations se dégagent alors du même terme : cœur et mémoire. Cœur et mémoire deviennent pulsations et temps ; encore rythme, rythme dans l'espace à travers le son.

Le lien attachant à l'harmonie l'art des sons s'exprime et se décrit sous la forme du Nombre: principe métaphysique en action, ressemblent et structurent les éléments du

---

<sup>218</sup> Dragonetti, 1961, p.59-61 in Zumthor *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens* 1978, op.cit. p.218.

<sup>219</sup> "Molinet dit *recorder* (proprement "ressouvenir") pour composer un poème". Zumthor, P. *La masque et la lumière*, op.cit. p.218

<sup>220</sup> Dictionnaire de l'ancienne langue française, tome sixième, Paris 1889<sup>1</sup>, Kraus Reprint Nendeln/Liechtenstein 1969, alla voce *recorder* verbo.

<sup>221</sup> Ricordare = *lat.* RECORDARE, composto della partic. Re- *di nuovo, addietro*, indicante ritorno, e CORDARE da COR- *genit.* CORDIS- *cuore*, che una volta fu considerato come sede della memoria, ond'anche il *fr.* Apprendre par coeur = *ingl.* To know by heart *imparare a mente* (cfr. *Rammentare*). Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana di Ottorino Pianigiani, versione web. Vedi anche: "Omero associa al cuore (...) il ruolo di sede della coscienza". Onians, R.B. *Le origini del pensiero europeo*, 2006 Milano, ed. Adelphi, pp.52-53

réel. Selon une tradition issue du néoplatonisme et qui traverse les siècles médiévaux jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup>, le nombre est *forme*, en ce qu'il projette dans le monde sensible l'image d'une Idée subsistante.<sup>222</sup>

Cette pensée est très clairement exprimée dans le *De Musica* de Aurelii Augustini, chez qui on peut lire que la musique est la résultante de l'association nombre et forme, un tout indissoluble dans lequel les nombres sonores, ou l'aspect sonnant de la musique, sont le lien entre la beauté qui repose sur la trame des mouvements sonores et la connaissance (la re-connaissance) de ces nombres déjà présents en celui qui les recueille par son écoute. L'aspect extérieur, sonore, de la musique, n'est autre que la réévocation de *concepts* profonds déjà connus ; les vibrations arrivent à l'oreille mais sont reçues et comprises à la seule condition qu'en celui qui écoute réside la trace numérique correspondante (*numeri recordabili*). Dans la perspective augustinienne est mentionné le phénomène de la réminiscence. Chez Augustin nous avons donc les nombres sonores (qualifiés aussi de corporels car attenants à la danse), et les nombres de l'âme, à savoir : *occursori*, *progressori*, mémorisables, jugeant ces derniers divisés en *Sensuales*, qui président aux mouvements de l'âme, et *Rationales* qui sont du pur domaine de la raison. Les nombres, il est bon de le préciser, non seulement comme mise en relation de sons mais aussi comme rythmes et formes, décrivent un arc entier définissant tout le chemin communicatif de la source à l'accueil et au jugement, la faculté en effet de juger à la lumière de la raison<sup>223</sup>. Dans le Second Livre d'Augustin il se penche sur l'identification des vers et du rythme des pieds ainsi que de leur "commixtio" (syllabe longue, syllabe courte), il s'aventure donc pleinement sur le terrain de la poésie. Nous pouvons alors imaginer, à partir de ces exemples, pourquoi il est nécessaire de reparler de musique parallèlement à la poésie et aux mathématiques, et pourquoi à travers ces trois disciplines, ou plutôt grâce à leur fusion, il est possible de pressentir les tréfonds de la pensée philosophique qui réside à la base

---

<sup>222</sup> Zumthor, P. *La Mesure du monde, représentation de l'espace au moyen âge*, Paris 1993, ed. du Seuil, p.402; edizione italiana *La misura del mondo: la rappresentazione dello spazio nel medio evo*, 1995, Bologna ed. Il Mulino, pp. 393-394.

<sup>223</sup> A. Augustini, Id., p. 56 de l'introduction.

de ce type de communication artistique. Pour cette raison, en outre, la sextine lyrique exprime de façon évidente les caractéristiques de tout ce qui concerne les valeurs symboliques du nombre, de la spirale, du rythme, du pied, du mouvement et surtout de ce délicat *punctum saliens*: la mémoire.

L'organisation des mots/rimes de la sextine lyrique se base sur les nombres et le mouvement des nombres ; cela crée sa structure, et en devient, de faite, l'organisation structurale. Dans la succession des mots/rimes nous pouvons percevoir, par l'écoute, leur mouvement cyclique. A la résonance des rimes s'ajoute pourtant la résonance de la structure à spirale : les mots/rimes sont les colonnes portantes, mais comme, en plus de la répétition, c'est tout l'ordre qui change de position à chaque stance, les colonnes portantes tiennent lieu de pivots mobiles, comme le feraient les rayons d'une roue. La circularité de la roue, toutefois, serait encore répétitive si elle ne se transformait pas alors au cours du mouvement spiraliforme qui amène une troisième fonction : celle de progresser (ou mieux, de régresser) vers un point (le point de départ) plutôt que sur une ligne droite. Cela signifie que le mouvement ainsi organisé a un temps et une trajectoire définis.

Revenons au chiffre six.

J'ai évoqué le sixième jour, le nombre parfait, mais la symbologie du 6 est bien plus riche et cela peut nous conduire à des réflexions probantes sur la typologie de la sextine et sur les implications culturelles qui ont été à la base de sa grande fortune au Moyen-âge et, successivement à l'intégration pétrarquienne, dans toute la culture mondiale.

Par exemple, toute la structure de l'époque hébraïque est fondée sur l'existence du nombre 6 : le monde est créé en six jours, puis vient shabbat ; l'esclave travaille six ans, la septième année il est affranchi ; on peut travailler la terre pendant six ans, la septième année la terre est mise en jachère ; le monde a été créé pour 6000 ans, le septième millénaire sera l'ère messianique, et ainsi de suite. Même dans le monde chrétien la symbologie du nombre 6 acquiert immédiatement une valeur importante, surtout grâce à Saint-Augustin qui saura intégrer une grande partie des

savoirs de l'antiquité au cœur de la culture européenne<sup>224</sup>.

Chez Souzenelle, dans son livre célèbre sur le symbolisme du corps humain, nous trouvons une interprétation attentive du nombre 6 à travers la sixième lettre de l'alphabet hébraïque : le *waw* <sup>225</sup> qui signifie *crochet*.

Le « jour sixième » de la Genèse, Dieu procède à deux opérations. Homologue du « jour troisième » où deux ouvres avaient été intimement scindées et soudées aussi : la séparation du « sec » et de « l'humide », puis la création de la verdure et l'arbre, le « jour le sixième » voit apparaître, après le « milices » de l'air et de l'eau (au « jour cinquième»), celles de la terre : les animaux terrestres en un premier temps et, en un second temps, l'Homme.(...)

Dans l'ordre ontologique, de ce grand corps de la Création, l'Homme est la colonne vertébrale (...) en laquelle coulent les énergies nécessaires à ce qu'il épouse la Création tout entière pour la porter à sa transfiguration.

Au niveau du Tétragramme-Épée, il est le *waw*, le 6, le « et » qui unit les deux *he*, c'est-à-dire toutes les *âmes vivantes*. (...)

Le désir est bien ce qui cloue l'Homme à l'objet de son désir. Lorsque celui-ci n'est pas Dieu, l'Homme se cloue alors à la banalité, s'identifie à elle. Il est le 6 que ne peut passer au 7. Cloué à la première partie du 6<sup>e</sup> jour, au monde animal, il reste un animal (...).

Comme au 6<sup>e</sup> jour de la Genèse où Dieu crée *Adam*, au 6<sup>e</sup> mois de sa gestation dans les eaux matricielles, l'enfant est physiologiquement achevé.

Mais, de même qu'*Adam* ne commencera sa vie d'Homme qu'au 7<sup>e</sup> jour pour s'accomplir au 9<sup>e</sup>, de même – entre le 6<sup>e</sup> et le 9<sup>e</sup> mois de sa vie intra-utérine – l'enfant mûrit une qualité de son être dans une opération comparable à l'activité coordinatrice et fécondante du *waw*. Celle-ci n'a lieu que parce que le *waw* fait partie du divin Tétragramme et qu'il entre en résonance avec le *yod* <sup>226</sup>.(...)

Le 6 prépare le passage de l'état d'identification à l'animal à l'état d'Homme qui doit devenir dieu<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> Ouaknin, M.A. *I Misteri dei Numeri*, Bologna, ed. Atlante, 2005, p. 226

<sup>225</sup> Cette lettre est aussi la troisième du Tétragramme divin et représente la part masculine de la Providence. Voir Kaplan: La Torà dit: "Dieu créa l'homme à son image (...) il les créa hommes et femmes" (Genesi 1:27) cela implique clairement que l'homme et la femme forment ensemble "l'image de Dieu". Kaplan, A. *La meditazione ebraica* Firenze 1996, ed. La Giuntina, p.185, cfr. aussi note suivante.

<sup>226</sup> Les forces masculines et féminines de la création sont représentées par le *yod* et par le *he* du Tétragramme, Kaplan, A., *op. cit.* p. 187

<sup>227</sup> de Souzenelle, A. *Le symbolisme du corp humain*, Paris 1993, ed. Albin Michel pp.73-79

Le sixième élément chimique de la table est le carbone, dont le corps humain, après l'oxygène, est en grande partie constitué ; mais le six est aussi le nombre des éléments qui le composent<sup>228</sup>. Non par hasard, donc, ce nombre correspond à la formation de l'homme. Dans la sextine le passage du 6 au 7 advient à la fin de la composition : après six strophes l'ordre original se recompose à la septième strophe et, en ce point, tout se condense sur trois vers à l'intérieur desquels les mots/rimes apparaissent par deux au sein de chaque vers. Il y a donc une accélération de rythme<sup>229</sup> ou bien une décélération donnée par le redoublement de la distribution des poids d'attention de chacun des vers. Selon la symbologie reportée par Souzenelle, le nombre 7 est effectivement le nombre qui représente un passage important dans l'économie de la structure de la sextine. C'est effectivement un nœud expressif prépondérant dans la vie de la strophe : l'histoire se conclut, et dans le retour à la disposition initiale on trouve un registre de distanciation, le narrateur se manifeste, on revient à *maintenant*, à la concrétude du présent.

Il est important de souligner le symbole de l'homme comme intermédiaire dans la verticale ciel-terre, divin-humain, la lettre *waw* est une ligne droite verticale courbée sur le haut (elle s'est transformée en lettre de l'alphabet grec ancien *gamma*, en Y latin, et est devenue notre f). Comment cette ligne fluette fait-elle pour se transformer ?

Avant de répondre à cette question et de faire le rapprochement entre la sextine lyrique et la spirale d'Archimède, rappelons brièvement la figure de ce grand mathématicien de l'antiquité et son traité sur les spirales<sup>230</sup>.

On a peu de données sur la vie d'Archimède, on sait qu'il vécut et mourut à Syracuse et qu'il eu beaucoup de contacts avec Alexandrie et les disciples de l'école d'Euclide. Les informations plus importantes dont nous

---

<sup>228</sup> Le carbone est l'élément chimique de la table périodique des éléments qui sont pour symbole C et comme numéro atomique le 6. Les cellules sont composées par 65-90% de leur poids d'eau (H<sub>2</sub>O); une autre partie significative du poids est donnée par les molécules organiques contenues qui contiennent du carbone. L'oxygène contribue ainsi en grande partie à la composition des cellules humains, suivi du carbone. 99% de la masse du corps humain est constituée de six éléments: oxygène, carbone, hydrogène, azote, calcium et phosphore. Wikipedia, *Abondance chimique*.

<sup>229</sup> Shapiro, M. *op. cit.* 1980

<sup>230</sup> Les informations biographiques sont tirées de Boyer, C. B. *Storia della matematica*, Milano IV ed. 1990, Mondadori, trad. A. Cargo; cap. 8 p. 143.

disposons sont dans les récits de la vie de Marcello, le général romain, écrits par Plutarque. Durant la seconde guerre punique, Syracuse fut impliquée dans le conflit. S'étant rangée du côté des Carthaginois, la cité fut assiégée pendant deux ans par les Romains (214-212 a. C.). Dans ce contexte, il semblerait qu'Archimède ait grandement participé à la conception de machines de guerre conçues pour faire reculer l'ennemi : catapultes, poulies, harnais, dispositifs pour déclencher des incendies sur les bateaux. Malgré tout, les Romains furent favorisés. Et ils conquièrent la cité. La notoriété du mathématicien était telle que le général Marcello ordonna que l'on épargne sa vie quoiqu'il fût tout de même tué, peut-être par erreur, par un soldat romain durant la période du siège. Archimède avait soixante-cinq ans.

Ses recherches, bien qu'elles aient vu de nombreuses applications pratiques, étaient majoritairement tournées vers les principes généraux. Certains de ses traités sont connus, comme celui *Sur l'équilibre des flotteurs* (dont la déduction, semble-t-il, fit jaillir hors du bain le distrait Archimède qui s'en fut nu chez lui en criant "Euréka", "j'ai trouvé!"); ou bien le traité *Sur l'équilibre des plans*; grâce à ces traités, il peut prétendre au titre de père de la physique mathématique. Son œuvre, considérée comme étant la plus complexe, est précisément son traité *Sur les spirales*, constitué de 28 propositions. Le départ de ses raisonnements et calculs fut un hexagone régulier inscrit dans un cercle (hexagone, encore le 6 !). Il calcula les périmètres des polygones obtenus en redoublant successivement le nombre des côtés jusqu'à arriver au chiffre 86. Son étude sur la spirale, courbe qu'il attribuait à son ami Conon d'Alexandrie, donna une réponse à deux des trois problèmes les plus célèbres de la géométrie.

Mais revenons à la sextine lyrique.

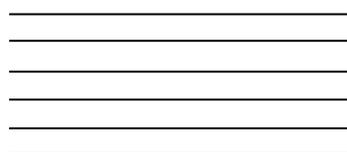
Prenons comme exemple la sextine de Pétrarque :

Non à tanti animali il mar fra l'onde  
Né lassù sopra il cerchio de la luna  
Vide mai tante stelle alcuna notte

Né tanti augelli albergan per li boschi  
Né tant'erbe ebbe mai campo né piaggio  
Quant'à 'l mio cor pensier ciascuna sera

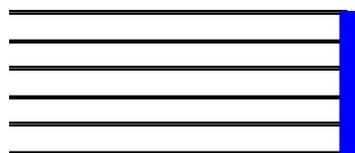
Imaginons les six vers du sizain comme s'il s'agissait de six lignes horizontales :

Non à tanti animali il mar fra l'onde  
Né lassù sopra il cerchio de la luna  
Vide mai tante stelle alcuna notte  
Né tanti augelli albergan per li boschi  
Né tant'erbe ebbe mai campo né piaggio  
Quant'à 'l mio cor pensier ciascuna sera



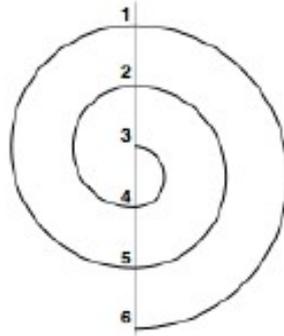
Les six mots/rimes, à la fin de ces lignes, forment, dans leur ordre une ligne verticale, marquée ici en bleu.

Non à tanti animali il mar fra l'	onde	1
Né lassù sopra il cerchio de la	luna	2
Vide mai tante stelle alcuna	notte	3
Né tanti augelli albergan per li	boschi	4
Né tant'erbe ebbe mai campo né	piaggia	5
Quant'à 'l mio cor pensier ciascuna	sera	6



Maintenant, en inscrivant sur cette ligne six segments de longueur égale (en imaginant donc la position de chaque mot/rime comme point final d'une demi-droite verticale), et en suivant les indications d'Archimède, reportée sur la figure, nous pouvons obtenir visuellement le mouvement

de la sextine.



Les écrivains et poètes du Oulipo<sup>231</sup>, toujours intéressés par les rapports entre les mathématiques et la littérature, ils ont étudié la sextina lyrique spécialement de son aspect mathématique. Ici, à la suite, nous avons le schéma représenté par Jeanne-Guillaume Dumas, membre de l'Oulipo, dans la permutation de la spirale de la sextine<sup>232</sup>.

	$\sigma_6$					
$\mathcal{O}_6(1)$	§1	§2	§3	§4	§5	§6
1	→ 6	3	5	4	2	
2	→ 1	6	3	5	4	
3	→ 5	4	2	1	6	
4	→ 2	1	6	3	5	
5	→ 4	2	1	6	3	
6	→ 3	5	4	2	1	

ou plus simplement ainsi, dans l'explication de Michelle Audin :

(1 2 3 4 5 6)

(2 4 6 5 3 1) [voir note<sup>233</sup>]

ou encore moins avec  $n = 6$  qui indique que pour revenir à l'ordre de départ sont nécessaires six combinaisons, suivant le mouvement spiraliqque.

Dans le traité d'Archimède on lit à propos de la formation de la spirale :

<sup>231</sup> L'**Ouvroir de littérature potentielle**, généralement désigné par son acronyme **OuLiPo** (ou **Oulipo**), est un groupe international de littéraires et de mathématiciens, fondée en 1960 par le mathématicien François Le Lionnais, avec comme co-fondateur l'écrivain et poète Raymond Queneau.

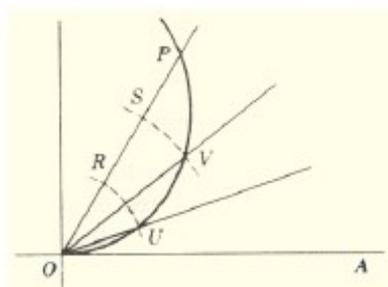
<sup>232</sup> Dumas, J.G. *Caractérisation des Quenines et leur représentation spirale*, Math. & Sci. hum. / Mathematics and Social Sciences (46e année, n° 184, 2008(4), p. 9-23)

<sup>233</sup> Audin, M. *Mathématiques et Littérature un article avec des Mathématiques et de la Littérature*, p.4 (Ondine all'indirizzo Audin\_math\_litt)

Si une ligne droite est menée dans un plan, et si l'une de ses extrémités, restant sur place elle tourne avec une vitesse constante un nombre quelconque de fois pour reprendre la position d'où elle est partie; si, de plus, pendant cette rotation de la ligne droite, un point se meut sur la droite avec une vitesse constante à partir de l'extrémité fixe, le point décrira une spirale dans le plan<sup>234</sup>.

Boyer explique cela en ces termes :

La spirale est définie comme le lieu plat d'un point qui, partant de l'extrémité d'un rayon ou d'une demi-droite, se déplace uniformément le long de ce rayon tandis que le rayon à son tour tourne uniformément autour de son extrémité. Exprimée en coordonnées polaires, l'équation de la spirale est  $r = a\theta$ . Partant d'une spirale de ce type, on effectue facilement la trisection d'un angle. L'angle est disposé de sorte que le sommet et l'un des côtés coïncident avec le point initial O de la spirale et avec la position initiale OA de la demi-droite qui tourne. Le segment OP, où P est l'intersection du côté OR et de la spirale, est alors triséqué aux points R et S (voir la figure), et l'on voit se tracer des circonférences ayant O comme centre et OR et OS comme rayon. Si ces circonférences entrecoupent la spirale aux points U et V, les lignes OU et OV trisèqueront alors l'angle AOP<sup>235</sup>.



(autrement dit la spirale archimédienne est une trajectoire d'un point qui se déplace uniformément en une demi-droite qui va en mouvement rotatoire autour de son origine fixe).

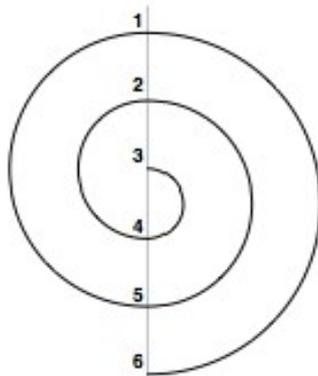
Une donnée importante, en relation avec la sextine lyrique : au-delà de la structure ainsi définie, il y a le mouvement. Bien que les mathématiques grecs ait été parfois décrits comme essentiellement statistiques, Archimède, dans son étude sur la spirale, utilise des considérations

<sup>234</sup> Archimède, *Des spirales*, Paris 1971, Société d'édition "Les belles Lettres", p.31

<sup>235</sup> Boyer, C. B. *Storia della matematica*, Milano IV ed. 1990, Mondadori, trad. A. Cargo, p.150

cinématiques, en imaginant un point sur la spirale ( $r = a\theta$ ) sujet à un double mouvement (un mouvement d'allongement radical uniforme partant de l'origine des coordonnées et un mouvement circulaire se faisant autour de l'origine) <sup>236</sup>.

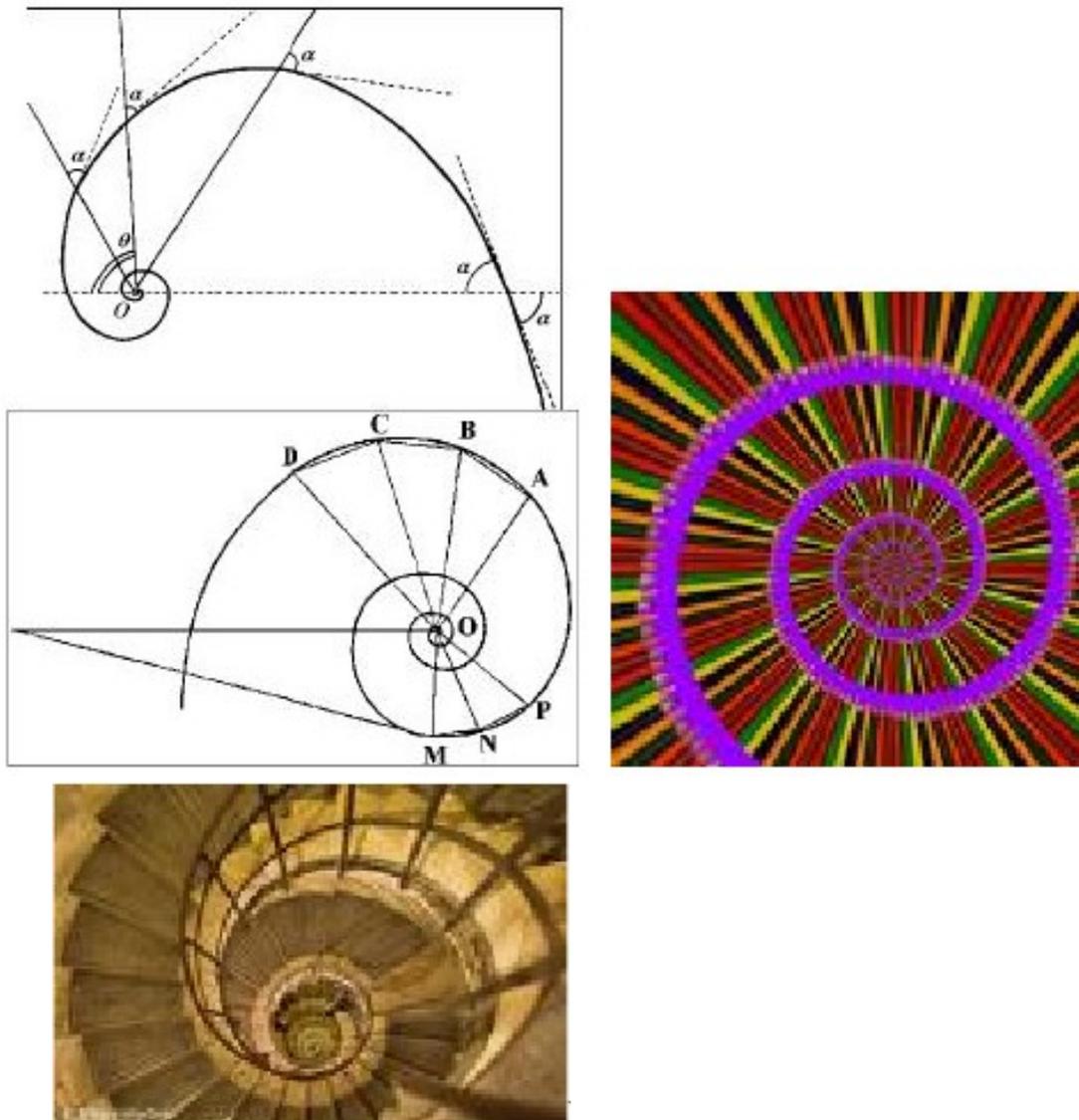
Nous pouvons donc nous risquer à un rapprochement ardu : le sizain de la stance de la sextine peut aussi être considéré comme un polygone hexagonal (avec les six mots/rimes en guise de côtés) inscrit dans un mouvement circulaire dont la rétrogradation croisée s'associe au double mouvement décrit par Archimède dans son traité. La sextine est une structure en mouvement qui se crée au moment de la représentation. Observons-la encore une fois :



Voici, donc, la sextine devenue nombre, dans le sens que nous avons indiqué auparavant : *forme* ; forme mais aussi action, concrétisation de l'agent, l'autor/actor, l'ars dictandi, dans la perfection de la musica picta, la création qui se manifeste à travers la forme *incarnée*.

---

<sup>236</sup> Boyer, C. B. *Storia della matematica*, op.cit. p. 150



Dans les figures sont reportés certains exemples de spirales, prises de la théorie, la nature et l'architecture.

Au Moyen-âge le rapport totalisant homme-cosmos était si fort dans la mentalité active propre à l'artiste, que nous pourrions difficilement retrouver aujourd'hui quelque lointaine lueur d'espoir de pouvoir le comprendre<sup>237</sup>. L'artiste même était bien plus que ce qu'il va devenir au fil des siècles à partir de la fin du XV siècle. L'artiste médiéval, l'homme des XIII et XIV siècles ne ressentait et ne définissait pas du tout les différences du savoir (la médecine, les mathématiques ou l'alchimie) comme des réalités distinctes, des lieux culturels différents, des domaines non

<sup>237</sup> Cfr. Zumthor, P. *Essai de poétique médiévale*, 1972 Paris, ed. du Seuil

communicants, mais il les considérait comme les aspects décomposés d'une unité, d'une même réalité<sup>238</sup>. Voir le monde comme l'écriture d'un immense projet divin, conduit à une interprétation fortement orientée, une lecture inductive arrêtée sur ses présupposés, à la recherche de confirmation des postulats.

Le texte sacré est graphie, comme le monde ; l'un et l'autre sont la Dictée divine, dont les paroles de la loi forment le « style », le *stylet*.<sup>239</sup>

Le concept même d'analyse, qui nous est contemporain, est étranger à cette façon de penser ; en effet l'assimilation et la compréhension s'annulent par une conception de manque absolu de pénétration active de la réalité. Dans le mot *comprendre* est inhérente la contradiction, l'échec de l'entreprise : contenir un contenu plus grand que le contenant. Nous ne pouvons pas comprendre totalement la réalité, nous ne pouvons pas contenir, dans notre raisonnement conscient, tous les éléments nécessaires, toutes les connaissances nécessaires et suffisantes, nous ne pouvons pas capter, dans le sens latin de *captivus*<sup>240</sup>, et donc capturer la signification du monde. Voilà, donc, la conscience passive idoine : devenir récepteurs, se vider complètement pour mieux observer, être remplis de sens<sup>241</sup>. En cela, il n'est nulle contradiction à l'égard de ce qui a été dit, *trouver une confirmation des postulats*, car il s'agit de deux phases différentes de l'enquête, l'une étant l'attitude de départ, la mentalité orientée de la recherche, l'autre la modalité.

Le *Vate* est donc le vase<sup>242</sup>, vide, qui peut s'emplier du sens provenant du divin et de la manifestation du monde, pour ensuite se reverser à

---

<sup>238</sup> Cfr. Zumthor, P. en particulier le chapitre *Perceptions*, in *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris 1993, Seuil

<sup>239</sup> Zumthor, P. *La lettre et la voix*, Paris 1987, du Seuil, p. 125, ed. italiana: *La lettera e la voce*, Bologna 1990, ed. Il Mulino, p. 150

<sup>240</sup> Du lat. CAPTIVUS *qui a été fait prisonnier de guerre et rendu captif* et de CAPTARE *s'approprier* formé à partir de CAPTUM provenant de CAPIO *prendre* (voir *Capere* qui dérive à son tour du grec ancien KAPTEIN *prendre e comprendre*) ; Pianigiani, O. *Dizionario etimologico*, versione online consultée le 23,02,2010.

<sup>241</sup> Voir à ces propos les experiments des les compositeur de musique du XX siècle, Stockausen, Takemitsu, Eloy, Cage, et dans une certaine façon aussi Satie.

<sup>242</sup> Cacciari Massimo, entendu à la radio dans un commentaire sur le Paradis de Dante durant l'émission "Uomini e Profeti" (2008).

nouveau, filtré par le ressentir humain, dans le monde, *prédigéré*, et en cela accessible à un plus grand nombre d'individus. En ce sens, l'artiste poète, musicien, mathématicien, philosophe et autres, entre dans la communication. Le symbolisme parvient, donc, à la fonction qui permet ces passages d'une importance particulière et délicate qui suivent la transformation du langage pour entrer en contact avec la signification pure, pour ensuite pouvoir la représenter, en devenir l'écho résonnant. Il n'est pas nécessaire d'en être forcément conscient, au contraire (le *Vate* est le poète mais aussi, et surtout, la voix du *vaticinio*, tel l'interprète du rêve intuitif, représentant de la profonde vérité renfermée en chacun de nous).

L'amour est le viatique principal de ce ressentir mystique<sup>243</sup>. L'amour, naturellement et alchimiquement, fait partie intégrante de tout le cosmos avec la transformation additionnante des corps, avec l'annulation de la rationalité, dans le sens littéral de 'razione', pour s'unir à l'autre afin d'en générer un troisième. Les opposés créés l'un. Les transformations qui portent et poussent l'amour à nous guider vers le parcours établi sont porteuses de sens et de connaissance. L'amour est principalement un état de grâce, une ouverture des sens, un approfondissement de la réceptivité ; le lieu d'élection du franchissement naturel des barrières du temps, de la culture, des traditions, des moralités préfixées, des contradictions de toutes les impositions et contraintes qui proviennent d'un passager *extérieur*, l'appréhension aliénante de la limite. A travers l'amour, de l'état de simples vagues nous passons à l'état de mer, nous nous réapproprions le flux primaire, le *choix* édénique du couple du *jardin terrestre*. Sur ce point le nombre représente le symbole qui associe et forme les entités. Le nombre vit dans une perspective connective, il fait

---

<sup>243</sup> Cfr. Roncaglia, A. *Il Canto XXVI del 'Purgatorio'*, Roma 1951, ed. Signorelli, p. 5 (...) quand le thème de l'expérience artistique réapparaît dans l'épisode de Bonagiunta [...] les fameux vers qui délient le noeud porteur de la supériorité du « dolce stil novo » à l'égard de la poésie qui précède – une fidélité expressive toujours plus proche des intimes paroles d'Amour – je sous-entends une foi absolue dans la transcendance de l'inspiration amoureuse; si bien que l'exercice de la poésie devient une ascèse spirituelle et une contemplation toujours plus pure de l'essence amoureuse: Amour, qui stimule non seulement la poésie, mais toute la vie morale de l'homme, toute la vie de l'univers, de l'instinct des plus petites créatures jusqu'au mouvement des sphères terrestres.

entrer différents plans en communication, il devient l'écriture de l'irrationnel, et, puisqu'il part d'un tout, il n'est pas rationalisable<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> Même s'il est employé, que soit excusé le jeu de mots nombres rationnels!

## 4.1 L'amour multipliant

Le nombre et l'amour sont décidément deux entités, deux significations, apparemment lointaines ; comment en éclairer les subtiles affinités ?

Partons de un :  $1 + 1 = 2$  ;  $1 \times 1 = 1$  l'addition est ici supérieure à la multiplication.

Poursuivons avec deux :  $2 + 2 = 4$  ;  $2 \times 2 = 4$  les deux opérations s'équivalent

Concluons avec trois:  $3 + 3 = 6$  ;  $3 \times 3 = 9$  notons que c'est le premier chiffre à partir duquel la multiplication est effective, elle dépasse donc la simple addition des deux unités.

Le trois est donc le premier chiffre<sup>245</sup>, d'une série infinie, qui *procrée*. Il n'est pas anodin que dans les fables antiques les faits adviennent souvent au bout de trois tentatives, et que le nombre 3 revienne presque toujours, jusque dans les vœux. Pouvons-nous donc nous essayer à une première mise en relation, même faible, entre nombre et amour. (Il est nécessaire, au passage, de souligner cette connexion audacieuse puisque dans l'identité principale de la sextine lyrique il y a le chant d'amour, dans la totalité du spectre de ses significations, surtout comme sentier de la connaissance). L'amour n'est toutefois pas seulement procréation, au contraire, est essentiellement autre : abandon de soit, annulation de l'individu à travers son assouvissement de plaisir maximal, ou immersion dans le creuset déformant et transformant du désir, souffrance de l'inassouvissement, volant multiplicateur du désir même.

Le nombre 3 est donc le premier des nombres impairs masculins, après le nombre 2 premier des nombres féminins, et cela remonte à Pythagore, bien que ses disciples ne furent pas les seuls à imaginer que les nombres impairs ont des attributs masculins et les nombres pairs des attributs féminins, le mysticisme du nombre n'étant pas né avec les pythagoriciens<sup>246</sup> ; le 2 par exemple, est déjà dans la Bible, placé sous le seau de la féminité (*bereshit*, 'au commencement', premier mot de la Torah qui part

<sup>245</sup> *Il numero tre è il primo tutto, consta infatti di principio, mezzo e fine*, Agostino In *De Musica*, Liber Primus, 21, p.147

<sup>246</sup> Boyer, C. B. *Storia della matematica*, op. cit. p. 62

de la seconde lettre de l'alphabet hébraïque, le *bet*, la maison, le refuge)<sup>247</sup>. Le féminin est un monde immense de signification : l'obscurité, l'intérieur, la lune, l'enfer, le profond *in-conscient* et *in-connaissable*<sup>248</sup> et tout ce qui est aujourd'hui relatif à l'irrationalité. Il est nécessaire de préciser que par féminin il faut entendre l'aspect symbolique et conceptuel, et non simplement l'aspect définissant/définitif du sexe : en effet, chaque individu, homme ou femme, possède son côté féminin et son côté masculin, entendus sous l'acceptation de face apparente et face cachée (en enlevant ici tout sens de valeur).

Dans les récits mythiques on trouve des aspects intéressants dédiés à ce sujet : il y a les récits relatant la réussite et les récits relatant l'échec, et chaque personnage favorise l'illumination clarificatrice d'un aspect différent d'une même action. Dans *Amour et Psyché* (dans la version de Apuleio, *Métamorphoses*<sup>249</sup>), par exemple, c'est le personnage masculin, le dieu Cupidon, qui est immergé dans l'obscurité, tandis que le personnage féminin, Psyché, représente la limite de la compréhension raisonnée. Le dieu Amour, peu importe qu'il soit d'incarnation masculine, indique la connaissance à travers l'annulation de la vue : il met en évidence les autres sens davantage liés au contact concret<sup>250</sup>. La vue demande, exige, une identité, elle porte l'abstraction, favorise l'illusion, elle est donc dans un premier temps ennemie de la connaissance même. Amour et Psyché est un récit très articulé, qui se conclut par une fin heureuse, une réussite. Le mythe d'Orphée fait une toute autre proposition. Nous avons là un personnage qui s'exprime principalement par le son, et qui possède donc une prédisposition innée à la connaissance profonde. La mort d'Eurydice (dont le nom, étymologiquement, signifie 'ample justice') est de toute

---

<sup>247</sup> Ce mot *bereschit*, nous rapporte encore au numéro 6, puisque outre le fait d'être formé de six lettres (dans l'écriture hébraïque originelle), le mot décomposé en deux est lu *bara shit*, ce qui signifie 'il a créé le 6'. Pour les cabbalistes, en effet, le début, la genèse de l'univers, commence par la création du 6. Voir Ouaknin, M.A. *I Misteri dei Numeri*, Bologna, ed. Atlante, 2005, p. 225.

<sup>248</sup> Le tiret indique justement que le connaissable peut l'être à travers l'intériorisation, le regard et l'attention vers son propre inconscient.

<sup>249</sup> Apuleio, *Le Metamorfosi o l'Asino d'oro*, Milano, ed. Rizzoli 1992, p. 267 e seg.

<sup>250</sup> Des siècles plus tard, le lettré qui désirait le plus rompre avec son passé (pour la vérité de ce passé directe, récent et encombrant), je fais allusion à Filippo Tommaso Marinetti, qui écrivit le manifeste de l'art 'tactile' grâce et à cause de la rencontre amoureuse qui détermina sa destinée.

évidence symbole d'incomplétude. La descente aux enfers est le juste chemin pour aller combler cette lacune. Au plus haut moment de la réussite, où la connaissance pleine et complète aurait finalement couronné ce voyage initiatique difficile, Orphée cède à la tentation de voir ; encore une fois l'image attire et compte plus que la substance concrète. Il ne peut y avoir connaissance sans réceptivité. Les mythes se poursuivent à travers toutes les facettes, traversés d'expériences positives et négatives mais toujours éducatives : Ariane et Thésée, Pasiphaé et Minos, Didon et Enée, Jason et Médée...

Le nombre, signe d'un langage métabolique, permet de voir sans regarder (encore une fois le symbole du miroir de Persée en est un exemple efficace). Le nombre est l'instrument du raisonnement profond, les yeux ouverts, sans que ceux-là ne fixent une image déroutante. Et quand le nombre est à la base des propositions et de l'essence des éléments constitutifs de l'œuvre, cela favorise la métamorphose, la superconceptualité porteuse de vérité (de la Vérité ?), du multiple un. *Les nombres se plient, en multipliant leurs rapports infinis, au langage pénétrant de la pensée*<sup>251</sup>.

Il est symptomatique que l'alphabet moderne, qui représente des signes et non des idéogrammes<sup>252</sup>, ait été diffusé par un peuple comme celui des phéniciens (qui s'étaient familiarisés au commerce par les nombres). Le passage des idéogrammes aux signes, des images aux sons, a été stimulé au départ par la tendance qu'avait le peuple hébraïque de refuser tout type d'image. Pour cette raison les lettres, qui autrefois pourtant marquaient une image insérée dans une symbologie précise, se sont converties en sons en conservant leur calque d'origine. Chaque lettre de l'alphabet hébraïque a une image correspondante : par exemple la première lettre, l'*aleph* (qui en passant par l'alphabet grec a maintenu sa sonorité mais non sa signification, en devenant *alpha*) c'est le taureau ; en effet, si nous essayons de renverser notre 'A' nous retrouvons l'image

<sup>251</sup> A. Augustini, *De Musica*, a cura di G. Marzi, Introduzione p.14, Firenze 1969, Sansoni

<sup>252</sup> Cfr. Souzenelle, A. *La lettre chemin de vie*, Paris ed. Albin Michel 1993, e Ouaknin, M. A. *Les Mystère de l'alphabet*, Paris, ed. Assouline 1997.

stylisée d'une tête surmontée de cornes. Que cela ne passe pas pour une digression. L'alphabet, les images, les symboles, les sons, les nombres : tout est lié. En analysant les caractéristiques multiples de l'écriture, et avant cela de l'alphabet, nous pouvons approfondir tous les rapports complexes qu'il y a entre nombres, son et images.

Il faudrait souligner quelques passages importants et les aborder sous divers angles : de la voix à l'oralité, à la langue, de la langue à l'écriture, à l'écriture du texte. Au moment où la voix devient pour l'homme un des principaux moyens de communication, elle est manipulée par un système de signes dit système primaire. L'écriture était donc conçue, selon la tradition grammaticale ancienne, comme un système de signes secondaire, reflet du primaire. A l'usage, par la répétition et le reflet sur elle-même, avait fini par s'élaborer un code écrit qui à son tour tendait à assumer le statut de système primaire<sup>253</sup>. Pendant plusieurs siècles l'écriture s'est tenue, quoi qu'il en soit, parallèle à l'oralité, elle en était l'enregistrement. Et c'est seulement après l'avènement de l'imprimerie que nous pouvons parler de bouleversement des rôles. Le système d'écriture puise ses racines dans l'alphabet en tant qu'entité symbolique, expression profonde et radicalement corrélée aux identités primaires d'un peuple, identités religieuses, sociales, culturelles.

Dans l'alphabet hébraïque, à l'époque protosinaïtique, à l'origine donc de nos alphabets occidentaux, est utilisé un système de signes qui indique "l'ombre" d'une image, un son correspondant et un nombre avec une symbolologie correspondante. Les lettres s'observent et se considèrent à travers leur identité singulière et à travers celle introduite dans la parole, dans la phrase, dans le contexte, et jusque dans des représentations les plus audacieuses et complexes, dans la verticalité à l'intérieur de la page, sautant des lignes et suivant des parcours particuliers.

Durant la période où le passage des systèmes de signes, primaires ou secondaires, voix-langue oralité-écriture, n'était pas encore clairement amené à une séparation et à une rigidité, était alors compréhensible un

---

<sup>253</sup> Zumthor, P. *La lettre et la voix*, Paris 1987, du Seuil, p. 123, ed. italiana: *La lettera e la voce*, op. cit. p. 148.

sentiment de complexité, de multiplicité et, j'ajouterais avec plusieurs niveaux de significations, ou *couches* de significations, en celui qui s'évertuait à dire et pareillement pour celui qui écoutait ; un sentiment qui perdure, en outre, comme une forte empreinte sur tout ce qui a été fait par la suite dans les diverses voies prises par les différentes branches du savoir.

Dans la lettre de l'alphabet il y a un noyau, une graine qui germe dans le discours ; mais tout ce qui existe dans le symbole de l'écriture ne doit pas nécessairement être compris. Nous savons à quel point l'organisme humain est complexe, et pourtant il n'existe pas pour être lu et analysé systématiquement et entièrement jusque dans ses cellules prises une à une ; il est des moments, des lieux, des situations qui déterminent la qualité et le niveau de *lecture* nécessaire. Dans la cohabitation civile commune et quotidienne les rapports se basent sur les indications du visage et de la voix, sur le mouvement et la posture du corps ; dans d'autres domaines, le médical par exemple, la spécialisation de l'expert guide l'observation vers des zones du corps déterminées et infinitésimales à l'aide, entre autre, de machines compétentes... chaque action observatrice est discriminante, par conséquent elle sépare, encadre des sections isolées et exclut toutes les autres dans leur totalité.

Ainsi l'organisme artistique est densément empli de certaines significations hautement cachées qui peut-être ne se manifesteront jamais, et pourtant leur présence est nécessaire, leur fonction est toujours accomplie. Ceci est un détail d'importance fondamentale en ce qui concerne notre recherche ; en effet pour ce qui est de la fonction du chiffre, du nombre à proprement parlé, on note une grande efficacité de sa présence en qualité d'instrument, indépendamment de la perception de sa propre existence de la part du lecteur/auditeur lequel, en dehors de son créateur, peut l'ignorer totalement. On se demande souvent jusqu'à quel point J. S. Bach sait, et veut effectivement intégrer l'une ou l'autre symbologie numérique de la musique, et l'on se demande aussi dans quelle mesure pour nous, ses exécuteurs, le fait de le savoir peut changer notre interprétation, la nôtre ou celle d'autrui, perception, fruition (notre

jouissance, notre) compréhension de sa musique.

Très simplement : le fait même que l'on puisse trouver certaines symbologies numériques et de précises correspondances, autorise à en tenir compte, à y réfléchir. Que l'auteur fut, ou non, conscient et influent. A savoir comment cette information, constatation, savoir adjonctif, peut-il changer l'interprétation, cela est confié au raffinement de la technique de l'interprète et à son système de compréhension, métabolisation et réélaboration du système d'écriture. Les correspondances numériques font structure, les microcomposants apparaissent, constituent d'infinies et subtiles indications de parcours, morcellent le sens et permettent de pénétrer les niveaux, comme les clefs d'une issue privilégiée. L'important, cependant, c'est d'entendre ce langage mixte comme s'il était unitaire. En d'autres termes la poésie n'a pas besoin d'être comprise du premier coup, son texte est déjà entendu correctement par le biais de sa résonance extérieure. Le texte poétique inséré dans un tissu musical contrapuntiste ne doit pas être reçu comme un discours habituel, les mots ne doivent pas nécessairement être compris clairement, mais leur son et leur signification agissent tout de même sur *l'air ambient* si le tout est bien dit, correctement prononcé, au bon moment et de la façon requise. Comment justifier autrement la présence dans les motets de plusieurs textes chantés en même temps ? Et comment justifier le système des poésies complexes, les énigmes difficiles, avec des correspondances impossibles à repérer si ce n'est par un examen visuel du texte écrit ? La poésie ne contient donc pas sa première raison d'être dans sa signification littéraire, comme la musique n'existe pas uniquement à travers le son, elle a au contraire sa rhétorique propre, et le nombre ne fait pas que calculer des quantités, il représente une entité de sa précise et *influyente* identité.

Dans le langage pratique journalier, communicatif, la signification de ce qui est communiqué (le contenu) est le moment fondamental ; le reste n'est qu'un moyen.

D'après la pensée du formalisme, dans la 'langue' poétique, au contraire, l'expression même, donc son revêtement verbal, devient le but ; la signification est soit totalement éliminée (langage transmental) ou devient simplement un moyen, un matériel brut utilisé pour le jeu verbal. La 'poésie', dit Roman Jakobson "n'est autre qu'un acte de

parole orientée par l'expression... la poésie est indifférente au l'objet de l'acte de parole"

254

C'est toujours dans la rencontre des trois disciplines : musique, poésie et mathématique, que s'éclaircissent les contours de chacune. Cette rencontre advient dans les organismes que j'appelle complexes : ces œuvres qui contiennent en même temps celles-ci et d'autres disciplines. Un organisme complexe permet de retrouver cette magnifique synthèse harmonique que la longue et féconde période de l'ère du milieu, dit justement Moyen-âge, réussissait admirablement à produire et gérer. Un organisme artistique cohérent intègre les différentes sciences et disciplines à la façon d'une construction architecturale qui réunit projets mathématiques et métiers de l'artisanat à la connaissance pragmatique et aux talents artistiques raffinés jusque dans la compréhension mystique de l'espace et de la complexité des représentations qui reproduisent le corps même de l'homme, et arrivent à être et à représenter la réalité dans son ensemble. Les grands architectes des églises ont toujours 'immergé' leurs savoirs dans l'idée que l'église est une reproduction du corps mystique du Christ puisque, comme on le sait, à la différence du peuple hébraïque depuis toujours lié à la terre d'Israël, la nation du peuple chrétien est l'église même. L'exemple incarne le modèle unifiant : coopération de plusieurs savoirs pour un savoir unique.

Voilà que cohabitent en parfaite synergie le nombre, le son, la lettre, le geste, la pensée symbolique, la sur-conceptualité unifiante. Décomposer un organisme artistique complexe dans ses éléments est très utile pour entrer dans le monde de l'œuvre, mais toujours en gardant à l'esprit qu'il s'agit de membres, d'arts, appartenant à un corps qui est vu dans son ensemble. L'analyse d'un organisme complexe est une action d'observation de type anatomique de tout l'organisme vivant à chaque représentation, à chaque fois un peu différemment de la fois précédente, pareil dans la ressemblance, différent dans son identité réelle et vivante (il faudrait en effet, comme Luciano Berio dans *Luciano Berio* de Giovanni

---

<sup>254</sup> Mevdev Pavel (Bachtin M.) *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, Bari 1978 ed: Dedalo, p.203

Morelli, élargir l'analyse à sa représentation en unissant l'interprétation à l'évaluation complexe, en bref définir aussi l'intertextualité). Pour analyser un organisme complexe il est nécessaire de savoir ces choses (et savoir d'en savoir si peu !), il n'est pas utile d'avoir à l'esprit ce que l'on cherche, mais d'être disposé à trouver ce qu'il y a.

Cette attitude guide, rend réceptifs. L'observation souvent se bloque devant une évidence qui n'arrive pas à cueillir, de front, l'inconnu ; alors le nombre est toujours l'ami qui aimablement nous introduit dans l'ambiance étrange, le compagnon principal, la clef d'accès, le Virgile dantesque. Le calcul des proportions, l'observation des séquences numériques, une fois représente une heureuse synthèse, une observation panoramique que tout enveloppe et éclaire ; souvent le nombre est l'enregistrement du geste entier, la trace du parcours, du chemin de la section et de leurs rapports avec l'intérieur particulier et l'intérieur homogène. Comme nous l'avons dit plus haut, le nombre est une quantité symbolique, un chiffre à... déchiffrer, dans son unité comme dans son rapport avec les autres quantités. L'ensemble des chiffres se confronte dans le rapport et le contact avec les autres ensembles, et ainsi de suite. Réfléchir sur la signification du nombre en un point et à un moment particulier, peut parfois dérouter, mais la présence de la correspondance chiffre-signification reste de toute manière pertinente. Le compositeur qui a beaucoup coexisté avec le nombre, jusqu'à résumer en quantité numérique sa propre personne (le nombre 41), c'est J. S. Bach. Même distant du Moyen-âge, il savait comment reproduire dans la création musicale de textes sacrés, la création divine, en conservant le même esprit religieux, la même attitude (encore une fois, dans la zone franche des parenthèses, j'opère une précision qui grâce à la présence salvatrice des deux "ailettes", me permet de ne pas changer de direction, de changer provisoirement de tonalité mais sans modulation de sortie et de retour ! Et bien oui, le lecteur averti aura été sceptique devant l'association du saint esprit de Bach à celui du Moyen-âge. Et la réforme luthérienne à laquelle Bach était tant attaché ? Comment peut-il y avoir une similitude entre les deux églises, entre séries de saints et négation de

ces derniers ? Je n'ai pas de documentations probantes pour soutenir cette affirmation que j'ai avancé avant d'ouvrir ces parenthèses, et pourtant l'esprit religieux, l'attitude du sacré, peuvent être communs à d'autres domaines religieux, de par la foi et les dates historiques. Pourtant dans son amour pour le nombre, pour la grande, absolue et totale dévotion religieuse, en consultant toutes les biographies, nous pouvons retrouver en Bach une perception des mystères divins et de leur relative représentation semblable à celle que l'on trouve au Moyen-âge même si l'on en sait peu de chose à cause de l'autre demi millénaire qui nous sépare de lui).

Le compositeur en tant que créateur d'organismes vivants (vivants dans la représentation publique), peut être, comme image et ressemblance de Dieu (voir l'immense et extraordinairement limpide explication que nous donne Mosè Maimonide dans cette œuvre monumentale qui marqua une époque : *Le guide des égarés*<sup>255</sup>) dont l'étincelle divine s'insère dans la création même, dans chaque cellule du corps formé, tout aussi créateur d'organismes vivants s'il s'agit d'œuvres artistiques ; et Bach mettait en œuvre cette modalité compositive en construisant ses œuvres (toutes ? aucunes ? difficile de le définir) comme à travers la spirale d'ADN, l'acide désoxyribonucléique. Dans le corps entier de plusieurs compositions de Bach nous trouvons, non seulement le 14 et le 41, respectivement la somme des lettres B.A.C.H et la somme de toutes celles qui composent le nom Johannes Sebastian Bach, mais aussi de la trinité, la dualité Père et Fils, le nombre des disciples et ainsi de suite (parmi les œuvres les plus importantes du compositeur, je conseille, comme analyse démonstrative et représentative, la mise en Si mineur, rare exemple de composition catholique faite par un compositeur protestant qui figure parmi les plus riches rapports numériques et symboliques du genre).

Chez Bach nous rencontrons une autre 'habitude' formidable qui va dans cette direction : l'identification du mot-clef et sa traduction en note, voire en une précise figuration musicale, qui s'insère donc dans la composition

---

<sup>255</sup> Mosè Maimonide (1135-1204), *La guida dei perplessi*, Torino 2003 UTET, a.c. di M. Zonta, I capitolo p. 89, v. *Le Guide des égarés* traduit de l'original arabe en français par Salomon Munk, 1979 Verdier, p. 29

comme caractère déterminant de la section (yeux bleus ou marrons, nez crochu ou retroussé, cheveux roux ou noirs... !). A ce propos demeure encore inégalé, même s'il s'agit du début du XX siècle, l'excellent travail du docteur Albert Schweitzer dans sa publication *Bach, Le musicien-poète*<sup>256</sup>, où est clairement décrite la genèse des compositions de Bach dans le rapport texte-musique avec des observations ponctuelles, jusqu'à former une sorte de vocabulaire qui se propose de... traduire de la musique en texte et vice versa. (Nous en reparlons plus loin). Les nombres cependant restent dans l'obscurité, et doivent y rester.

Dans l'antique sacristie de l'église de Ognissanti datée de 1600 et située à Venise (si vous demandez à don Tarcisio, le moine qui se charge des sacrements religieux avec une dévotion illuminée et un aimable soin, il sera ravi de vous la montrer et de vous la décrire) on peut trouver une telle modalité de composition et un symbolisme identique aux techniques de Bach décrites ci-dessus. On demeurera encore une fois dubitatif, à savoir si ceux sont les indications du religieux qui influencent les images, si les artisans auteurs de l'œuvre ont utilisé les lattes de bois avec l'évidente intention d'illustrer ces scènes, ou s'ils sont intervenus pour corriger ce que le plan a réalisé naturellement, ou si, enfin, tout s'est formé par hasard. Dans les voûtes des petites colonnes, finement travaillées, il y a en outre, dans chacune d'elles, une petite quille d'ivoire blanc qui reste absolument invisible si l'observateur n'est pas invité, par celui qui sait, à le relever. Voilà, le nombre dans l'art, c'est précisément cela : l'invisible nécessaire, comme l'air que nous respirons. Le tout et le détail s'interpénètrent et au moment où la synchronisation s'effectue avec la parfaite précision du *ici maintenant*, le mystère se révèle, la magie s'accomplit, l'acte devient notre échelle de Jacob !

Pour unir des ingrédients différents en un projet unique, il est nécessaire que ceux-ci concordent, qu'il se forme donc une harmonie. Le lien qui lie l'art des sons à l'harmonie s'exprime et se décrit sous la forme du Nombre (encore une fois) : principe métaphysique en action qui réunit et structure

---

<sup>256</sup> Schweitzer, A. *Johann Sebastian Bach*. 1908; Nachdruck Wiesbaden, Breitkopf und Härtel 1979; *G. S. Bach il musicista poeta* trad. Roversi, Milano 1967, ed. Zerboni

les éléments du réel.

Durant le *lumineux* Moyen-âge, patrie d'admirables organismes complexes, la géométrie demeurait encore rudimentaire. Redécouverte vers l'an 1000, imprécise, sans grande efficacité, elle avait pour objet non l'espace même, mais les proportions, et l'idée que chaque figure soit habitée par un nombre auquel elle se voit ainsi consacrée, comme une servante, à l'arithmétique.

Art empirique, c'est aux architectes qu'elle est la plus utile; des règlements anglais du XIV<sup>e</sup> siècle en imposeront la connaissance aux "francs maçons". (...) Les instruments du géomètre sont ceux même du tailleur de pierre, la règle, l'équerre, le compas. Des traités plus au moins inspirés d'Euclide se succèdent, du début du XII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup>; mais les praticiens donnent aux figures les plus complexes des noms imaginés, (...) certaines se chargent, dès que le conteste s'y prête, de valeurs symbolique: le cercle, le carré, le triangle. L'hétérodoxe calabrais Joachim de Flore, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, retournait le point de vue sans toucher à la nature de la doctrine. La fonction cognitive des figures provient, selon lui, de ce qu'elles sont aptes à éliminer du signe sa dimension sensible pour le rendre au pur intellect; à faire passer l'idée directement dans celui-ci sans l'inconvénient des médiations du langage; à donner de l'espace une compréhension immédiate. (...) La combinaison des figures et des nombres embrassait potentiellement la totalité de l'immatériel. Dans une telle perspective, le langage parfait, c'est l'architecture. On connaît depuis E. Mâle l'attention apportée par le maîtres d'oeuvre aux combinaisons numérique d'une "mathématique sacrée", dont les références théologiques ont pour eux la clarté de l'évidence. Le style "gothique" les explore systématiquement. Le volume du bâtiment est engendré par trois fois trois élément structurels: en plan, le choeur, le transept, la nef; en élévation, la crypte, le sol, la voûte; en façade, la porte, la rosace, la flèche. Une proportion numérale gouverne chacune de ces parties: la plus fréquente repose sur une combinaison du pair et de l'impair, surtout 6 et 7, comme à Charter, ailleurs 5 et 6.<sup>257</sup>

## 6 et 7! Encore les nombres de la sextine !

La poésie recourt régulièrement à la composition numérique, comme pour engendrer dans le texte une perspective mesurable et traduire en termes de dimensions l'harmonie propre à l'oeuvre. Des nombres simplex, vaguement emblématique ou renvoient à tel

---

<sup>257</sup> Zumthor, P. *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris 1993 ed. Seuil, pp. 403-404, pour l'édition italienne *La misura del mondo...* Bologna 1995, ed. Il Mulino p.395

épisode biblique, telle pratique liturgique, tel trait de nature, trois, quatre, sept, onze et leur multiples, cent et quelques autres, déterminent l'agencement des parties, les nombre de verso ou d'adjectifs, tissent un réseau concordances au niveaux macro- ou microtextuel. (...) On connaît au ciel sept "planètes" (cinq des astres que nous désignons de ces nom, plus le Soleil et la Lune); la messe comporte sept parties; les théologiens dénombrent sept sacrements; les moralistes sept vertus et sept vices; le visage humain possède sept ouvertures sur le monde (deux yeux, deux oreilles, deux naines et la bouche); et sept réfère aux jours de la Genèse. Le corps de Christ fut percé de cinq plaies; (...) Cinq renvoie à notre corps écartelé; six à la Nature; sept, à Dieu en son opération créatrice; dix, à la Divinité même. Ainsi se manifeste l'harmonie latente dans les objets, les âmes, les actes, c'est-à-dire la solidarité qui les unifie.<sup>258</sup>.

Le nombre 7 a donc une grande force, il est un symbole très diffus. Dans la sextine lyrique c'est par le 7 que le circuit se conclut, et c'est là où les six mots-rimes se compressent à l'intérieur des vers finaux du tercet, et c'est enfin à l'intérieur du septième sizain que recommence la double sextine. (Nous verrons comment le nombre 7 aura au final un rôle fondamental dans le système numérique qui fonde le laboratoire performatif, objet d'étude de la seconde partie de la thèse).

En musique l'intervalle de septième a toujours constitué une dissonance. Monteverdi l'utilise souvent avec le mot *amère* (voir Orphée et Eurydice ou Tancrède et Clorinde), et il s'agit de toute façon d'une langueur, d'un point de souffrance, bien plus que d'une résolution .

### Au Moyen-âge :

Le nombre ouvre un espace; il confère figurativement une dimension à l'éthique même, un mode d'existence mesurable à tout ce qui concerne le destin humain. Ce que l'on nomme la "section dorée" ou "nombre d'or", hérité de l'Antiquité et que explicite les relations du carré avec le cercle (il s'écrirait, dans notre graphie: 1,618), constitue la forme la plus élaborée de *ratio numerorum* (la "raison numérale"). Il pénètre aussi loin qu'il semble possible l'épaisseur de ces mystères: C'est pourquoi sans doute divers architectes firent usage (...). Le nombre est rapport, modale, donc exactitude abstraite; les chiffres, faut d'étalon, sont perpétuelle approximation. C'est assez lentement, d'abord que en milieu urbains et commerçant, que se répandra (touchant parfois même

---

<sup>258</sup> Zumthor, P. *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris 1993 ed. Seuil, pp. 405-406, per l'edizione italiana *La misura del mondo...* Bologna 1995, ed. Il Mulino p.396

à l'obsession) le souci nouveau de la valeur propre du nombre et de la précision des comptes. L'ancien usage "symbolique" ne sera plus, passé 1400 (sinon chez quelques poètes), que des facteurs de l'étiquette aristocratique<sup>259</sup>.

(...) La *musica* procède des rythmes, et ceux-ci, du Nombre: d'un nombre réglé de moments focalisateurs dont chacun, suspendant la durée en même temps qu'il la marque, suscite dans la matière qu'il affecte une intuition éblouissante de *son propre mode* d'existence englobe ces réalités et ces valeurs.<sup>260</sup> (c'est moi qui souligne).

Les mots magiques dits au moment et de la façon justes ne forment-ils pas le prodigieux ? Et la création n'agit-elle pas à travers le verbe ?

---

<sup>259</sup> Zumthor, P. *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Age*, Paris 1993 ed. Seuil, pp. 405-406, per l'edizione italiana *La misura del mondo...* Bologna 1995, ed. Il Mulino p.396

<sup>260</sup> Cfr. Boezio *De institutione musica*, la citazione è in Zumthor, P. *La mesure du monde*, op. cit. p. 407, ed. it. *La misura del mondo*, op. cit. p.396

## 4.2 Sur le déchiffrage

A ce propos il est intéressant de raisonner un moment sur le diptyque *Verba/Scripta*.

Cette opposition est vue aujourd'hui (à travers le lieu commun) en sens unique : ce qui est écrit reste, ce qui est dit s'envole, se perd, donc l'oralité n'est pas fiable. Les nuances sont en réalité fort nombreuses, certaines interprétations pouvant aller jusqu'à en bouleverser les valeurs : ce qui est dit se diffuse, ce qui est écrit reste enfermé et presque pas connu, donc l'oralité est plus efficace ; toutefois ce n'est pas seulement sur l'échelle des valeurs que les deux termes doivent être considérés. *Verba* et *Scripta* sont deux lemmes à la signification intense, je dirais des blocs de significations, non nécessairement opposés. Dans le *Verba* est inhérent le son, la voix, et même la Voix, la force sacrée créatrice qui dans le Verbe se manifeste. La Voix a énormément de qualités irréductibles à une liste exhaustive ; j'en énumère quelques unes : la puissance fécondatrice, la puissance évocatrice, la contemporanéité de l'événement, l'adaptabilité absolue à l'interlocuteur puisque c'est dans l'acte communicatif que se fonde son efficacité.

L'idée de la puissance réelle de la parole engendre une vue morale de l'univers. Tout discours est action, physiquement et psychiquement effective. (...) Le Verbe se répand dans le monde, qui par son moyen fut créé, et auquel il donne vie. Dans la parole s'origine le pouvoir du chef et de la politique, du paysan et de la semence. L'artisan qui façonne un objet prononce les paroles fécondent son acte. Verticalité lumineuse jaillissant des ténèbres intérieurs, entées sur le paganisme archaïque, encore marqué des ces traces profondes, le mot proféré par la Voix crée ce qu'il dit. Pourtant toute parole n'est point Parole. Il y a la parole ordinaire, banale, superficiellement démonstrative, et la parole-force ; une parole inconsistante, versatile et une parole plus réglée, enrichie de son propre fonds, archive sonore de masses, en leur immense majorité, ignorent l'écriture et sont encor mentalement inaptés à participer à d'autres modes de communication que verbal, inaptés – par là même – à rationaliser leur modalité d'action<sup>261</sup>.

---

<sup>261</sup> Zumthor, P. *La lettre et la voix*, Paris 1987, du Seuil, p. 83, ed. italiana: *La Lettera e la voce* p.101, (1990) Bologna, Il Mulino

L'acte communicatif ne doit pas faire penser qu'il n'y ait qu'un simple échange d'information. Je cèderais dans ce cas à la tentation de séparer par un tiret les lettres pour indiquer qu'information peut devenir information, ou formation, dans le sens plastique de former par la créativité, par l'intermédiaire du *in*, de l'être dedans. En ce sens la Voix peut être information. La Voix est l'expression de cette Parole si parfaitement mise en évidence par Zumthor. C'est alors que le Scripta devient un écho de cette Voix, un grumeau lyophilisé de cet univers de significations dont la Voix était porteuse. Mais c'est seulement en disant le Scripta que celui-ci devient efficace, devient force créatrice. En transformant le *Scripta* en *Verba* on rejoint sa finalité. Nous entrons ici dans le monde des Interprètes : c'est grâce à eux que peut advenir ce miracle alchimique de la résurrection du *Verba* à travers la momie du *Scripta*.

Interpréter les signes, et les comprendre, n'est qu'un des nombreux passages que l'interprète est tenu de faire. La transformation du signe écrit en signe sonore oblige celui qui l'exécute à s'occuper et à se préoccuper de savoir *comment* le dire, et *quand*, et *quoi* ajouter et modifier pour lui donner vie, lui donner le sens d'appartenance contextuel et contingent qu'il mérite.

Le texte n'existe pas si ce n'est en vertu des harmonies de la voix. Le texte, en tant que parole mesurée, signifie la voix<sup>262</sup>.

Et qui plus est :

Le chant est signe : il dit la vraie nature de la voix présente dans tous ses effets ; il signifie son accord avec l'harmonie des sphères célestes. Alain de Lille, dans l'*Anticlaudianus*, vers 1180, confie allégoriquement le sort de la poésie à *Concordia* et à ses deux suivantes, dont l'une garantit *numeri doctrinam* (« la théorie du rythme ») et l'autre enseigne *vocum nexus et vincla sonorum* (« les combinaisons de la voix et les rapports des sons »).<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Brunetto Latini, Libro III cap. X del *Tresor: contrepeser les sons et la voix*, in Zumthor, P. *La lettre et la voix*, Paris 1987, du Seuil, p. 205, ed. italiana: *La lettera e la voce: sulla "letteratura" medievale*, Bologna 1990, ed. Il Mulino, p.247.

<sup>263</sup> Bruyne, E. de *Estudios de estetica m.*, Madrid 1958 (original français de 1946 Bruges) pp. 305-306, in Zumthor, P. *La lettre et la voix*, op.cit., du p. 207, ed. italiana: *La Lettera e la voce*, op.cit., p. 250

Aux côtés de Verba et Scripta, il y a en effet une autre distinction : Voix et Chant. « Où est la frontière entre chant et non chant ? Frontière mobile qu'il n'est pas important de délimiter »<sup>264</sup>. Bien qu'il ne soit pas important, ni facile, de marquer cette frontière en ce qui concerne l'époque médiévale, et antique, il est cependant important d'en éclairer les différences d'une façon au moins générale. Dans le *Traité de lire à Haute voix*, Dubroca énumère et explique très simplement les différentes techniques qui s'immiscent entre lire à voix haute, déclamer, et réciter. Des nuances non moindres qui relèvent de la technique de l'interprète, mais qui selon lui devraient appartenir à chaque lecteur capable de comprendre le texte et de le communiquer avec succès. Comprendre le texte signifie régler le ton de la voix et le mouvement des gestes et de la mimique selon le style du texte. Mais il ne s'agit pas de connaître, et donc de reconnaître, uniquement le style général de l'œuvre ; il est nécessaire pour que l'interprétation soit efficace, d'évaluer et d'identifier les moments les plus importants, les mots-clef, les récurrences, en d'autres termes les figures de rhétorique contenues dans le texte mais aussi les propositions de l'œuvre, ses caractéristiques numériques. Aujourd'hui nous avons peu de capacité distinctive réglée par une méthode d'étude et de réalisation professionnelle qui différencie l'art de lire à voix haute en public de la déclamation, et ce dernier, avec toutes les techniques de persuasion rhétorique propres au bon affabulateur, de la récitation pure. En outre, dans l'étude de Dubroca, on trouve une autre distinction : la récitation théâtrale chantée. Il écrit à propos du rapport entre chant et poésie :

La musique a donné naissance à la poésie, et ces deux arts datent des époques les plus reculées de l'antiquité. Les accents de la joie, de l'amour et de la douleur furent les premiers traits que la musique se proposa de peindre ; d'où la *mélodie*. Pour donner à la musique plus d'expression et de vérité, on voulut y adapter le sons donné par la nature, c'est-à-dire, parler en chantant ; mais la musique avait une mesure et un mouvement réglés ; elle exigea donc des mots adaptés aux mêmes nombres ; d'où l'art de faire des

---

<sup>264</sup> Zumthor, P. 1984 p.248

vers<sup>265</sup>.

L'art de versifier s'inscrit donc, selon Dubroca, dans l'exigence d'adapter les mots à la mesure et au mouvement réglé. Nous nous retrouvons, encore une fois dans les directives principales qui lient les trois disciplines : mesure de la forme dans l'espace animé par un mouvement réglé, mouvement qui se réalise sur un plan visuel et sonore, le tout extrait d'un système a priori codifié, généré par l'observation déductive des lois naturelles et qui aide, en lui fournissant les instruments nécessaires, l'artiste/interprète à réaliser un système parallèle de représentation pour communiquer et mettre en communication les hommes dans le partage du savoir à travers le plaisir de l'art.

Le nombre (représentant métonymique de la discipline, les mathématiques) est alors l'instrument qui permet, dans le champ de l'art, aussi bien la planification des systèmes pour la composition, que l'action contraire de décomposition (analyse, justement) que l'on sait si efficace pour la compréhension. Compréhension de l'œuvre à travers l'analyse pour mieux interpréter, pour mieux comprendre le schéma, en guise d'étude de la nature et de ses lois, afin d'avoir la possibilité de déchiffrer le code génétique de l'œuvre et de pouvoir la mettre en scène en la vivifiant.

Notes et lettres, à travers les nombres qui en enregistrent la quantité, les directions, les propositions et les mouvements, deviennent des entités physiques reconnaissables avec des exigences claires, avec des identités repérables individuellement et même comparables.

Dans les chapitres dédiés aux analyses, je ferai un vaste usage de ce système, entre autre dans le chapitre sur l'explication de la genèse de la double sextine croisée, nombres, notes et lettres auront des correspondances toujours plus étroites et exemplifiées.

---

<sup>265</sup> Dubroca, L. Parigi 1824, *L'art de lire à haut voix*, p. 403

### **4.3 Torquato Tasso et Claudio Monteverdi: géométries poétiques, nombres sonores**

Dans ce chapitre on focalise l'attention sur l'analyse de certains aspects, inhérents à la recherche, tirés d'une petite partie de la *Jérusalem délivrée* du Tasse mise en musique et représentée par Monteverdi en 1604. Dans les exemples suivants nous verrons J. S. Bach et l'assonance à travers des usages typiques de la poésie latine et l'utilisation du nombre symbolique ; puis Arnold Schoenberg dans la poésie hébraïque.

Ici nous entrons en contact avec la poésie du Tasse dans ses aspects structuraux de forme et de planification projectuelle, je dirai presque architecturale, et dans les rapports d'équilibre par le choix de Monteverdi : mettre en musique un chant déterminé et, de celui-ci, une partie spécifique, pourquoi et de quelle façon. Il s'agira donc d'une étude à peine contrebalancée en direction du texte, et en relation avec d'autres textes du Tasse, puisque, ensuite, nous aurons l'analyse de la sextine lyrique de Scipione Agnelli mise en musique par Monteverdi, où sera prépondérant l'aspect musical.

#### **4.3.1 *Amour et guerre : ingrédients en contraste unis en harmonie numérique : la proposition d'or***

On parle peu des rapports entre le Tasse et les mathématiques, et pourtant les témoignages historiques ne manquent pas. Torquato Tasso est né en 1544, dans un moment très propice à la diffusion et au développement des mathématiques en Italie. Survolons rapidement la période.

C'est, en effet, précisément autour de la moitié du XV siècle que les mathématiques virent en Europe une grande reprise, on ne sait pas encore si cela advint malgré ou grâce à la tombée de l'empire byzantin, en 1453<sup>266</sup>, toutefois de nombreux hommes ou centres européens devinrent

---

<sup>266</sup> La fin de l'empire pouvait, donc, avoir favorisé l'exorde des mathématiques et des textes byzantins importants, ou au contraire avoir interrompu la circulation de ces mêmes textes provenant aussi de la culture arabe.

fondamentaux pour ce développement<sup>267</sup>. Durant ce siècle et tout le suivant, en Italie, furent nombreux les mathématiciens qui, en plus de rédiger des manuels sur les connaissances provenant du monde antique, arabe ou grec, faisaient avancer les découvertes et les recherches, comme Nicola Cusano (1401-1464) ou le *Regiomantano*<sup>268</sup> qui vécut seulement quarante ans mais qui fut très actif justement dans la diffusion des nouvelles découvertes ; il fut assassiné à Rome en travaillant pour le Vatican juste avant d'imprimer ses œuvres (*Tabulae directionum* et *De triangulis*, ce dernier parut en 1533), qui influencèrent énormément les générations suivantes ; ou, encore, Luca Pacioli (1445-1514) qui fut le premier à publier un traité d'algèbre la *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità* et, à Venise, avec Aldo Manuzio, la *Divina proporzione* avec des illustrations, semble t-il, du grand Léonard.

Pour finir, avec la publication en 1545 de *Ars magna* de Gerolamo Cardano (1501-1576), contenant ses études sur les équations de troisième et quatrième degré, en se référant aux découvertes de Nicolò Tartaglia (1500-1557) qui imprima à Venise ses *Quesiti et inventioni diverse* et de Ludovico Ferrari (1522-1565), ou encore de Scipione del Ferro (professeur à l'université de Bologne et premier solutionneur de l'équation de troisième degré), on peut parler de la naissance de la période moderne des mathématiques. Et c'est à cette époque que naquit Torquato Tasso ! Il n'est pourtant pas invraisemblable que, dans un climat d'heureuse reprise de l'ensemble de la culture antique, particulièrement pour ce qui est de la reprise et de la construction de cette mentalité et vision de la conscience comme totalité, un *unicum* complexe, Torquato Tasso ait construit ses structures narratives sur la base de formes et de figures géométriques, particulièrement en ce qui concerne les proportions. Observons.

Le poème *La Jérusalem délivrée* est constitué de 20 chants de 1917 octaves (avec un total donc de 15336 vers). Le *Rinaldo*, essai de jeunesse, démontra au Tasse qu'un poème entièrement guerrier, et articulé autour

---

<sup>267</sup> Des individus singuliers comme Chuquet, actif en France jusqu'à la fin de 1500 ; des écoles comme l'université de Bologne, ou les écoles de Lipse et de Vienne.

<sup>268</sup> Johann Müller de Königsberg préféra se faire appeler avec la latinisation de sa ville Königsberg = *montagne du Roi*.

d'un seul personnage, ne fonctionne pas. Dans la *Jérusalem* coexistent donc plusieurs personnages et surtout deux styles : l'épique et le chevaleresque.

Le Tasse place au premier rang le mot *Canto* et cela présente une proposition très claire et évocatrice bien différente des *Cantami o diva* homériques, puisqu'il affirme que cela n'est pas un *intermédiaire* vers une inspiration plus haute, mais qu'il est lui-même, à la première personne, l'*artifex* de l'œuvre. Dans la seconde octave en s'adressant à la Muse, il ne lui demande pas simplement l'inspiration mais aussi d'éclaircir **son** chant. Ainsi expose t-il son projet de mélanger le vers au vraisemblable, une action bien raisonnée et étudiée aussi dans ses buts.

En devant "mélanger" deux ingrédients opposés comme l'Amour et la Guerre et en ayant des intentions aussi précises et déterminées, on ne s'étonnera pas de voir des proportions si bien équilibrées et dosées, qui laissent entrevoir l'existence d'un modèle mathématique constructif: la proportion dorée.

La proposition dorée, présente dans la nature et observée par de multiples savants de l'antiquité, déjà dans la lointaine Mésopotamie<sup>269</sup>, s'insère dans les arts comme élément structurel porteur d'équilibre bien que sa force soit plutôt asymétrique : un segment est subdivisé en ce point où la division des deux segments ainsi obtenus donne un nombre égale à la division du segment entier par le segment supérieur. Il est ensuite possible de continuer sur des subdivisions successives en retrouvant toujours le même nombre et en créant des sous-sections qui sont intimement liées entre elles. C'est pratiquement la solution de l'unification de la variété, le but premier du Tasse.

On sait que le poète s'est appliqué à l'étude de la *Poétique* d'Aristote, on sait moins qu'en 1573 il fut lecteur de la *Géométrie* à la cours d'Alfonso

---

<sup>269</sup> La tradition rapporte que Pythagore apprit en Mésopotamie les notions de moyenne arithmétique, de moyenne géométrie et de moyen subcontraire: le premier des deux nombres est à la moyenne arithmétique ce que la moyenne harmonique est en fonction d'eux. Cette relation constitue l'essence de l'algorithme utilisé par les babyloniens pour l'extraction des racines carrées" Vedi Boyer, C. B. *Storia della matematica*, Milano IV ed. 1990, Mondadori, p. 66.

d'Este à Ferrara<sup>270</sup>.

Les indices, quant à une intention consciente de concevoir l'organisme poétique en forme géométrique, sont toujours plus nombreux.

La proportion dorée  $a$ , comme le  $\pi$  et l'apothème, un nombre correspondant : le 1,618<sup>271</sup>. Par conséquent, si nous divisons un chiffre quelconque pour ce numéro, nous en obtiendrons un nouveau qui est en proportion "dorée" avec le précédent. Une composition artistique peut être considérée un organisme complet, il est donc possible de réduire ses composantes structurelles en nombres pour sa construction comme pour son analyse<sup>272</sup>.

Pour pouvoir se considérer réussite, une œuvre ainsi conçue ne montrera pas d'avoir des règles rigides ; elle apparaîtra naturelle comme un flocon de neige s'unissant à tous les autres pour former un beau manteau lumineux et uniforme, dont les ramifications entrent toutes en rapport numérique en fonction de la proportion dorée, appelée aussi, pour des raisons évidentes, *divine proportion*.

En revenant à la *Jérusalem délivrée*, si l'on divise les 20 chants par 1,618 nous obtenons un nombre, avec une bonne approximation, proche<sup>273</sup> de 12 ; par conséquent, en considérant le douzième chant comme le début de la seconde partie, on obtiendra une section de 11 chants et une autre de 9. Si cette séparation est effectivement justifiée par quelque chose d'important ou de notable, et intégrée dans le point d'or, nous serons alors autorisés à supposer que cette intention ait pu exister chez l'auteur. Le XII chant, qui se trouve être ainsi le début de la seconde section, est le chant dédié à Clorinde et à sa "catharsis", le point déterminant dans lequel les deux composantes amoureuse et guerrière se résolvent dans le conflit du personnage. Cette subdivision peut être aussi présente dans le même équilibre entre l'amoureux et le guerrier. Déterminant de la démonstration

---

<sup>270</sup> Caretti, L. Cronologia, *Tasso, Gerusalemme Liberata*, Milano, ed Mondadori, 1992, pag LXIV.

<sup>271</sup> Comme le  $\pi$  avec une infinité de nombre après la virgule.

<sup>272</sup> De *anàlysis*, (dé-composition). Cfr. B.Migliorini-A.Duro, *Prontuario etimologico*, ed.Paravia 1950.

<sup>273</sup> Pour plus de précision 12,360939431.

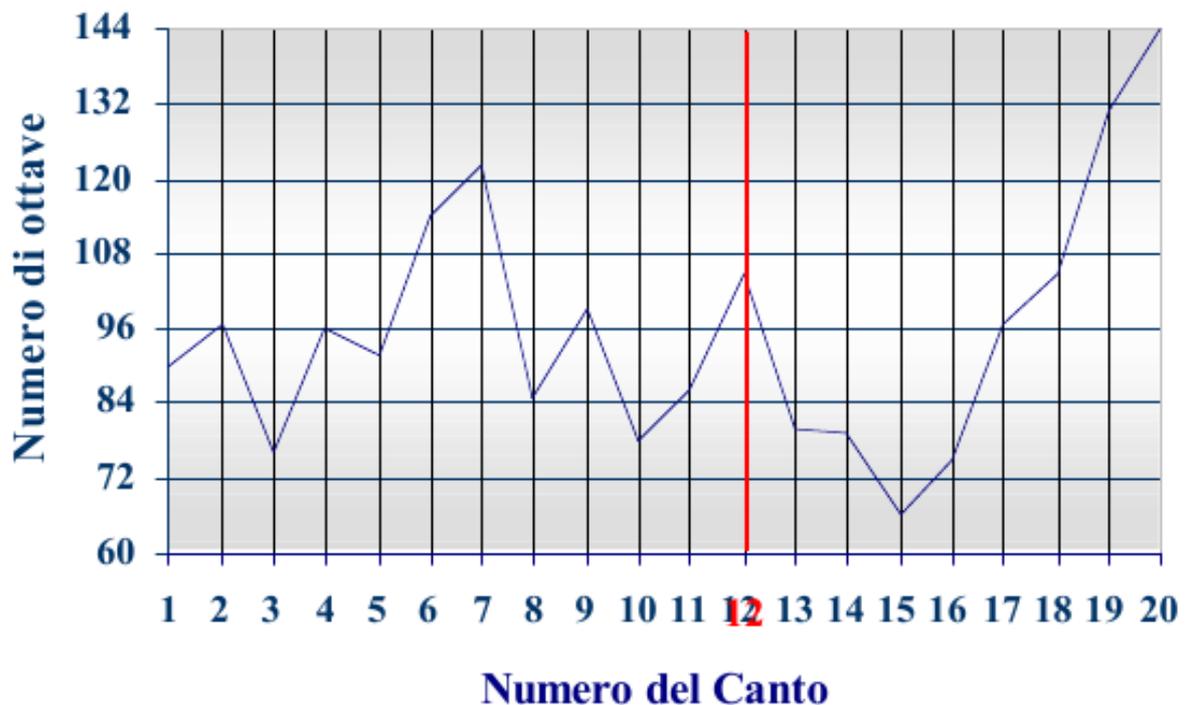
et preuve de ce que j'affirme, est le constat que dans la *Jérusalem conquise* le Tasse insère ce chant à la 15 place en maintenant donc la même proportion, les chants étant au total 24, et donc  $24 : 15 = 1,6$  ; en outre il faut signaler que même dans le *Rinaldo*, au point doré (dans ce cas au chant VII), il existe une histoire semblable à celle de Tancredi et Clorinde : un chasseur tue, en décochant une flèche par mégarde, sa bien-aimée qu'il prend pour un fauve. Là aussi on retrouve le point focal du dénouement et de la catharsis.

On pourrait même n'observer qu'un seul chant, par exemple le septième, qui se subdivise, selon cette règle, en deux sections de 49 à 75 octaves. Dans la première section Tancredi et Hermine "courent" dans la symétrie homme/femme, nuit/jour, avec des contrastes croisés : le féminin représentant le lunaire va vers le jour et l'idylle pastoral lumineux ; le masculin représentant le solaire va vers la nuit et le sombre château d'Armide. Hermine arrive en un lieu ami, Tancredi en un lieu ennemi, la première se travestit et s'exile provisoirement de sa volonté, le second est capturé par la ruse et caché de force. Même les deux sections sont opposées en action/stase : l'égarement des deux, Tancredi et Hermine, est mis en contraste avec le solide équilibre intérieur du berger qui, après la vie de cour, a trouvé son chemin. Plusieurs chants ont ces caractéristiques de contraste et cette proportion.

Pour avoir une vision d'ensemble qui puisse embrasser en un seul regard toute l'œuvre j'ai réalisé un simple graphique qui représente d'un côté le nombre des chants et de l'autre les nombres des octaves qui composent chaque chant. Même visuellement la courbe qui se forme nous montre qu'au point d'or du chant XII advient un changement très significatif (ici non du point de vue des contenus mais seulement de l'extension des chants, en entrant donc d'une certaine manière dans les proportions). Sur le graphique nous pouvons observer qu'après le point d'or, le nombre d'octaves décroît jusqu'à un minimum de 15 pour ensuite reprendre sa croissance sans plus s'arrêter jusqu'à un maximum de 144 (nombre évocateur : carré de 12 !) qui divise ainsi en deux parties le poème tout entier. Cette observation est quoi qu'il en soit moins objective du fait qu'il

y ait dans le douzième chant le point focal de tout le poème.

## La Gerusalemme Liberata



### 4.3.2 Le Tasse et Monteverdi : deux artistes en “confrontation”; le Madrigal

On ne peut pas parler de Monteverdi et du *Combat de Tancrède et Clorinde* tiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse sans accorder, même brièvement, une attention au madrigal.

Le *dolce stil novo* de Dante naît pour être chanté ; Boccaccio, Pétrarque et surtout Franco Sacchetti furent tous intimement liés à la musique de leur siècle<sup>274</sup>. Le genre musical traverse au moins trois siècles d'histoire de la musique avec diverses transformations. Au XVI siècle le Madrigal atteint son terme. Il est évidemment très différent de ce qu'il était deux siècle plus tôt, toutefois les poètes les plus convoités par les compositeurs demeurent ceux du XIV siècle, comme Pétrarque ou Boccaccio, unis aux contemporains Michel-Ange, Bembo, Sannazaro, Arioste, Guidiccioni... l'histoire du Madrigal durant le XVI siècle italien est tellement liée aux courants littéraires que la musique ne peut jamais l'ignorer.

<sup>274</sup> Brown, H. à la voix *Madrigale*, in *La Musica enciclopedia storica*, tomo III, Utet 1978 pag 227.

Sa caractéristique principale réside en effet dans sa tendance à exprimer fidèlement le contenu du texte à travers sa forme musicale, de la représentation picturale du mot la plus ingénieuse (sur des mots comme “alto” “basso” “canto”...) à l’expression la plus raffinée et la plus sensible de la signification cachée dans la composition poétique<sup>275</sup>.

Monteverdi (né à Crémone en 1567) écrit des madrigaux durant cette période charnière entre Renaissance et Baroque. Dans ses livres de madrigaux on peut en effet suivre cette transformation qui reflète toutes les étapes de la période historique. Etant un musicien ingénieux extrêmement sensible à la nouveauté et possédant une base professionnelle solide, il parvient à maîtriser les nouveautés et à les imposer sans difficultés aux auditeurs.

Dans le huitième livre de ses madrigaux figure *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Cette composition contient des innovations nombreuses et “stupéfiantes”<sup>276</sup>. Il en parle lui-même dans sa préface du huitième livre en décrivant l’application du “stile concitato” (style agité) et en constatant que la musique a jusque-là offert de nombreux exemples de “Tempérance et Humilité ou supplication” mais qu’elle n’a jamais expérimenté la colère.

“Les contrastes”, écrit Monteverdi, “sont ceux qui bousculent grandement notre âme”, et plus loin, en décrivant la solution technique pour la réalisation des affects amoureux et guerriers, il poursuit :

considerato nel tempo **piricchio** che è tempo veloce nel quale tutti gli migliori filosofi affermano in questo genere essere stato usato le saltazioni belliche, concitate, et nel tempo **spondeo** tempo tardo le contrarie, cominciai dunque la semibreve a cogitare, la qual percossa una volta dal sono, proposi che fosse un tocco di tempo spondeo, la quale poscia ridotta in sedici semicrome, et ripercolse ad una ad una con agionzione di oratione contenente ira, et sdegno, udii, in questo poco esempio la similitudine de l’ affetto che ricercavo, benché l’oratione non seguitasse co’ piedi la velocità de l’istromento e per venire a maggior prova, diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà, e naturalezza con la sua oratione quelle passioni, che tende a voler

---

<sup>275</sup> Brown, H. *Idem*.

<sup>276</sup> Pannain, G. à la voix *Monteverdi, Enciclop. stor.Tomo III Utet, 1978 pag 371.*

descrivere e ritrovai la descrizione che fa del Combattimento di Tancredi e Clorinda per haver io le due passioni contrarie da mettere in canto.

[considérant dans le tempo *piricchio*<sup>277</sup> qui est une époque brève durant laquelle les meilleurs philosophes s'affirment dans ce genre en utilisant des situations belliqueuses, agitées, et durant l'époque *spondée*<sup>278</sup> époque tardive où ce fut le contraire, je commençai donc à excogiter la *semibreve*, laquelle une fois parcourue par le son, je proposais qu'elle devienne une caractéristique de l'époque *spondée*, laquelle réduite ensuite à seize *semichrome*, et reparcourues une à une avec l'ajout d'une oraison chargée de colère, et de dédain, j'entendis, dans ce petit exemple la vraisemblance et l'effet que je recherchais, bien que l'oraison ne parvenait à suivre le tempo de l'instrument et pour dépasser cette épreuve, je m'en remis au divin Tasse, en tant que poète exprimant par l'oraison à travers toutes ses potentialités et son naturel ces passions, qu'il tend à vouloir décrire et je trouvai la description qu'il fait du combat de Tancrède et Clorinde pour que je puisse à mon tour mettre en chant ces deux passions contraires]<sup>279</sup>.

L'adhésion au texte est telle qu'en plus des **temps forts**<sup>280</sup> où, comme nous le verrons, les règles chevaleresques sont enfreintes au profit de la fougue de Tancrède et Clorinde qui abandonnent jusqu'à leur prudence normale et instinctive pour une volonté d'anéantissement de l'adversaire presque bestiale ; les musiciens déposent les archets et, chose absolument rare (dans une forme érudite), ils pincent les cordes avec leurs doigts.

Monteverdi est plus jeune que le Tasse de 23 ans. Le mouvement de transformation de la société, dans la réalité commune des cours, est ressenti par les deux hommes, mais tandis que chez le Tasse c'est principalement une source d'inquiétude et de gêne<sup>281</sup>, chez Monteverdi elle représente une stimulation continue pour améliorer et exploiter ce que les nouveaux langages offrent à son art. Le Tasse ne verra pas le

---

<sup>277</sup> En poésie, le **pirrighio** est un pied, c'est-à-dire un élément métrique composé de deux syllabes brèves.

<sup>278</sup> En poésie, le **spondée** (du latin *spondeus*) est un pied composé de deux syllabes longues.

<sup>279</sup> Claudio Monteverdi, préface au huitième livre des madrigaux, édition moderne dirigée par Gianfrancesco Malipiero.

<sup>280</sup> Ici avec une signification loin du sens musical, plutôt comme *moments importants* donc dans l'acception littéraire et pas dans le sens technique musical.

<sup>281</sup> "L'époque durant laquelle le Tasse vécut fut caractérisée par de lacérants contrastes, tant politiques que religieux. Lesquels vinrent se mêler avec sa vie en noeuds tellement étroits qu'ils la conditionnèrent lourdement [...] jusqu'à la faire devenir une véritable tragédie romantique" Roberto Fedi ne *T.Tasso nella prospettiva della controriforma*. In *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato.

nouveau siècle durant lequel naîtra le mélodrame qui connaîtra ses premiers chefs-d'œuvre avec Monteverdi, tandis que ce dernier en traversera quasiment la moitié (il meurt à Venise en 1643).

Le langage (et surtout l'intention dramatique) est le même chez les deux artistes. La composition d'un poème héroïque est pour le Tasse la recherche d'un équilibre entre la liberté des sentiments et l'architecture générale de l'œuvre : une relation dialectique entre unité et variété, la coexistence de ce regard, d'enseignement aristotélicien, qui embrasse la globalité et les lignes divergentes des variantes. La "concordante discorde" est représentée par la figure rhétorique de l'oxymore<sup>282</sup>.

Monteverdi intitule précisément le recueil de ses madrigaux *Guerrieri et amorosi* pour signaler son projet de mêler les deux sentiments opposés et déclarer en outre, comme nous l'avons vu, qu'il va suivre en cela *le divin Tasse*. Dans son organisation de l'*organisme* il emploie voix et instruments, chose inhabituelle pour les madrigaux, en y ajoutant de plus une forte présence de soutien<sup>283</sup> et de coloris qui constituera un grand précédent pour le développement du rapport entre voix et instruments qui ira bien au-delà de la vie du compositeur de Crémone.

L'opération qu'accomplit Monteverdi à l'égard de la *Jérusalem délivrée* consiste en cette exploitation partielle à des fins dramatiques dont parle Aristote dans son *Épique*. Celle-ci peut en effet, dit le philosophe grec, être plus étendue que la tragédie (en ayant un narrateur), offrant ainsi la possibilité d'être représentée partiellement.

### **4.3.3 Le point d'or**

Le chant XII ; dans un admirable bijou la perle est encastrée au point d'or. Clorinde, la chrysalide se transforme en papillon. "Le combat..." Le madrigal de Monteverdi avec La Jérusalem et La Conquête du Tasse : poétique et musique.

Le chant XII s'ouvre avec une scène nocturne où les Francs et les païens dans leurs camps respectifs travaillent à la réparation des dommages

---

<sup>282</sup> Fedi, R. ne *T.Tasso nella prospettiva della controriforma*.In *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Idem

<sup>283</sup> Voir l'histoire de la *basse fondamentale*.

subits au cours de la bataille et à soigner les blessés.

Era la notte<sup>284</sup>, e non prendean ristoro  
co 'l sonno ancor le faticose genti:  
ma qui vegghiando nel fabril lavoro  
stavano i franchi alla custodia intenti,  
e là i pagani le difese loro  
gian rinforzando tremule e cadenti  
e reintegrando le già rotte mura,  
e de' feriti era comun la cura.

[La nuit roule sur son char d'ébène ; mais tout veille encore dans le camp et dans la ville. Les Chrétiens continuent dans l'ombre leurs travaux, et font une garde assidue : les infidèles raffermissent leurs remparts ébranlés, chancelants, et en réparent les ruines. Les uns et les autres donnent à leurs blessés les soins les plus attentifs.]<sup>285</sup>

Une fois la bataille terminée, "era la notte" (c'était la nuit) suppose silence et repos. Le rythme de huitain ne s'arrête pourtant pas jusqu'au mot *ancor* pour ensuite ralentir sur *faticose genti* (gens épuisés) mettant ainsi en relief la fatigue due au manque de sommeil, les gens à mi-chemin entre le *riсторо* (repos) dont ils n'ont pas encore bénéficié et le travail. L'un des mots forts est *vegghiando*<sup>286</sup>. Veiller ici ne signifie pas seulement ne pas dormir ou monter la garde. Tommaseo écrit :

Il vegliare è atto serio, talvolta sollecito e affannoso, sincero; come cosa debita alla coscienza o all'affetto. Vegliasi per difendere se stesso da pericoli e danni. Chi invigila sovente pare non badi che a cogliere in fallo; chi veglia davvero, veglia insieme e sovr'altri e sovra sé stesso, ad altri men severo che a sé

[La veillée est un acte sérieux, qui appelle à la fois promptitude et effort, sincère ; comme une chose due à la conscience ou à l'affect. On veille pour se défendre de dangers et dégâts. Celui qui monte la garde semble ne chercher qu'à cueillir l'erreur ; celui qui veille vraiment, veille à la fois sur les autres et sur lui-même, sur les autres plus

---

<sup>284</sup> Une curiosité que je signale: le chant XII, appelé *Era la notte*, était le moment favori du père de Mendelssohn; voir dans ses *lettere dall'Italia*, la dernière envoyée depuis Milan.

<sup>285</sup> Tasse, T. *Jérusalem Délivrée* Traduit en François par le prince Charles-François Lebrun (duc de Plaisance), Paris 1836, chez Lefèvre éditeur, p.269.

<sup>286</sup> Dans la *Conquistata* elle sera remplacée par le *rimbombo del martel sonoro*.

que sur lui-même]<sup>287</sup>.

Veiller s'unit à un *fabril lavoro* et se ferme à la *custodia intenti*, « garde (poursuit Tommaseo) de personnes et de choses ; et par amour, et par devoir, et par métier, et pour que l'on n'endure aucun dommage »<sup>288</sup>.

Voilà donc comment dans le *qui* (ici) nous trouvons des mots qui créent une charge active, harmonieuse et avantageuse; tandis que le *gian rinforzando* (vont renforçant) semble peu de chose à l'égard des *tremule e cadenti difese lor* (murs tremblants et croulants qui les défendaient), de même le *reintegrando* (en réintégrant) avec le *già rotte mura* (les murs déjà brisés) auxquelles s'ajoute le soin porté aux blessés.

En partant de ce *era la notte* scénographique, peu à peu nous entrons toujours plus dans le détail : les gens épuisés se divisent en, comme nous l'avons vu, ici les Francs et là les Païens, puis à la seconde octave on se déplace dans le camp païen (Jérusalem) où au 5° vers apparaît Clorinde (la guerrière hardie) avec l'inséparable Argant. On y préparera l'assaut de la tour. L'octave 18 commence par le travestissement : Clorinde estime plus aisé de se déplacer incognito et sans enseigne, afin de partir en mission parmi les rangs ennemis. Entre la 18 et la 19 octave entre Arsete, eunuque et père adoptif de Clorinde. A la 21 commence son récit (qui s'étend sur huit octaves) sur la naissance de Clorinde, où il lui révèle sa descendance de parents chrétiens. Le récit contient deux aventures au cours desquelles la vie de la petite Clorinde a été mise en danger (dans l'une elle manque être dévorée par un tigre qui, attendri, va l'allaiter et dans l'autre de se noyer dans les gorges d'un fleuve duquel elle finit par se sauver miraculeusement, et non par hasard), et deux rêves d'inspiration divine. Invitée donc par Arsete à renoncer à l'entreprise, Clorinde bien que perturbée par la révélation décide tout de même de l'entreprendre. A la 42 octave on part donc pour la mission nocturne : Clorinde et Argant, en quittant l'enceinte de Jérusalem, iront dans le camp

---

<sup>287</sup> Tommaseo, N. *Dizionario de' sinonimi della lingua italiana*. Napoli, Ed. Bideri

<sup>288</sup> Tommaseo, N. *Ibidem*

ennemi pour incendier la tour de bois que les chrétiens utilisent pour prendre d'assaut les remparts de la ville.

#### **4.3.4 Considérations, réflexions, et deux octaves au “microscope”.**

L'armure est déjà un travestissement. L'identité est donnée par des signes extérieurs tels que les armoiries ou les ornements. Mais c'est une identité extérieure.

En Clorinde il y a, outre le camouflage de l'identité, celui de son sexe. Dans l'octave XVIII Clorinde se travestit donc, en masquant son sexe et son identité. Elle dépose ses “armes altières” pour endosser des vêtements “rouillés et noirs” qui lui permettent de se cacher plus facilement.

Après l'entrée en scène de Artese sa révélation nous informera d'une autre identité sous-jacente en Clorinde : sa naissance chrétienne. Ce travestissement cache donc trois identités : une femme, la femme Clorinde, et une “potentielle” chrétienté.

Aux yeux de Tancredi, ce travestissement cache une quatrième identité : son amour.

Dans de nombreux mythes anciens la connaissance de sa propre naissance précède le moment de la transformation et de l'événement (ou du voyage) que le héros accomplit pour la conquête de la connaissance de sa propre vraie identité.

Il y a des symboles dans le tigre qui allaite le nouveau-né Clorinde (rappelons le symbole du tigre sur le bouclier de la guerrière lors de son apparition dans le second chant à la cour de Soliman) et dans l'eau qui s'engorge, pas seulement dans les rêves (deux), lieux de rencontre avec la divinité. Si l'on simplifie les signes du destin : Clorinde sera une guerrière forte et agressive comme un tigre et se purifiera ensuite par l'eau du baptême à travers laquelle elle rejoindra la vraie vie.

L'octave XLII marque le départ pour la mission du couple Argant-Clorinde. Depuis le début de la guerre Clorinde est accompagnée de Argant. C'est un couple dans lequel la différence de sexe n'a aucune importance.

Clorinde est un compagnon d'arme et en tant que tel vit et partage avec lui les honneurs, le danger et les gloires. La mission est projetée par Clorinde qui, dotée une vertu typiquement féminine, l'impose (plus qu'elle ne la propose) mais sans le laisser entendre ; en revanche, le mérite de l'idée, elle le cède à Argant.

La mission se conclut dans l'arc de seulement 6 octaves. Deux d'entre elles décrivent parfaitement l'incendie et l'écroulement de la tour.

Voyons cela en détail :

E forza è pur che fra mill'arme e mille  
percosse il lor disegno al fin riesca  
Scopriro i chiusi lumi e le faville  
s'appreser tosto a l'accensibil esca  
ch'a i legni poi comprese e compartille.  
Chi può dir come serpa e come cresca  
già da più lati il foco?e come folto  
turbi il fumo alle stelle il puro volto.

[A travers mille bras, à travers mille coups, ils ont atteint la fatale machine : déjà le feu pétille dans leurs mains, déjà la flamme a saisi les aliments que lui prépara l'enchanteur ; déjà elle s'attache à la tour et la dévore ; un tourbillon de fumée l'environne ; l'air en est obscurci, et les étoiles en perdent leur clarté.]<sup>289</sup>

<i>forza</i>	<i>mill</i>	<i>riesca</i>	<i>(tosto) avolve</i>
<i>foco</i>	<i>mille</i>	<i>esca</i>	
<i>folto</i>	<i>faville</i>	<i>cresca</i>	<i>(folto)</i>
<i>fumo</i>	<i>stelle</i>	<i>serpa</i>	<i>volto</i>

à part *legni*.

De tous ces mots mis en évidence seuls *foco*, *fumo* e *faville* sont dans l'incendie ; mais tous s'unissent en un dessin sonore composite : les mots dotés d'un 'f' suggèrent la chaleur, ceux avec des 'l' les langues de feu et

---

<sup>289</sup> Lebrun, C.-F. *op.cit.* p.271

les étincelles, et ceux avec *cresca, serpa* renvoient au crépitement du bois, *avolse, volto* évoquent l'image de l'enveloppement du feu autour du bois.

Le rythme donne ensuite le poids et la dynamique de l'incendie : le mot feu apparaît au centre du sixième vers avec le point interrogatif qui arrête et illumine pour ainsi dire le moment où la flamme prend force et agit toute seule<sup>290</sup>. L'accent successif est donc sur le mot "folto" et avec "turbi il fumo" nous pouvons réellement voir la fumée qui se forme dans le visage du feu et s'allonge vers le ciel avec les mots "alle stelle il puro volto".

Dans l'octave suivante l'incendie consomme et détruit la tour :

Vedi globi di fiamme oscure e miste  
fra le rote del fumo in ciel girarsi.  
Il vento soffia e vigor fa ch'acquiste  
l'incendio e in un raccolga i fochi sparsi.  
Fère il gran lume con terror le viste  
de' Franchi, e tutti son presti ad armarsi.  
La mole immensa, e sì temuta in guerra,  
cade, e breve ora opre sì lunghe atterra.

[Le vent souffle, nourrit l'incendie et accroît la terreur ; le trouble et l'épouvante sont parmi les Chrétiens : ils courent aux armes; mais cette masse énorme et redoutée tombe et s'écroule ; un moment a détruit le fruit d'un si long travail.]<sup>291</sup>

Les quatre premiers vers, " en volant " les termes des techniques cinématographiques, ont un *mouvement de machine* vers le haut, et proposent un plan "panoramique" de la propagation de l'incendie. Notons que dans ces vers les mots qui font allusion au feu sont tous explicites : nous avons **globi di fiamme** (globes de flammes), **incendio, fochi**

---

<sup>290</sup> Dans *Chi può dir come serpa e come cresca già da più lati il foco* on a peut-être un écho dantesque donné par *Ah quanto a dir qual era è cosa dura Enfer*, Chant I vers 4 in *Dante tutte le opere* ed. Sansoni.

<sup>291</sup> Lebrun, C.-F., *op.cit.* p. 271

(incendie, feu), et par association, **il gran lume** (la grande lumière).

Les deux derniers vers décrivent avec une efficacité magistrale la vitesse à laquelle la tour s'écroule : **La mole immensa** (l'immense édifice) nous le voyons dans toute sa grandeur, **e sì temuta in guerra** (si crainte en guerre), c'est à présent sa solidité et sa puissance qui sont mises en relief, **cade** (elle tombe), un seul mot mais entre deux virgules et à l'envers, la dernière octave, pour définir la rapidité de l'effondrement ; ici aussi visuellement et sur le plan sonore présente dans les mots et **e breve ora opre sì lunghe atterra !** (un moment a détruit le fruit d'un si long travail!).

#### **4.3.5 Clorinde, ou la chrysalide qui se transforme en papillon**

*Féra agli uomini parve, uomo alle belve*<sup>292</sup>

*(aux hommes elle apparue comme un fauve, aux fauves comme un homme).*

Dans la *Poétique* Aristote indique, pour la tragédie comme pour l'épique, la nécessité de privilégier le *Mythos*<sup>293</sup> à l'égard des personnages et de faire prévaloir les caractères sur le langage. Ce dernier en effet ne doit pas être trop "scintillant" au point de jeter une ombre sur les caractères mêmes et les pensées<sup>294</sup>. Le Tasse s'inspire de ces enseignements<sup>295</sup> en les appliquant avec succès. Bien que le personnage principal de toute l'œuvre est Godefroy de Bouillon<sup>296</sup>, c'est le personnage de Clorinde qui représente symboliquement la *Jérusalem*. Clorinde réunit en elle tous les opposés surtout les éléments amoureux et guerriers, mais aussi la synthèse de l'unité et de la variété, le noyau et le fruit de la composition ; à travers elle on rejoint la catharsis dont parle Aristote. Catharsis (littéralement enlever en bas) est la purification à travers une élimination ou mieux une *soustraction*. Clorinda l'obtient par la transformation de la

<sup>292</sup> *La Gerusalemme Liberata* Chant second 40 octave, Ed. Mondadori a cura di L.Caretti. Dans la traduction de Lebrun on lit: *Dans les combats, c'étoit un lion ; dans les bois, un chasseur infatigable.*

<sup>293</sup> Entendu ici comme intrigue de l'histoire.

<sup>294</sup> Aristotele, *Poetica* ed. BUR, 60b

<sup>295</sup> Il résulte, en effet, que le Tasse étudia en profondeur la *Poétique* d'Aristote.

<sup>296</sup> Le titre de la "Liberata" était au départ "Goffredo".

mort.

Vissuta a lungo in una larva militare, Clorinda fiorisce in tutta la sua dolcezza femminile d'improvviso e per un istante, l'istante della sua morte. *Al contrario delle eroine virgiliane o ariostesche* in Clorinda il coraggio e la virtù guerresca non sono mai veramente marziali, e fanno pensare ad una effusione di forza luminosa che una donna ancora ignara del suo destino esprime nella lotta invece che nell'amore.

[Ayant vécue longuement dans une larve ? militaire, Clorinde fleurit à l'improviste dans toute sa douceur féminine et pour un instant, l'instant de sa mort. Au contraire des héroïnes virgiliennes ou ariostiennes en Clorinde le courage et la vertu guerrière ne sont jamais vraiment martiales, et font penser à une effusion de force lumineuse qu'une femme ignorant encore son destin exprime dans la lutte au lieu de l'amour.]<sup>297</sup>

Nous en reportons ici un très beau portrait du sixième chant où l'on peut voir Clorinde à travers les yeux de Tancredi, 26 :

s'offerse agli occhi suoi l'alta guerriera.  
Bianche via più che neve in gioco alpino  
avea le sopravveste, e la visiera  
alta tenea dal volto, e, sovra un'erta,  
tutta, quando ella è grande, era scopertaa.

[Il n'est point encore sur le champ de bataille où l'attend le Circassien ; tout à coup s'offre à sa vue l'altière Clorinde : sa noble contenance fixe ses regards : son habillement efface la blancheur de la neige qui couronne le sommet des Alpes. Elle a ôté la visière de son casque, et placée sur une eminence , on la découvre tout entière.]<sup>298</sup>

La luminosité de l'apparition de Clorinde vient souligner l'adjectif *alto* présent deux fois en quatre vers, en rapprochement avec la blancheur de la neige, le *gioco alpino* (jeu alpin) et, en accord total, avec le "sonnant" :

---

<sup>297</sup> Chiappelli, F. *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze 1957 ed. Le Monnier p. 10.

<sup>298</sup> Lebrun, C.-F. *op. cit.* p. 124

*era scoperta* (elle était découverte)<sup>299</sup>.

Miracolosa e significativa è l'apparizione del *viso di Clorinda*. Siamo in piena battaglia (... ) Tancredi che è (...) segretamente innamorato di lei, sprona lancia in resta, sulla guerriera; ella galoppa per incontrarlo; prima di rendersene conto i due sono l'uno sull'altro

[Miraculeuse et significative est l'apparition du visage de Clorinde. Nous sommes en pleine bataille [...] Tancredi qui est [...] secrètement amoureux d'elle, éperonne la lance en arrête sur la guerrière ; elle galope pour aller à sa rencontre ; avant de se rendre compte, ils sont tous deux l'un sur l'autre.]<sup>300</sup>

Clorinda intanto ad incontrar l'assalto  
va di Tancredi, e pon la lancia in resta.  
Ferirsi alle visiere; e i tronchi in alto  
volaro e parte nuda ella ne resta;  
ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto  
(mirabil colpo!) ei balzò di testa; e,  
le chiome dorate al vento sparse,  
giovane donna in mezzo al campo apparse.<sup>301</sup>

[Cependant Clorinde court à Tancrède qui fond sur elle ; tous deux ils s'atteignent à la visièrre : leurs lances volent en éclats, mais les liens qui attachent le casque de Clorinde sont brisés du coup : elle demeure la tête nue et désarmée, ses cheveux d'or flottent au gré des vents , et un guerrier redoutable devient une céleste beauté.]<sup>302</sup>

Notons le verbe **apparse** (elle apparut) qui arrive après la longue phrase qui à travers la conjonction **e** remonte jusqu'au début de l'octave avec le sujet **Clorinda**.

[...] son apparition en tant que jeune femme au milieu du camp qui d'un coup n'est plus que scénario et stupeur, laisse déjà présager que le vrai personnage de Clorinde est

<sup>299</sup> Chiappelli, F. *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, op. cit. p. 10 e segg.

<sup>300</sup> Chiappelli, F. idem

<sup>301</sup> *La Gerusalemme Liberata* a cura di L. Cretti, Milano 1983, ed. Mondadori Canto III, ottava 21.

<sup>302</sup> Lebrun, C.-F. op. cit. p.55

destiné, à un moment donné, à s'ouvrir entièrement, et ne vit dans sa chrysalide métallique qu'une vie nymphale préparatoire<sup>303</sup>.

Dans l'octave successive le poète change de ton et s'adresse directement à Tancrède et à ses sentiments :

Tancredi a che pur pensi? a che pur guardi?  
non riconosci tu l'altero viso?

[Tancredi, où s'égarer les pensées? où s'arrête ta vue? Ne reconnais-tu point ce visage adoré?]<sup>304</sup>

L'attraction absolument irrésistible que Tancredi éprouve envers Clorinde – rappelons-nous lorsque sa vision sur le col le distrait au point d'oublier le duel avec Argant – a une connotation magnétique, une nécessité naturelle de recomposer l'unité perdue comme si Clorinde était sa part cachée qui vient peu à peu à la lumière et se concrétise dans sa reconnaissance<sup>305</sup>. Peu de temps après qu'elle ait ôté le casque, Tancredi trouve le moyen de se déclarer à Clorinde, le sort cependant la prive de réponse. Les deux groupes ennemis sont en confrontation : un franc blesse superficiellement Clorinde (*del bianco collo il bel capo ferrile : le beau visage blessé au niveau du coup blanc*) et cette blessure légère devient tout de suite un joyau rare<sup>306</sup>.

fu lievissima piaga; e i biondi crini  
rosseggiaron così d'alquante stille  
come rosseggia l'or che di rubini  
per man d'illustre artefice svaville.

[Clorinde est atteinte d'une légère blessure ; quelques gouttes de sang teignent l'ivoire de son cou, et mêlent leur pourpre à l'or de ses cheveux.

---

<sup>303</sup> Chiappelli, F. *Studi... op.cit*

<sup>304</sup> Le Brun, C.-F. *op. cit.* p.55

<sup>305</sup> Cfr. de Souzaenelle, A. *Le féminin de l'être*, Paris 1994 Albin Michel

<sup>306</sup> Chiappelli, F. *Studi... op.cit.*

Tel on voit sous la main d'un habile ouvrier l'or étinceler du feu des rubis. ]

307

Ici Tancrède se révolte contre l'assaillant et en le poursuivant il se perd au loin. Clorinde reste au camp et dans ses allers retours *or si volge, or rivilge; or fugge or fuga*, il lui semble voir le nerveux mouvement de son cheval qui exprime l'agitation de l'émotion contrastante provoquée par l'amour révélé de Tancrède<sup>308</sup>.

#### **4.3.6 Un regard global sur les proportions du chant XII**

Les octaves allant de 1 à 17 sont employées à la projection de l'entreprise de part de Clorinde et des siens.

Dans les quatre premiers vers de la 18 advient l'important et fatal travestissement de Clorinde.

Entre 18 et 20 on a l'entrée de Arsete.

De 21 à 41 se déroule le récit-révélation qui rapporte deux aventures : Tigre (29-31), eau (34-35) et deux rêves (36-37 e 39-40).

Dans l'octave 41 il y a la résolution de Clorinde.

De 42 à 48 il y a le départ et la préparation de l'entreprise qui se conclut par l'exclusion accidentelle de Clorinde hors de l'enceinte.

Entre 49 et 51 Clorinde se cache dans la forêt.

Dans les 52 et 68 (plus 69 et 70) le combat avec Tancrède suivi des deux octaves qui décrivent la mort de Clorinde et la mort apparente de

<sup>307</sup> Lebrun, C.-F. *op.cit.* p. 57

<sup>308</sup> Il existe une théorie intéressante – proposée dans les études larges et très documentées de Annick Souzenelle dans œuvres comme “*Le féminin de l'être*” “*Le symbolisme du corps Humain*” ou “*L’Égypte intérieure*” (voir bibliographie) et d'autres – utile à la compréhension et à l'analyse des mythes anciens, qui voit dans les personnages masculins et féminins et dans la figure du père et de la mère tous les éléments constitutifs d'un seul personnage à travers l'événement, l'intrigue-mythos justement, qui trouvent par le dépassement des épreuves leur identité finale ou, en ne les dépassant pas, ils la perdent et représentent le héros négatif. Nous tous, d'après cette théorie suggestive, nous sommes amenés dans nos vies à rechercher notre côté féminin, entendu comme étant caché, souterrain, obscur ou simplement non connu, et à le mettre en lumière à travers un mariage (Œdipe et sa mère), à travers le meurtre de notre ancien “moi”, le meurtre du père, et à accoucher de notre nouveau “moi” en trouvant notre vrai *nom* et notre vrai destin. Je ne veux pas trop ici entrer dans ces théories complexes et lointaines du Tasse mais la présence de mythes anciens est telle dans la *Jérusalem délivrée* qu'elle autorise quelque fois à en lire le personnage et l'histoire selon les symboles propres aux composantes archaïques.

Tancredi. Les deux octaves 69 et 70 sont des octaves silencieuses. Il est vraisemblable que Monteverdi les ait incluses à peine terminée la représentation musicale, c'est-à-dire qu'il continuât la représentation pour quelque minute dans le silence comme *inertie* de l'action scénique.

71-74 transport des deux combattants au camp chrétien.

75-79 monologue de Tancredi

83 sa tentative de suicide

84-88 on appelle Pierre l'ermite pour soigner la douleur spirituelle de Tancredi qui inquiète ses compagnons plus que ses blessures aussi graves soient-elles.

89-90 entre la faible consolation et l'âpre souffrance Tancredi dort

91-93 apparaît Clorinde en rêve

94-96 Tancredi se réveille et décidant donc de vivre il accepte de se soigner. Il va enterrer Clorinde.

96-99 nouveau monologue de Tancredi. Il faut noter, dans l'apothéose de la mort, seule façon désormais de se joindre à Clorinde, les très beaux vers de l'octave 99 :

Ed amando morrò: felice giorno,  
(...)  
allor sarò dentro al tuo grembo accolto  
ciò che 'l viver non ebbe abbia la morte

[Oui, je l'aimerai jusqu'à mon dernier soupir. Heureux le jour (...)

dans ton sein, mes cendres pouvaient se confondre et reposer (...)

Nous devrions à la mort un bonheur que nous refusa la vie !]<sup>309</sup>

De même que la naissance est le contraire de la mort, ainsi par la mort on retourne dans le sein au lieu d'en sortir. Voici au septième vers susmentionné, le sens chrétien de la mort comme dépassement des preuves terriennes et retour à l'état "naturel" d'immortalité qui fut perdu au temps du paradis terrestre.

100-105 le compte rendu de ce qui advient dans le camp adverse : Arsete pleure, Argant raconte le moment critique de l'exclusion de Clorinde, mais

<sup>309</sup> Lebrun C.-F. *op. cit.* p.

aussi menace et promesse de vengeance.

En résumé nous avons donc 16 extraits ainsi subdivisés :

Nombre d'octaves par sections

1. 17
2.  $\frac{1}{2}$
3. 2 et  $\frac{1}{2}$
4. 21
5. 7
6. 3
7. 17 (+2)
8. 4
9. 5
10. 4
11. 5
12. 2
13. 3
14. 3
15. 3
16. 6

Voici qu'en observant les simples numéros il en ressort trois sections d'ample respiration : la première de dix-sept octaves, la seconde de 21 et la troisième de 19. De ces trois seule la dernière est d'action. La première est la préparation de l'action et la seconde est une digression qui s'inscrit dans les motivations psychologiques du personnage principal, Clorinde, qui est le pôle unifiant de tout le chant<sup>310</sup>.

En continuant avec les chiffres, là encore est évidente la proportion dorée. Nous pouvons diviser en deux modes : 1-41 et 42-105 en considérant le départ pour la mission comme point focal ou le contraire : 1-63 et 64-105 en mettant l'accent sur l'octave 64 où Clorinde est frappée par la mort. Cette seconde hypothèse, peut-être la plus convaincante, est soulignée

---

<sup>310</sup> Cette même distribution de "poids" est présente dans tout le poème.

par les mots : *Ma ecco omai l'ora fatale è giunta/ che il viver di Clorinda al suo fin deve* (mais voici que l'heure fatale est venue/que la vie de Clorinde doit toucher à sa fin).

#### **4.3.7 Le combat: le rapport avec Monteverdi**

*L'imitation épique était moins unitaire  
(la preuve en est qu'à partir de n'importe qu'elle  
imitation peuvent se produire plusieurs tragédies<sup>311</sup>)*

Cette section aussi, prise comme organisme à part entière, peut être à son tour subdivisée et observée dans ses équilibres internes entre les proportions de ses sous-sections. En voici à la suite une liste brève :

1. 6 octaves le long desquelles se déroule la bataille.
2. 5 octaves où Tancrède essaie de communiquer avec Clorinde pour connaître son identité.
3. 4 octaves descriptives dans lesquelles, comme nous verrons, Monteverdi en élimine une.
4. 1 octaves dans laquelle se vérifie la *reconnaissance*.
5. 1 octave où advient la *transfiguration*.
6. 2 octaves non présentes dans le Madrigal de Monteverdi mais qui, comme nous l'avons dit plus haut, suivent l'inertie de l'action.

En observant donc, ici encore les nombres sont mis en évidence, comme dans tout le chant XII, trois sections dont une seule est d'action, une de dialogues (ou mieux, dans ce cas, d'altercations) et une descriptive.

La différence avec le chant tout entier réside en ce que les sections obtenues ne sont pas séparables, en d'autres termes : les 6 octaves de la première section ne sont pas consécutives. Ce qui veut dire qu'au lieu de parler de section on devrait parler d'*ingrédients* dont les quantités sont représentées par les nombres.

Dans son intervention sur le texte Monteverdi a *profité* de la possibilité de disposer de deux versions du texte (la *Jérusalem délivrée* et la *Conquête*) et a établi un choix en fonction de ce qui pouvait le mieux s'adapter aux

---

<sup>311</sup> Aristotele *Poetica* 62b a cura di D. Lanza ed. BUR

exigences rythmico-musicales.

Dans les premiers vers il a été contraint d'opérer une intervention personnelle afin de permettre aux auditeurs de connaître les sujets d'action qui manquaient dans l'octave originale.

Vuol ne l'armi provarla: un uom la stima  
degnò a cui sua virtù si paragone

[Il veut se mesurer avec elle : au coup qu'elle a frappé, il l'a prise pour un rival digne de lui.]<sup>312</sup>

La « testa » de l'original de l'octave 52 du chant XII est ainsi transformée :

Tancredi, che Clorinda un uomo stima  
vuol ne l'armi provarla al paragone

Comme on peut le voir, Monteverdi (ou qui pour lui) s'est introduit dans le vers en maintenant le rythme, la signification, tout en servant le dessein de nommer, comme on l'a dit, les personnages.

On peut suivre dans le texte de nombreuses infimes différences dont nous nous chargerons ensuite. A présent examinons les points où Monteverdi remplace la version de la "Conquistata" au moyen d'insertions partielles.

La première intervention est déjà l'octave 53. Ici, à la suite, nous donnons la version "Liberata", puis la "Conquistata" et enfin celle de Monteverdi:

-Guerra e morte avrai; -disse -io non rifiuto  
darlati, se la cerchi - e ferma attende.  
Non vuol Tancredi, che pedon veduto  
ha il suo nemico, usar cavallo, e scende;  
E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto  
ed aguzza l'orgoglio e l'ira accende  
e vansi a ritrovar non altrimenti  
che duo tori gelosi e d'ira ardenti.

---

<sup>312</sup> Lebrun, C.-F. *op. cit.* p. 272

- Guerra e morte avrai (disse): io non rifiuto  
darlati, se lei cerchi; - e ferma attende.  
Né vuol Tancredi, ch'ebbe a piè veduto  
il suo nemico, usar cavallo, e scende:  
e tragge l'uno e l'altro il ferro acuto;  
ed aguzza l'orgoglio e l'ira accende,  
e vansi incontro a passi tardi e lenti,  
quai duo tori gelosi e d'ira ardenti.

-Guerra e mort'havrai io non rifiuto  
darlati se lei cerchi e fermo attendi-  
Né vol Tancredi ch'ebbe a piè veduto  
il suo nemico, usar cavallo, e scende  
e impugna l'un l'altro il ferro acuto  
e aguzza l'orgoglio e l'ira accende  
e vansi incontro a passi tardi e lenti  
quai due tori gelosi e d'ira ardenti

[« — La guerre et la mort ! tu l'auras, puisque tu la cherches. » Elle dit, et l'attend de pied ferme : Tancrède aussi veut combattre à pied et s'élançe à terre. Il abandonne son coursier ; aussitôt le fer à la main, et brûlant d'orgueil et de courroux, ils fondent l'un sur l'autre : tels combattent deux taureaux qu'animé un amour jaloux et furieux.]<sup>313</sup>

On a deux interventions significatives du musicien :

La première consiste à enlever une mesure du texte et à l'attribuer au personnage de Clorinde probablement par exigence d'équilibre vocal (timbrique et d'inertie). La phrase du soprano aurait été interrompue brusquement à *se lei cerchi*. Il a ainsi prolongé la phrase en changeant légèrement sa signification : dans la version du Tasse, Clorinde après avoir proclamé le défi attend de pied ferme, dans celle du compositeur c'est Clorinde qui dit à Tancredi *se fermo attendi*.

Pour ce qui est de la seconde intervention, Monteverdi remplace les deux derniers vers par la version "Conquistata" pour des motifs rythmiques évidents. Cette dernière se prête bien plus au fractionnement et à l'adaptation qu'au mouvement scénique. Dans la partition nous avons, en

<sup>313</sup> Lebrun, C.-F. *op. cit.* p. 272

effet, une pause après *e vansi incontro* et l'autre après *a passi tardi e lenti*. Les pauses laissent de l'espace à un mouvement scénique efficace des deux combats l'un contre l'autre.

Dans l'octave 54 il y a une autre intervention monteverdienne cette fois moins heureuse. Observons :

Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno  
teatro, opre sarian sù memorande.  
Notte che nel profondo e oscuro seno  
chiudesti e nell'oblio fatto sù grande  
piacciate ch'io ne' l tragga e 'n bel sereno  
a le future età lo spiegghi e mande.  
Viva la fama loro; e tra lor gloria  
splenda del fosco tuo l'alta memoria.

*Notte, che nel profondo e alto seno  
chiudesti e ne l'oblio fatto sù grande,  
degnò d'un gran teatro adorno e pieno,  
e d'un lucido sol che i raggi spande,  
piacciati ch'indi il tragga, e 'n bel sereno  
a le future età lo spiegghi e mande.  
Viva la fama oscura, e di lor gloria  
splenda del fosco tuo l'alta memoria*<sup>314</sup>.

Notte che nel profondo oscuro seno  
chiudeste e nell'oblio fatto sù grande  
degnò d'un chiaro sol degno d'un pieno  
Theatro, opre sarian sù memorande  
Piacciate ch'indi il tragga e 'n bel sereno  
alle future età lo spiegghi e mande  
Viva la fama lor e tra lor gloria  
splende dal fosco tuo l'alta memoria.

[Généreux guerriers, vous méritiez un plus vaste théâtre! Le soleil du moins doit éclairer vos exploits. Nuit qui les cachas dans le secret de tes ombres, souffre que je déchire le voile épais dont tu les couvris, et que je

---

<sup>314</sup> Cette version, sous plusieurs points de vue, est décidément meilleure.

les fasse briller dans tout leur éclat aux yeux des races futures! Que leur gloire sorte de ton obscurité, et vive éternellement dans le souvenir des mortels !]<sup>315</sup>

Au-delà des petites différences d'écriture comme *Theatro* ou *chiudeste* au lieu de *chiudesti* nous avons dans la version de Monteverdi l'inversion du couple de vers 1-2 avec 3-4 opérée par le Tasse dans la "Conquistata" en laissant cependant les mots de la "Liberata". C'est probablement que cette version a été choisie par le musicien parce que le détachement entre l'action et le moment de réflexion fonctionne mieux avec l'incipit *Notte* auquel la musique s'adapte parfaitement. On est ainsi induit en erreur puisque chez le Tasse on a *Degne* dans la première version qui se réfère à *opre* et dans la seconde *degno* adjectif de *fatto*. Chez Monteverdi le texte écrit au *degno* mais renvoie tout de même aux successives *opre* en générant chez l'auditeur attentif un moment de gêne<sup>316</sup>.

Dans l'octave 55 on a de nouveau chez Monteverdi un mélange des versions *Liberata/Conquistata* mais des petites choses : le Tasse change le vers initial.

Non schivar, non parar, non ritirarsi

avec

*Non schivar, non parar, non pur ritrarsi*

c'est plutôt

Non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi

avec

*Non fanno i colpi or finti, or pieni, or scarsi*

[Ils ne savent ni reculer, ni se couvrir de leurs armes]<sup>317</sup>

Dans ce cas, comme partout, le compositeur choisit le vers *Non schivar* de la *Conquistata* associé à *Non danno* de la *Liberata*.

---

<sup>315</sup> Lebrun, C.-F. *op. cit.* p. 272

<sup>316</sup> Souvent les chanteurs lisent *Degne* au pluriel féminin, et augmentent ainsi la gêne de celui qui écoute.

<sup>317</sup> Lebrun, C.-F. *op. cit.* p. 272

La mise en parallèle des textes pourrait continuer, mais je crois désormais que le type d'opérations que Monteverdi réalise avec les deux *Jérusalem* du Tasse apparaît clairement. On note toutefois une préséance de la *Liberata* sur la *Conquistata*.

Il y a encore deux interventions, dont j'ai parlé plus haut, que je voudrais souligner : l'utilisation du *pizzicato* des instruments pour *Dansi co' pomi* (ils se frappent de la poignée) et la suppression de l'octave 63.

C'est à ce moment que Monteverdi signe sa partition : *Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con duoi dit* (ici on laisse l'archet et l'on tire sur les cordes avec les doigts). L'originalité réside dans le fait que, de la même manière que les deux combattants baissent les armes, ainsi les instruments laissent leurs archets. Mais plus encore que d'échanger des coups d'estoc les deux adversaires engagent une lutte qui dès le début est décrite en dehors de l'art de la guerre et de la conscience. Et voici que le *pizzicato* des instruments correspond pleinement à la signification affective de la bataille. L'arc sera repris dans les vers *Tre volte il cavalier la donna stringe* (le chevalier étreint trois fois la femme) et ici le compositeur adopte le rythme syncopé qui traverse et unit les mesures en déplaçant les accents de la jonction de ces dernières. Un autre expédient pour rendre l'image poétique<sup>318</sup>.

Pour ce qui est de la suppression de l'octave 63 je propose le motif suivant :

L'octave 54 (qui dans la version musicale et *Conquistata* commence par *Notte*) a déjà opéré un détachement significatif de l'action en augmentant la zone sonore dédiée aux seuls instruments.

L'octave 62 part de l'action du combat et précède le moment fatal de la blessure mortelle de Clorinde (l'octave 64), dans l'économie musicale une interruption d'une octave aurait donc constitué une suspension et une perte de la tension dramatique qui doit maintenant avancer directement jusqu'à la fin.

---

<sup>318</sup> Nous négligeons ici l'examen des couleurs harmoniques que Monteverdi attribue à chaque mot fondamental du vers, car une analyse musicale approfondie du rapport Texte-Musique a été faite dans la *Sestina* avec le texte de Scipione Agnelli.

#### **4.3.8 Amours comparés**

Nous parlions de l'union des opposés, de mélanges des ingrédients, d'unir le vrai et le vraisemblable, de proportions géométriques, de nombres sonnants. Je voudrais maintenant proposer, même brièvement, une nuance très vive du grand poète dans la coloration, dans le découpage sonore profondément transformé de l'œuvre qui propose l'amour comme clef de voûte de l'argument, pourtant donné dans un ton, un air harmonique, complètement différents de ceux des textes précédemment observés.

Un autre amour, un autre combat juste amoureux mais peut-être plus tragique, nous le trouvons chez *Torrismondo*, une œuvre de jeunesse du Tasse ensuite revue et réélaborée à l'âge adulte. Là aussi le couple "agit" à l'ombre de la vérité.

[...] mieux vaut agir en ignorant et après avoir agit en faveur de la reconnaissance, de sorte que ne vienne s'ajouter le répugnant et que la reconnaissance produise la surprise<sup>319</sup>.

Les deux couples d'amants, Tancredi et Clorinde et Torrismondo et Alvida, ont en commun en effet l'ignorance de leur vraie identité.

Clorinde en aperçoit les contours le matin de son dernier jour de vie par la voix d'Arsete son tuteur et cette révélation la perturbe profondément au point de la décider à considérer sa prochaine mission comme étant la dernière. Tancredi apprend la vérité en découvrant le visage de son adversaire. Torrismondo et Alvida découvrent ensemble que leur amour était impossible non seulement parce qu'elle est promise à l'ami fidèle de Torrismondo mais parce que la nature même l'interdit : ils sont frère et sœur. Les deux femmes succombent mais les deux morts sont différentes, je dirais opposées, est c'est précisément l'empreinte stylistique qui connote la différence : *l'épique* et le *tragique*.

Clorinde subit une transfiguration, à travers le baptême elle acquière l'avantage de la rédemption aux yeux du lecteur, elle devient l'héroïne

---

<sup>319</sup> Aristotele, *Poetica* 54a a cura di D. Lanza ed. BUR

positive. L'amour de Tancredi trouve, même dans la mort, son accomplissement et se consolide dans l'espoir d'une future communion spirituelle à la fin de sa mission terrestre.

Torrismondo et Alvida consomment leur amour, il est complètement terrien, vécu, sensuel, instinctif, charnel, complet et parfait, mais c'est dans la conscience que se fonde la tragédie, dans la faute de s'être opposé au destin et à ses desseins.

La description du combat amoureux de Torrismondo nous dit que le *punto che sol lo vinse* (son seul point défailant) n'est pas la circonstance (le naufrage, la nuit amie) ni l'ignorance de celle qui le croit son époux, mais la proximité physique de l'intimité solitaire : *ella a me si ristringea tremante* (elle se serrait contre moi tremblante). Lisons un extrait :

Mentre l'umide vesti altri rasciuga,  
Ed altri accende le fumanti selve,  
Con Alvida io restai de l'ampia tenda  
Ne la più interna parte, e già sorgea  
la notte amica de' furtivi amori,  
Ed ella a me si ristringea tremante  
Ancor per la paura e per l'affanno.  
Questo quel punto che sol mi vinse:  
Allora amor, furore, impeto e forza  
Di piacere amoroso, al cieco furto  
Sforzare le membra oltre l'usanza ingorde.  
Ahi lasso, allor per impensata colpa  
Ruppi la fede, e violai d'onore  
E d'amicizia le severe leggi:  
Contaminato di novello oltraggio,  
Traditor fatto di fedele amico,  
Anzi nemico divenuto amando!<sup>320</sup>

---

<sup>320</sup> Tasso, T. *Re Torrismondo (II)* a cura di V. Martignone, Parma 1993, ed Fondaz Pietro Bembo e Guanda editore atto primo versi 557-573

## 4.4 Notes, Nombres, des Hypogrammes et Anagrammes de Saussure à Bach

Un cas exemplaire pour l'enquête sur les relations qui interfèrent entre l'expérience musicale, les savoirs des mathématiques et la pratique des inventions poétiques, est sans doute représenté par J. S. Bach et son écriture sacro-symbolique mise en relation avec l'hypogramme de Saussure (en analysant la poésie latine). Saussure donne le sens d'*hypogramme* en ces termes: *faire allusion, reproduire par écrit*.

Chez Starobinski nous trouvons :

Quand bien même on le prendrait dans le sens le plus diffus, bien que plus spécialisé, de relever grâce au fard les traits du visage, il n'y aura pas de contraste entre le terme grec et notre façon de l'employer ; puisque même dans l'hypogramme, il s'agit de révéler un nom, un mot, en s'efforçant de répéter les syllabes et en lui offrant ainsi une seconde manière d'être, artificielle, ajouté pour ainsi dire à celui original du mot.<sup>321</sup>

De la même façon que Saussure trouvait des hypogrammes, des anagrammes, des mots-clef, 'dilués' dans le texte poétique latin, il est ainsi possible de retrouver de tels éléments dans la musique. La transformation en hypogramme musical du nom de Bach, nous offre un instrument exégétique précieux ; dans la transformation du nom en notes musicales éparses comme des graines dans le tissu contrapuntiste, on retrouve le noyau même de l'enchantement, de la formulation *verba creant* : mettre en musique/incarner dans le son des sémantiques autrement inexprimables (le tétragramme divin ?). Ecouter le son sacré n'implique pas nécessairement qu'il soit manifestement compréhensible, sa seule présence signifie la vie de l'organisme artistique.

Le discours poétique ne sera par conséquent que la seconde façon d'être d'un nom : une variation étendue qui laissera entrevoir, au lecteur perspicace, la présence visible (mais dispersée) des phonèmes conducteurs. L'hypogramme fait glisser un nom commun dans l'étendue complexe des syllabes d'un vers : il faudra le reconnaître et en réunir les

---

<sup>321</sup> Starobinski, J. *Le parole sotto le parole, gli anagrammi di F. de Saussure*, Il Melangolo, Genova 1982, p.150

syllabes directrices, comme Iris réunissait le corps démembré d'Osiris. Cela revient à dire que, en modelant la structure du vers à partir des éléments sonores d'un nom, le poète s'imposait une règle supplémentaire ajoutée à celle du rythme. Comme si un tel cumul de constructions ne suffisait pas, de Saussure n'oublie aucune de ses observations sur le redoublement obligatoire des voyelles et des consonnes<sup>322</sup>.

A ce propos il est intéressant de mettre en parallèle deux textes apparemment distants : *Bach le musicien poète* de Schweitzer et *L'autonomie du signifiant* de Beccaria. Schweitzer, au chapitre *La genèse des œuvres de Bach*, décrit la façon dont le compositeur, en mettant un texte en musique, se concentre sur une seule idée, un seul mot :

En observant attentivement [la partition] on voit que le compositeur s'est inspiré d'une idée, d'une seule parole à la fois, qu'il a ensuite exprimé et développé avec la musique, souvent en l'amplifiant, et même en exagérant sa signification<sup>323</sup>.

Beccaria utilise le terme mot/thème dans le chapitre quand le signifiant prévaut en disant :

Le mot/thème est d'une certaine façon un antécédent de l'ensemble, mais de l'ensemble est aussi induite la texture<sup>324</sup>.

Beccaria se réfère ici à la poésie de Pascoli, mais toujours avec l'intention d'arriver au noyau identifiant de l'aspect sonore de la poésie, le signifiant, sondé dans son rapport avec le signifié.

Schweitzer écrit encore :

La langue musicale de Bach est la plus plastique et précise qui puisse exister parce qu'elle a des racines et des dérivations propres comme n'importe qu'elle langue parlée. Dans ses œuvres on trouve toute une série de thèmes élémentaires nés d'images visuelles, chacun desquels donne naissance à une famille de thèmes légèrement différents selon les différentes nuances de l'idée qu'il veut traduire en musique. [...] Pour exprimer une idée, Bach retourne toujours à la formule fondamentale correspondante<sup>325</sup>.

---

<sup>322</sup> Starobinski, J. id. , p.155

<sup>323</sup> Schweitzer, A. J. S. *Bach il musicista poeta*, Milano 1952, Suvini Zerboni, p.225

<sup>324</sup> Beccaria, G. L. *L'autonomia del significante*, Torino, 1975, Einaudi, p.155

<sup>325</sup> Schweitzer, A. J. S. *Bach il musicista poeta*, op. cit., p. 321

Nous avons ainsi les thèmes des pas, les thèmes de la fatigue, et ceux de la quiétude, les thèmes à deux notes pour exprimer la souffrance supportée noblement, les thèmes chromatiques de cinq ou six notes pour exprimer la douleur et enfin les nombreux thèmes pour exprimer la joie. L'intérêt pour le système compositif, chez Bach, a encore un autre aspect qui concerne de près notre étude : les mathématiques.

On sait que Bach s'était inscrit à la *Sozietat der musikalischen Wissenschaften* (société des sciences musicales), une congrégation qui proposait de réaliser une réforme de l'art en apportant à la musique une méthode scientifique. Le fondateur était, entre autre, un de ses élèves, Christoph Mizler Von Kolof (1711-1778). A ce propos Schweitzer, dans sa biographie de Bach, écrit que le compositeur s'y intéressa si peu qu'il s'y inscrivit avec beaucoup de retard et seulement sur l'insistance du même Mizler<sup>326</sup>. Chaque membre de cette société devait au moment de l'inscription offrir son portrait et une composition musicale dotée de références symboliques. Nous savons désormais<sup>327</sup> que Bach ne voulu pas s'inscrire immédiatement et attendit pour pouvoir être le quatorzième. Le 14 est en effet le nombre qui le représente ; il résulte de la somme des nombres correspondants aux lettres B.A.C.H (B=2, A=1, C=3, H=8, totale 14). En s'inscrivant il remis un portrait, aujourd'hui l'un des plus connus, celui d'Hausmann, dans lequel il est représenté avec une veste à 14 boutons, et dans ses mains une feuille marquée de notes dont le titre est *canon triplex à six voix* mais remplie sur seulement trois lignes! On découvrit ensuite en Angleterre, un second portrait identique au premier, excepté le fait qu'il y figurait d'autres voix, celles manquantes sur le même feuillet. Le canon résultant est une 'fête' de correspondances numériques qui entrecroisent dans les notes la numérique de sa date d'inscription et probablement celle de son illustre prédécesseur Haendel. Au XVIII siècle étaient en vogue les canons sous forme de charade musicale et naturellement Bach s'y intéressa. Il s'agit d'extraits artificiels que les musiciens de l'époque s'amusaient à inventer pour donner des

---

<sup>326</sup> Schweitzer, A. J. S. *Bach il musicista poeta*, op. cit. p. 140

<sup>327</sup> Venuti, M. *Le ultime note di Bach* rassegna musicale Curci Milano 1995, n.3

preuves de leur habileté<sup>328</sup>. Par exemple dans l'Offerte Musicale il y a des canons dans lesquels l'auteur composa des combinaisons d'un ingénieux symbolisme musical. Le titre de la première page contient un acrostiche : **Regis Iussu Cantio Et Reliquia Canonica Regis = RICERCAR.**

Mais comment est-il possible de transformer des lettres en notes ? Tentons une explication.

Les notes sont des **phones** et peuvent être considérées singulièrement, comme représentantes et constituantes du symbole numérique, ou dans l'espace en observant leur mouvement et leur relation les unes avec les autres. Dans le cas d'une fugue ou d'un canon, le nombre de notes qui le forment, qui va, donc, du début jusqu'à la sortie de la voix suivante, représente, ou peut représenter, un nombre symbolique, donc corrélatif aux autres nombres et créer d'autres correspondances symboliques.

Les **phones** se regroupent ensuite en **phonèmes** : figurations reconnaissables qui peuvent être interprétées comme des figures de rhétorique, elles aussi seules ou en relation entre elles. Ces phonèmes agissent à l'intérieur d'espaces délimités, les *mesures*, de lignes verticales, les *barets*, en formant des cellules indépendantes qui peuvent être comptées et évaluées comme de simples notes. Toujours plus grand, nous avons des groupes de mesures qui forment les sections qui, mises en relation, forment entre elles les proportions du corps entier de la composition. Le système de composition de Bach est si raffiné qu'il forme des *organismes musicaux* à l'intérieur desquels on peut observer des règles et des correspondances semblables à des *lois naturelles* mais à peine perceptibles. Un musicien, qui voudrait se passionner et sectionner les structures pour les sonder, n'aura presque jamais la certitude des proportions et des relations numériques comme des symboles effectivement voulus, et pourtant il pourra difficilement les ignorer comme si elles n'existaient pas.

Prenons le cas des fameuses Sonates et Partitas<sup>329</sup> pour violon seul. C'est une œuvre écrite pour explorer le violon dans toutes ses possibilités. En

---

<sup>328</sup> A.Schweitzer, *J.S.Bach il musicista poeta*.op. cit. pp. 196-197

<sup>329</sup> Le terme Partita indique une succession de plusieurs mouvements (division en partie) appelée aussi suite.

partant des caractéristiques typiques de l'instrument on arrive à un élargissement centrifuge : en rendant le plus polyphonique possible un instrument qui ne l'est pas. Bach construit, alors, une série de fausses perspectives en donnant l'impression d'une simultanéité des voix superposées là où elles ne pourront jamais l'être ; en effet, dans plusieurs cas, ce qui est écrit, pris à la lettre, est inexécutable mais, justement interprété, cela se résout efficacement ; bien évidemment, il est bon de savoir ce qu'il faut faire et comment<sup>330</sup>. Revenons au texte.

La première Sonate commence avec la quatrième corde du violon, la plus grave, le **sol** et la dernière Partita qui conclut l'opéra, avec la première corde de **mi**. Au cours des autres sonates et partitas nous traversons aussi les autres cordes, le **ré** et le **la**. Je parle non seulement des notes prises à part mais aussi du fait que l'entière Sonate et l'entière Partita sont dans la tonalité de cette note. En suivant la correspondance des notes avec les lettres de l'alphabet allemand, nous pourrions ainsi résumer les notes de la tonalité des Sonates et Parties : **G,H,A,D,C,E**<sup>331</sup>. Maintenant, si nous voulions nous laisser aller à une première interprétation personnelle, nous pourrions mettre ces lettres en rapport avec l'alphabet hébraïque. Nous aurions alors pour la lettre G le **Zayn** (qui veut dire flèche, nombre correspondant, le 7), pour le H le **het** (symbole de barrière, enceinte, nombre correspondant le 8), pour le A le **aleph** (il tire son origine du mot **eleph** qui veut dire taureau, nombre correspondant le 1), pour le D le **dalet** (qui vient du mot *delet* qui veut dire porte, nombre correspondant le 4), pour le C le **gimel** (initiale du mot *gamal*, chameau, nombre correspondant le 3) et en dernier pour le E le **he** (symbole du souffle ou du

<sup>330</sup> Techniquement l'illusion de la polyphonie sur le violon se réalise en utilisant simultanément différents niveaux sonores et différentes longueurs de son, par exemple sur deux notes simultanées, l'une est à peine tenue un peu plus longtemps pour se lier à la seconde de telle sorte que l'oreille en suive le mouvement et recherche l'illusion de la continuité de la voix. Ainsi, lorsqu'est reprise la même sonorité d'une note interrompue, celle-ci, par ressemblance, se lie à la précédente et, à travers la mémoire de l'auditeur, se recompose l'ensemble sonore, sans aucun effort. Par exemple la basse descendante, introduite dans les premières mesures de l'Adagio, dense tissu de la sonate en La mineur pour violon seul de Bach, est brisée dans l'écriture. Le son de cette basse doit être du même type, de la même sonorité et de la même longueur, pour rendre une ligne uniforme et continue en réalité interrompue.

<sup>331</sup> Si l'on veut être précis la lettre A et la lettre D devraient être en minuscules mais cela n'a pas d'importance pour notre propos. Les lettres en gras correspondent aux quatre cordes du violon.

dernier homme en prière, c'est la vie exprimée à travers le souffle divin, nombre correspondant le 5)<sup>332</sup>. Si nous faisons maintenant la somme de ces nombres nous obtenons 28 qui est le double du nombre qui (par la somme de quatre lettres) représente Bach, le 14. Cette œuvre est pleine de couples et de doubles : trois Sonates et trois Partitas, dans lesquelles il y a des *doubles*, diverses répétitions de certains mouvements.

On peut aller plus loin en avançant vers l'évaluation des symboles. La flèche initiale (**Zayn**) indique une distance à franchir, un espace à parcourir. Bien vite se présente une barrière (**Het**) qu'il faudra aussi braver mais à l'intérieur nous trouvons un taureau féroce (**Aleph**) qu'il faut apprivoiser, par un enchantement. Nous trouverons successivement une porte (**Dalet**), elle aussi à franchir, derrière laquelle il y a un chameau (**Gimel**) qui nous emmènera au bout du voyage où l'homme priant (**He**) trouvera la communion avec Dieu par l'intermédiaire de son souffle vital.

Tout cela relève, naturellement, d'une très libre interprétation. Le fait est, néanmoins, que dans les deux dernières compositions qui constituent la dernière sonate et la dernière partita, il y a deux mouvements que Bach utilisa dans des musiques sacrées : *Veni sancte spiritus* (le Saint Esprit n'est autre que le souffle divin) et *Wir danken dir, Gott* (nous te remercions, Dieu) : il y a donc une logique du parcours et une correspondance de ses significations. En outre, cette œuvre constitue un véritable voyage initiatique à travers les arcanes violonistiques et musicaux qu'un instrumentiste ne finira jamais d'approfondir.

Passons à une composition d'un autre genre, les 24 préludes et fugues en deux volumes du *Clavecin bien tempéré*, un autre travail d'exploration instrumentale. Cette fois il s'agit du clavecin et de la possibilité de jouer dans toutes les tonalités, mêmes les inusités. L'alphabet qui en découle part dans ce cas de la lettre C et va jusqu'à la lettre H. Ici mon travail d'analyse s'est astreint à la simple objectivité des nombres. Comme on peut le voir dans le tableau joint, on a une liste des nombres correspondants aux notes de chaque thème et des mesures de chaque

---

<sup>332</sup> Cfr. Marc-Alain Ouaknin, *Les mystères de l'alphabet, l'origine de l'écriture*, 1997 Paris, ed. Assouline

e De Souzaenelle, A. *La lettre chemin de vie*, Paris 1993, ed. Albin Michel

fugue. Cette fois, il a suffi d'ordonner les fugues dans l'ordre croissant des mesures (de la plus brève à la plus longue) et de noter quand, et dans quel ordre, les lettres du nom Bach ont été insérées.

Comme les deux recueils de 24 fugues ont les mêmes tonalités, donc les mêmes lettres, mais que les durées des fugues sont différentes, les deux recueils contiennent les lettres du nom Bach dans les ordres suivants : CH BA et AB CH.

#### **4.4.1 Le jeu des lettres dans l'art de la fugue**

Le roi Frédéric le Grand avait exprimé à plusieurs reprises son désir auprès de Wilhelm Friedemann Bach, à son service depuis 1738, de voir son père : Bach partit accompagné de son fils en 1747 à la rencontre du souverain.

Dès qu'il eut vent de son arrivée Frédéric le convoqua immédiatement. Bach, qui n'eut pas même le temps de se changer, accouru, et s'excusa longuement pour la poussière sur les vêtements due au voyage. Devant les musiciens de la cour réunis pour le traditionnel concerto de chambre du roi, Bach improvisa sur tous les pianos de la collection royale. Après plusieurs improvisations, il demanda au roi un sujet de fugue qu'il improvisa dans la foulée. Le roi lui commanda ensuite une fugue à six voix mais le compositeur lui fit observer que tous les sujets ne sont pas aptes à être traités en six parties. Cette anecdote nous indique que le sujet d'une fugue, particulièrement s'il s'agit d'une œuvre théorique comme celle de *l'Art de la fugue*, doit être bien travaillée et bien méditée avant que l'on puisse commencer à en élaborer la composition. Les thèmes des mélodies peuvent être le fruit d'une inspiration improvisée, mais le thème de la fugue est comme une graine qui doit générer tout le reste et qui doit avoir en elle toutes les caractéristiques nécessaires pour accueillir ce qui viendra ensuite.

Le thème principal de *l'art de la fugue* est en Ré mineur. Toutes les tonalités mineures ont en commun la mobilité de la sixième et de la septième note de l'échelle. En remontant, ces notes sont plus hautes d'un demi-ton que lorsque l'on descend. Dans la tonalité du Ré mineur la

sixième note est le Si qui en se déplaçant passe de Sib à un Si naturel. Ces deux notes s'écrivent en alphabet allemand B et H. Les deux autres lettres du nom de Bach sont à côté de la première et de la seconde : La et Do (A et C). Dans le choix de la tonalité déjà on peut sentir que Bach élit une tonalité qui permet d'exploiter efficacement l'opportunité d'insérer son propre nom dans la série de contrapuntistes. Le sujet de la fugue est constitué de deux couples de mesures. La première réunit les seules notes fondamentales de l'accord de Ré mineur (Ré, La, Fa, Ré), la seconde par contraste fonctionne sur des degrés proches, avec des durées rythmiques moindres. La mobilité harmonique ou rythmique est entièrement contenue dans le second couple mais l'élan vient du premier couple : du simple déplacement du Ré fondamental de la première moitié de la première mesure en position de majeur vers la seconde moitié de la mesure suivante avec la position de levée vers la troisième mesure. En outre, quand le sujet est reproposé par la voix suivante à une quinte de distance, il n'est pas tout à fait pareil mais la dernière note redevient un Sib pour pouvoir rester dans la même tonalité ; là, nous commençons à entrevoir la possibilité d'insertion du sujet B.A.C.H entre la septième et la huitième mesure. Par la suite il affleure ça et là, chaque fois que le chromatisme du ton mineur offre l'occasion de l'introduire. Pour ma part, je l'ai trouvé au moins 25 fois mais il doit y en avoir bien plus.

Les possibilités de combinaison du nom de Bach sont les suivantes :

ABCH	BACH	CABH	HABC
ABHC	BAHC	CAHB	HACB
ACBH	BCAH	CBAH	HBAC
ACHB	BCHA	CBHA	HBCA
AHBC	BHAC	CHAB	HCAB
AHCB	BHCA	CHBA	HCBA

L'un des détails les plus intéressants est que dans le travail de développement des fugues, et des canons, on utilise souvent l'inversion du sujet, il est donc reproduit à l'identique ou rendu cancrizante ; et bien, dans ces opérations on ne trouve pas le nom BACH par l'opération

correspondante. Par exemple dans le XVI contrepoint il est doublé, il y a le recto et le verso si on les observe, comme dans l'annexe, la mesure 16 du recto et la mesure 17 du verso, on notera que les mesures apparaissent comme sur une ligne horizontale en miroir. L'anagramme de BACH est pour le premier AHCB et pour le second CBAH. Notons que l'inversion n'est pas en miroir mais un croisement des couples de syllabes : les deux premières avec les deux suivantes. En procédant par contrepoints le tétragramme sera toujours plus évident jusqu'à se rapprocher d'un BAHC à la 35 du XVI et en se répétant deux fois encore dans le XVII, aux mesures 24 et 14 de son *Inversus*, et dans le XVIII, mesures 25 et 27 de son *Alio Modo* et pour finir dans le XIX à la mesure 16. Finalement dans ce XIX contrepoint advient la révélation. Après quatre nouvelles apparitions du *tétragramme* anagrammé, à la mesure 193 (pour être précis, entre les mesures 192 et 193) il apparaît pour la première fois comme sujet principal, avec la troisième voix seule qui exprime les quatre notes correspondantes dans l'ordre BACH ! Cela se répétera six fois, uni au perfect inversé HCAB et aux répétitions à la quinte comme on l'a déjà vu pour les autres sujets.

Comme nous l'avons dit, le XIX contrepoint est inachevé. Mais après l'arrivée en scène du thème BACH, désormais sans aucun "masque", le but de la recherche semble atteint. Probablement que nous n'en saurons jamais la véritable raison, mais parmi tant d'incertitudes, hypothèses, théories, le thème BACH de la mesure 192-193 et les suivants, demeure une vérité absolue.

#### **4.4.2 Bach après B.A.C.H.**

Ce sujet de fugue resta pendant de longues années un "défi" pour de nombreux compositeurs et, surtout après que Bach est redevenu célèbre grâce à la découverte de Mendelssohn. A partir de ces quatre notes en guise de thème Schumann, Brahms, Listz, Reger et Webern écrivirent. Ce dernier composa un premier temps de quartet dans les années trente du XX siècle, entièrement construit avec les quatre notes du tétragramme. Anton Webern se servait uniquement de la musique sérielle

dodécaphonique inventée par Schoenberg. La série dodécaphonique se constitue précisément de douze sons préétablis et ordonnés avant le travail de composition. Ensuite la série peut être travaillée, comme l'ont été les canons, en répétant la série en sens inverse, en miroir, ou en la divisant en plusieurs sections et en opérant ainsi différentes variations simultanées à chaque série.

Même chez Webern les nombres agissent dans un système toujours plus serré de correspondances. La série sur laquelle se construit le quartet est déjà elle-même construite à partir de trois répétitions de BACH qui se répètent la seconde fois à l'envers et la troisième un sixième plus haut. La série avec les quatre premières notes correspondant au nom, Webern la fait intervenir seulement au point de la proposition d'or ; en effet, si l'on divise le nombre global de mesures du premier mouvement par la mesure où apparaît la première fois Sib-La-Ut-Si, nous avons 1,69 périodique qui se rapproche approximativement au nombre 1,618. La série, que nous appellerons "royal"<sup>333</sup>, apparaît après douze séries de douze, le seul nombre de Fibonacci qui a une correspondance avec son carré, le 144 ; et ici la numérique symbolique continue en allant jusqu'à entrer en relation avec les indications du métronome.

L'analyse numérique pourrait continuer, cependant je m'arrête ici car même si elle est indispensable pour l'exécution, des informations supplémentaires n'apporteraient rien de plus à cette étude.

Ici de suite quelques pages de notes, explicatives de l'analyse numérique des oeuvres de Bach dont on est écrit.

---

<sup>333</sup> Dans l'*Offrande Musical* Bach développe ce qui s'appelle le *sujet royal*, c'est-à-dire donné par le Roi Federico. Ici pour association j'appelle royale la série avec le nom BACH.

Bech. Clavicembalo ben temperato. 24 preludi e fughe.  
I volume

1 <sup>a</sup> C	15 note	fuga a 4	x 27 bb	1,8 netto
2 <sup>a</sup> c	21 note	fuga a 3	x 31 bb	1,47
3 <sup>a</sup> Cis	21 note	fuga a 3	x 55 bb	2,61
4 <sup>a</sup> c	4 note	fuga a 5	x 115 bb	28,75
5 <sup>a</sup> D	14 note	fuga a 4	x 27 bb	1,92
6 <sup>a</sup> d	12 note	fuga a 3	x 44 bb	3,6
7 <sup>a</sup> Es	23 note	fuga a 3	x 37 bb	1,60
8 <sup>a</sup> es/dis	12 note	fuga a 3	x 87 bb	7,25
9 <sup>a</sup> E	11 note	fuga a 3	x 29 bb	2,63
10 <sup>a</sup> e	24 note	fuga a 2	x 42 bb	1,75
11 <sup>a</sup> F	18 note	fuga a 3	x 72 bb	
12 <sup>a</sup> f	13 note	fuga a 4	x 58 bb	
13 <sup>a</sup> Fis	16 note	fuga a 3	x 35 bb	
14 <sup>a</sup> fis	18 note	fuga a 4	x 40 bb	
15 <sup>a</sup> G	30 note	fuga a 3	x 86 bb	
16 <sup>a</sup> g	11 note	fuga a 4	x 34 bb	
17 <sup>a</sup> As	7 note	fuga a 4	x 35 bb	
18 <sup>a</sup> gis	16 note	fuga a 4	x 41	
19 <sup>a</sup> A	6 note	fuga a 3	x 54	
20 <sup>a</sup> a	31 note	fuga a 4	x 87	
21 <sup>a</sup> B	38 note	fuga a 3	x 47	
22 <sup>a</sup> b	5 note	fuga a 5	x 75	
23 <sup>a</sup> H	14 note	fuga a 4	x 34	
24 <sup>a</sup> h	21 note	fuga a 4	x 76	

Bach. Clav. II volume

1 <sup>a</sup> C	22 note	fuga a 3	x 83 fl *	22	$\frac{C}{83/83}$	17
2 <sup>a</sup> e	9 note	fuga a 4	x 28 fl □	9	$\frac{C}{28/28}$	9
3 <sup>a</sup> Cis	4 note	fuga e 3	x 35 fl	19	$\frac{Es}{70/70}$	17
4 <sup>a</sup> eis	18 note	fuga e 3	x 71 fl			
5 <sup>a</sup> D	9 note	fuga e 4	x 48 fl			
6 <sup>a</sup> ol	23 note	fuga a 3	x 27 fl			
7 <sup>a</sup> Es	19 note	fuga e 4	x 70 fl ○			
8 <sup>a</sup> dis	13 note	fuga e 4	x 46 fl			
9 <sup>a</sup> E	5 note	fuga a 5	x 43 fl			
10 <sup>a</sup> e	45 note	fuga a 3	x 86 fl			
11 <sup>a</sup> F	20 note	fuga a 3	x 99 fl			
12 <sup>a</sup> f	26 note	fuga a 3	x 85 fl			
13 <sup>a</sup> Fis	22 note	fuga a 3	x 84 fl			
14 <sup>a</sup> fis	17 note	fuga a 3	x 70 fl ○			
15 <sup>a</sup> G	42 note	fuga a 3	x 72 fl			
16 <sup>a</sup> g	17 note	fuga a 4	x 83 fl *			
17 <sup>a</sup> As	21 note	fuga e 4	x 50 fl			
18 <sup>a</sup> gis	24 note	fuga a 3	143 fl			
19 <sup>a</sup> A	19 note	fuga e 3	x 29 fl			
20 <sup>a</sup> a	9 note	fuga e 3	x 28 fl □			
21 <sup>a</sup> B	24 note	fuga e 3	x 73 fl			
22 <sup>a</sup> b	26 note	fuga a 4	x 101 fl			
23 <sup>a</sup> H	11 note	fuga a 4	104 fl			
24 <sup>a</sup> h	24 note	fuga a 3	x 100 fl			

21 D	50 note	a 3	47 fl
19 <sup>a</sup> A	6 note	a 3	54 fl
1 <sup>a</sup> C	15 note	a 4	27 fl
23 H	14 note	a 4	34 fl
<u>64</u>	<u>73</u>	<u>14</u>	<u>162</u>

(C) D	E	c	g	(H)	Fis	As	Es	As	pis	e	d	(B)
27(27)	29	31	34(34)	35(35)	37	40	41	42	44	47	47	21
1 5	9	2	16 23	13 17	7	14	18	10	6			
(A) 54	Cis 55	f 58	F 72	b 75	h 76	87(87)	86	115				
19 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	12 <sup>a</sup>	11	22	24	8 <sup>a</sup> 20 <sup>a</sup>	15 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>				

21 <sup>a</sup> B	24 note	fupa e 3	73 fl	II volume
19 <sup>a</sup> A	19 note	fupa e 3	29 fl	
1 <sup>a</sup> C	22 note	fupa e 3	83 fl	
23 <sup>a</sup> H	11 note	fupa a 4	104 fl	

76 (3 impia) (1 numero) 13      289 (diff 127 impia)

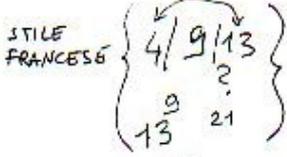
d	e/a	(A)	Cis	E	dis	DA	ES	As	dis	G	(B)
27	28/28	29	35	43	46	48.50	70/70	71	72	73	21
6	2 20	19	3	9	8	5 17	7 14	4	15		
(C) 83/83	Fis 84	f 85	86	89	100	101	104	(H)			
1 16	13	12	10	11	24	22	23				

CH BA  
AB CH

# Bach note delle fughe

I	contrapp.	11 note	fuga 4	78 fl.
II	"	11 "	"	84 "
III	"	11 "	"	72 "
IV	"	11 "	"	138 "
V	"	9 "	"	90 "
VI	"	6 <sup>(13)</sup>	"	67
VII	"	19 note	fuga 3	188 fl.
VIII	"	47 note	fuga 4	130 fl.
IX	"	12 note	"	120 fl.
X	"	14 note	"	184 fl.

XI	"	23+1 "	Canone all'8	103 fl.
XII	"	19 note	Canone moto contrario	109 fl.
XIII	"	11 note	Canone alla decima in contrapp. alla Terza	82 fl.
XIV	"	53 note	Canone alle 12 <sup>e</sup> in contrapp. alla II <sup>a</sup>	145 fl.
XV	recto	11 note	Fuga 4	56 fl.
XVI	inversus	11 "	"	56 fl.



Contra. XVI (continua)

XVII RECTO 32 note 3 voci

XVII INVERSUS

XVIII Fuga 32 note a 2 clar.

XVIII Also modo

Contra. XVI (continua)

XVII RECTO 32 note 3 voci

XVII INVERSUS

XVIII Fuga 32 note a 2 clar.

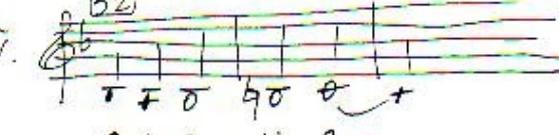
XVIII Also modo

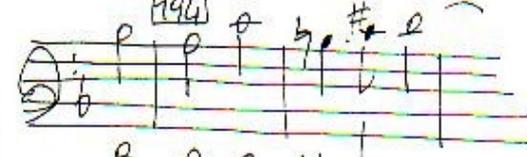
CONTRAPUNCTUS XIX

7 note

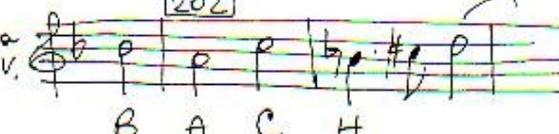
3<sup>o</sup> v. 18  16  BAHC

4<sup>o</sup> v. 22  AHCB

2<sup>a</sup> v. 52  BABHC

3<sup>a</sup> v. SOLO 194  BACH!

con 2<sup>a</sup> v.  
alla quarta  
sopra

1<sup>a</sup> v. 202  BACH

con 4<sup>a</sup>  
alla quarta  
sotto

3<sup>a</sup> v. 211  BACH

con 2<sup>a</sup>  
alla 4<sup>a</sup> sopra  
al rovescio

1<sup>a</sup> v. 218  BACH

con 4<sup>a</sup> alla  
4<sup>a</sup> sotto in  
stretto sopra  
una maxima

2<sup>a</sup> v. 227  BACH

a 222/23 la  
4<sup>a</sup> una  $\sharp$  sotto  
al rovescio

3<sup>a</sup> v. 236  BACH

## **4.5 In medias res: unir la divinité à la terre; le Passage et la dodécaphonie**

En 313 a. C. lorsque Constantin rendit la religion chrétienne religion d'Etat, l'église eut l'immense devoir d'en édifier les temples et de poser les bases de sa structuration idéologique. A la différence des religions païennes le temple chrétien célébrait de l'intérieur le rite sacré, raison pour laquelle sa dimension devait être suffisamment grande pour contenir l'assemblée toute entière. Ainsi naquirent les basiliques du nom des marchés couverts de l'antiquité romaine. Par la suite se posa le problème de l'instrument du culte et de là celui de la représentation du sacré. Il n'était pas possible de représenter par des statues le Dieu chrétien parce qu'il ne se serait pas distingué aux yeux des païens convertis des statues représentant Zeus, mais il fallait néanmoins avoir des symboles clairs et précis de la divinité et surtout du nouveau message.

Gregorio Magno apporta un énorme développement à l'organisation symbolique et représentative de la doctrine chrétienne. Il disait en effet : « La peinture peut servir à l'analphabète tandis que l'écriture sert à celui qui sait lire »<sup>334</sup>. De même pour la musique il organisa et ordonna des chants liturgiques selon le rite religieux, afin de donner union et efficacité à la prière collective.

Un premier saut qualitatif de grande portée fut accompli à l'intérieur de la lutte contre les iconoclastes. Aux côtés de ces derniers, il y avait aussi ceux qui, toujours du côté byzantin, ne partageaient pas la prohibition de l'image mais n'étaient pas non plus en accord avec la vision endoctrinée de Gregorio Magno. Ces individus (les iconodules) souhaitaient que l'image soit l'émanation même du divin puisque, si celui-ci s'était incarné et donc rendu visible et tangible, il pouvait et devait être représenté. Cela ne voulait cependant pas dire qu'il était possible de livrer à la fantaisie de tout artiste la liberté de produire sa manifestation de la divinité. En d'autres termes ils jugeaient insuffisant que l'on représente une mère

---

<sup>334</sup> Gombrich, E. *La Storia dell'Arte*, Milano 2003, ed. Mondadori, trad. Spaziani, p. 135

avec son enfant pour figurer l'image de la Madone. Voilà que se définirent alors des règles canoniques mais surtout une *pensée* au fondement de tout cela : la représentation symbolique, le fait que l'image, le son, le chant et le geste puissent être un viatique pour le contact avec le divin.

Le symbole est à la fois un ensemble de significations, de sensations, de vérités, surtout de significations non traductibles et de vérités inexprimables. C'est comme le visage de la Méduse : on ne peut le regarder si ce n'est à travers un miroir. Et ce, non parce qu'il est terrifiant ou dangereux, mais parce que regarder directement limite le regard, rend vaine la pénétration de la compréhension. La *trace*-symbole en dit plus long que le corps qui l'a moulée. Celui qui rencontre un symbole a la possibilité de l'habiter, d'en remplir les vides et en même temps de se laisser pénétrer par ses significations cachées et inexprimées.

Le symbole dans l'art est une nécessité. Sa valeur est immense autant pour celui qui l'utilise et le vit, que pour celui qui le reçoit inconsciemment. L'interpréter n'est pas toujours nécessaire mais, assurément, peut être très utile.

Des symboles très anciens sont aujourd'hui même fortement enracinés dans notre quotidienneté. Ils ont une vie silencieuse mais encore efficace et robuste. La musique, comme la poésie, est dense de symboles. Ses instruments le sont aussi. Voyons en quelques-uns.

Le violon naît officiellement au XVI siècle. Il provient d'une famille nombreuse : les violes à bras<sup>335</sup>. Sa gestation a été très longue. Il lui a fallu plusieurs siècles pour arriver à une forme et à un système d'émission sonore stables, presque invariants, jusqu'au XIX siècle. Dans son histoire, il y a un tout petit et presque invisible accessoire qui est au centre de tous les instruments à cordes : le *chevalet*. Comme l'indique son nom en italien (*ponticello*), c'est un pont. Il s'agit d'un petit carré de bois non vernis et très léger qui soutient des charges de dizaines de kilos : les cordes en tension, l'archet et la poussée du bras de l'exécuteur. Sa fonction est celle

---

<sup>335</sup> A distinguer des violes de gambe, la différence entre viole à *bras* et viole *de gambe* n'est pas due comme on pourrait le penser à la façon de jouer mais au type de construction, le violoncelle par exemple provient de la famille des violes à bras.

de transmettre les vibrations des cordes au plan inférieur. Là-dessous, juste sous ses pieds, on trouve un petit bâton de bois qui, non par hasard, est appelé âme, et qui transmet les mêmes vibrations au fond. Les vibrations remontent donc en superficie et, au moyen des interstices en forme de 'f', ressortent et se propagent dans l'air pour flatter les oreilles des auditeurs. Il ne faut pas oublier qu'en haut les cordes sont maintenues dans une sorte de pièce carrée, enroulées autour de clefs d'ébène. Cette "pièce" se poursuit par une volute en boucle semblable à une plante. Au lieu de la volute en boucle on peut aussi trouver un visage sculpté. Jusque-là l'abécédaire des composantes et du mécanisme de l'instrument. Observons maintenant ce chevalet d'un peu plus près. Sa forme au cours des siècles s'est énormément modifiée mais non au niveau de ses caractéristiques fondamentales : avoir un dos arrondi, deux protubérances latérales et reposer sur deux pieds qui adhèrent parfaitement au plan harmonique. De toute évidence sa stylisation est clairement anthropomorphique, on le voit plus ou moins selon le modèle. Et ce n'est pas la seule représentation symbolique. Nous avons parlé du visage sculpté. Un dieu qui offre un lien : les cordes. L'homme est le pont, au moyen duquel on peut unir **la divinité et la terre**. En dessous, cette fois à travers son âme, le vide des enfers<sup>336</sup> s'emplit des vibrations divines ; et c'est seulement une fois que tout le parcours a été accompli, lorsqu'au plus haut et au plus bas est advenue l'unification, que le son retentit : l'instrument *parle*. Tout cela ne serait cependant pas possible sans l'intervention de la musique. Voilà : le symbole devient *habitable*. L'arc est prêt à décocher les flèches sonores, à toucher le cœur des auditeurs, à amadouer sa *féroce* indifférence, à flatter les *griffes* de la distraction<sup>337</sup>. Le musicien instrumentiste est donc à la fois Prométhée et le "mangeur de pain", l'auteur des vibrations et leur récepteur, le créateur et la créature, le représentant et le représenté.

---

<sup>336</sup> Du latin: *infer, infēra, infērum*, inférieur.

<sup>337</sup> Voir *Orfeo*, à propos de l'amadouer les féroces lions avec la lyre...

#### **4.5.1 Arnold Schoenberg et l'écriture sans images**

Ce "mariage" d'opposés augmente, voire s'amplifie en écho dans le discours même de l'interprétation musicale, dans l'utilisation d'un langage déclamatoire très clair dans sa grammaire mais encore une fois avec des significations-trace qui doivent être gravées encore et encore et à chaque fois différemment.

Prenons par exemple la grande œuvre de Schoenberg le *Moses und Aron*. Le système d'écriture inventé par l'ingénieux compositeur est célèbre, il est connu sous le nom de dodécaphonie ou de sérialité. Les douze sons, représentés par exemple par les douze touches noires et blanches du piano allant d'un do à l'autre, sont choisis selon un ordre préétabli. Ces séries sont ensuite utilisées de multiples façons, par exemple en sectionnant la série en deux parties, en inversant la direction ou en la retournant et ainsi de suite.

Encore un exemple, donc, dans lequel lettres, textes, significations, nombres et symboles se transforment et s'incarnent à l'intérieur d'une sonorité ; un exemple où le système ancien de langage-identité se forme à travers un nouveau langage sonore. La même idée *sonnante* fournit une clef de lecture (*religieuse* dans ce cas) du choix et du processus de composition.

De nombreuses religions ont dans leur cheminement un moment fatidique : le passage du cercle étroit des initiés à la masse populaire. Ce passage, qui en soi peut être un point de force, s'ouvre sur divers problèmes. Avant toute chose la diffusion populaire par nature doit simplifier le message, il n'est pas possible de rencontrer le même type et la même exigence de connaissance chez un grand nombre de personnes, ce pourquoi plus le nombre grandit plus la superficie de la connaissance s'élève et s'éloigne de la profondeur des choses sacrées. Un autre aspect non moindre réside dans la nécessité (ou juste la volonté ?) d'avoir un ensemble de personnes pour ainsi dire *adeptes aux travaux* pour guider celui qui ne peut ou ne veut pas en savoir plus. Inévitablement ces personnes acquièrent un pouvoir. Dans certaines religions anciennes comme la pythagorique ou le culte d'Isis dont l'un des rares témoignages

se trouve dans l'*Ane d'or* de Apuleio<sup>338</sup>, était requis le secret. Seuls quelques personnes présélectionnées pouvaient accéder à la connaissance et à la pratique de tels rites religieux et cela permettait une égalité bien plus importante entre les adeptes en ce qui concerne l'information des choses fondamentales que l'on n'a pas dans les religions de masse. Le niveau d'approfondissement, dirons-nous mystique, demeurait de toute évidence absolument personnel et dépendait de la seule expérience. La confidentialité permettait en définitive que la connaissance se transmette précisément en raison du fait que le choix des disciples tombait sur des personnes prédisposées à un tel approfondissement.

Dans le cas de la religion hébraïque nous enregistrons un saut qualitatif original à l'égard de la dualité élite-masse. Nous sommes en effet face au cas d'un peuple tout entier élu pour vivre l'expérience religieuse. La médiation cependant s'impose. Déjà dans le passage d'une seule personne à une autre est nécessaire une simplification ou une représentation symbolique.

L'œuvre de Schoenberg *Moses und Aron* raconte ce moment, raconte non la naissance d'un peuple, qui adviendra dans l'*Ouverture des eaux*<sup>339</sup>, mais sa **gestation**.

Nous avons une information importante dans le mot **Pharaon** qui dérive de l'hébreux **aphar** qui veut dire multitude, poussière. Le parcours biblique du peuple hébraïque consiste, en simplifiant, au passage de la multitude à une précise identité (en cela il se rapproche de la signification du chemin vital de chacun de nous). Le langage des douze sons de Schoenberg s'allie de façon heureuse à cette conception de la "multitude" qui s'organise peu à peu de manière toujours plus définie sans jamais accorder la prévalence à un son sur un autre. C'est en effet chacune des notes qui compose et constitue l'ensemble, et Schoenberg lui-même

---

<sup>338</sup> Apuleio, *Le Metamorfosi o l'Asino d'oro*, Milano, ed. Rizzoli 1992, titolo originale *Metamorphoseon libri XI (Asinus aureus)*

<sup>339</sup> Je me réfère à la similitude que suggère Annike de Souzenelle dans *l'Égypte Interior* (voir plus bas), entre le moment de l'accouchement où sortent les eaux juste avant la naissance et le moment où s'ouvre la mer Rouge et naît le peuple d'Israël.

l'exprime en ces termes, lorsqu'il décrit dans une lettre à un ami son nouveau système : *je compose avec des notes*. La différence avec tout autre type de compositeur peut être exprimée dans l'idée qu'un écrivain prétende écrire non à partir de phrases ou de mots mais à partir de lettres. A bien y réfléchir on a là une vision très proche de la lecture des textes bibliques en hébreux : les lettres ont leur signification soit indépendamment soit dans le contexte du mot, elles ont leur nombre correspondant et les mêmes mots peuvent être lus à l'envers, divisés par deux en remplaçant l'autre moitié par d'autres lettres pourvu que se maintienne le nombre global du mot original. Il s'agit en définitive des règles de base de la musique sérielle !

#### **4.5.2 Analyse de quelques extraits de la partition de Moses und Aron**

Il est superflu de dire que cette œuvre de Schoenberg est un grand travail complexe, je tiens pourtant à le dire pour l'admiration que j'éprouve quand, en approfondissant certains de ses aspects, émerge immédiatement la grande pensée qui est en amont d'une telle complexité. En observant une petite partie je peux déjà cueillir avec évidence les connexions entre les notes et le texte, entre les parties et le tout.

Voyons par exemple le début :

Six voix de solistes qui émettent des sons sans mots en se divisant en deux accords de trois notes qui durent le temps de trois noires, avec une alternance des nombres 6 et 3. Le premier accord de trois notes présentent à la base un Si bémol, la lettre B selon l'usage allemand pour indiquer les notes musicales. Nous savons que la bible hébraïque commence par cette lettre, le *bet*, qui possède une très longue série de symboles (la maison, le chiffre 2, l'autre, le féminin...) voici donc une richesse de possibilités interprétatives juste dans la première note de l'œuvre : un renvoi à la Création !

Mais c'est dans la seconde scène du premier acte, à l'entrée d'Aaron, que commence à se démêler le discours. La première phase "**Du Sohn meiner Vater**" repose sur une série de douze sons lesquels sont

exprimés avec des appuis et des anticipations appartenant à un langage *préclassique*. Les notes ne sont pas toutes singulièrement énoncées à travers une froide énumération mais l'on rencontre quelques répétitions qui aident à souligner les intervalles. La seconde série, vis-à-vis de la première, suit la numérotation 12, 11, 8,7, 9, 10, 4, 3, 5, 6, 2, 1. Observons le mouvement interne dans lequel les deux premières et les deux dernières notes apparaissent dans l'ordre décroissant alors que les trois couples internes sont alternés : sens décroissant et croissant. La troisième série est "ordinairement" un 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Dans la quatrième on a le contraire de la seconde 1, 2, 6, 5, 3, 4, 10, 9, 7, 8, 11, 12. En poursuivant nous commençons à trouver des séries mixtes<sup>340</sup> à la mesure 148, toujours dans la seconde scène du premier acte de la partie de Aaron, nous trouvons la première moitié de la série avec 6, 8, 3, 10 11, 5 et une nouvelle série de seulement trois notes ainsi exprimées 1, 2, 3, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 4, 5, 6, avec les trois dernières notes répétées trois fois. A la mesure 153 on reconnaît les notes restantes de la première série 12, 7, 9 2, 1, 4 et l'inverse de la nouvelle série (toujours dans les six notes et avec répétition inversée des trois notes finales) 5, 4, 3, 2, 1,3, 2, 1, 3, 2, 1. Dans la mesure 163 les six notes de la série correspondent à la 153, les six suivantes à la 168 et les six qui viennent ensuite à la 155. A la mesure 171 débutent les contraires et ainsi nous avons le contraire de 163, et à la 173 le contraire de 166-68.

Ce n'est cependant pas seulement un jeu de nombres, nous trouvons aussi des références dans les correspondances notes-texte : les Fa# de la mesure 164 à 166, dans l'un on trouve le mot **Volk** et dans l'autre le mot **Gott**. Comment ne pas y voir une correspondance entre le peuple et le Dieu qui l'élit ! Souvent le mot Gott s'installe dans un rythme de trois sur une mesure de quatre noires, l'élargissement du trois dans le quatre. La troisième et la quatrième lettre de l'alphabet hébraïque (*gamel* le chameau, et *dalet* la porte) vont souvent ensemble : le triangle et le carré (en architecture durant le XIV siècle de nombreuses fenêtres étaient

<sup>340</sup> Volontairement j'évite la terminologie officielle et dans l'identification même des séries j'avance pas à pas découvrant l'intrigue des notes.

surmontées d'un triangle), le chameau et la porte (le chameau dans le chas de l'aiguille !). La symbologie hébraïque, le système même de la terminologie lexicale hébraïque, s'entremêle étroitement avec le système dodécaphonique de Schoenberg (et non seulement par la forme mais surtout par la substance).

Regardons le nom de Moïse en guise d'exemple :

Le nom de Moïse en hébreux **Mosheh** est constitué de l'envers des lettres **Hashem** qui signifie le **Nom**.

**H Sh M            =            M Sh H**

*Dans son propre nom Moïse nous conduit à cette "inversion" essentielle par laquelle nous devenons avec lui ce que, en profondeur, nous sommes déjà, JE SUIS* <sup>341</sup>.

Voici comment la série dodécaphonique par la première inversion devient porteuse de plusieurs significations en même temps et dans ses différentes directions démêle ses énergies révélatrices.

Passons au mot Egypte : en hébreux **Mitsraim**, est essentiellement une matrice d'eau (**Maim** les eaux) qui contient un fœtus étroit en elle, les consonnes "Tsr" (qui signifient en effet *étroit*<sup>342</sup>. Israël peut représenter comme un fœtus qui est en train de se former pour ensuite naître en laissant l'Egypte, au moment où abandonnant l'Egypte il traverse la mer Rouge). Et voici qu'en sectionnant la série en parties séparées, comme il advient avec les groupes de lettres qui composent un mot, et en les remplaçant par d'autres, nous pouvons trouver non seulement d'autres significations mais aussi extraire celles déjà contenues comme *matrice*, qui ajoutent d'autres significations dans une interprétation presque infinie.

[...] la série de *Moïse et Aaron* est [...] conçue de façon "circulaire" : elle n'a donc ni un début ni une fin. [...] La série ainsi structurée apparaît comme le résultat voulu par le musicien de lui conférer une signification sémantico-symbolique : celle présente dans la Kabbalah. C'est le symbole de l'idée d'un Dieu non représentable, unique, éternel, omniprésent ; il est infini et en tant que tel "début" et "fin" de toute chose. <sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Souzenelle, A. de *L'Egypte intérieure*, Paris 1992 ed. Albin Michel

<sup>342</sup> Souzenelle, A. de *L'Egypte intérieure* Idem.

<sup>343</sup> Rognoni, L. *Testi poetici e drammatici*, di A. Schoenberg, Milano 1967, Feltrinelli

### 4.5.3 Aaron ou la métaphore du musicien

“Which are the symbol that belong to Aaron?

This question must now be faced. It is not the text, but the score, as the fulfilment of the poem, which gives us the key to Aaron’s character as it was conceived by Schoenberg. Moses is a speaking role; the proclaimer of idea, significantly, is denied song. Aaron, on the other hand, the exegetist, the rhetorician, the weaver of fantasies, is granted song, the medium of sensuality.”

Quels sont les symboles qui apparaissent à Aaron? [...] ce n’est pas le texte mais la partition, comme composition du poème, qui nous donne la clef de lecture pour le caractère de Aaron tel qu’il fut conçu par Schoenberg. Moïse a un rôle parlant; le proclamateur de l’idée, de la signification, à qui le chant n’est pas donné. Aaron, de l’autre côté, est l’exégète, le réteur, le tisseur de fantaisie, à qui le chant est concédé, le médium de la sensualité.<sup>344</sup>.

La partition musicale peut être identifiée comme étant l’exacte représentation du personnage. Moïse : contient tous les sons mais n’en émet aucun tandis que l’interprète est l’intermédiaire, l’instrument indispensable à la manifestation de la transmission du message artistique, artificiel, mais c’est aussi, et surtout, celui qui fascine le public, entre avec lui dans une étroite relation, intime ; il est le magicien qui enchante et affabule et qui peut être toujours tenté de trop exercer son pouvoir de manipulation des esprits, d’exagérer dans une direction en s’éloignant parfois complètement du parcours originaire. Le dilemme est souvent à l’intérieur même de cette simple affirmation : c’est seulement en prenant des libertés dans l’interprétation, puissent-elles sembler en apparence excessives, que l’on reste fidèle à l’original ! Il faut s’orienter vers la signification en se servant de la superficie comme canevas, comme clef d’entrée. Chercher l’assonance du sens, la comprendre et la restituer de la façon la plus juste. Le péché de Aaron, auquel Schoenberg accordait une expiation au troisième acte, en éliminant la musique, a été de *trahir* l’origine et de la *traduire* en sons non correspondants.

---

<sup>344</sup> Worner, K. H. “Schoenberg’s Moses and Aaron” dans *Der Expressionismus in der Musik und sein Verhältnis zur Vergangenheit* Relazione presentata al Convegno internazionale di studi sull’Espressionismo, Firenze 1964



come 168 contr. di b

come 171 contr. di a

203

Du er hörst die Bit-ten der Armen, nimmst an die Op-fer der

ten  
RIPETIZIONE

218

come c

Nur ein all-mäch-ti-ger Gott Kann-te solch ein schwaches ge-de-

221

come a

contrario di e

de mü-tig-tes Volk aus er wäh-len, sei-e All-

225

contrario di e

contrario di a

macht, sei-ne Wun-der an ihm-zu sei-ger

230

come a

come b

es zu leh-ren, an ihn al-lein-zu glau-ben

DALE

come 171

All-mäch-ti-ger! Sei der Gott die-ses Vol-kes!

Be-frei es aus Phä-raos Knecht schaft!

DALE 342



## **Troisième partie : l'étude performative**

## 5. *actio* : créer, gérer et maîtriser un organisme complexe

*“gestus est motus et figuratio  
membrorum corporis,  
ad omnem agendi  
et habendi modum”<sup>345</sup>.*

### 5.1 Pourquoi créer un organisme complexe ? Le *faire* du poète comme le *faire* de l’alchimiste

On accède à l’alchimie par le faire, en se salissant les mains, en risquant non seulement l’échec de l’œuvre, mais aussi ses propres biens, sa propre renommée, sa propre vie, si la matière mise sur le fourneau pour que se produise la transformation par la chaleur du feu, devait malheureusement exploser<sup>346</sup>.

La valeur de l’expérience est reconnue de tous. Et même sa valeur d’apprentissage, je veux dire sa façon de se mouvoir euristiquement, à travers un empirisme dénué de planifications a priori rigides, peut sembler, ou être considérée dans certains cas dangereuse, erronée, dans la mesure où elle est au moins casuelle. La spécialisation approfondie, qui impose plusieurs années d’études, divise les carrières : les musiciens interprétés par des musicologues et des compositeurs, les acteurs professionnels par des critiques littéraires et des écrivains, et ainsi de suite. Pourtant l’expérience (et je le répète, c’est une expérience qui advienne au-deça la conscience théorique) est la seule qui puisse rendre avec clarté les informations incomplètes qui viennent de lointaines dimensions temporelles et géographiques (et encore plus des limites d’une explication écrite, fruit d’exemplifications et de conventions sous-entendues perdues dans les mille changements de la pratique, des usages, des coutumes, et des esthétiques) ; la conscience du “métier” rend évidents les nécessités et les problèmes que son exercice comporte, laissant ainsi pressentir des allusions évocatrices ou des demi phrases que

<sup>345</sup> Schmitt, J. C. (1990) *Il gesto nel Medioevo*, Laterza Bari (trad. Claudio Milanese) p.70

<sup>346</sup> Pereira, M. *Alchimia*, Milano 2006, Mondadori Meridiani, p. XI

les textes peuvent contenir, et évitant, parfois, des erreurs transmises depuis des générations. Faisons un exemple.

Depuis plusieurs décennies maintenant, le répertoire musical, s'est étendu sur un arc de cinq siècles. Toutefois la différence de la praxis exécutive d'une ère temporelle et géographique à une autre, requière des connaissances si approfondies qu'elle en appelle à des spécialisations dans chaque domaine historique particulier. La connaissance que les traités des différentes époques nous rapportent serait insuffisante si ne nous venait en aide l'utilisation des instruments originaux qui à eux seuls peuvent – unis naturellement aux expériences directes des répétitions et surtout des concerts publics – nous guider de façon sûre vers la compréhension profonde du texte écrit ; (écrit pour cet instrument et non pour le "modèle" moderne<sup>347</sup>).

Non seulement parler de musique mais la jouer, non seulement l'exécuter mais l'écrire, non seulement parler de la sextine lyrique mais en composer, et ce, pour pouvoir s'exprimer artistiquement, mais aussi, et surtout, pour acquérir la connaissance. Pratiquer l'expérience comporte des risques, comme le texte de l'alchimiste le signale, mais il nous faut préciser qu'écrire de la musique ou écrire des textes poétiques ne veut pas dire nécessairement être compositeur ou poète. Pratiquer c'est étudier, comprendre, entrer dans des mécanismes tellement complexes qu'on en éprouve le besoin de dépasser la parole, d'utiliser les sens au complet, de marquer dans la mémoire de son propre corps les instances principales du voyage qu'a été l'investigation et dans le 'retour', les rapporter à la lumière avec une conscience qui aurait été autrement éphémère.

L'un des moyens de compréhension les plus importants, par exemple, de l'interprétation musicale (et pas seulement), est le geste. Pressentir le mouvement musical considéré avec son propre corps, instruire l'esprit sur les proportions de la formation sonore dans l'espace que seule une perception claire de l'inertie peut offrir.

---

<sup>347</sup> Le piano de Beethoven est tellement différent du piano actuel, qu'il en devient dans la pratique un instrument différent et tellement éloigné de l'original qu'il faut exécuter ses sonates à l'harmonica pour espérer trouver une correspondance !

Le geste contient un univers entier. Le geste est pour commencer mouvement, mais il est aussi rythme, communication (par exemple il peut être l'expression du pouvoir, de la soumission, de l'agression...). Le geste possède, donc, une grammaire précise qui parvient aux destinataires de façon plus directe, et plus rapide, que le son, mais lorsque le son et le geste s'unissent, ils augmentent mutuellement leur puissance et, de fait, leurs forces expressives, évocatrices et communicatives. Dans le geste se trouvent alors le symbole et le nombre. Voyons comment.

On connaît le livre de Saint-Augustin, parmi les plus célèbres comme *Les Confessions* ou *Les cités de Dieu*, le *De Musica* est moins connu qu'il ne le mériterait, ce livre traite de la Musique comme art du nombre dans le mouvement.

Dans les cinq premiers livres de son *De Musica*, Augustin s'approprie la conception antique de l'harmonie numérique, mais pour la mettre essentiellement au service de la métrique, entendue comme un mouvement réglé par la voix et tout le corps. "In motu est enim etiam omne quod sonat<sup>348</sup>" (dans le mouvement tout sonne) dit Saint-Augustin, et aussi : Ergo scientiam jam probabile est esse scientiam bene movendo; ita ut motus per se ipse appetatur, atque ob hoc per se ipse delectet<sup>349</sup>" (Il est donc déjà probable que la science de la modulation soit la science du mouvement bien réglée, de façon que le mouvement soit recherché en soi et qu'il amène par conséquence du plaisir), c'est probablement que la science de la modulation est la science du bien se mouvoir, qui permet d'apprécier le mouvement et fait en sorte que l'on se complaise de cela. Les rythmes dont il est question sont ceux de la poésie. Dans le sixième et dernier livre l'auteur se dirige vers la contemplation des nombres éternels et immuables, c'est-à-dire vers Dieu.<sup>350</sup>

A Oxford, autour de la moitié du XIII siècle, dans l'un des secteurs les plus ouverts de la philosophie et des sciences grecques et arabes, Francesco Bacone dans son *Opus Tertium*, en parlant de la musique, arrive à définir la musique de façon complète et complexe. Son savoir musical dérive de toute la tradition latine et chrétienne : Marziano Capella, Augustin, Cassiodoro, Boezio...

<sup>348</sup> Agostino, Libro II, 3 a cura di Giovanni Marzi, Firenze 1969 Sansoni

<sup>349</sup> Agostino, *De Musica*, Libro I, 2,3, idem

<sup>350</sup> Schmitt, J. C. *Il gesto nel Medioevo*, Bari 1990, ed. Laterza (titolo originale *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*) p.256

Il explique que la musique est une science mathématique qui enseigne les justes rapports entre les sons (jusque-là rien de nouveau) mais il ajoute : les rapports entre les sons, la voix et les mouvements du corps. La musique a donc deux formes d'expression : audible et visible ; la première audible grâce aux instruments musicaux et au chant, l'autre visible grâce aux gestes (non seulement la danse donc, même si le modèle du geste musical est toutefois l'harmonie de la danse). La musique, pour être complète, a besoin des extensions et flexions du corps contenus dans les gestes<sup>351</sup>. Ces informations nous mènent à considérer l'événement sonore comme quelque chose de bien plus compliqué que ce que nous sommes habitués à considérer dans notre culture occidentale moderne. Compliqué, complexe et complet. N'oublions pas que le pied métrique de la poésie se réfère justement au pas, et que dans la poésie grecque les lettres étaient porteuses d'indications musicales comme la hauteur des notes et, de par leur union en figures de rhétorique, aux modes musicaux. Dans la rhétorique la phase finale de l'art oratoire se conclut avec l'*actio*, l'action, le mouvement dynamique. On enregistre alors que, précisément autour de 1200, s'affirme toujours plus une importante perception de la science musicale en sens dynamique, le mouvement dans la concrétude de son action communicative artistique. La sextine lyrique, née justement aux environs de 1200, est comme nous l'avons vu un geste rotatoire ; la musique s'exprime à travers le temps, le mouvement corporel à travers l'espace. La communication est tournée vers les autres, mais surtout vers Dieu ; ainsi, même la plus profonde signification mystérieuse et cachée devient manifeste à travers le symbole, donc intimement, ce qui permet sa représentation/manifestation avec plus de précision, et ce, justement parce qu'elle n'est pas complètement définie. Le lien entre langage et geste est essentiel selon Lucrezio, l'un et l'autre répondent au besoin de l'homme de communiquer et quand la communication<sup>352</sup> est adressée au divin, le langage est fortement crypté.

Mais revenons au geste, à la manifestation du visible.

---

<sup>351</sup> Schmitt, J-C. (1990) *Il gesto nel Medioevo*, op. cit., p.257

<sup>352</sup> Schmitt, J. C. *Il gesto nel Medioevo* id., p.27

Une des définitions de la mot geste parmi les plus complexes de l'histoire occidentale antique et médiévale est, comme nous l'indique J. C. Schmitt, de Ugo di San Vittore: "gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum" (nous sommes toujours au XIII siècle).

Deux couples de termes sont absolument intéressants : "mouvement" et "figuration" des membres du corps, et "action" et "attitude" (ad modum).

Le geste est un "mouvement". A partir de la musique et des rhétoriques antiques, l'idée est traditionnelle. Tandis que l'idée d'inclure le mouvement dans l'action et l'attitude, le *modus agendi* et le *modus habendi* est nouvelle. La clef de cette inclusion me semble soit la *figuratio*, qu'il faut entendre de différentes façons : le geste, en se mouvant, se configure et ce faisant il configure l'ensemble des membres du corps ; au final il confère à l'extrême une figure de ce qui est caché et que les gestes expriment donc les mouvements de l'âme. Le terme *figuratio* dénote la valeur symbolique du geste. <sup>353</sup>

D'après Giovanni di Salisbury, le royaume est un corps dont le prince est la tête et le reste de la hiérarchie les autres membres, jusqu'à atteindre les pieds : les paysans qui marchent sur la terre et qui soutiennent par leur travail tout le reste du corps. Ugo di San Vittore, lui, en inversant les termes de la métaphore organiciste et satirique du royaume, construit une image dynamique du corps humain caractérisé par les gestes ordonnés de ses membres<sup>354</sup>. En outre, Ugo di San Vittore affirme que trois éléments constituent la "qualité et la façon de parler": le geste, le son et le sens de ce qui a été dit. Le geste doit être "modeste et humble", le son "bas et suave" et le sens "doux et vrai". On voit se configurer peu à peu une grammaire des gestes qui unit deux extrémités lointaines mais absolument complémentaires : d'un côté la disposition ordonnée, la prégnance du nombre, la représentation, autant que possible, d'un organisme intellectif (de conception boétienne) inconnaissable ; de l'autre le pôle visible de la corporité terrienne qui se base sur un moment contingent et donc sur le besoin d'adaptations caractéristiques de l'art improvisé.

---

<sup>353</sup> Schmitt, J. C. *Il gesto nel Medioevo* id., pp.156-7

<sup>354</sup> Schmitt, J. C. *Il gesto nel Medioevo* id., pp.170-71

Pour cette raison, il est alors absolument nécessaire au cours de cette étude d'affronter le passage crucial à travers le geste. L'incarnation de l'idée, quelle qu'elle soit, est porteuse de vérité, de connaissance et d'une forme d'observation et de contemplation. Il est encore important de noter que l'incarnation de l'idée aurait eu une valence complète sans l'originalité de l'idée même. Incarner et traduire celles des autres veut dire se faire l'interprète mais avec des valences trop évidentes d'exécuteur, et l'expérience vaut la peine de risquer un approfondissement de tous les passages d'une création artistique pas à pas. Pour cette raison je suis allé jusqu'à la conception d'une forme poétique originale, afin de lui soumettre le poids de la première expérience, de sonder les forces de l'équilibre, le "grincement" des propositions erronées ou le fonctionnement huilé d'une bonne combinaison réussie. Pour cette raison, l'*actio*, dans ce cas, s'est traduit en une réalisation totale où tous les éléments visibles et audibles sont en jeu : la danse, les images, le son ; mais de telle sorte qu'à l'origine, dans la création en amont, dans la conception, soit également présent le symbole de l'indicible, le nombre, chiffre 'indéchiffrable' dont le son ne pourra jamais être totalement entendu par une oreille humaine ! Faire agir, *pronunciatio* ou mieux *actio*, l'action de l'art oratoire de la rhétorique antique, la dernière phase. Agir avec le geste, agir pour pratiquer, produire du sens et le communiquer. Pour ces motivations et pour l'expérience clarifiante qui en dérive, je me suis engagé sur le chemin de la connaissance au moyen du *faire* (n'est-ce pas cela la poésie ?).

## 5.2 *Dianaballo*<sup>355</sup>

une œuvre lyrique numérique, ou un laboratoire de recherche, la création, la réalisation et l'exécution, d'un organisme complexe.

La nature du triangle est contenue *ad aeterno* dans la nature divine comme une éternelle vérité<sup>356</sup>.



Fig. 5.1 Les répétitions du spectacle au *Centro Elaborazione Danza*

A l'occasion d'une invitation au colloque Mathématiques et Culture de l'édition 2009, organisé par le professeur Michele Emmer (professeur des Mathématiques à l'Université La Sapienza de Rome), j'ai pu compléter ma communication sur les rapports entre musique et mathématique de tout un spectacle, objet de ma recherche.

Le spectacle, réalisé le 27 mars 2009, a été préparé en deux ans, même si sa gestation remonte à plusieurs années en arrière. L'idée, comme il a été déjà dit, naît de la sextine de Pétrarque *non à tanti animali il mar fra l'onde*, à laquelle je dois plusieurs mots/rimes choisis. L'œuvre s'articule sur trois différents niveaux :

1. le texte, qui a été le générateur de tout le dispositif artistique ;
2. la musique, dérivée du texte par l'intermédiaire des combinaisons numériques, nous verrons comment ;
3. la danse, construite sur la musique.

<sup>355</sup> F. Fontanella, (1821) *vocabolario greco antico, alla voce Α ν α β α λ λ ω* , procrastino, Alvisopoli Napoli. En jouant avec le grec ancien pour dire le contraire: indifférer!

<sup>356</sup> Spinoza, Baruch *La Teologia Politica*, Torino, 1972 ed. Einaudi, p.109

Outre ces plans, qui découlent les uns des autres, il faut en signaler deux autres :

- a) les mathématiques combinatoires ;
- b) les illustrations scéniques.

Les mathématiques sont le passage nécessaire pour relier le texte à la musique, les dessins créés l'atmosphère nécessaire pour orienter l'espace de la danse.

*Dianaballo* est donc un spectacle conçu à partir d'une règle combinatoire mais aussi, et surtout, sur un mouvement à double spirale. Les lettres ont généré des nombres, ou mieux : une combinaison d'une série de mots a créé une grille numérique et celle-ci un système pour composer des notes. Le corps sonore ainsi formé, sous le double aspect de poésie et de musique, en représentant une histoire et des symboles, a inspiré des images ; le tout a été ensuite traduit en gestes : exécutifs et, surtout, chorégraphiques. Le schéma numérique de la sextine lyrique avec la rétrogradation croisée se génère ainsi :

Non à tanti animali il mar fra l'onde	1
Né lassù sopra il cerchio de la luna	2
Vide mai tante stelle alcuna notte	3
Né tanti augelli albergan per li boschi	4
Né tant'erbe ebbe mai campo né piaggio	5
Quant'à 'l mio cor pensier ciascuna sera	6

Di dì in dì spero omai l'ultima sera	6
Che scervi in me dal vivo terren l'onde	1
E mi lasci dormire il qualche piaggia;	5
Ché tanti affanni uom mai sotto la luna	2
Non sofferse quant'io: sannolsi i boschi	4
Che sol vo ricercando giorno e notte.	3

Et ainsi de suite...

Je reporte l'intégralité du schéma numérique figurant le mouvement des six mots/rime des six stances pour ensuite pouvoir le comparer avec ma

variation :

1	6	3	5	4	2
2	1	6	3	5	4
3	5	4	2	1	
4	2	1	6	3	5
5	4	2	1	6	3
6	3	5	4	2	1

Il est clair, à partir de ces premières indications, que le nombre est fortement présent et fondateur de l'acte même de composer une sextine lyrique.

Celle-ci est déjà toute définie dans la première stance, les mots/rime, avec leur ordre établi, tracent son chemin, en définissant autoritairement jusqu'à son histoire. Mais c'est dans la perception de leurs répétitions en différentes combinaisons que l'auditeur peut, en effet, ressentir la circularité concentrique orientée vers l'intérieure : *la rétrogradation croisée*.

Les implications sonores sont nombreuses, les mots répétés, peuvent et doivent exprimer non seulement tout l'éventail de leurs acceptions, immergées dans différents contextes qui se forment peu à peu, mais c'est également dans leurs relations, dans les rapports entre mots identiques unis à distance par des variantes, que se créent de nouveaux contrastes et significations (des couleurs, des sensations, des allitérations, des allusions et d'autres artifices rhétoriques).

Observons encore une fois la grille numérique formée par le mouvement combinatoire des mots/rime. En lisant la série verticalement, on note que le dernier nombre de la première colonne devient le premier de la successive. C'est la première chose que l'on perçoit de manière évidente. Observons le déplacement dans les colonnes verticales du premier mot, du numéro 1 : nous voyons qu'il se décale sur les 2°, 4° 5°, 3° et 6° places. Curieusement, ce sont exactement les nombres que l'on peut lire sur la première ligne horizontale, de droite à gauche ; même pour le

nombre 2 et pour tous les autres à la suite, les nombres de la ligne, lus de droite à gauche, indiquent les déplacements des mots/rime.

En lisant les lignes horizontales en entier, on peut noter que les nombres se répètent dans le même ordre, en se déplaçant chaque fois d'une place.

En huit cents ans de vie depuis son inventeur, de Dante Alighieri à Ezra Pound, la sextine lyrique a subi mille petites mutations, en restant toutefois semblable au modèle pétrarquéen (c'est depuis Pétrarque, en effet, que cette variante de la chanson devient un genre poétique indépendant).

### 5.3 Des nombres aux mots

Le nombre est *forme*, en ce qu'il projette  
Dans le monde sensible  
L'image d'une idée subsistante.<sup>357</sup>

Que se passe-t-il, je me suis demandé, si au lieu d'intervenir sur le style ou sur les multiplications internes des rimes, on intervient sur la mutation du schéma numérique ?

Faire passer la série de 6 à 12, par exemple, ne double pas le nombre des combinaisons et, en plus, la structure perd en agilité. Après de nombreuses tentatives, j'ai fini par trouver une combinaison qui m'a tout de suite convaincu pour ses potentialités expressives, surtout musicales.

Avant de composer une sextine lyrique, il est utile de fixer la série des mots/rime. Il est aussi possible de composer la première strophe comme une poésie normale et puis la poursuivre en lui appliquant des mutations, mais, j'en ai fait l'expérience, la planification des séries favorise le développement équilibré, sans quoi la première strophe aurait une cohérence trop marquée à l'égard des autres.

J'ai décidé, par conséquent, d'utiliser deux séries de sextines et ensuite j'ai commencé la rétrogradation, cette fois-ci en croisant les deux sextines entre elles, et en alternant une série et l'autre comme le montre la figure 5.2.

---

<sup>357</sup> Zumthor, P. *La misura del mondo : La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna 1995, ed. Il Mulino, p. 393-4

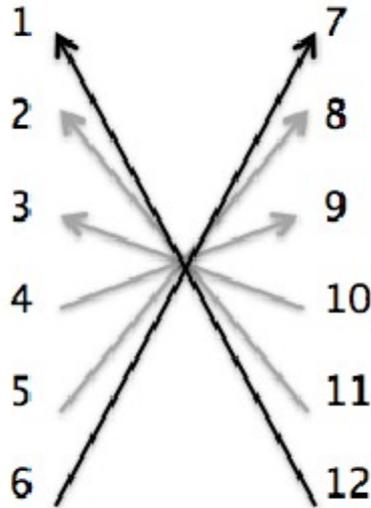


Fig. 5.2

Dans ce cas, les spirales qui se forment sont au nombre de deux, une à l'intérieur de l'autre et en mouvement contraire, évoquant donc la spirale de Fermat !

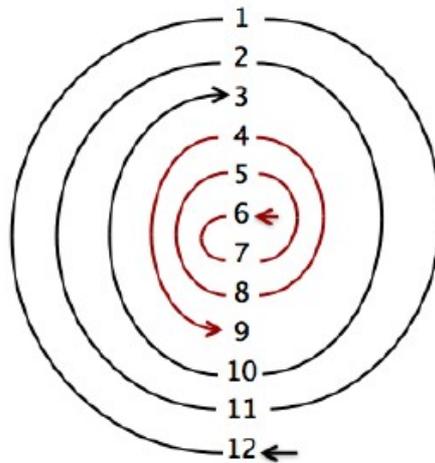


Fig.5.3

Le schéma numérique qui s'est formé est bien plus ample, les combinaisons nécessaires pour revenir à l'ordre original sont, en effet, 28.

1	12	9	10	3	6	2
2	1	12	9	10	3	6
3	6	2	1	12	9	10
4	7	5	11	4	7	5
5	11	4	7	5	11	4
6	2	1	12	9	10	3
7	5	11	4	7	5	11
8	8	8	8	8	8	8
9	10	3	6	2	1	12
10	3	6	2	1	12	9
11	4	7	5	11	4	7
12	9	10	3	6	2	1

1	12	9	10	3	6	2
2	1	12	9	10	3	6
3	6	2	1	12	9	10
11	4	7	5	11	4	7
7	5	11	4	7	5	11
6	2	1	12	9	10	3
4	7	5	11	4	7	5
8	8	8	8	8	8	8
9	10	3	6	2	1	12
10	3	6	2	1	12	9
5	11	4	7	5	11	4
12	9	10	3	6	2	1

1	12	9	10	3	6	2
2	1	12	9	10	3	6
3	6	2	1	12	9	10
5	11	4	7	5	11	4
4	7	5	11	4	7	5
6	2	1	12	9	10	3
11	4	7	5	11	4	7
8	8	8	8	8	8	8
9	10	3	6	2	1	12
10	3	6	2	1	12	9
7	5	11	4	7	5	11
12	9	10	3	6	2	1

1	12	9	10
2	1	12	9
3	6	2	1
7	5	11	4
11	4	7	5
6	2	1	12
5	11	4	7
8	8	8	8
9	10	3	6
10	3	6	2
4	7	5	11
12	9	10	3

fig.5.4a

Dans une première observation du schéma on peut noter que le mot/rime qui correspond au nombre 8 ne change jamais de position, voyons pourquoi.

La notation standard pour indiquer la permutation de la sextine (et dans ce cas de la double sextine croisée) est :

$$\left( \begin{array}{cccccccccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \\ 2 & 6 & 10 & 11 & 7 & 3 & 4 & 8 & 12 & 9 & 5 & 1 \end{array} \right).$$

Pour indiquer les cycles distincts de façon à calculer rapidement l'ordre (donc le nombre minimal de répétitions de la permutation pour obtenir que chaque élément soit laissé fixe), on peut écrire ( 1 2 6 10 9 12) (8) (4 11 5 7).

Cela signifie que le nombre 8 est toujours renvoyé à lui, que 1, 2, 3, 6, 9, 10 et 12 permutent entre eux par la règle

$$1 \rightarrow 2 \rightarrow 6 \rightarrow 3 \rightarrow 10 \rightarrow 9 \rightarrow 12 \rightarrow 1$$

et que 4, 5, 7 et 11 le sont entre eux par la règle

$$4 \rightarrow 11 \rightarrow 5 \rightarrow 7 \rightarrow 4.$$

Si bien que la première permutation a pour ordre le 7, la seconde le 1 et la troisième le 4, l'ordre de la permutation initiale étant  $7 \cdot 4 = 28$ .

Pour certaines valeurs de la répétition se créent des points fixes : si la permutation se répète 7, 14, 21 fois, les nombres du groupe rimé (1, 2, 3, 6, 9, 10 e 12) restent fixes ; si elle se répète un nombre de fois multiple de 4 ce sont les nombres du troisième groupe qui restent fixes (4, 5, 7, 11),

au-delà, naturellement, du 8. Pour finir, si la permutation se répète un nombre de fois pair, mais non multiple de 4, les nombres 4 et 5 s'échangent entre eux, ainsi que 7 et 11<sup>358</sup>.

Le huitième mot divise donc les colonnes verticales en deux séquences en créant un groupe de 7 en haut et un groupe de 4 en bas. Pour cette raison, à la huitième place, stable, linéaire comme l'horizon, j'ai choisi de mettre le mot/rime *mare* (mer). Ensuite, j'ai simplement disposé en haut, au numéro 1, le mot *monte* (mont) et à la suite deux mots qui lui sont relatifs : *salita* (montée) et (escalier) *scala*, ensuite unis par de simples associations d'idées, *fiore* (fleur), *campo* (champ) et *spiaggia* (plage). Ici se termine la première sextine qui s'unit à la seconde (à cause de l'immobilité de la huitième) avec un septième mot *boschi* (bois). Suit, comme nous l'avons dit *mare*, et les quatre dernières, *notte* (nuit), *onde* (vagues), *luna* (lune), *verso* (vers). Nombre de ces mots/rime sont tirés de la sextine susmentionnée de Pétrarque, et le dernier mot, *verso*, est le symbole même de la poésie, ici utilisé à travers plusieurs acceptions différentes : vers poétique, rime, direction, ligne, sillon, devise, expression, etc..

Je ne m'étendrai pas sur les aspects symboliques relatifs au dessus/dessous, intérieur/extérieur, masculin/féminin... car ils pourraient me mener trop loin. On sait, cependant, que le nombre, ou mieux le chiffre, porte en lui des symboles communs à de nombreuses civilisations anciennes et c'est précisément ce type de chiffre que j'ai voulu rendre sonore !

Observons encore une fois le schéma numérique précédent (fig. 4.4a): en lisant les lignes horizontales de gauche à droite, on peut voir se créer une série de sept nombres qui se répète à l'identique dans les quatre cadres suivants ; en suivant les lignes situées sous la série de sept nombres, on a la même chose mais décalée d'une place à chaque fois, que l'on retrouve sur sept lignes (1, 2, 3, 6, 9, 10, 12). Dans la quatrième ligne, au contraire, les nombres se répètent avec une cadence de quatre, donc

---

<sup>358</sup> Avec l'aimable collaboration de Chiara De Fabritiis directrice du département de Sciences et Mathématiques de l'université d'Ancona.

horizontalement on aura sept séries de quatre lignes, toujours décalées d'une place (4, 5, 7, 11). En lisant maintenant les colonnes, de haut en bas, nous verrons que les nombres correspondant à la série de sept nombres (1, 2, 3, 6, 9, 10, 12) reviennent à la formation originale quatre fois toutes les sept combinaisons en formant ainsi une "respiration régulière" (voilà pourquoi j'ai regroupé le schéma en quatre carrés) ; ceux correspondant aux séries de quatre (4, 5, 7, 11) ont une évolution, je dirais, opposée puisqu'ils reviennent à l'origine sept fois toutes les quatre combinaisons. La série de quatre constitue, avec son rythme qui traverse et unit les carrés, une sorte de lien transversal. Pour exemplifier cet aspect j'ai numéroté la série de sept par des nombres allant de 1 à 7 et la série de quatre par des lettres allant de A à D.

1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7		1	2	3	4	5	6	7
7	1	2	3	4	5	6		7	1	2	3	4	5	6		7	1	2	3	4	5	6		7	1	2	3	4	5	6
5	6	7	1	2	3	4		5	6	7	1	2	3	4		5	6	7	1	2	3	4		5	6	7	1	2	3	4
A	B	C	D	A	B	C		D	A	B	C	D	A	B		C	D	A	B	C	D	A		B	C	D	A	B	C	D
C	D	A	B	C	D	A		B	C	D	A	B	C	D		A	B	C	D	A	B	C		D	A	B	C	D	A	B
6	7	1	2	3	4	5		6	7	1	2	3	4	5		6	7	1	2	3	4	5		6	7	1	2	3	4	5
B	C	D	A	B	C	D		A	B	C	D	A	B	C		D	A	B	C	D	A	B		C	D	A	B	C	D	A
∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞	∞
3	4	5	6	7	1	2		3	4	5	6	7	1	2		3	4	5	6	7	1	2		3	4	5	6	7	1	2
4	5	6	7	1	2	3		4	5	6	7	1	2	3		4	5	6	7	1	2	3		4	5	6	7	1	2	3
D	A	B	C	D	A	B		C	D	A	B	C	D	A		B	C	D	A	B	C	D		A	B	C	D	A	B	C
2	3	4	5	6	7	1		2	3	4	5	6	7	1		2	3	4	5	6	7	1		2	3	4	5	6	7	1

fig. 5.4b

Toutes ces indications que les nombres suggèrent, je les ai utilisées pour la composition du texte poétique et surtout de la musique.

Le récit qui se forme à travers les hendécasyllabes a donc été articulé en quatre carrés principaux : Montée, Descente, Révélation, Catharsis ; avec, évidemment, d'autres carrés mineurs de liaison. Le point le plus important, la résolution, "la rencontre avec la déesse", je l'ai inséré avec la proposition dorée qui, avec une bonne approximation, correspond à la stance 17 (28 divisé par 1, 618 = 17, 305315).

La vingt-neuvième stance n'a pas été insérée dans le schéma général puisque je l'ai considérée à l'extérieur du tour : dans la forme de la sextine lyrique, la dernière stance, par laquelle on revient à l'ordre initial, est appelée *tornada*, elle ne contient que la moitié des vers et sert

uniquement comme queue conclusive.

Le récit qui se démêle dans ce schéma est un voyage initiatique : l'escalade d'une montagne, la descente, la rencontre avec la déesse révélatrice et, avec le retour, la conscience du présent, d'être dans le monde et dans l'espace, la conscience de se sentir... vivants !

En gardant Pétrarque comme point de référence, comme étoile polaire, j'ai donc expérimenté cette forme variable avec un sincère enthousiasme.

La double sextine que l'on trouve dans les colonnes qui suivent, à la différence de la double sextine pétrarquienne qui constitue une répétition du tour, diminue énormément l'effet d'écho entre le dernier mot/rime de la strophe de douze vers et son jumeau de la strophe suivante, mais à mesure que l'espace s'amplifie la résonance est bien vite récupérée. Les mouvements contraires des spirales créent une tension efficace à travers la cohérence dramatique ; c'est en définitive une solution chimique des divers éléments ou, mieux, la variété recherchée dans l'uniformité enseignée dans la *Poétique* d'Aristote, non avec l'opposition des sentiments contraires (comme par exemple les amours d'Arioste ou l'amour et la guerre dans la *Jérusalem* du Tasse) mais bien avec l'opposition de deux mouvements contraires ; et la sextine se caractérise justement par le mouvement, le geste : un coup de dé ; qui ici est opposé à sa sextine spéculaire.

## 5.4 Des nombres aux notes

*Natura eiusdem*, c'est le Nombre,  
principe métaphysique en action,  
rassemblant et structurant  
les unités du réel et du langage.  
*Numerus* est l'équivalent latin (...)  
du "grécisme" *rhithmus*<sup>359</sup>.

Réaliser autant de cohérence en musique n'a pas été facile. Pour décider des modalités d'écriture, de connexion entre les nombres et la musique, il m'a fallu un an et une autre année ensuite pour l'écrire. Face à un schéma numérique si riche d'indications, il aurait été dommage de l'ignorer et de procéder *simplement* à la mise en musique du texte ; les nombres offraient au contraire l'opportunité de traduire directement en sons les mêmes caractéristiques du texte poétique en obtenant un corps musical, pour utiliser un terme consacré aujourd'hui, *génétiquement* correspondant.

En survolant les nombreuses tentatives écartées, en ressortent directement les choix finaux.

Deux systèmes d'écriture se sont révélés immédiatement efficaces :

1. nombre = note
2. nombre = mesure (la mesure entière)

Le premier système, en trouvant une correspondance dans les nombres de 1 à 12 avec les douze notes, portait naturellement vers la dodécaphonie et ses règles combinatoires. Toutefois il me semblait aradoxalement trop facile de suivre une voie, désormais historisée, et aussi bien organisée par le grand Schoenberg!

Voilà donc une première intuition : une spirale ouverte est comme une longue ligne, ainsi les douze notes sont-elles alignées au maximum de leur amplitude, en formant donc l'extension majeure, dans l'articulation

<sup>359</sup> Zumthor, P. *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris 1978, du Seuil, p. 218

minimale on peut les ranger dans l'ordre croissant non chromatique mais diatonique (en d'autres termes les sept notes du Do majeur, les touches blanches du piano, et, ensuite, les cinq notes restantes, les touches noires).



fig. 5.6

Une fois numérotées les notes, il a suffi de remplacer chaque série numérique précédente par la série de notes avec cette correspondance. Par exemple la seconde colonne contiendra donc ces notes :



fig.5.7

Les vingt-huit séries de douze sons ainsi organisées ont constitué, par conséquent, une sorte de vocabulaire de départ.

Une direction m'est apparue immédiatement intéressante : concilier les douze sons le plus possible avec la consonance, donner l'illusion d'une harmonie tonale.

Dans ce but les vingt-huit séquences ont été harmonisées, comme exercice de base, comme une basse fondamentale.

Une grande partie de ces basses harmonisées ont été ensuite utilisées dans le ballet final pour donner le sens de correspondance à l'assouvissement et à la résolution de l'intrigue.

Mais c'est dans l'observation de la lecture des lignes et dans le repérage des séries de 7 et de 4 qu'il a été possible de trouver le plus fécond système d'écriture, qui a constitué l'une des clefs d'interprétation les plus



une peinture à l'huile après avoir exécuté les esquisses préparatoires.

A la base reposait déjà l'idée de diviser en deux fronts la structure organique des instruments pour mieux représenter les deux sextines, ainsi ai-je subdivisé la musique en deux quatuor: le quatuor à cordes typique, formé de deux violons, une viole et un violoncelle) qui est en rapport étroit avec la voix récitante ; et le quatuor de cuivres (trompette, cor, trombone et tuba) en relation avec les danseurs.

En suivant le récit et les exigences théâtrales, en certains points les correspondances s'inversent, en d'autres (cordes, cuivres, voix, danseurs) elles s'unissent.

## 5.5 La mise en scène : de la théorie à la pratique



Deux moments des répétitions (avec la coreographe Laura Sgaragli et avec les musiciens et l'actrice Annalisa Amodio), et, en couleur, le spectacle du 27 mars 2009

La partie la plus intéressante de toute la recherche a été la réalisation, donc la mise en scène. Tant que l'organisme complexe vivait dans l'esprit, il présentait une logique, des règles fixées arbitrairement, et des formes dictées par l'expérience et par l'instinct mais c'est seulement avec les premières répétitions que ses contours se sont définis, avec la pratique ont émergé les nécessités principales, les vertus et les défauts. Un instrument en particulier a été voué à cet aspect : les percussions. Les

percussions ont une fonction complètement différente de tout le reste. Elles représentent le cœur qui bat, la vie qui s'écoule, le mouvement, l'instant qui fuit et qui nous fait aimer ou désespérer, jouir ou nous inquiéter. Peu de choses ont donc été décidées dans l'écriture. Tout a été défini, après de nombreuses répétitions, par la pratique et au cours de la réalisation finale. La strophe 17, par exemple, où, comme nous le disions, est présente la catharsis de l'histoire, se trouve sur le point doré ; on n'entend alors que les percussions sur un rythme complexe dérivé du ballet successif, qui accompagnent la voix récitante dans sa déclamation. Pour finir, en ce qui concerne la chorégraphie, je m'en suis remis à une experte, Laura Sgaragli, directrice du Centre Elaboration Danse de Venise, sur qui j'ai pu compter pour une longue et prolifique collaboration, après plus d'un an de réflexion partagée sur le texte et la musique, des premières ébauches musicales jusqu'aux sept ballets aboutis.

## **5.6 Le texte récité : problèmes de sonorisation**

Dès le départ le texte poétique a été conçu comme une musique. Par ailleurs la grille numérique commune rendait texte et musique fluides et compatibles ; il n'a donc pas été difficile de l'insérer ensuite comme une autre voix venant en contrepoint : dans les premières mesures, de manière très définitive dans le rythme et jusque dans les notes, puis en suivant les lois déclamatoires mais toujours en un lieu et en un temps stables.

## 5.7 La scénographie et les étroit rapport avec la musique



ici aux côtés de l'image de la déesse



ici-bas l'illusion d'un paysage (œuvres originaux de Edoardo Amodio)

Tout le spectacle a été accompagné par 22 tableaux picturaux. Il existe d'étroites connexions entre le geste pictural, le son et le rythme. Il est intéressant de signaler la plus efficace et étroite relation que nous avons souhaité créer entre la musique et le texte : le dévoilement a vu coïncider le passage du style abstrait au style figuratif, et de même qu'en musique a été adoptée l'illusion de la tonalité, en peinture a été recherchée l'illusion de la figure.

## 5.8 Tous les passages réunis

En résumé, pour construire la musique en la faisant dériver étroitement de la grille numérique, j'ai suivi les opérations suivantes :

1. 28 séquences verticales harmonisées avec une basse ;
2. 2 séquences horizontales de 4 et 7 notes harmonisées, et seulement superposées en contrepoint étroit à la recherche des consonances mais sans une tonalité définie ;
3. 28 autres séquences verticales : dont 4 variables toutes les 7 séries. J'ai utilisé la superposition pour mettre en relief les notes en commun, les notes différentes qui créent des neuvièmes. Cela agit en qualité de contraste mais aussi comme opposition plat/profond. Un autre système de travail : isoler les deux composantes de 4 à 7 pour obtenir un effet de *récitatif* ;
4. Ensuite, j'ai mis les séquences verticales avec les horizontales (n° 7 de la seconde série) ;
5. Même les diagonales ont été utilisées comme des séquences de base.

Le passage des nombres aux notes pouvait se réaliser de différentes façons<sup>360</sup> :

- a) un nombre correspondant à une note,
- b) un nombre correspondant à une mesure entière,
- c) un nombre correspondant à un accord,
- d) un nombre correspondant à l'harmonisation de la basse.

Je me suis servi de *a* et *b*.

Le premier est très simple (12 nombres correspondant à 12 notes). Si bien que le nombre représente le premier mot/rime, et une note ne peut toute seule représenter le concept/sens/son du mot ; en réalité, ce que le nombre enregistre à l'intérieur de la grille interne, c'est le mouvement du mot au sein de la structure de la double sextine. C'est sur cette idée de mouvement circulaire que j'ai concentré les efforts de réalisation sonore de la structure poétique en répercutant ses caractéristiques sur la

---

<sup>360</sup> J'en insère quelques-uns parmi les plus réussis même s'ils n'ont pas été utilisés.

structure musicale.

Le second (aux nombres correspondent toujours les mêmes mesures) est bien plus cohérent mais moins fluide et moins ductile au niveau de la correspondance qu'il peut y avoir entre toutes les nuances du texte. Je l'ai donc uniquement utilisé à certains moments.

Les deux systèmes suivants que j'ai expérimentés, ne se sont pas révélés tout autant efficaces.

Je n'ai pas voulu chercher un style en particulier, j'ai seulement pensé que tendre vers la consonance était un effort intéressant et fructueux mais aussi cohérent vis-à-vis d'un langage poétique qui recourt à l'endécasyllabe et à une structure, même si modifiée, qui rappelle les délicates consonances pétrarquéennes.

En dernier lieu, en soulignant le mouvement en cercles concentriques de la sextine, j'ai noté que la double sextine ainsi modifiée crée un mouvement contraire de deux spirales, une externe qui va vers l'intérieur et une centrale qui s'ouvre vers l'extérieur. Même dans ce cas, en utilisant le système *a*, j'ai réalisé le double mouvement des spirales pour le quatuor à cordes de façon à ce que chaque note en se distanciant et en allant vers la formation de l'accord, et vice versa, en incarnent d'une certaine manière la symbologie.

Le texte récité est inséré dans la composition comme une nouvelle voix musicale en contrepoint des autres, mettant ainsi en évidence le son et le rythme propre à la cadence poétique.

La chorégraphie reproduit ces mêmes caractéristiques : geste et matière. A l'aide des illustrations picturales, elle permet au spectateur de compléter l'ensemble par une interprétation personnelle de cette partie du symbole que la création et la réalisation artistique laissent volontairement inaccomplie.



E negli occhi la linea d'una spiaggia.  
M'inoltro allor per odorosi boschi  
Lasciandomi alle spalle 'l vasto mare  
Mentre la sera già cede alla notte  
E ancor s'intendon respirar le onde  
S'argenta il muschio al lume della luna  
E si palesa d'ogni animal 'l verso.

Dans cette première strophe est donné le thème : escalader une haute montagne (dans le spectacle le premier vers est déclamé en guise d'incipit, tout seul, sans musique et séparé du récit). Au second vers commence le voyage, bien évidemment par le mot "partendo" (en partant). Tous les mots/rimes sont utilisés dans leur sens premier, hormis "verso" qui représente la voix particulière et distinctive de l'animal sauvage. A partir de là, la strophe s'organise autour de deux verbes. Le premier, le gérondif *partendo*, indique l'imminence de l'action et ce qui a été choisi au moment du départ : dans un acte de départ, il y a toujours un équipement. Dans ce cas, il s'agit clairement d'un explicite bagage sémantique : parfums et images. Ils servent à dépeindre à la fois un état d'âme léger et l'ambiance de départ, une ambiance d'apparence. On craint probablement la longueur du voyage, sa dangerosité ou, comme c'est le cas ici, qu'il puisse changer les choses au point de ne pas retrouver, au retour, jusqu'à soi-même, les sensations désormais chères dans leur familiarité ; ainsi se fait-on "escorte des souvenirs" et l'on emmène avec soi les plus importants.

Le second verbe, *m'inoltro* (je m'avance) avec lequel s'enchaîne la seconde sextine, est le verbe qui impulse le mouvement (le premier pas), les bois sont la première barrière à outrepasser, la mer est derrière ; ce sont donc des vers d'orientation, qui donnent la direction. Le soir qui cède à la nuit figure un mouvement temporel, les vagues sont un élément sonore, le musc qui prend une coloration argentée est un élément de transformation chromatique qui se rattache à l'indication du noircir, autre élément indiquant le temps qui passe. Le vers sonore s'achève par *ogni*







Piatto, quando riprendo la salita  
Per il temuto, alto, fiero monte.  
Tramonta nell'azzurro chiar la luna  
Pallida; rosso fuoco è la sua spiaggia.

Le rêve a une durée courte (sept vers), peut-être est-ce une illusion, une hallucination. Je note la triple allitération en crescendo *Di me, Di miele, Di mille* à laquelle s'ajoutent plusieurs *d* consécutifs dans :

**Di me. Delizioso è'l giardin*o* in fiore;**  
**Di miele odoran**

On reprend la montée, la lune est proche du déclin.

Sotto i miei piedi: scricchiolii qual spiaggia 6)  
Di mille pietre, nel mentre la scala  
Ritento. Molti passi pria di notte  
Ancora posso dare quando i boschi  
Son verde macchia lontana e la luna  
È un esil ombra tra le nubi ad onde.  
Ancor mi fermo sistemando il campo  
Ed ora il cielo è divenuto il mare  
Aria fine respirasi sul monte  
Guardare posso d'ogni lato il verso  
Intero. come al centro son d'un fiore  
Stanco sono ma grato alla salita.

Già l'aria affanna ancor per la salita 7)  
Battemi il cor: sono all'ultima spiaggia?  
Nel capo ronzanmi del suon le onde  
È ricordo lontan l'ultimo campo  
E ormai non vedo il più piccolo fiore  
Posso dire conclusa alfin la scala.  
Vicino alta e lucente già la luna  
Vedo specchiarsi nell'immenso mare  
D'un falco predatore odo il verso

Di stelle piena è nel ciel la notte  
Non un filo di vento scuote i boschi  
È tempo dunque di scender il monte.

Ces stances sont accouplées par le même moment scénique et représentatif. L'arrivée de la sommité. Il ne fait aucun doute sur le fait que la conquête du sommet n'est aucunement le dessein de l'entreprise. Sept stances sont la quantité nécessaire à la sextine classique pour conclure le cercle (six, plus la *tornada* de trois vers), on a donc métaphoriquement la montée et la descente. L'application de cette structure de double sextine croisée, cependant, d'arriver au point doré, de faire éclore la connaissance profonde à travers l'illumination de l'obscurité, l'expérience de la manifestation de l'inconscient.

Je mets de côté les allitérations pour signaler *il cielo è divenuto ora il mare* (le ciel est maintenant devenu la mer), un expédient qui me permet de continuer l'intégration et l'union des opposés ; l'utilisation de *spiaggia* dans la métaphore *ultima spiaggia*<sup>362</sup>; la fleur qui se transforme dans la vision à angle à tour complet.

Più difficil mi accorgo ch'è del monte 8)  
La discesa ancor più della salita.  
Pongo a ritroso i pié in su la scala  
Azzurre ombre al lume della luna  
S'allungano veloci sino ai boschi  
Ho 'l denso fiato sì rena di spiaggia.  
In su la fronte brillami qual fiore  
Di fatica una stilla, eppure è un mare  
Salato che m'inzuppa ne la notte,  
Un mare caloroso le cui onde  
Mi spingono a raggiungere quel campo  
L'ultimo campo che ho lasciato verso

---

<sup>362</sup> Bien évidemment lié au film de Stanley Kramer de 1959, devenu d'utilisation commune dans le langage quotidien.

Sera allorquando già l'ultimo verso  
Tacque dell'ultimo uccel e del monte  
Non avevo ancor tocco dalla spiaggia  
La massima distanza e del fiore  
Erasi spento 'l profumo del campo,  
Profumo che mancavami in salita.  
Ecco, già nera rivedo dei boschi  
La scura macchia qual gran verde mare.  
Degli alberi le cime non fanno onde.  
Discendo ancora a ritroso la scala.  
Schiarisce il cielo la pallida luna,  
Schiarisce a gradi e rinfresca la notte.

Ces deux stances aussi sont accouplées, et plus encore que les précédentes, puisqu'elles sont liées par un enjambement qui les traverse de la fin de l'une au début de l'autre, comme chez le Tasse, au chant 12 de la *Jérusalem délivrée*. C'est là que commence la descente. En augmentant la rapidité de la diction rythmique, j'ai essayé de rendre le mouvement donné par la gravité. A la neuvième stance, les mots/rime ont tous été utilisés, à l'exception de *onde*, dans sa signification initiale. La répétition du verbe *schiarisce* (éclaircit), veut suggérer le reflet de la lune sur la mer.

Langue dell'ultima stella di notte  
Il fioco raggio, tenue, di me verso  
Brilla, mentr'a ritroso la salita  
Discendo già al limitare dei boschi  
E già non più discernesi la luna  
Mentre le orme ricalco del monte  
Quale rugoso dorso, strano campo  
Strano scabroso, pure obliquo mare  
E sempre più veloce omai la scala  
Discendo a più non posso, ma la spiaggia  
È ancor molto lontana mentre un fiore  
Vedo spuntar tra gran massi qual onde.

La strophe 10 est clairement inspirée de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, chant 12 huitième 58 :

*Già dell'ultima stella il raggio langue.*

Ici on entre dans les bois, la vision de la lune disparaît un temps. Les grandes masses rappellent les vagues (déjà plus haut, la plage était représentée par mille pierres). *L'obliquo mare* (la mer oblique) indique la grandeur, la vaste étendue de la montagne, et donc l'inclinaison sur laquelle agit le mouvement. La fleur qui point des massifs a une double signification : concrète, en descendant un niveau plus bas, la végétation redevient luxuriante, et allégorique, les fruits du voyage intérieur fleurissent, les fleurs de la compréhension indiquent le chemin.

Cominciano le mie emozioni ad onde 11)  
A rifiorir, col morir de la notte,  
In tutto il ventre, e allor ricordi a monte  
Vividi tornano ma a tutto campo.  
Rivedo allor la giovinezza in fiore  
La vita mia prendeva il giusto verso  
Mai alcuno non v'era che la luna  
Avea traverso allor nel vasto mare  
Di varii studi, di curiose spiagge  
Scoperte nuove. Qual dura salita  
È il ricercare il sentiero tra i boschi  
Atri! Dura salita senza scala!

Dans cette onzième strophe, il n'y a que le mot/rime *notte* qui garde sa signification et son rapport initial, toutes les autres se revêtent, comme on le voit, de significations qui se réfèrent à d'autres contextes. Pour la réalisation scénique, l'illustration a été mise en noir et blanc afin de mettre en relief la sensation d'être dans un souvenir.

Scala! Son note in fila inver la scala. 12)  
Scorre a guisa di musica sull'onde  
Sonore, dolci onde son che verso

Il cielo com' in sogno son di luna  
Il suo cerchio e fitti come boschi  
Sono gli armonici che nella notte  
Fan de l'accordo del silenzio 'l fiore.  
Il fiore si diffonde come un mare  
In ogni dove. E quando salita  
In gran crescendo già è sino a monte  
Con il fortissimo per tutto il campo  
Sonoro, trovo allora la mia spiaggia.

Je ne pouvais pas éviter, et je n'en avais pas même l'intention, le rapport du 12 et du mot/rime *scala*, avec les sons de l'échelle musicale tempérée en vigueur en occident durant les derniers siècles. Il ne pouvait donc pas y avoir de stance plus adaptée que la douzième, pour "héberger" la métaphore musicale. Je signale, surtout dans les six premiers vers, une affluence du phonème *son* qui réverbère aussi entre les 's' de *scala*, *scorrer*, *sull*, et dans **onde**.

Ecco, così discerno allor tal spiaggia 13)  
Una sicura pace in cui la scala  
Sonora muovesi come di notte  
Le nubi grigie della luna in fiore  
Ardon d'intenso vapore di campo  
Ed il respiro ritmico dell'onde  
Blandisce come un'eco quel dei boschi  
E la battigia splende a que' del mare.  
Ecco, così discerno allor tal monte  
Sì scuro e amato allor guardando verso  
L'alto e non trovo più nemmen la luna  
La mia luna compagna di salita.

Dans cette stance on note une inertie des correspondances musicales. Le premier et le neuvième vers sont complémentaires et unissent *spiaggia* et *monte*. Le discernement est entendu comme la distinction, la division

minutieuse des choses et des idées pour mieux les repérer, les reconnaître, les juger ; voir bien, comprendre pleinement.<sup>363</sup>

Ma non comprendo or più della salita 14)  
Il senso. Quando allor lasciai la spiaggia  
Che pensav'io? 'n che frequenza d'onde  
Avea la testa? I pensieri quai boschi  
Mi fan sentir il capo nella luna.  
Della realtà smarrito ho io la scala  
Di valori. Son perso io nel campo  
Della ragione. Navigo in un mare  
Di assurdità di cui non vedo il verso.  
Non v'é capo né coda, solo notte,  
La notte d'ogni senso da cui un fiore  
Vedo spuntare però sopra il monte.

En ce point sied le moment maximal de confusion précédant la catharsis, la mise en lumière et la résolution de l'énigme, la réussite de l'expérience. A ce moment, comme je l'expliquerai dans la partie dédiée à la réalisation musicale, j'ai utilisé tous les éléments musicaux constitutifs superposés, afin de restituer littéralement le sens du texte et sa densité maximale, avant que tout ne s'éclaire à nouveau et revienne à sa place séparément, pour permettre justement un discernement profitable. Encore une fois, une fleur éclot. L'image de la fleur se renforce toujours plus dans la sémantique métaphorique.

Speranza! Ora ti chiamo, scendi il monte! 15)  
Sei forse tu quel fiore che in salita  
In ogni dove, io cercavo e, scala  
Scala, più non trovavo quando il campo  
Avea lasciato? Da me scendi in spiaggia!  
Col sole accendi, e prima che la luna,  
Il cielo, accendi con impeto il mare,  
Il mare di passioni che la notte

<sup>363</sup> Pianigiani, O. *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* (On line)

Scuote, la notte dell'inconscio, l'onde  
Del muschio verde-marrone dei boschi!  
Guarda qui! Volgi il capo di me verso!

Verso di me, sì. Volgi il capo verso 16)  
Di me. Mi vedi? Mi ascolti dal monte?  
Da lassù s'ode quel che dico in spiaggia?  
Da lassù vedi il riflesso di luna?  
O forse troppo t'ingombran i boschi?  
O forse è troppo dura la salita?  
Ma forse sbaglio. Non sei tu quel fiore  
Il timon tu non sei che qui nel mare  
Grosso guida tra vorticose onde  
Non sei neppur tu l'àncora, la scala  
Di salvezza, non l'àratro nel campo  
Non la stella polare nella notte.

Dans ces deux stances la fleur, comme nous l'avons déjà dit, exprime et représente, toujours plus sa signification profonde, implante ses racines, éclot. L'apparition de la déesse est graduelle ; même dans les illustrations scéniques, c'est là que l'image se révèle pour la première fois, après tant d'abstraction, mais la déesse, elle, ne se révélera qu'au point d'or. Dans le passage entre les stances 15 et 16, le mot/rime *verso* "joue" sur les assonances avec *Volgi* et *Volto*. J'aime par ailleurs l'idée qu'un vers puisse supporter, à ses deux extrémités, la présence du même mot *verso*, comme deux tours ou comme deux épointements qui permettent de glisser d'une ligne à l'autre. Dans la seconde ligne **Di me, Mi vedi?** (de moi, me vois-tu ?), on a encore une assonance de syllabes, de voyelles (utilisées aux extrémités comme contrepoint), d'accents et d'assonances. Dans *Da lassù vedi il riflesso di luna?* j'ai encore joué sur la symétrie en miroir des voyelles (comme chez Pétrarque *lassù sotto il cerchio della luna*), **lassù** contre **luna**.

Poi, d'improvviso, nel cuor de la notte 17)  
A poco a poco tutto muove verso  
Il chiaro. E' una dea, là in salita?  
Sta cogliendo...ma sì! Proprio il mio fiore!  
Sparge i suoi petali per tutto il campo.  
Scende, giù viene dall'Olimpo monte.  
Viene giù, attraversa i foschi boschi  
E naviga sul rude arido mare  
Di pietre. Certo non usa la scala  
Di corda. Presto sarà nella spiaggia.  
Ben presto parlerammi. E la luna  
I venti e le maree alza sull'onde.

Nous voici donc au point d'arrivée ! 28 divisé par 17 donne 1,614 : une bonne approximation du nombre d'or. En ce point, la musique est seulement impulsée par le rythme des percussions, en arrière-fond. La totalité de la strophe 17 est déclamée pendant que l'illustration scénique fait apparaître, en fondu enchaîné, l'image de la déesse. Encore une mer de pierres. La fleur est cueillie, la signification a atteint son stade de maturation, ses pétales sont éparses, elle se régènera et donnera d'autres fleurs. La catharsis se réalise.

Lampi d'aurora mi fan lume, onde 18)  
Intendo onde comprendo quel che notte  
Pria mi sembrava, onde un grande monte  
È già varcato e noto nei suoi boschi.  
Intrichi di muschio intrichi di luna<sup>364</sup>.  
Ora si appianano il senso, ed il verso.  
Luminoso e visibile, è il campo  
Tutto, gradatamente il campo al mare  
Discende e l'erba si trasforma in spiaggia  
Ed in dolce discesa la salita  
Si trasforma. E già profuma il fiore

---

<sup>364</sup> Le seul vers avec l'accent sur la 5°. On a préféré la symétrie provoquée par la répétition du mot *intrichi*. (Souvenir de *Intrichi d'amore* de Torquato Tasso).

Frutto futuro, or prendo la scala!

Dans cette stance le mot/rime *onde* est répété deux autres fois à l'intérieur, avec l'abandon complet de la signification initiale bien que le son soit maintenu, et la répétition ne peut que suggérer et souligner le souvenir de la première signification, même si cela se fait inconsciemment. Les répétitions du mot/rime dans le corps de la stance ne sont pas une nouveauté, les règles officielles de la sextine s'y opposeraient, mais je trouve que c'est un expédient efficace.

Poggio dell'albero al fusto la scala 19)  
E salgo alle odorose verdi **fronde**  
Per poi sull'erba, ebbro, star **riverso**.  
Non fuggo. Al piacer non certo **scampo**;  
dagli occhi miei la gioia or m'**affiore**.  
Cedo a Morfeo, al regno della notte.  
Cede il cielo lo spazio suo alla luna.  
Di star è tempo, vivere ed **amare**.  
Nel mio cuore la dea è **risalita**.  
Quieto 'l sol pone il carro, a **tramonte**.  
E tu, dea, i pensieri miei **disboschi**.  
La fronte stendesì qual liscia spiaggia.

Pour la stance 19 j'ai voulu volontairement transformer 8 des 12 mots/rime ; autant par besoin de variation, que pour opérer un élargissement de la fonctionnalité des images sémantiques des mots/rime qui sont ainsi révélées par les autres. De ces 'nouveaux' mots/rimes, cinq seulement (*fronde, scampo, affiore, amare, tramonte*) renvoient un lointain écho de la signification originelle.

Sole e luna s'alternan sulla spiaggia. 20)  
Del tempo inverte il valore la scala:  
Il sotto è sopra e il sopra è sotto e notte  
È giorno e giorno è notte; senza luna



physique, dont elle est la conséquence, générée par l'expérience totale et consciente, une réelle " métaphore" pour le dire avec un oxymore. Je signale *scura notte*, (*scura* utilisé comme verbe) de provenance parthénopéenne.

"Ti parlo ora dall'alto del monte" 22)

La dea mi canta al mio cuore in salita,  
"Hai fatto bene a intraprender la scala  
del monte, bene a inoltrarti nei boschi,  
a vagare nel nero senza luna  
per poi tornare infine sulla spiaggia.  
Ricordi quando sostasti nel campo?  
Or poggi i piedi sul fondo del mare  
Ma non t'oscura ti nutre la notte  
Non ti confonde il sogno ma le onde  
Recan del vento il profumo del fiore,  
Segno sottil ov'il cammin ha 'l verso.

Dolce sussurro di scirocco è 'l verso 23)

Che ti tranquilla e che rinfresca il monte,  
Come una pioggia estiva sulla spiaggia  
Che la battigia indura come campo  
Di ghiaccio lucido e 'l color qual fiore  
esala odor su la spuma in salita.  
Di color bianco azzurrino è la luna  
Ancor la spuma in salita del mare  
Corona di bianchissimo le onde  
Bianchissime le cime son dei boschi  
E viva, ricca e intensa è la tua notte".

C'est dans cette strophe que la déesse parle à la première personne. Cela aurait donc pu être la strophe du point d'or ; mais en réfléchissant, le moment de la manifestation ne coïncide pas avec le moment du tournant. Le tournant est le point où s'accomplit la transformation, la métamorphose, la chrysalide devient papillon, comme dans la *Jérusalem*

du Tasse ; tandis que le moment de la manifestation n'est que la répétition de quelque chose qui est advenu, la clarté, la lumière qui illumine, quelque chose qui est déjà là.

È nettare d'ambrosia il suono "notte" 24)  
Sul dolce labbro de la mia dea. Il verso  
Mi culla e 'l cor rinfresca se in salita  
Come un gabbiano risplende alla luna  
Alle mie orecchie arriva ed i boschi  
Dei miei capelli ruvidi sul monte  
Della mia fronte, sì petal di fiore  
Le tempia alitami caldo il mare.  
E gira, volta, esala, or salta or scala  
'l petalo, poi posando su la spiaggia.  
È acqua e sabbia l'infinito campo.  
L'orizzonte non fermano le onde.

*Notte*: l'acception du terme se réfère clairement à l'inconscient, à la partie féminine cachée en chacun de nous (hommes et femmes), le symbole obscur qu'il n'est possible de saisir qu'avec un itinéraire d'initiation. Dans Orphée, ce concept est efficacement exprimé : dans les enfers (en bas, mais aussi dans les ténèbres de l'inconnu) est gardée Eurydice, la part féminine d'Orphée. Il doit la rapporter à la lumière sans la regarder. Ceci apparaît comme un évidence, puisque représentant le *musico*<sup>365</sup> (musicien), celui qui communique par le son, qui peut apprivoiser même les bête féroces (il parle donc à la part la plus profonde et instinctive de l'auditeur), juste à travers sa disposition à devenir jongleur, à ne pas orienter sa compréhension vers une activité pénétrative (masculine) mais en assumant une réceptivité fertile (féminine), il aurait dû atteindre la pleine conscience et réaliser son unité ; trouver son vrai nom, son identité. On sait cependant que Orphée ne saura conduire l'entreprise à bon port, et la perte de son côté féminin, et de son inconscient, l'obligera à vivre pour toujours au soleil, donc sous une lumière de conscience superficielle

---

<sup>365</sup> *Musico* : terme ancien en italien

(c'est l'épilogue adopté par Monteverdi dans sa fable en musique de 1604), ou dévoré par les nymphes (selon diverses sources mythiques), ce qui indique, dans tous les cas, le manquement du retour à l'unité.

On notera enfin, le jeu de mots de *gira, volta, esala, salta, scala*, qui indique le mouvement de la pétale dans les airs : les deux premiers mots s'unissent dans le mot *giravolta* (pirouette) puis le i-a le o-a et enfin les trois a-a, produisent une clarification du mouvement qui ne ressort qu'à la fin. (exhaler est un mouvement olfactif, qui me semble plus pertinent pour une pétale, de sel (*sale*)<sup>366</sup>, car sans cela j'aurais perdu la double voyelle a-a e, et le sous-entendu de *sale* entendu aussi comme condiment !)

L'orizzonte non guardano le onde. 25)  
Dormo. E al respiro de la notte  
Il mio sonno è un macigno, quale monte  
Immerso nel silenzio. Mentre 'l fiore  
Abbraccia l'ape dormiente, se 'l campo  
Del suo alveare ha perso. Mentre verso  
Oriente schiara dietro i neri boschi  
E di cobalto è il respiro del mare  
E la fredda salsedine, la spiaggia,  
m'incoraggia a destarmi. La salita  
del carro d'oro già infoca la luna  
e lenta appare alfin d'oro la scala.

La fin de la strophe 24 et le début de la 25 ont une assonance amplifiée sur la ligne entière, semblables entre elles. Le rythme de répétition, que les mots/rime contractent en se répercutant au début et à la fin de la strophe, de cette façon, maximalise leur effet. Dans les deux vers, le sujet c'est 'les vagues' (*l'onde*). Le concept indique le déplacement naturel de l'horizon avec le changement de point d'observation. Métaphore simple, même le *regarder* les vagues. L'expliquer serait réducteur. Puis nous en venons au sommeil ; sommeil de la conscience, de la raison mais aussi sommeil

---

<sup>366</sup> En italien *sale* (troisième personne du singulier du verbe *salire*) est la même que le mot *sale* (chlorure de sodium).

réparateur. Au septième vers *schiarà* (s'éclaircit) est dépourvu de sujet, comme on dirait *piove* (il pleut), *neveica* (il neige)...

L'apparition de l'échelle dorée, non plus en rêve mais à la lumière de la réalité qui inonde les yeux ouverts, va dans le sens de... pouvoir regarder ; Orphée aurait pu, dans ce cas, regarder Eurydice !

Non in sogno ma...vera è or la scala! 26)  
Il calore la fa vibrare ad onde  
Non avverso ne converso ma 'l verso  
Si doppia, in su e in giù, dal mar ai boschi  
Dai boschi in cima 'l monte e poi alla luna  
Nuovamente da su in grembo alla notte.  
Questo è il segreto: non poggia su campo  
Alcun la scala ma abbraccia sul mare  
Il cocente vapor che va in salita  
ad avvolger di nubi il caro monte  
e in rugiada trasformasi sul fiore  
stille d'umor sull'infinita spiaggia.

Outre le jeu de mots du troisième vers, on notera que l'échelle vers le ciel n'est pas considérée comme un moyen pour monter, ni même symboliquement, mais elle est bel et bien un instrument de communication. Les deux extrémités sont mises en relation, ainsi est-il possible d'être en bas et de comprendre le haut ; et inversement, raison et inconscient sont en harmonie et se complètent. Le cycle est totalement illuminé, et même si aucune partie ne renonce à sa vraie nature, l'important est que toutes les parties communiquent entre elles.

Piaggia al mio spirto che la calda spiaggia 27)  
D'offrir m'infochi il desire la scala  
A la mia dea, regina de la notte  
Spargitrice di petali sul campo  
Rifiorire di gigli e rose in fiore  
E un campo di mimose fan le onde

Sul quale mai riflettesi la luna.  
In questo giallo ed odoroso mare  
V'è un secolare ulivo, come monte  
Troneggia. Uno scoglio sicur verso  
Levante apre i suoi rami, ma i suoi boschi,  
Rari ulivi sono sul colle in salita.

Là aussi, dans le premier vers, est présente la symétrie des deux mots similaires mis au extrémités. *Piaggia* (plage) est entendu comme *piaccia* (plaise), mais assoupli dans le sens de *piaggeria* (flatterie), ainsi se forme-t-il une berge autour des mots/rime. Dans le cinquième vers se crée une symétrie semblable avec *rifiorire* et *fiore*.

Vana fatica è l'andar in salita. 28)  
Assaggia il restar quieto sulla spiaggia.  
sicura sponda è 'l non lasciare l'onde  
L'una e l'altra riflettono la luna  
E non ve n'è al mattino traccia. Boschi  
Di alghe lisce e scure quale scala  
Molle sul grave scoglio cresce il fiore  
E godo il sol pria di tuffarmi in mare.  
Avvolto di tepore guardo verso  
Le bianche nubi prima che la notte  
Ne inghiotta anche il ricordo mentre il campo  
È ancora fremente al vento di monte.

Celui-ci aurait dû être le lieu où intervient l'adynaton du rite, mais le plaisir d'avoir accompli l'entreprise a été plus grand et devait être exprimé. (je signale que la béatitude de la connaissance se réalise dans la pleine jouissance physique et mentale, la jouissance du soleil avant de se plonger dans la mer ; au-delà de la simple image estivale cela met en relief, encore une fois, la parfaite union des opposés : le ciel et les abîmes). En outre, la sextine de Pétrarque n'atteint jamais le stade d'assouvissement, sa grandeur repose sur cela, c'est un de ses principaux piliers ; l'adynaton

ne renvoie pas à l'expression de la quiétude, des renversements, on en a déjà vu de nombreux. Le vers *vana fatica...* doit laisser entendre : il est vain de continuer, d'être toujours en montée. En unissant à elle la descente, en un véritable *unicum*, on finit au contraire par en recueillir les fruits.

Le 'tu' et 'io' se mélangent entre les rimes pour souligner le sens du dialogue entre les côtés masculin et féminin désormais réunis. Au troisième vers, on a encore une symétrie avec les deux mots *l'una* et *luna*, termes de résonance pétrarquienne. Au cinquième vers on a la citation d'un fameux Koan de la lettre zen.

M'imposi del monte la gran salita (finale)  
Cercai, e quanto, con la scala il fiore  
Al campo riposai quando la spiaggia  
Piangevo tra ne i boschi con il mare  
Di notte mi pareva sentir le onde.  
Ora mi culla della luna il verso!

Dans une structure de douze vers en rétrogradation doublement croisée, il est normal de trouver une *tornada* de six vers. L'ordre initial revient également (même si la majorité des poètes qui ont écrit des sextines, ont changé l'ordre des mots/rime dans la *tornada*, j'ai préféré l'ordre pétrarquien, pour éviter de forcer davantage la structure). En cinq vers, on résume l'entreprise, à savoir la grande ascension; le sixième, à travers le mot *ora*, qui contraste avec le passé simple des autres vers, exprime la solution de l'énigme : le mot/rime *verso* est à la fois aspect, mouvement, son, passage et circularité.

# 5.10 L'analyse de la musique

Les vingt premières mesures de l'entière composition sont identiques aux dernières, pour représenter de toute évidence la circularité et le retour.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. The first system shows measures 1 through 4. The second system, starting with a measure number '5', shows measures 5 through 9. The third system, starting with a measure number '10', shows measures 10 through 14. The instruments are Violino 1, Violino 2, Viola, and Cello. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'.

fig. 5.9

Pour réaliser ces lignes je me suis servi des séquences suivantes:



fig. 5.10

Celles-ci correspondent aux nombres qui dans le schéma changent tous les quatre chiffres (la série de quatre) pris en colonnes ; les suivantes sont les séries de 7 nombres prises dans les lignes :



fig. 5.11

Par commodité, je reviens au schéma numérique :

1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3		
2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10		
3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12		
4	7	5	11	4	7	5	4	7	5	11	4	7	5	4	7	5	11	4	7	5	4	7	5	11	4	7	
5	11	4	7	5	11	4	5	11	4	7	5	11	4	5	11	4	7	5	11	4	5	11	4	7	5	11	
6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	
7	5	11	4	7	5	11	7	5	11	4	7	5	11	7	5	11	4	7	5	11	7	5	11	4	7	5	11
8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8	8
9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12
10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9
11	4	7	5	11	4	7	11	4	7	5	11	4	7	11	4	7	5	11	4	7	11	4	7	5	11	4	7
12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1	12	9	10	3	6	2	1

fig. 5.12

Comme on peut facilement le voir (en parcourant les lignes de haut en bas, mais en lisant horizontalement), les séries procèdent en se décalant à

chaque fois d'une position. Pour éviter les confusions, je numérote la série de 4 avec des chiffres romains et les autres avec des chiffres arabes.

La subdivision a donc été ainsi organisée :

I violon, les séquences 6, 2 ; en partant de la mesure 6

II violon, les séquences 4, 5, 3 ; en partant de la mesure 2

Viola, les séquences 7, 1 ; en partant de la mesure 1

Violoncelle, les séquences II, III, IV, I ; en partant de la mesure 3

Il est facile de les reconnaître : la viola commence avec la séquence 7 toute seule, vient se superposer le second violon avec la 4, dans la troisième mesure entre le violoncelle avec la II séquence. Jusque-là se crée une couleur harmonique de dominante de Sol mineur et la résolution donnée par l'entrée du violoncelle. Dans la quatrième mesure on effleure le Do mineur (il se lie toutefois à l'accord précédent dans la cohérence d'une progression), la basse se tait pour ensuite reprendre en exploitant l'enharmoine en un accord de dominante de Mi. Ici le passage est fort, on pressent déjà une ambiance tonale très changeante, il n'y a pas de confirmation, il ne se crée aucun rapport cohérent du point de vue tonal ; toutefois le manque de vraies dissonances procure une sensation d'égarement que l'on attendrait pas dans un langage contemporain mais plutôt traditionnel<sup>367</sup>. Le tissu musical continue par d'autres différentes séquences en utilisant les mêmes critères.

A la mesure 48 s'insère la seconde méthode de réalisation sonore du tissu numérique, dans le rapport nombre = mesure, par conséquent une série de 12 mesures se déplace successivement avec la même rétrogradation croisée.

---

<sup>367</sup> J'utilise ces termes dans l'acception la plus commune même si elle est désormais inadéquate: *contemporain* dans le sens représenté par la musique qui va de 1950 environ jusqu'à la fin du siècle (en particulier la musique qui utilise l'atonalité mais non nécessairement liée à la dodécaphonie de Schoenberg) et *traditionnel*, pour toute la musique qui utilise les rapports de quinte dans le système du tempérament, se meut dans les régions des tonalités harmoniques qui sont confirmées, avec des règles de contrepoint, et des formes structurelles définies.

The image displays two systems of musical notation for a string ensemble. The first system covers measures 47 to 50, and the second system covers measures 51 to 54. The instruments are Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The first measure of the first system begins with a forte (f) dynamic. The notation shows a melodic sequence primarily in the first violin, with the cello providing a rhythmic and harmonic foundation. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and chords.

fig. 5.13

La séquence est entièrement menée par le violon avec une anticipation du violoncelle à la mesure précédente, et harmonisée par les autres instruments dans la région du Do mineur. Il a été nécessaire, de par l'exigence du respect de l'inertie, d'insérer trois mesures rythmiques de détachement entre chaque séquence. La répétition de la séquence sans changements effectifs si ce n'est au niveau de l'orchestration de la dictée harmonique, est elle aussi née du fait de devoir entrer dans le sillon des règles caractéristiques du langage musicale. Avant d'exécuter la rétrogradation croisée des mesures, il était nécessaire que le corps harmonique et surtout mélodique s'installe avec une soigneuse stabilité, qu'il ait donc des proportions clairement perceptibles. Ensuite, les combinaisons des mesures se sont plus efficacement organisées à l'intérieur des parties plutôt qu'à l'horizontal (voir fig. 5.14).

Musical score for measures 77-80. The score is for four instruments: Vno. 1 (Violin I), Vno. 2 (Violin II), Vla. (Viola), and Vcl. (Violoncello). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 77, Vno. 1 is silent, while Vno. 2, Vla., and Vcl. play quarter notes. In measure 78, Vno. 1 remains silent, and the other instruments continue with quarter notes. In measure 79, Vno. 1 remains silent, and the other instruments continue with quarter notes. In measure 80, Vno. 1 remains silent, and the other instruments continue with quarter notes.

Musical score for measures 81-84. The score is for four instruments: Vno. 1 (Violin I), Vno. 2 (Violin II), Vla. (Viola), and Vcl. (Violoncello). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 81, Vno. 1 plays a half note, while Vno. 2, Vla., and Vcl. play quarter notes. In measure 82, Vno. 1 plays a half note, while Vno. 2, Vla., and Vcl. play quarter notes. In measure 83, Vno. 1 plays a half note, while Vno. 2, Vla., and Vcl. play quarter notes. In measure 84, Vno. 1 plays a half note, while Vno. 2, Vla., and Vcl. play quarter notes.

Musical score for measures 85-88. The score is for four instruments: Vno. 1 (Violin I), Vno. 2 (Violin II), Vla. (Viola), and Vcl. (Violoncello). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 85, Vno. 1 plays a half note, while Vno. 2, Vla., and Vcl. play quarter notes. In measure 86, Vno. 1 plays a half note, while Vno. 2, Vla., and Vcl. play quarter notes. In measure 87, Vno. 1 plays a half note, while Vno. 2, Vla., and Vcl. play quarter notes. In measure 88, Vno. 1 plays a half note, while Vno. 2, Vla., and Vcl. play quarter notes.

fig. 5.14

Violino 1  
Violino 2  
Viola  
Violoncello

Un premier essai de série de 12 mesures était conçu uniquement horizontalement comme on peut le voir dans cet exemple composé pour piano :

andante  $\text{♩} = 80$   
Pianoforte

1 2  
3 4  
5 6  
7 8  
9 10  
11 12  
13 14  
15 16  
17 18  
19 20  
21 22  
23 24  
25 26  
27 28  
29 30

fig. 5.14b

A la mesure 13 on peut voir clairement le début de la rétrogradation croisée avec la séquence des mesures correspondantes 12-1-6-7-11-2-5-8-10-3-4-9. Toutefois le croisement, même vertical, s'est révélé bien plus efficace.

En poursuivant sur la partition définitive, on peut voir qu'à la mesure 107 s'introduit une séquence dérivée du système suivant : la superposition des colonnes similaires, qui présentent donc sept nombres sur douze pareils et qui se situent sur les mêmes positions dans chaque carré.

Sept nombres pareils et quatre en variation continue. J'ai donc traité le premier groupe comme un unisson, à l'identique d'un récitatif, et le second comme un mouvement d'un accord de neuvième. En outre la mise en rapport des deux séries produit un effet de différence de plans : superficie et profondeur d'un rendu timbrique efficace et expressif.

The image displays a musical score for four string parts: Vno. 1, Vno. 2, Vla., and Vlc. The score is divided into two systems. The first system shows measures 107 and 108. The second system shows measures 109 and 110. Dynamics are indicated by *p*, *f*, *mp*, and *pp*. The notation includes various note values, rests, and slurs, illustrating the complex rhythmic and melodic patterns described in the text.

fig. 5.15

De la mesure 154 à la mesure 237 on a une séquence qui utilise les deux séries de sept et de quatre en contrepoint. Cette fois l'intention expressive est d'une douceur maximale, et encore une fois la référence esthétique est l'illusion de la tonalité. Les séries ne sont pas seulement présentes de chaque côté de la ligne mais elles se croisent et se dédoublent à l'intérieur même de la voix (quand cette même séquence est réalisée par les cuivres j'ai dû évidemment simplifier les voix).

A la mesure 298 on a un nœud important : toutes les modalités de lecture des colonnes et des séries du schéma numérique sont mises ensemble, en système de contrepoint<sup>368</sup>, y compris la séquence mélodique qui appartient aux 12 mesures. Observons l'épisode au microscope dans la figure qui suit :

---

<sup>368</sup> Il est important de préciser que par contrepoint je me réfère uniquement à un système raisonné de superpositions de lignes de voix avec une logique et des règles prédéterminées, destinées à la construction d'une tissu harmonique et musical cohérent et expressif. Evidemment ici les règles du contrepoint traditionnel sont ponctuellement inattendues même si elles sont continuellement évoquées!

258

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vlc.

260

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vlc.

261

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vlc.

fig. 5.16

Dans ces mesures se superposent à la mesure 298 :

1. le premier violon : la série de sept notes traite de la séquence horizontale du schéma numérique ;
2. le second violon : la première colonne, la série de 4, de la séquence verticale ;
3. la viole : la troisième série verticale de 12 ;
4. le violoncelle : encore la première colonne mais dans la série de 12

En poursuivant sur la mesure suivante la viole joue la quatrième série verticale de 12 sons, et ainsi, le violoncelle continuant la seconde série avec la seconde série de la viole, en même temps les deux violons restent sur leurs deux séries initiales avec, évidemment, des rythmes différents. A partir de la mesure 301, puis 303, les deux violons enveloppent la série sur eux-mêmes avec l'utilisation d'accords joués en arpèges légers. Le violoncelle à nouveau introduit la neuvième série verticale (mesure 304) et la viole la septième à la mesure suivante (305). A la mesure 309 la viole et le violoncelle exécutent, à une octave de distance, la série verticale

numéro 7. A la mesure suivante, les deux violons se meuvent eux aussi à distance d'une octave, en entrant ainsi en rapport de confrontation avec les deux voix sous-jacentes, mais à la mesure 311, encore une fois, la série de sept nombres horizontale, s'auto-superpose dans la seconde moitié de la mesure. Au même endroit la viole insère la huitième série verticale et à la mesure 312 les deux voix supérieures, qui jusque là avaient seulement exprimé les mêmes séries (l'horizontale de sept nombres par le premier violon et celle de quatre nombres par le second), introduisent les séries 8 et 6. A la mesure 313 le violoncelle entre avec la dixième série verticale, mesure 315 le second violon joue la douzième série verticale, mesure 317 le violoncelle et la viole les séries de 13 et 14 (toujours les verticales du schéma numérique) ; ici les séries se propagent à travers les voix (en m'inspirant du système utilisé par Werbern dans le quatuor de 1937 avec la série formée par le nom de Bach), en effet le second violon poursuit la treizième série de la viole et celle-ci continue la quatorzième série émanant du violoncelle. Le violoncelle poursuit la mesure 319 avec la série verticale numéro 15 sur laquelle s'insère le second violon avec le thème tiré des douze mesures en Do mineur, ici contracté en deux mesures. L'entrée de ce dernier thème, si fortement évocateur, est immédiatement apparue comme étant conclusive de l'épisode ; en effet, nous nous retrouvons en correspondance avec la quatorzième stance où est souligné le sens d'égarement et de confusion : la crise qui précède la résolution du problème (et le thème de Do mineur représente donc une première sensation de cette clarté à venir).

Le choix de l'organique s'est ensuite étendu, avec la superposition des deux quartets d'archets et de cuivres, pour mettre en évidence encore plus l'union de tous les éléments constitutifs mais en un système dans lequel ils se confondent.

Je signale encore à la mesure 441 une variation ultérieure de l'utilisation de la séquence de la série de sept cette fois insérée dans le langage tonal.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, specifically measures 442, 445, and 451. Each system consists of four staves: Violino 1 (Vno. 1), Violino 2 (Vno. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.).

- System 1 (Measure 442):** Vno. 1 has a whole rest. Vno. 2 plays a half note G4. Vla. plays a half note G3. Vlc. plays a half note G2.
- System 2 (Measure 445):** Vno. 1 plays a half note G4. Vno. 2 plays a half note G4. Vla. plays a half note G3. Vlc. plays a half note G2.
- System 3 (Measure 451):** Vno. 1 plays a half note G4. Vno. 2 plays a half note G4. Vla. plays a half note G3. Vlc. plays a half note G2.

fig. 5.17

A la mesure 442 la levée du violoncelle introduit avec l'intervalle de septième mineur la séquence usuelle de sept notes tirée des la I ligne du schéma numérique que joue le I violon. Il est facile d'identifier le mouvement harmonique puisqu'ici seule la première voix est bloquée. Donc sur la première note de Do se forme un accord de septième sur le Fa majeur en renversement qui se résout sous le Sib aigu en premier

renversement du Sib majeur encore en forme de septième, auquel s'enchaîne le Mi b majeur (encore une fois avec la septième à la basse, donc troisième renversement) et le La b majeur (dans le premier renversement). A la mesure 445 l'enharmonie transforme encore le tout en Si majeur et puis à la mesure 449 c'est le violoncelle, en écho de sa première entrée et de l'entrée successive du I violon, qui exécute lui-même la séquence. L'harmonie est légèrement différente afin de suivre la forme de la basse, comme exemple, en correspondance de la quatrième note de la séquence (le Sol b) ; à la mesure 451 se forme l'accord de Sol b majeur au lieu du La b majeur correspondant, en accord de septième, alors que le I violon (mesure 444) conduisait la séquence.

En correspondance de la vingtième stance, là où il est dit *Sole e luna s'alternan sulla spiaggia* mais surtout *Del tempo inverte il valore la scala* j'ai utilisé une séquence tirée de la lecture en diagonale du schéma numérique. Le thème dérivé de cela est le suivant.



Fig. 5.18

L'organique est encore un quatuor, de différents instruments à vent : deux bois et deux cuivres, Flûte, Clarinette en Si b, Cor et Tuba. La forme est un canon croisé. Au milieu de la mesure 42 commence le miroir, en effet le morceau correspond précisément à la première moitié.

The image shows a musical score for a woodwind quartet. The staves are labeled Fl. (Flute), Cl. Sb. (Clarinet in Bb), Cr. (Cor), and Tba. (Tuba). The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Flute and Clarinet parts have a melodic line starting at measure 42, while the Cor and Tuba parts have a rhythmic accompaniment. The Flute and Clarinet parts are mirrored in the second half of the measure.

fig.5.19

Dans l'exemple de la figure 5.19 on peut voir clairement que, à part la mesure de silence, les quatre premières mesures correspondent exactement aux quatre suivantes. Cet exemple se situe au moment précis où finit la première partie et commence la seconde.

Pour conclure je vous montre la première page de la réalisation des séquences verticales, les colonnes de douze sons dans le mouvement des sextines croisées et harmonisées selon les canons tonals.

L'effet est très semblable à celui que produit la circularité de la spirale.

# SERIE VERTICALI FIATI

DAVIDE AMODIO

The musical score is titled "SERIE VERTICALI FIATI" by Davide Amodio. It is set in 12/8 time with a tempo of quarter note = 84. The score is divided into three systems, each containing three staves for Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), and Contrabass (Cb.).

- System 1:** Measures 1-4. The Flute part begins with a melodic line, while the Bassoon and Contrabass provide a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.
- System 2:** Measures 5-12. The Flute part continues with a more complex melodic line. The Bassoon and Contrabass maintain their accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *mf*.
- System 3:** Measures 13-20. The Flute part features a melodic line with a dynamic marking of *pp*. The Bassoon and Contrabass continue their accompaniment. Dynamic markings include *mp* and *pp*.

fig. 5.20

Dans ces séquences la recherche de la tonalité est marquée, toutes les séquences tentent en effet d'acquérir une cohérence harmonique même

en changeant les douze sons sans répétitions ; dans la voix supérieure, l'aspect rythmique a été particulièrement exploité en faveur de la complexité de la partie de la basse : le basson, mais surtout la contrebasse, toujours pincée, qui dans la réalisation est accompagnée par les percussions<sup>369</sup> qui imitent presque entièrement sa partie.

Même en ayant réalisé harmoniquement toutes les séquences je ne les ai pas utilisées intégralement, dans ce cas pour suivre les exigences musicales et artistiques dans l'économie de l'ensemble du corps.

---

<sup>369</sup> Comme je l'ai dit plus haut, les percussions n'ont presque jamais de partie écrite car elles représentent l'aspect contingent, la partie la plus vivante et instinctive de l'oeuvre.

## 5.11 Considérations

*(...) la liberté de l'art n'est pas la liberté de s'affranchir de toute règle, mais la liberté de choisir, ou peut-être de créer, la règle à laquelle on veut obéir.*<sup>370</sup>

(L. Carelli, 1935 : 9).

Les règles, nombreuses, que j'ai voulu suivre et m'imposer, sont en réalité des amies, de surs étaies sur lesquels peut s'appuyer une structure poétique. J'ai choisi l'endécasyllabe parce qu'il a toujours d'après moi une démarche forte, et somptueuse dans sa puissance ; j'ai essayé de le régler, en suivant mon oreille, en alternant les accents marqués entre les pieds 6 et 4. Il n'y en a que quelques-uns d'irréguliers, avec l'accent sur le cinquième. Les répétitions des mots/rime auraient dû se réaliser, selon certaines règles, seulement au niveau de la rime. Toutefois les reprendre en d'autres occasions, à l'intérieur des vers, je trouvais cela nécessaire : les douze mots, avec le temps, deviennent presque des personnages, acquièrent corps, nuances ; les différents sens, significations, commencent à se multiplier, par le fait même d'avoir pu résonner plusieurs fois à l'intérieur du vers ; ce qui donne aux mots extérieurs une plus grande, dirai-je, perspective, à laquelle il aurait été dommage de renoncer, ce pourquoi j'ai décidé de suivre la règle de la répétition écholalique.

L'expérience la plus importante que je peux tirer de ce travail est que la caractéristique de la forme en spirale produit effectivement un sens de création tel, qu'il conduit une histoire à travers des méandres inéluctables et empêche les planifications de sens ; il faut suivre le parcours indiqué par les stances, ce qui fournit les briques de la construction : la projection n'existe qu'au départ, après, c'est la vie qui s'épanche librement à travers les spires qui se démêlent une à une.

En ce qui concerne la musique, une fois établie la façon d'accéder aux notes par le biais du schéma numérique, une fois donc trouvé le mécanisme le plus efficace, raisonner musicalement, a été chose aisée.

---

<sup>370</sup> Carelli, L. *La Casa e la Via*, Napoli 1935, ed. Gaspare Casella, p. 9

Appliquer un *sentiment* contrapuntiste aux règles “auto-imposées” s’est avéré très naturel. En particulier la recherche de la consonance à travers la difficulté des séries définies, cela s’est présenté comme un instrument de construction efficace, et m’a permis de me mouvoir à l’intérieur d’un domaine clair et défini où, de la même façon que le coquillage construit sa maison, j’ai pu développer le corps de l’œuvre en étant conscient de *vivre pour bâtir ma maison !*

## Conclusion

Mathématiques, Musique et Poésie : trois disciplines dans une seule direction. Nombreuses sont les publications et les études qui assument la relation Musique et Poésie, nombreuses sont aussi celles qui parlent de Mathématiques et de Musiques, mais on en trouve déjà moins sur la Poésie et les Mathématiques, et pour finir rares sont celles qui associent et prennent pour objet d'examen les trois disciplines réunies.

D'importantes connexions trouvées au cours de cette recherche me sont apparues immédiatement intéressantes et peu développées par la lecture scientifique actuelle, et elles ont été pour moi d'efficaces démonstrations de la validité de mes thèses : en particulier la planification géométrique dans la poésie de Torquato Tasso ; l'hypogramme de Saussure et les *lettres* de Bach ; l'utilisation de la dodécaphonie comme représentation de la lecture et de l'interprétation de la langue hébraïque chez Schoenberg.

En conclusion de ce travail je peux, en effet, avec davantage de poids et de détermination, affirmer que la musique et la poésie ont en commun le même élan expressif de communication et surtout d'être (plus que de représenter) les formes sonores des émotions à travers leur spectre large et complet. Par émotions, j'entends vibrations, vibrations émotive, qui de calques deviennent vivantes et réelles dans la représentation scénique.

S'exprimant à travers le temps et l'espace, les émotions sont organisées par la mesure et par le rythme donc du nombre et par les proportions qu'il construit ; c'est là qu'entrent en jeu les Mathématiques. Cette troisième discipline n'est donc pas seulement un moyen technique d'assemblage d'éléments séparés et désorganisés, mais elle entre au cœur du dessin artistique avec sa propre charge symbolique et mystique, d'héritage antique, grecque et arabe, toujours avec de nouveaux développements : dans la culture européenne à l'époque médiévale et à nouveau avec un sentiment différent durant la renaissance, jusqu'à nos jours où l'électronique a permis une nouvelle et profonde association.

L'expression de telles "émotions" advient seulement à travers une activité interprétative qui vient compléter, voire une action consciente et créative

qui se concrétise à travers le geste, ce geste symbolique qui, comme nous l'avons vu, précisément en 1200 (au même moment où naît la sextine) se transforme en geste dynamique. Dans le cadre global où Mathématiques, Musique et Poésie se lient et s'entrecroisent pour former un organisme complexe unique, la sextine lyrique constitue un instrument irremplaçable d'examen et de réflexion sur telles assonances, similitudes conceptuelles et surtout une technique d'expression de contenus extraconceptuels.

Pourtant l'examen analytique de l'événement artistique global peut être résumé par les points suivants :

1. la planification analytique de la construction de la structure portante générale ;
2. la technique de transformation et de manipulation de la masse du contenu ;

(points qui concernent la partie de la composition, la partie donc, de l'Auteur).

a) la compréhension et l'interprétation du signe, mieux du chiffre sonore, qui n'a pas encore un son mais en constitue l'indication correspondante, compréhension et interprétation qui sont des actions de la rhétorique ;

b) ajout d'une ample épaisseur d'éléments créatifs personnels que seul l'interprète peut et doit introduire pour vivifier l'organisme complexe (points qui concernent l'interprète).

Les points 1 et 2 incluent aussi les mathématiques.

La valence artistique commune et formelle fait de ce binôme poésie/musique une double expression quand ils se trouvent concentrés en un même organisme artistique ; l'un des exemples cités est en effet l'utilisation de musiques de répertoire pour une bande originale de film au Cinéma. Il y a par ailleurs des textes poétiques originaux écrits pour avoir une vie indépendante de la musique et d'autres textes écrits pour être mis en musique. Ces mises en confrontation sont des évaluations qui s'opèrent parallèlement à l'objet de la recherche. L'idée principale est que, par l'immersion dans le tissu sonore, le texte poétique acquière une telle identification avec des caractéristiques musicales, qu'il se défait, même si ce n'est complètement, de son corps sémantique, de son sens strict, pour

vivre uniquement de son aspect signifiant.

Les règles de connexion phonique, la logique des proportions et des rapports de force contrôlés par le contrepoint, se transmettent à la poésie en se fondant avec le tissu harmonique et n'en supportent pas de fait seulement les modalités expressives mais il les traverse et les englobe dans sa propre structure narrative. Nous avons vu comment Monteverdi travaille sur les voyelles de la même façon qu'il raisonne sur la signification littérale des mots et résout leur représentation à l'aide d'expédients parfois élémentaires et pourtant géniaux dans leur simplicité. Tout cela conduit à la considération principale que, en définitive, la perception exacte et claire des mots n'est plus l'exigence primaire – car s'il en était ainsi la musique serait seulement un fardeau inutile – mais bien leur valeur supraconceptuelle, la valeur commune au langage musical, à être en évidence, et de même qu'en musique l'ambiance harmonique enveloppe et guide le sens musical, l'ambiance grammaticale agit avec les mots pour la compréhension et l'exécution de leur signification, mais c'est toujours l'ensemble qui communique et réalise la création artistique.

Si la seule signification et sa compréhension étaient importantes, la poésie même serait superflue : pourquoi dire à travers la métaphore ce que l'on peut exprimer clairement et en un nombre de mots moindre ?

Revenons à la sextine lyrique : ses nombres ont certainement constitué un intéressant chemin, parfois les diramations ont été sans issues, d'autres conduisaient trop loin pour insister. Ce que j'ai pu évaluer personnellement et que je résume ici, c'est :

- la série 1 2 3 4 5 6 permute avec 6 1 5 2 4 3, cette série de nombres sommés deux par deux ( $6+1$ ,  $5+2$ ,  $4+3$ ) donne toujours 7, et juste cette information associe inéluctablement la sextine aux couples de nombres du dé ;
- dans la seconde série on peut observer aussi le couple de la série interne, formé par la rétrogradation croisée 6 5 4 e 1 2 3;
- le mouvement de la sextine suit celui de la spirale d'Archimède (cette spécification sur le type particulier de spirale relatif à la sextine lyrique, je

ne l'ai trouvée nulle part). Si nous considérons cependant non seulement le mouvement général, mais aussi chaque nombre à l'intérieur duquel chaque nombre se transforme, nous marquons donc le changement non seulement avec le numéro de la position nouvelle mais aussi avec la précédente; on voit alors se former, en rassemblant le parcours des mouvements, non plus une spirale mais le nombre six! <sup>371</sup> De cette façon, nous avons une série numérique plus corpeuse: 6-1, 1-2, 5-2, 2-4, 4-3, 3-6. En évaluant donc uniquement les nouveaux couples, ceux non évalués par la série initiale 6 1 5 2 4 3, nous obtenons cette nouvelle série 1 2 2 4 3 6, donc les couples sommés donnent 3, 6 et 9, au lieu du nombre fixe 7. Nous pouvons considérer que cette série redouble les nombres (l'1 devient 2 et le 2 devient 4...) mais cela ne nous emmène pas bien loin, ou peut-être au contraire nous emmène trop loin, jusqu'à des rapports inefficaces. Les évaluations, au contraire, de l'espagnol Juan Caramuel du XVII siècle ont été absolument fondamentales. Caramuel prend en examen toutes les potentialités du système spiraliqum de la sextine: en partant de l'extrémité (modalité centripète en *modus unus e secundus*) et de l'intérieur (modalité centrifuge en *modus tertius e quartus*) et, dans les deux cas, en inversant le départ. En outre, il examine la probabilité d'autres dimensions: voir la *bina*, la *quatrina*, la *quintina* etc, en arrivant jusqu'à la *octinae*. L'importance des études de Juan Caramuel mériterait une recherche à part entière.

De toute façon la sextine lyrique est une structure portante qui, même modifiée, maintient sa cohérence et surtout sa valeur d'intermédiaire, de traducteur, ou mieux d'alambique alchimique de transformation d'éléments semblables tels que la poésie et la musique en un nouvel élément dans lequel les mathématiques et la géométrie sont, comme d'apparents éléments lointains, des ingrédients insubstituables.

Au final le travail de composition et de réalisation d'un organisme autonome complexe a conduit à des évaluations importantes à partir

---

<sup>371</sup> Cette découverte, avec le bénéfice de l'inventaire sur le sens et sur les intentions effectives de l'inventeur, est de Fo, Vecce, Vela et est contenu à l'intérieur de l'ouvrage *Coblas, il mistero delle sei stanze*, Milano 1987 All'insegna del pesce d'oro pp. 36 e seg.

d'une abondante moisson d'informations et de connaissances. Et non seulement, sans cela la recherche aurait difficilement eu un sens et une raison d'être. L'aspect que je voudrais principalement mettre en évidence, est que le travail de conception et de composition des deux textes, poétique et musical, a été réalisé en amont de la recherche. Cela m'a permis d'accueillir des informations historiques et d'analyser les sextines d'autres auteurs avec une expérience vécue, en ayant donc traversé les mêmes difficultés. En outre, en procédant uniquement à partir d'instructions basiques, et en connaissant encore peu la très vaste littérature sur l'argument, j'ai pu agir avec un esprit pour ainsi dire vierge, sans influences profondes d'aucune orientation particulière. J'ai découvert, par la suite, avec un grand sens d'admiration, la formidable valence sonore de certains filons poétiques qui suivent principalement le son. Je pourrais presque diviser toute la littérature poétique en deux groupes: ceux qui écrivent par images et ceux qui composent à travers des sons, même si, évidemment, une telle différenciation ne peut être faite d'une façon aussi nette. Je me risquerai seulement à distinguer Dante et Pétrarque, justement à cause de cette différence, et je mettrai dans le secteur des spécialistes du son d'autres grands noms comme ceux du Tasse, de Pascoli et j'irai jusqu'à certains romans de Gabriele D'Annunzio qui utilisent la trame comme prétexte pour déplacer une dense masse de sons mélodieux et rythmiquement conséquents.

Monteverdi et Krenek ont été les deux extrêmes du rapport compositeur/sextine, le premier avec une attitude absolument cohérente vis-à-vis du texte, de sa poétique, de son aspect signifiant mais sans correspondances particulièrement indentitaires avec la particularité structurelle de la forme; le second avec une grande adhésion à l'aspect numérique, mais encore une fois en omettant la figure géométrique.

Mon expérience est vraiment allée dans le sens d'utiliser les éléments constructifs de la sextine, même quand j'en ai modifié la forme, comme générateurs primaires, sans que ceux-ci n'empêchent que les langages poétique et musical ne s'expriment à leur manière et avec leurs caractéristiques propres et indépendantes.

Au cours de la recherche je continue à trouver de nouveaux textes, informations, articles, compositions, mais il faut conclure en ayant conscience qu'une recherche n'est autre qu'un regard sur un horizon particulier duquel, intrinsèquement, on s'éloigne au fur et à mesure que l'on s'approche...

Daide Amodio  
Venise, décembre 2009.

## BIBLIOGRAPHIE

- A. Augustini, *De Musica*, I Libro, a cura di G. Marzi, Firenze, Sansoni, 1969;
- Apuleio, *Metamorphoseon libri XI (Asinus aureus) Le Metamorfosi o l'Asino d'oro*, Milano, ed. Rizzoli 1992 ;
- Archimède, *Des spirales*, Paris, Société d'édition "Les belles Lettres", 1971;
- Aristotele, *Poetica*, D. Lanza (a cura di), Milano, ed. BUR, 1987 ;
- Bachelard, G. *La poétique de l'espace*, Paris, ed. PUF, 1957 ;
- Battaglia, S. *Le rime "petrose" e la Sestina*, Napoli, ed. Liguori, 1964;
- Beccaria G. L. *L'autonomia del significante*, Torino, ed. Einaudi, 1975 ;
- Beltrami, P. G. *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2002;
- Bembo, P. *Le Prose*, Padova, ed. M. Marti, 1955 ;
- Billy, D. *La sentine réinventée suivi d'un essai de métrique génétique*, in "Stilistica e metrica italiana", 4- 2004
- Boetii, An. M. T. Severini, *De institutione Musica*, G. Marzi (a cura di), Roma, Istituto italiano per la storia della musica, 1990 ;
- Bonnefoy, Y. *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, ed. Galilée, 2007 ;
- Boyer, C. B. *Storia della matematica*, trad. A. Cargo, Milano IV ed. Mondadori, 1990;
- Brown, H. *à la voix Madrigale*, in *La Musica enciclopedia storica*, tomo III, Utet 1978;
- Bruyne, E. de *Estudios de estetica m.*, Madrid (original français de 1946 Bruges) 1958 pp. 305-306, dans: Brunetto Latini, Libro III cap. X del *Tresor: contrepeser les sons et la voix*, dans Zumthor, P. *La lettre et la voix*, Paris, du Seuil, 1987, p. 205;
- Bruni, F. *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, Il Mulino, 2002 ;
- Camus, A. *Prométhée aux Enfers*, in *Noces suivi de L'été*, Paris, Gallimard, 1959;
- Canettieri, P. *La Sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma, ed. Colet, 1993;
- Carducci, G. *Antica lirica italiana*, Firenze, ed. Sansoni, 1907 ;
- Carelli, L. *La Casa e la Via*, Napoli, ed. Libreria Gaspare Casella, 1935;
- Castanet, P. A. *Tourbillon et spirale, matrice universelles dans la musique contemporaine*, dans: *Figures du graphein*, Arts, Plastiques, Littérature, Musique, sous la direction de Bruno Duborgel, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2000;
- Chiappelli, F. *Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957;
- Cresci, L. *Le curve matematiche*, Milano, Hoepli, 2005;
- Crevatin, F. *L'etimologia come processo di indagine culturale*, Napoli, QUAAION 5., 2002;
- Dante, *Tutte le opere*, Firenze, ed. Sansoni, 1969;
- Davidson, A. *The origin of sestina*, in "Modern Languages Notes", 25, 1910;
- Debenedetti Stow, S. *Dante e la mistica ebraica*, Firenze, Giuntina, 2004
- De Sanctis, Francesco *Storia della Letteratura italiana, F. Il XVII sec. in Italia*, Milano, 1912;

- De Saussure, F. *Cours de linguistique générale*, par Bally, Riedinger, Sechehaye, Losanna-Parigi, Payot, 1916
- De Saussure, F. *Scritti inediti di linguistica generale* Tullio de Mauro (a c. di), Roma, ed. Laterza 2005 ;
- Dictionnaire de l'ancienne langue française, tome sixième, Paris 1889<sup>1</sup>, Kraus Reprint Nendeln/Liechtenstein 1969;
- Dragonetti, R. *La Technique poetique des trouveres dans la chanson courtoise* Bruge, De Tempel. 1960 ;
- Dubroca, L. *L'art de lire à Haute voix*, Paris, ed. Renouard 1824;
- Dumas, J.G. *Caractérisation des Quenines et leur représentation spirale*, Math. & Sci. hum. / Mathematics and Social Sciences 46e année, n° 184, 2008 (4);
- Duse, U. *Gustav Mahler*, Torino, ed. Einaudi, 1973;
- Eliot, T. S. *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, ed. Bompiani, 1960;
- Fedi, R. *Torquato Tasso nella prospettiva della controriforma; Volume V- La fine del Cinquecento e il Seicento; IV capitolo, Sezione VII; in Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, ed. Salerno;
- Fibonacci, L., *Liber Abaci*, trad. Anglais de L. E. Spigler, Springer, 2003;
- Fiedler, L. *Reflection on the Stony Sestina of Dante Alighieri*, in The Kenion Review 18, 1956;
- Fo, Vecce, Vela, *Coblas, il mistero delle sei stanze*, Milano 1987, All'insegna del pesce d'oro;
- Fontanella, F. *Vocabolario di greco antico*, Napoli, ed. Alvisopoli, 1821;
- Frasca, G. *La furia della sintassi, la sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992;
- Georges-Calonghi, *Dizionario della lingua latina*, Torino, 1932;
- Gentili, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica, da Omero al V secolo*, Milano, ed. Bur, 2006;
- Goldstein, B. *Reinscribing Moses Heine, Kafka and Schoenberg*, in an european wilderness, Londre, Harvard University Press, 1992;
- Gombrich, E. *Symbolic Images*, Milano, Mondadori, 2002;
- Gombrich, E. *La Storia dell'Arte*, trad. Spaziani, Milano, ed. Mondadori, 2003;
- Heidegger, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes (L'origine dell'opera d'arte)*, (trad. De Gennaro, Zaccaria, Amato), double ed.: Frankfurt am Main, ed. Klostermann, 1950 e Milano, Marinotti, 2000;
- Herdan G. *Linguistica quantitativa*, Bologna Il Mulino, 1964;
- Hudson, R. *Stolen Time*, Oxford University Press, 1994
- Jakobson, R. *Saggi di linguistica generale*, Milano Feltrinelli, Linguistica e poetica, 1985;
- Jenni, A. *La sestina lirica*, Berna 1954
- Juan Caramuel y Lobkowitz, *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricum quae variis currentium, recurrentium, adscendentium... multifformes labyrinthos exornat*,

- Romae: Fabius Falconius, 1663. Segunda edición: *Primus Calamus ob oculos exhibens Rhithmicam quae Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos* (Campagna: Ex officina Episcopalis, 1668)
- Jung, C. G. *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Longanesi, 1980;
  - Kandinskij, V. *Le principe de la nécessité interieur dans Über das Geistige in der Kunste, Insbesondere in der Malrei*, Milano, SE (E. Pontiggia), 1989 ed. fr. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éd. Denoël, collection "Folio Essais", 1989.
  - Kaplan, A. *La meditazione ebraica* Firenze, ed. La Giuntina, 1996;
  - Krenek, E. from *music and Mathematics* (1937) in: **Modernism and music: an anthology of sources** di Daniel Albright, University of Chicago press, 2004
  - Krenek, E. *Sestina*, in *Melos-Zeitschrift für neue musik* juli/august 1958
  - Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive originum*, Oxford, Oxford University press, 1911, Libro III, *De Mathematica* i-iii; Trad. latin-anglais de Brehaut, E. dans *An Encyclopedist of the dark ages, Isidore of Seville*, Studies in History, Economics and Public Law Columbia University 1912;
  - La Via, S., *Poesia per musica e musica per poesia : dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2006;
  - Mandel'stam, O. *Sulla poesia*, Milano, ed. Bompiani, 2003;
  - Mari, G. *La sestina di Arnaldo*, ... in "Rend. Ist. Lomb. Scienze, Lettere", vol 32 1899;
  - Marinetti, F. T. *Zang Tumb Tumb*, Adrianopoli, ottobre 1912. Parole in libertà, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1914;
  - Mevdev Pavel (Bachtin M.) *Il metodo formale nella scienza della letteratura*, Bari ed: Dedalo, 1978;
  - Mercenaro, S. *Le rime equivoche nella lirica profana Galero-Portoghese* in *La Parola del Testo*, Anno XII- Fascicolo 2, Roma, ed. Zauli, 2008;
  - Migliorini, B., Duro, A. *Prontuario etimologico*, Torino-Milano-Genova, ed. Paravia, 1970;
  - Moliniè, G. *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, ed. Librairie Générale Française, *Les Usuels de Poche*, 1992;
  - Molino, J. in Agamennone e Gianattasio, *Sul verso cantato : la poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*. Padova, il Poligrafo, 2002;
  - Monod-Herzen, E. *Principes de morphologie générale*, ed. Gauthiers-Villars, 1927;
  - Montale, E. *Sulla poesia*, Milano, ed. Mondadori, 1976;
  - Monteverdi, C. prefazione all'ottavo libro dei madrigali edizione moderna a cura di Gianfrancesco Malipiero;
  - Monteverdi, C. *L'Orfeo*, 1607 text de Striggio, A.
  - Morelli, G. *Wie es ist, so hat es sein sollen, un „motto“(1980) per Gertrud Kolish Schoenberg*, in *Schoenberg & Nono*, Firenze 2002 ed. Olschki
  - Mosè Maimonide (1135-1204), *La guida dei perplessi*, M. Zonta (a.c. di), Torino, UTET, 2003, voir *Le Guide des égarés* traduit de l'original arabe en français par Salomon Munk,

Verdier, 1979;

- Nietzsche, F. *Così parlò Zarathustra*, trad. Montinari, Milano, Adelphi, 2005 ;
- Nietzsche, F. *La nascita della Tragedia*, trad. Montinari, Milano, Adelphi, 2006 ;
- Nietzsche, F. *Al di là del bene e del male*, trad. F. Masini, Milano, ed. Adelphi, 2007;
- Onians, R.B. *Le origini del pensiero europeo*, Milano, Adelphi, 2006;
- Ouaknin, M. A. *Les Mystère de l'alphabet*, Paris, ed. Assouline, 1997;
- Ouaknin, M.A. *I Misteri dei Numeri*, Bologna, ed. Atlante, 2005;
- Packard, V. *The Hidden Persuaders*, Washington, Square Press, 1957;
- Pannain, G. *à la voix Monteverdi*, *Enciclop. stor.* Tomo III Utet, 1978;
- Patota, P. *Lineamenti di Grammatica storica dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2002;
- Perugi, M. *Le Canzoni di Arnaut Daniel*, edizione critica, Milano/Napoli, ed. Ricciardi, 1978;
- Petit, L. *Le Phénomène de répétition dans la musique tonale et atonale*, p.51, dans *Temps Gestes et Musicalité*, sous la direction de Imberty et Gratier, Paris, ed. l'Harmattan, 2007;
- Petrarca, F. *Canzoniere*, Milano, ed. Hoepli, 1987;
- Pereira, M. *Alchimia*, Milano, Mondadori Meridiani, 2006;
- Pound, E. *Lo spirito romanzo*, trad. S. Baldi, Firenze, ed. Vallecchi, 1959;
- Puig, A. *Aritmethica especulativa, y practica, y arte de algebra*, ed. Antonio Lacavalleria Barcellona, 1672;
- Riesz, J. *Die Sestine*, Monaco, ed. Fink, 1971;
- Risset, J. *Dante écrivain, ou l'intellecto d'amore* Paris, ed. Paperback, 1982;
- Risset J. *L'invenzione e il Modello*, Rome, ed. Bulzoni, 1973;
- Rittaud, B. *Le Fabuleux destin de  $\sqrt{2}$* , Paris, Le Pommier, 2006;
- Rocci, L. *Dizionario Greco-Italiano*, Città di Castello, 1962;
- Rognoni, L. *Testi poetici e drammatici*, di A. Schoenberg, Milano, Feltrinelli, 1967;
- Rognoni, L. *La scuola musicale di Vienna, espressionismo e dodecafonìa*. Torino, Einaudi, 1974;
- Roncaglia, A. *Il Canto XXVI del 'Purgatorio'*, Roma, ed. Signorelli, 1951;
- Roncaglia, A. *Le più belle pagine della letteratura d'oc e d'oïl*, Milano ed. Nuova Accademia, 1961, Capitolo *I trovatori provenzali*;
- Roncaglia, A. *La lingua dei Trovatori*, Roma ed. Ateneo, 1965;
- Roncaglia, A. *Sul "divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano*, in *L'Ars nova italiana del Trecento – IV: atti del 3° Congresso internazionale sul tema "La musica al tempo di Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura"* sotto il patrocinio della Società Italiana di Musicologia (Siena- Certaldo 19-22 luglio 1975), Certaldo: Centro di studi sull'Ars nova italiana del Trecento, 1978;
- Roncaglia, A. *l'invenzione della sestina*, in "Metrica" II 1981;
- Rosen, C., *Le forme sonata*, Milano, Feltrinelli 1986;

- Roubaud, J. *Mathématique : récit*, Paris, du Seuil, 1997;
- Ruwet, N. *Language, musique, Poésie*, Paris Editions du Seuil, 1972;
- Savoca, G. *Il Canzoniere di Petrarca tra Codicologia ed Ecdotica*, Firenze, ed. Olschki, 2008;
- Schmitt, J. C. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, ed. Gallimard, 1990;
- Schoenberg, A. *Moses und Aron*, FIRST PRINT: Ars Viva Verlag (Hermann Scherchen), Zürich/Wien 1951 («Tanz um das Goldene Kalb»); Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1957 (E.S. 4935, Pl. Nr. 39487 Klavierauszug von Winfried Zillig); Partitur siehe GESAMTAUSGABE (1977/1978);
- Schoenberg, A. DER BIBLISCHE WEG: Journal of the Arnold Schoenberg Institute, Vol. XVII, Nos. 1 & 2 ed. Paul Zukofsky. Los Angeles, University of Southern California. 464 pp.;
- Schoenberg, A. *Testi poetici e drammatici*, L. Rognoni, (a c. di) Milano, Feltrinelli, 1967;
- Schoenberg, A. *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Castel, 1986;
- Schopenhauer, A. *Mondo come volontà e rappresentazione*, I p. 309 ed. Frauenstädt, cit. in F. Nietzsche *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 2006;
- Schweitzer, A. *Johann Sebastian Bach*. 1908; Nachdruck Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1979;
- Scoles- Pulsoni- Canettieri, *Fra teoria e prassi. Innovazioni strutturali della sestina nella penisola iberica*, "Il confronto letterario", XII, 23, 1995;
- Sermonti, V. *Il Purgatorio di Dante*, Milano, ed. RCS, 2001;
- Servien, P. *Lyrisme et Structures sonores*, Paris, ed. Boivin, 1930;
- Sesini, U. *Musiche trobadoriche*, Quaderni del R. Conservatorio di Musica. Napoli, 1941;
- Sesini, Ugo *Le Melodie trobadoriche della Biblioteca Ambrosiana*, Torino, ed. Chiantore, 1942;
- Shapiro, M. *Hieroglyph of time The Petrarchan Sestina*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1980;
- Souzenelle, A. de *L'Égypte intérieure*, Paris, ed. Albin Michel, 1992;
- Souzenelle, A. de *Le symbolisme du corp humain*, Paris, ed. Albin Michel, 1993;
- Souzenelle, A. de *La lettre chemin de vie*, Paris, ed. Albin Michel, 1993;
- Souzenelle, A. *Alliance de feu*, Paris, ed. Albin Michel, 1995;
- Souzenelle, A. de *Le féminin de l'être, Pour en finir avec la côte d'Adam*, Paris, ed. Albin Michel, 1997;
- Spinoza, B. *La Teologia Politica*, Torino, ed. Einaudi, 1972;
- Starobinski, J. *Le parole sotto le parole, gli anagrammi di F. de Saussure*, Genova, Il Melangolo, 1982;
- Stewart, J. L. *Ernst Krenek the man and his music*, University of California, 1991;
- Stockhausen, K. "Spiral" for a soloist [1968] (two versions) / "Pole" for 2 [1970]  
Participants: "Spiral" version 1: Péter Eötvös (electrochord with synthesizer, short wave receiver) – "Spiral" version 2: Harald Bojé (electronium, short wave receiver) – "Pole":

- Péter Eötvös (electrochord with synthesizer, short wave receiver), Harald Bojé (electronium, short wave receiver)  
 Stockhausen 15. Duration: 56:07;
- Stoyanova, I. *Entre détermination et aventure*, essai sur la musique de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, Paris, l'Harmattan, 2004;
  - Switten, M. L. *De la sentine: amour et musique chez Arnaut Daniel*, in *Melanges de langue et de littérature occitanes, médiévales et modernes en hommages à Pier Bec*, 1991;
  - Tasse, T. *Jérusalem Délivrée* Traduit en français par le prince Charles-François Lebrun (duc de Plaisance), Paris, chez Lefèvre éditeur, 1836;
  - Tasso, T. *La Gerusalemme Conquistata*, Bari, Bonfigli L. (a. c. di), Laterza, 1934;
  - Tasso, T. *Rinaldo*, Bari, Bonfigli L. (a cura di), Laterza 1936;
  - Tasso, T. *Dialoghi*, Milano, Tortoreto, A. (a cura di), Bompiani 1945;
  - Tasso, T. *Intrichi d'amore*, Roma, Malato, E. (a cura di), ed. Salerno, 1978;
  - Tasso, T. *La Gerusalemme Liberata*, Milano, Caretti, L. (a cura di), Mondadori, 1983;
  - Tasso, T. *Re Torrismondo (II)* Parma, V. Martignone, (a c. di) Fondazione Bembo, ed. Guanda, 1993;
  - Thomas Fritz, et d'autres, dans son article *Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music* publié chez *Current Biology* (2009), doi:10.1016/j.cub. 2009.02.058;
  - Toja, G. *Arnaut Daniel Canzoni*, Firenze, ed. Sansoni, 1960;
  - Tommaseo, N. *Dizionario de' sinonimi della lingua italiana*, Napoli 1878, ed. Bideri;
  - Vallentin, A. *Picasso*, Albin Michel, 1957; la citation se trouve dans *Una sestina di Picasso*, Belfagor, Anno LXIV n.2, 31 marzo 2009 p. II;
  - Venuti, M. *Le ultime note di Bach*, Milano, rassegna musicale Curci, 1995;
  - Wörner, Karl H. *Schoenberg's „Moses and Aron“* (trad. en anglais de P. Hamburger), Londres 1963, St Martin's Press, 1963
  - Xenakis, I. *Formalized music: thought and mathematics in composition*, Pendragon Press, 1992;
  - Zenck Maurer, C. *Ernst Krenek ein Komponist in Exil*, La Fite Verlag, 1980;
  - Zumthor, P. *Essai de poétique médiévale*, Paris, ed. du Seuil, 1972;
  - Zumthor, P. *Langue, texte, enigme*, Paris, ed. du Seuil, 1975;
  - Zumthor, P. *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, ed. du Seuil, 1978;
  - Zumthor, P. *La lettre et la voix*, Paris, ed. du Seuil, 1987;
  - Zumthor, P. *Babel ou l'inachèvement*, Paris, ed. du Seuil, 1997;
  - Zumthor, P. *La Mesure du monde, représentation de l'espace au moyen âge*, Paris, ed. du Seuil, 1993;
  - Site on line:
  - le / **PETRARQUE** / EN RIME FRANCOISE / avecq / ses

commentaires, / tradvict / par philippe de  
maldeghe m , / *Seigneur de Leyschot*. / [...] / a do v a y , / Chez  
François Fabry, Libraire iuré. / l'An m. dc. vi. (en ligne:  
[www.preambule.net/biblios/bibliauteurs/bibmaldeghe  
m.html#1606](http://www.preambule.net/biblios/bibliauteurs/bibmaldeghe<br/>m.html#1606))

- Audin, M. *Mathématiques et Littérature un article avec des Mathématiques et de la Littérature*, p.4 (en ligne: [Audin\\_math\\_litt](#))
- Pianigiani, O. *Dizionario etimologico*, Roma 1907, Albrighi e Segati, (en ligne: [www.etimo.it](http://www.etimo.it))