

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Artikel: Aux sources du rubato : diligens negligentia ou du "non fini" dans la
musique de la Renaissance

Autor: Boccadoro, Brenno

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858784>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Aux sources du *rubato* : *Diligens negligentia* ou du « non fini » dans la musique de la Renaissance

L'histoire de la musique n'a pas attendu l'esthétique romantique du *tempo rubato* pour réfléchir à ce « je ne sais quoi qui fait tout » qui résiste à l'analyse. Bien connue des auteurs antiques, l'idée que la beauté échappe au rapport arithmétique des parties émerge à nouveau dans l'art et l'esthétique de la Renaissance. On le sait, beauté et quantité divorcent dans les discussions néoplatoniciennes sur l'inspiration et la grâce. Du saturnien mélancolique naît l'idée de génie et, dans l'art, l'*agitazione di mente* du poète soulevé par l'extase devient la *furia*, le « non fini », fruit du geste irréfléchi que l'on apprécie tant dans l'esquisse. Les grands historiens de l'art de la Renaissance fidèles à l'esprit du Warburg Institute en ont beaucoup parlé, au point d'épuiser le sujet pour les années successives. Reste l'orbite « marginale » de l'historiographie musicale où cet argument conserve encore une certaine fraîcheur, suite au penchant de certains à borner le discours musicologique à un problème de dièses et de bémols. Les parallèles sont nombreux. En 1545 le théoricien suisse allemand Glaréan reproche au grand Josquin Despres (1440-1521) – le premier dépositaire de la théorie moderne du génie – de composer sans parvenir à maîtriser l'*impetus* de son imagination (*lascivientis ingenii impetus*)¹, négligeant le mode et les règles d'écriture.

L'imagination musicale de Josquin est comme un kaléidoscope cristallin dictant des contrepoints d'une netteté très classique. Mais cinquante ans plus tard, les contours s'estompent. Dans les *Prophetiae Sibyllarum*, la fantaisie de Roland de Lassus est un générateur protéiforme d'images en évolution dans le temps : chimères complexes au corps difforme, configurations modales antagonistes, harmonies mouvantes et chromatiques, soumises aux métamorphoses « alchimiques » les plus impensables. Dans

1 « Ita in omina versatile ingenium erat, ita naturae acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negocio ille non potuisset. Sed defuit in plerisque Modus et cum eruditione iudicium, Itaque lascivientis ingenii impetus, aliquot suarum cantionum locis non sane, ut debuit repressit, sed condonetur hoc vitium mediocre ob dotes alias viri incomparabiles » : Henricus Loritus Glarean, *Dodekachordon* (Bâle, 1547 ; R Hildesheim : New York, 1969), p. 362.

la musique instrumentale, l'esprit soulevé par l'extase s'incarne dans la métrique rythmoïde des fantaisies non mesurées, à jouer avec un mépris royal de la mesure, hors du temps quantifiable.

D'où le divorce entre le sens et la forme, entre l'affect et le discours sur la musique. Pour tenter de décrire ce qui par définition résiste à l'analyse, la critique d'art aura recours aux plus sophistiqués de ses instruments optiques, dont le flou sémantique des termes tels que *sprezzatura*, *grazia*, *leggiadria*, *fantastico*, *discrezione*, *vaghezza*, en est l'expression plus concrète. Une étude de vocabulaire démontre que la plupart de ces mots n'appartiennent pas en propre au langage technique de l'art. *Sprezzatura* puise ses racines dans l'éthique, la morale courtoise et la rhétorique. Avant d'atteindre la théorie de l'art, *grazia* appartient à la théologie et à la philosophie de l'extase. *Fantasia*, *fantastico* et *gusto* atteignent les disciplines musicales à travers les disciplines qui concernent de plus près l'âme et ses puissances : théorie des tempéraments, physiologie humorale, magie, théories de l'amour et du génie mélancolique. Mais l'intérêt de cette terminologie réside dans la richesse de ses harmoniques : aux yeux de ses artisans elle établit un pont entre le son et la pensée, entre l'interprétation critique et le discours non verbal qui s'incarne dans l'affect. C'est à partir des disciplines gravitant dans l'orbite de la psychologie et de la philosophie naturelle que la Renaissance peut mettre en relation le mouvement de l'imagination et son expression sonore dans le *rubato* ; c'est ici qu'elle comprend comment la *phantasia* soulevée par la fureur peut dicter soit des fantaisies non mesurées, soit des formes d'une rigueur combinatoire accrue ; et c'est en partant d'une réflexion sur l'âme et ses puissances que l'on peut expliquer la présence de certains traits caractéristiques constants dans le répertoire instrumental propre à cette esthétique : forme épisodique, coordination des parties par parataxe, culte de l'aphorisme, prose musicale.

Bellezza e grazia

Les premières émergences littéraires relatives à la poétique du « non fini » ont pour cadre la mystique néoplatonicienne de la création inspirée. Un texte célèbre, la description du jeu du luthiste Francesco da Milano par Pontus de Tyard, condense en un magnifique symbole tous les éléments de cette doctrine :

Vous pourriez faire conte [...] d'un grand nombre d'anciennes histoires sur ce sujet ; mais mal-aisément en rencontrerez-vous une de plus vive preuve qu'est celle qui dernierement nous fut racontée, à ce mesme propos, par Monsieur de Vintimille [...] qui séjournant à Milan [...] fut appelé à un festin somptueux et magnifique [...] où entre autres plaisirs [...] se rencontra Francesco de Milan, homme que l'on tient auoit atteint le but (s'il se peut) de la perfection à bien toucher un Lut. Les tables leuées il en prent un et comme pour tater les accors, se met, pres d'un bout de la table, à rechercher une fantaisie. Il n'eust esmeu l'air de trois pinçades, qu'il rot les discours commancez entre les uns et les autres fetiés, et les ayant constraint à tourner visage, vers la part où il estoit, continue avec si rauissante industrie, que peu à peu faisant par une sienne diuine façon de toucher, mourir les cordes sous ses doigts, il transporte tous ceux qui l'escoutoient, en une si gracieuse melancolie, que l'un appuyant sa teste en la main soustenuée du coude : l'autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres : qui d'une bouche entr'ouuerte et des yeux plus qu'à demy desclos, se clouant (eust-on iugé) aux cordes, et qui d'un menton tombé sur sa poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu'on vit onques, demeureit privez de tout sentiment, ormis l'ouye, comme si l'ame ayant abandonné tous les sieges sensitifs, se fust retiree au bord des oreilles, pour iouir plus à son aise de si rauissante symphonie : et croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu'encor y fussions nous si luy-mesme, ne scay-ie comment se rauissant n'eust resuscité les cordes, et de peu à peu enuigorant d'une douce force son ieu, nous eust remis l'ame et les sentiments, au lieu d'où il les auoit desrobez : non sans laisser autant d'estonnement à chacun de nous, que si nous fussions releuez d'un transport ecstatique de quelque diuine fureur².

Ce récit mêle au moins cinq lieux communs cher à la mythologie musicale humaniste : la tradition des *exempla* sur le pouvoir contagieux de la musique, la théorie ficienienne de l'inspiration, la doctrine du génie mélancolique et un archétype antique, l'épisode homérique de Demodocos, l'*aoidos* aveugle inspiré par la Muse, appelé à vaticiner les faits de la vie d'Ulysse au milieu des convives. Le tout agrémenté d'une « fantaisie libre » jouée avec un royal mépris de la mesure. Mais la synthèse est nouvelle et son épaisseur sémantique très dense. Tel Orphée, dans un passage connu diffusé par Constantin l'Africain³, Francesco da Milano se délecte à entraîner les âmes des spectateurs dans un sens ou dans l'autre, à la barbe de leur volonté. Par « une sienne divine façon de toucher », il transporte l'auditoire dans une mélancolie « ecstatique » ; « ne scay-ie comment se ravissant », il « resuscite les cordes » pour remettre les âmes

2 Pontus de Tyard, *Solitaire Second ou Prose de la Musique* (Lyon, 1555), p. 114.

3 « Quidam ergo Philosophi dicunt, sonitum esse quasi spiritum, vinum quasi corpus, quorum alterum ab altero iuvatur. Dicunt alij quod Orpheus dixerit : Imperatores ad convivia me invitant, ut ex me se delectentur, ergo condelector ex ipsis, cum quo velim eorum flectere possim, sicut de ira ad mansuetudinem, de tristitia ad letitiam, de avaritia ad largitatem, de timore in audaciam. Haec est ordinatio organorum musicorum atque vini circa sanitatem animae » : Constantinus Africanus, *Opera medica* (Bâle, 1586), p. 14.

des auditeurs à leur place là où il les avait « desrobées ». Vient ensuite l'énergie qui s'exerce sur le public, qui ne puise pas sa source dans l'instrument, ni même dans l'âme de l'interprète. Pontus le sait bien pour l'avoir lu chez Ficin : la Beauté préexiste à son expression. L'œuvre d'art n'est qu'un simulacre d'une harmonie intelligible que l'interprète se borne à traduire dans le domaine sensible, suite à une irradiation divine. L'âme et la forme communiquent avec le ciel en vertu d'un lien sympathique (*concinnitas*) analogue au rapport arithmétique reliant les deux extrêmes d'un intervalle. L'irradiation part de l'*ethos* des planètes et rejoint ensuite la musique terrestre, piégée par le nombre sonore en acte dans les modes, les cadences et les rythmes. L'harmonie est universelle, le circuit spirituel ininterrompu et la forme qui agit sur l'âme n'est plus que le véhicule d'un fluide énergétique, sorte de talisman complexe activé par le nombre et l'harmonie. C'est ainsi que l'interprétation magique de l'art prive la forme de sa valeur causale. Le musicien inspiré cesse de produire la beauté : il n'en est pas la cause, mais un simple intermédiaire ou « médium », placé dans l'intervalle entre le ciel et l'âme de l'auditeur. Il opère à la faveur de constellations propices, capte les influences astreines, fait agir les démons des planètes, tel l'apprenti sorcier, il « commande » à la grande machine du monde en lui obéissant ; faute de pouvoir créer la beauté, il met la nature en condition d'accoucher, réunissant les conditions de l'activité naturelle, favorisant ou retardant le métabolisme de l'âme du monde.

On connaît la suite : démission à l'égard des règles, rôle subordonné accordé aux mathématiques, subjectivisme accru. A l'artiste méthodique qui procède par le calcul, les académies des deux siècles suivants opposeront l'image de l'inspiré qui crée *per ingegno proprio agitato e commosso da alcun vigore interno e nascoso il quale si chiama furore ed occupazione di mente*⁴. D'un côté le « don », de l'autre l'« étude », d'un côté l'art, de l'autre la science. Il en va de même pour la valeur affective de la musique que la magie sépare de la forme : au « don » répondra l'affect, à l'« étude » l'organisation mathématique de la forme. Sens et syntaxe, forme et contenu divorcent, la magie attribuant au nombre la valeur d'un simple piège pour la grâce⁵. D'où le

4 Leonardo Bruni, *Vita di Dante* (1436) cité par André Chastel, *Marsile Ficin et l'art* (Genève : Droz, 1975), p. 129.

5 Nous sommes ici au cœur même du débat qui divisera l'esthétique des deux siècles à venir : il s'agit de savoir si la beauté consiste dans l'ossature mathématique de la composition ou bien dans une dimension spirituelle supérieure à la quantité. Dans l'esprit d'un auteur bien pensant comme Zarlino, partisan d'un pythagorisme purement arithmétique et non magique, le contrepoint est en grande partie une *techne*, ou *ars perfecta* fondée sur des canons mathématiques objectifs ; et la seule condition subjective, chez le compositeur, est l'*habitus* et l'*imitation* des canons élevés par la critique musicale au rang de modèles de perfection. L'affect n'est ni l'objet d'une révélation, ni

rôle subordonné accordé aux mathématiques musicales, le jeu *rubato* de l'interprète et la doctrine de l'inspiration, incarnée ici par la mélancolie

une valeur psychologique dont on saurait disputer, mais une propriété intrinsèque de la forme que, dans une certaine mesure, la mélopée (c'est-à-dire la théorie de la composition mélodique) est en mesure d'isoler dans les intervalles, les modes et les rythmes. L'action efficace de la mélodie engage exclusivement la relation entre l'affect qui prend corps dans la forme et l'âme de l'auditeur. Zarlino s'est exprimé précisément sur ce point : la cause de l'affect n'est que la proportion arithmétique ou harmonique que les modes authentes et plagaux partagent avec les rapports des qualités secondaires dans le tempérament de l'auditeur.

Dans la théorie de l'inspiration, au contraire, un rapport analogique plus ou moins arbitraire sépare la signification de l'œuvre de la forme qui la véhicule. Chez Ficin, par exemple, la cause du caractère mélancolique du mode *hypodorian* ne tient pas à la qualité des moyennes mathématiques qui forment son ossature, mais à l'énergie de la Lune que le mode capte et dévie en vertu de sa gravité, analogue à la position de l'orbite lunaire, proche de la terre, dans le concert céleste. Le mode *mixolydien* agit sur la bile noire en vertu de Saturne, septième dans l'ordre des planètes ; les sons aigus renvoient à Mars en vertu de leur acuité, analogue à la structure pyramidale des molécules du feu, corrélatif de la colère. D'où le rôle secondaire accordé aux canons mathématiques. Les auteurs grecs savaient déjà que la vraie beauté appartient à une mixtion particulière des ingrédients dont la complexité ne saurait être réduite à un système de règles universelles. Chez les Modernes, l'aboutissement logique de la magie est l'anarchie pure : tout peut signifier tout, pourvu qu'une vague analogie établisse un lien sympathique entre les signatures de l'*anima mundi*. Vers le milieu du siècle cette glorification de l'esprit contre la quantité pure n'a pas que l'Académie de son côté : elle peut revendiquer le soutien de l'ensemble des modernes éclairés, pythagoriciens ou athées, néoplatoniciens ou aristotéliciens. A preuve la querelle qui oppose Jules César Scaliger à Jérôme Cardan sur la valeur des proportions consonantes dans l'art. La Beauté, aux yeux du premier est le rationnel (*proportio*) connu (*cognitum*) par les sens, car le nombre s'incarne dans le son comme l'âme dans le corps. Scaliger quant à lui admet l'existence d'une beauté pure qui n'est pas une incarnation du nombre. La perception ne comprend pas la valeur numérique des qualités sensibles qui agissent sur les sens. L'œil qui décèle l'éclat de la couleur ne connaît pas la *temperatio* qui en la cause ; l'oreille ne compte pas la valeur numérique des intervalles ; elle éprouve même de la délectation en écoutant les instruments tempérés, dont les intervalles ont été faussés par l'accordeur. La beauté se situe sur un plan supérieur à la quantité. Elle est supérieure à la proportion et la proportion est supérieure à la quantité. Elle est à la musique ce que la santé est au corps : une certaine qualité réalisée par la proportion des qualités humorales. C'est un *affectus in summo ambito*, ou *affectus transvolans per omnia praedicamenta*, une « affection de l'être supérieure à tous les prédictats ». A la fin du XVI^e siècle l'avocat de cette thèse est Vincenzo Galilei. Dans le dessein de priver les règles du contrepoint de Zarlino de leur fondement ontologique, il fracture le rapport entre le nombre et le son : les rapports consonants compris dans le sénaire de Zarlino sont tout aussi artificiels que les dissonances qui en sont exclues. Et idéalement la consonance n'est qu'une dissonance éloignée dans la série des rapports *superparticuliers*. Sur ce débat, voir *Iulii Caesaris Scaligeri, exoretricarum exercitationum libri XV de Subtilitate* (Francfort, 1592), p. 892.

« généreuse ». L'analyse des attitudes corporelles des convives animés par la musique prouve que l'affect que Francesco da Milano communique à son auditoire est bien celui des mouvements désordonnés de la fantaisie embrasée par la mélancolie⁶, et que c'est à une *fantaisie* non mesurée, recherchée à tâtons sur les cordes, qu'il appartient de l'exprimer sur l'instrument⁷. Il en va de même pour bon nombre de pièces non mesurées qui vont émerger sur la scène musicale : préludes que l'on improvise en guise d'invocation aux muses, plaintes « faites à Londres pour passer la mélancolie », déplorations sur la mort d'un grand prince, allemandes, tombeaux. C'est un répertoire qu'il faut « jouer lentement et avec discréption », sans observer de mesure régulière car le temps que l'on « vole » procède à contretemps du nombre entier, tout comme les vapeurs enivrantes de l'humeur noire soufflent parmi les interstices de la syntaxe.

Enfin Francesco da Milano *improvise*. Lorsque les esprits mélancoliques prennent feu, l'incendie est un feu de paille, et la lumière, aveuglante, ne dure qu'un instant. Tout se joue dans un atome d'éternité : la révélation divise l'avant de l'après en un point dépourvu de dimension spatiale, trop étroit pour permettre le déploiement d'une syntaxe cohérente. Ainsi l'interprète tire au sort la forme et joue à la *petteia* avec la durée, comme pour s'en remettre ciel. Et il procède à tâtons, touchant les cordes de l'instrument sans réfléchir, *ore rotundo*, suivant le conseil bien connu des magiciens pour piéger la grâce par où elle passe : laissez courir vos doigts au hasard sur le clavier, le ciel fera le reste :

L'homme qui reçoit l'influence d'un lien ou d'un envoûtement ne la reçoit pas dans son âme raisonnable mais dans son âme sensible. Aucun charme ne peut atteindre l'âme cognitive ou intelligence : il peut seulement atteindre les sens les faisant réagir dans la mesure où les influx célestes sont en accord avec les choses de ce monde. Le sens de l'harmonie chez un musicien plein de talent fait naître dans l'âme des auditeurs des passions diverses ; les uns se mettent à l'unisson de la musique, d'autres en suivent le rythme par leurs gestes, comme malgré eux, parce que leurs sens sont ravis. Dans tous ces cas, la raison n'a pas à intervenir⁸.

6 L'analyse physiognomonique des convives est significative : « l'un appuyant sa teste en la main soustenu du coude : l'autre estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres » (voir note *supra*).

7 La Renaissance retrouve des traces de son style délié dans quelques-unes parmi ses quarante-deux fantaisies, publiées entre 1536 et 1547 ; en particulier dans la fantaisie *De mon triste plaisir*, où la paraphrase de la chanson de Richafort se dérobe devant le geste et le langage non verbal du corps. Mais l'improvisation est notée, alors qu'idéalement elle doit résister à l'écriture, comme le prouve la tradition du prélude non mesuré.

8 « *Homo ergo, si quis recipit impressionem alicuius ligationis aut fascinationis, non recipit secundum animam rationalem, sed sensualem et, si qua parte sui patitur, secundum animalem submundanamque patitur. Non enim ratione cognoscentem et*

Enfin, il n'y a pas de génie sans un toucher ensorcelant. Francesco da Milano touche l'instrument en faisant « mourir les cordes sous les doigts ». Le charme opère partout où la raison ne peut pas intervenir, notamment par l'intermédiaire du timbre et du geste – l'expression par excellence du langage non verbal du corps. Indépendant de la quantité, le timbre est supérieur au langage des proportions. Le toucher est une qualité qui agit *per se*, hors des *logoi* reliant les éléments de l'écriture musicale. Il est à la musique ce que la couleur est aux arts figuratifs. Que la qualité des couleurs véhiculait dans l'âme du spectateur des caractères précis était un fait connu dans la tradition astrologique, mais personne avant Ficin n'avait dit que, pris en soi, le timbre pouvait assumer une valeur affective spécifique. Comme le noir attire les vertus de Saturne, la voix rauque de Mars véhicule la colère⁹. Les auteurs favorables à la magie y ont reconnu le domaine réservé de la subjectivité¹⁰. C'est par la manière dont le gras du doigt glisse sur les cordes que le jeu de Francesco da Milano diffère des autres – comme on reconnaît Chopin à la magie de son jeu légendaire.

intelligentem trahere possunt, sed tantum sensu illam impressionem et impetum concipiente, quatenus coelestium influxu et rerum mundanarum cooperatione spiritus animalis hominis afficitur ultra dispositionem suam pristinam aut connaturalem – quemadmodum filius movet patrem ad labores, etiam vel invitum, servandi alendique illius gratia, quamvis fatigetur ; et appetitus dominandi movet ad iracundiam aliosque labores adipiscendi dominii causa ; et indigentia naturae et timor paupertatis movent ad optandum divitias ; et ornatus mulieris pulchritudoque incitamentum est ad illius concupiscentiam ; et harmonia prudentis musici variis passionibus movet audientes, quorum alii sponte sequuntur consonantiam artis, alii etiam gestu sese conformant etiam invite, quia sensus illorum captivatus est, ratione sese ad haec non intendente ». Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia Libri tres*, éd. P. Compagni (Leiden-New York-Cologne : EJ Brill, 1992), II, lx, p. 395 ; trad. fr. par Jean Servier, *Les trois livres de la Philosophie occulte ou magie* (Paris : Berg International, 1981), p. 219. Voir Marsile Ficin, *Théologie platonicienne*, éd. R. Marcel (Paris : Les Belles Lettres, 1964), XIII, ii, pp. 213-214.

9 Rapide, bouillant et vêtement, Mars génère des sons aigus, âpres et au caractère martial. Lent et retardé, Saturne accomplit sa révolution en une trentaine d'années et produit des notes froides, sèches, graves et plaintives. Voir M. Ficin, *De Triplici Vita* (Bâle, 1541), III, 21, p. 360.

10 Agrippa de Nettesheim, *De occulta Philosophia* (Cologne, 1533) I, 49, p. 102. Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura* (Milan, 1584), in *Scritti sulle arti*, éd. R. P. Ciardi (Florence : Centro Di, 1974), vol. ii, 11, pp. 201-202.

Sprezzatura

Vient ensuite la grâce enfantée par l'art et l'artifice, que l'on « vole » faute de l'avoir reçue du ciel. Chez Castiglione, le nouveau maître de comportement de l'élite, elle a pour synonyme le terme technique de *sprezzatura*, l'aisance dans le mépris des règles. La tentative de tenter de rationaliser ce qui par définition échappe à la raison tient du paradoxe, car l'esprit souffle où il veut, *flat ubi vult*, et la grâce est gratuite, comme son nom l'indique. Mieux, elle est injuste : n'est pas gracieux qui veut, tout comme on ne décide pas d'être beau. Mais dans le *Cortegiano* cette grâce exerce une fonction sociale d'importance capitale. Le courtisan doit savoir dissimuler, jouer, cacher ses embarras ; il doit plaire et agir avec naturel. La grâce garantit la crédibilité, le prestige, le pouvoir, la protection du prince dont on détient la confiance. A la cour, en société, au concert et même à la guerre, elle définit les qualités indispensables de l'élite, qui s'y reconnaît, et y trouve sa raison d'être. Sa fonction publique exige qu'on l'enseigne et qu'on apprenne à l'exercer.

Au propre, on le sait, le mot *sprezzatura* traduit la négligence étudiée ou mépris (*prezzo*) des difficultés dans l'art de la séduction¹¹.

Mais après m'être efforcé de comprendre d'où procède cette grâce, laissant à part ceux qui la tiennent de la faveur du ciel. Je trouve une règle générale, qui me semble y devoir conduire mieux qu'aucune autre, & c'est d'éviter dans toutes les actions, comme un dangereux écueil, l'affectation, mais usant au contraire d'un certain dédain [*sprezzatura*] qui cache l'artifice, & qui fait paroître, qu'on fait les choses sans presque y penser. C'est de-là, je pense, que naît la bonne grâce, parce que chacun se persuade que les actions importantes sont accompagnées de grandes difficultés : de-là vient que, si on y remarque de la facilité à les faire, on en conçoit de l'admiration.

Et au contraire, n'avoir la connaissance des choses qu'avec force, & comme on dit, les tirer par les cheveux, c'est ce qui donne mauvaise grâce aux actions, & qui rend peu estimables, quelques grandes qu'elles soient, les personnes qui les font¹².

11 Voir à ce propos Harry Berger Jr, *The Absence of Grace : Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books* (Stanford : Stanford University Press, 2000) ; Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier : The European Reception of Castiglione's Cortegiano* (Philadelphia : Pennsylvania State University Press, 1995) ; David M. Posner, *The Performance of Nobility in Early Modern European Literature* (Cambridge : Cambridge University Press, 1999) ; Eduardo Sarcone, « Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier », in *Castiglione : the Ideal and the Real in Renaissance Culture*, éd. Robert W. Hanning et David Rosand (New Haven : Yale University Press, 1983), pp. 45-67.

12 Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour* (Paris, 1690), I, p. 61. [« Avendo già io più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane, che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto

La noble nonchalance est une qualité de l'âme et comme toutes les qualités son intensité, sa mesure idéale, oscille entre deux extrêmes compris dans une ligne géométrique divisible à l'infini. Mais sa « quantité » est continue et son intensité est mouvante, impossible à quantifier. C'est à la *discrezione* qu'il appartient de fixer la mesure. Son intensité est optimale lorsqu'elle occupe le juste milieu entre le mépris des règles de la politesse et l'excès d'application dans la tentative de séduire. L'excès contraire s'appelle *affettazione*, l'initiative exagérée dans l'art de paraître noble, brave, beau, éloquent ou gracieux ; la coquetterie de certaines femmes qui exagèrent leur maquillage croyant cacher aux hommes leurs ruses de séduction ; le trop de science dans l'éloquence ; la raideur dans le maintien à cheval ; et enfin, comble du raffinement, la *sprezzatura* elle-même, qui donne dans l'affectation lorsqu'elle paraît trop étudiée :

Ne vous apercevez-vous pas, répondit le Comte, que ce que vous appelez négligence dans le Seigneur de Bary, est une véritable affectation, parce que, s'efforçant de cacher l'attention qu'il y apporte, cela même s'appelle y penser beaucoup. Car passant, comme il fait, de certaines bornes de mediocrité, sa nonchalance est affectée, ce qui est la chose du monde la plus opposée à la fin qu'il s'étoit proposé.¹³

Bien tempérée, la *sprezzatura* parle davantage que l'éloquence. Elle suggère « *molto e maggior cosa* », laissant entendre que quelqu'un sait davantage que ce qu'il dit ». En effet la noble nonchalance est fille de l'ineffable. Comme la grâce, qui est un don, elle ne peut que venir d'ailleurs ; il est interdit de se l'octroyer et la coquetterie suprême consiste à se faire désirer en dissimulant l'effort ; et il faut « apporter tous les soins imaginables » pour dissimuler l'artifice¹⁴. C'est l'hypocrisie du milieu courtois qui l'exige. Le par-

più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, l'affettazione ; e per dir forse una nuova parola, usar in ogni cosa una certa sprezatura, che nasconde l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia ; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima meraviglia ; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capelli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. [...] Però si po dir quella esser vera arte che non par esser arte ; né più in altro si ha da poner che nel nasconderla : perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimato ». Baltasar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, I, 26, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, éd. P. Barocchi (Milan : Ricciardi, 1977), vol. ii, p. 1642.

13 Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour*, I, p. 63.

14 « Ainsi on peut dire que le véritable sçavoir est celuy où il ne paroît aucun artifice et, s'il y en a, l'on doit apporter tous les soins imaginables de le cacher ». Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour*, p 61. [« Però si po dir vera arte che non par esser arte ; né più in un altro si ha da poner studio, che nel nasconderla : perché se è scoperta, leva tutto il credito e fa l'omo poco estimato ». Baltasar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. ii, p. 1642.

fait courtisan atteint la sécurité, l'honneur et le prestige à travers la séduction : plaire pour gouverner. Mais il faut du tact, car la grâce et l'artifice font mauvais ménage. Si la grâce était ce qu'elle prétend, elle ne nécessiterait aucune tentative de séduction pour éclater au grand jour. Et si cette noblesse était vraiment digne de ce nom, elle s'imposerait d'elle-même sans recourir aux mensonges de la rhétorique. Il n'y a plus qu'à tromper sans être surpris ; plaire sans montrer que l'on essaie de plaire, éblouir en parcourant la voie médiane entre la vantardise et la fausse modestie.

D'un côté l'être et la « vérité » de la sphère privée, de l'autre le paraître et le mensonge de la fonction publique, le rituel du comportement aristocratique et le doux mensonge de la politesse¹⁵. La cour est un théâtre. Castiglione l'a laissé entendre en discutant des mascarades. Le travestissement constitue le moyen le plus efficace de manifester la qualité du courtisan : il censure la mobilité apparente du visage pour laisser imaginer « *molto maggior cosa* ». La grâce doit venir d'ailleurs ? On joue et on la met en scène, on fait semblant de ne pas l'avoir et on la dissimule pour laisser au spectateur le soin de nous l'attribuer. Le courtisan est un acteur, *hypocrites* (gr.) au sens étymologique du terme ; son art est l'*actio*, la partie de la rhétorique consacrée à l'art d'agir sur les affects par le langage du corps. Un mot de Cicéron fait de l'orateur un *actor veritatis*, acteur de vérité. Les circonstances même de la persuasion le condamnent à devoir jouer ; tout le monde sait qu'il joue même s'il consacre tous ses efforts à vouloir dissimuler son art. Impossible de paraître sincère : la théorie des passions manipule et brouille tout, car le public juge avec ses humeurs et le but de l'*actio* est de *flectere animam*, de parasiter le jugement en pliant la raison à travers les facultés inférieures de l'âme qui ne raisonnent pas. L'orateur sait que ce n'est pas tant ce qu'il dit qui agit, mais la façon dont il parle, le ton et le registre de la voix, l'accent rhétorique, le rythme et le mètre poétiques, la « musique » qui enrobe ses phrases ; c'est pourquoi on conseille au futur orateur d'apprendre l'art de la mélodie, la danse, le maintien et le geste. Reste un problème éthique : l'orateur se doit d'être bon afin d'entraîner le public vers le bien : *vir bonus dicendi peritus*. Après quoi, l'essentiel est de bien savoir cacher son jeu. Castiglione le sait bien pour l'avoir lu chez Cicéron :

Les plus anciens & excellens Orateurs avoient l'adresse de persuader, que leurs harangues étoient simples, & telles que la vérité leur en suggeroit les pensées, & non l'art &

15 Sur cette discussion voir David Posner, *The Performance of Nobility in Early Modern European Literature*, p. 15 sq.

l'étude, étant certain que, si ces subtilitez eussent été reconnûes des peuples, elles auraient jetté leurs esprits dans la défiance d'être trompez¹⁶.

Bien sûr l'emprunt n'est qu'« esquissé », mais la source devait être connue de tous les *literati* : l'*Orator* de Cicéron. On y découvre les mêmes exemples que chez Castiglione, y compris la comparaison entre la *sprezzatura* et la beauté féminine et une réflexion instructive sur la syntaxe du désordre artificiel :

En effet comme on dit qu'il existe des femmes dépouillées de tout ornement, ce qui est une qualité, ainsi cette manière négligée de parler plaît ; et dans les deux cas une certaine élégance se produit qui n'apparaît pas ouvertement. Ainsi on supprimera tout ornement insigne comme des perles et on évitera même les *calamistri* ; on supprimera tous les cosmétiques produisant blancheurs et rougeurs artificielles ; il en restera la modération et la pureté¹⁷.

16 Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour*, I, p. 62. [« E ricordomi io già aver letto esser stati alcuni antichi oratori eccellentissimi, i quali tra le altre loro industrie sforzavansi di far credere ad ognuno sé non aver notizia alcuna di lettere ; e dissimulando il sapere mostravan le loro orazioni esser fatte simplicissimamente, e più tosto secondo che loro porgea la natura e la verità, che 'l studio e l'arte ; la qual se fosse stata conosciuta, aría dato dubbio negli animi del populo di non dover esser da quella ingannati. Vedete adunque come il mostrare l'arte ed un così intento studio levi la grazia d'ogni cosa »]. Baltasar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. ii, p. 1642.

17 « Nam ut mulieres esse dicuntur non nullae inornatae, quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat ; fit enim quiddam in utroque, quo sit venustius, sed non ut appareat. Tum removebitur omnis insignis ornatus quasi margaritarum, ne calamistri quidem adhibebuntur ; [79] fucati vero medicamenta candoris et ruboris omnia repellentur ; elegantia modo et munditia remanebit. Habet enim ille tamquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam et quod indicet non ingrata neglegentiam de re hominis magis quam de verbis laborantis. XXIII. [75] Sequitur ut cuiusque generis nota quaeratur et formula : magnum opus et arduum, ut saepe iam diximus ; sed ingredientibus considerandum fuit quid ageremus, nunc quidem iam quocumque feremur danda nimirum vela sunt. Ac primum informandus est ille nobis quem solum quidem vocant Atticum. [76] Summissus est et humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sint, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti, sed nihil est experiens minus. Etsi enim non plurimi sanguinis est, habeat tamen sucum aliquem oportet, ut, etiam si illis maximis viribus careat, sit, ut ita dicam, integra valetudine. [77] Primum igitur eum tamquam e vinculis numerorum eximamus. Sunt enim quidam, ut scis, oratorii numeri, de quibus mox agemus, observandi ratione quadam, sed alio in genere orationis, in hoc omnino relinquendi. Solutum quiddam sit nec vagum tamen, ut ingredi libere, non ut licenter videatur errare. Verba etiam verbis quasi coagmentare neglegat. Habet enim ille tamquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam et quod indicet non ingrata neglegentiam de re hominis magis quam

La discussion porte sur le style attique, simple et modeste. L'orateur observera un certain « désordre négligé » (*diligens negligentia*) dans l'agencement des éléments du discours. Il pourra ignorer les liens du rythme (*primum igitur eum tamquam e vinculis numerorum eximamus*), adoptant une mesure libre, conforme aux mouvements de la prose « soluta » (*solutum quiddam sit*). On veillera à dépouiller le discours des ornements plus voyants de l'art oratoire, perles, bijoux, rouge à lèvres et autres cosmétiques, évitant la correspondance des paroles égales, la *convenientia* des clausules qui se répondent et que l'on scande avec un même rythme, les effets plaisants obtenus suite à la mutation d'une lettre, la *compositio verborum*, afin que leur agencement libre produise un effet « relâché » (*mollis*) ou négligé. L'orateur fera un usage très discret du répertoire oratoire. Il ne sera pas audacieux dans la création des néologismes, il sera modéré dans l'usage des translations et il se servira des métaphores plus proches du langage de tous les jours : les champs ont soif, les moissons sont joyeuses. Enfin on y trouvera des pensées profondes puisées dans « je ne sais quelle source cachée » : « En effet cette rencontre ouverte et ce concours de voyelles possèdent un certain laisser aller qui manifeste une négligence agréable, typique de celui qui se préoccupe plus de la substance que des mots »¹⁸.

Dissimuler l'artifice pour laisser au spectateur le soin d'imaginer le reste¹⁹ : l'auditoire croira volontiers que l'orateur « tient plus au contenu qu'à la forme » et le désordre apparent servira de paravent à ses ruses pour tromper le public, ce dernier croyant de « pouvoir parler de la même manière ».

de verbis laborantis. [78] Sed erit videndum de reliquis, cum haec duo ei liberiora fuerint, circuitus conglutinatioque verborum. Illa enim ipsa contracta et minuta non neglegenter tractanda sunt, sed quaedam etiam negligenter est diligens. Nam ut mulieres esse dicuntur non nullae inornatae, quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat ; fit enim quiddam in utroque, quo sit venustius, sed non ut appareat. Tum removebitur omnis insignis ornatus quasi margaritarum, ne calamistri quidem adhibebuntur ; [79] fucati vero medicamenta candoris et ruboris omnia repellentur ; elegantia modo et munditia remanebit. Sermo purus erit et Latinus, dilucide planeque dicetur, quid deceat circumspicietur ; XXIV. unum aberit, quod quartum numerat Theophrastus in orationis laudibus : ornatum illud, suave et adfluens. Acutae crebraeque sententiae ponentur et nescio unde ex abdito erutae ; ac quod in hoc oratore dominabitur verecundus erit usus oratoriae quasi supellectilis ». Cicéron, *L'Oratore* (Milan : Mondadori, 1998), 23, 77-79, p. 52.

18 *Idem.*

19 « Ne ne elaborata concinnitas et quoddam aucupium delectationis manifesto deprehensum appareat ». *Ibid.*, 25, 84.

La composante musicale de cette doctrine, absente chez Cicéron, transparaît dans les *exempla* que Castiglione emprunte à la danse et au chant, sciences sœurs de l'éthique²⁰ :

Il en arrive de même dans tous les autres exercices, ou, pour mieux dire, dans tout ce qu'on peut dire ou faire. C'est ce qui se verifie, dît Medicis, par la musique ; car c'est une grande faute de faire deux consonances parfaites de suite ; notre ouïe les abhorre tellement, que souvent elle aime mieux une seconde ou une septième, quoy quelle fasse une dissonance, que cette répétition des parfaites, dont la continuation rend l'harmonie trop affectée : aussi pour les éviter, on mêle aux parfaites les imparfaites, qui font que nos oreilles demeurent plus attentives, & prennent plaisir en la dissonance de la seconde ou de la septième, comme d'une chose qu'on néglige ordinairement [...]²¹

Cette théorie de la dissonance comme ingrédient porteur de désordre paraît encore inoffensive. Elle était en germe dans l'idée de la polyphonie comme *discordia discors*, harmonie ou mixtion d'éléments contraires ; l'auteur pouvait citer à l'appui n'importe quelle source du *quadrivium* et même le *topos* de la figure de rhétorique comme *vitum elocutionis*, ingrédient à doser avec modération, à l'instar du sel et du vinaigre dans l'art culinaire. Mais le renvoi à l'exécution libre de l'ornementation est novateur : « Si un musicien chante une note qui finisse par un accent ou un passage double, avec tant de facilité qu'il semble que ce soit du hasard, on m'avouera que par ce seul endroit il persuade qu'il en sait encore davantage »²².

Faire croire que l'on sait davantage que ce que l'on montre ; voler le temps à la forme pour la rendre parlante ; rendre la musique éloquente

20 « A qui ne prend-il point envie de rire quand on voit notre Pierre Paul danser à sa mode, ses petits sauts et ses jambes raccourcies, sur la pointe des pieds sans remuer la tête, non plus qu'une statuë, et avec une telle attention, qu'il semble qu'il conte ses pas, ne remarque-t-on pas la mauvaise grace qui accompagne son affectation. Au contraire qui n'agrée pas l'adresse négligée de plusieurs hommes et femmes de cette Cour dans toutes leurs actions où ils veulent paroître aucune application et qu'ils ne peuvent faillir ». Baltasar Castiglione, *Le parfait courtisan et la dame de cour*, I, p. 62.

21 *Ibid.*, I, p. 65.

22 *Ibid.*, I, pp. 65 et 67. [« Allora il signor Magnifico – Questo ancor – disse-si verifica nella musica, nella quale è vizio grandissimo far due consonanze perfette l'una dopo l'altra ; tal che il medesimo sentimento dell'udito nostro l'aborrisce, e spesso ama una seconda o settima, che in sé è dissonanza aspera ed intollerabile : e ciò procede, che quel continuare nelle perfette genera sazietà, e dimostra una troppo affettata armonia ; il che mescolando le imperfette, si fugge col far quasi un paragone, donde più le orecchie nostre stanno sospese, e più avidamente attendono e gustano le perfette, e dilettansi talor di quella dissonanza della seconda o settima, come di cosa sprezzata »]. Baltasar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. ii, p. 1643.

par le non-dit. C'est dans cette acception, on le sait, qu'à l'aube du *Seicento* le terme réapparaît sous la plume de Giulio Caccini. Du point de vue syntaxique, il résume la liberté des rapports établis entre la mélodie et la basse continue au sein de la monodie accompagnée de la *seconda pratica* expressionniste et transgressive²³. Mais le choix ce terme et son histoire montrent que c'est surtout l'attitude de l'interprète à l'égard de son pouvoir de séduction qui est en cause. De ce point de vue, il s'agit de l'indication la plus instructive que la Renaissance nous ait livrée quant à l'attitude à avoir dans l'exécution musicale.

Vaghezza

Chez Castiglione le contrepoint est beau dans la mesure où il est assailli de consonances imparfaites de tierce et de sixte ; contrairement aux consonances parfaites un certain degré de dissonance les a rendus difformes, instables et mouvants, et raison de leur instabilité, la théorie musicale les a classées dans la catégorie du *durum* et du *mollis*. C'est pas ce détour que *sprezzatura* a conduit à un autre mot-clef typique du vocabulaire de l'indéterminé : *vaghezza*. On trouve ce terme chez Zarlino à propos du pathétique des consonances imparfaites et des dissonances. Evaluant le degré variable de la consonance, il distingue les intervalles en « *pieni* » et « *vaghi* ». Sont « *vaghi* » les intervalles dont le rapport est plus éloigné de l'unité, contrairement aux rapports simples, plus « *pieni* ». L'ethos des intervalles est une dimension psychique objective traduisant dans le domaine sensible des rapports arithmétiques privilégiés, établis par les deux extrêmes numériques qui le définissent sur le plan incorporel du nombre. En outre la consonance est une crase d'éléments contraires, à savoir le

23 « Avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata, senza sottoporsi a misura ordinaria, facendo molte volte il valore delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in spazzatura, che si è detto [...] senza misura quasi favellando in armonia con la suddetta spazzatura ». Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche* (Florence, 1601), Préface.

« La spazzatura è quella leggiadria la quale si da al' canto co'l trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde co'l quale fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevol, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la facondia rende agevoli e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure, e ai colori rettorici asomiglierei, i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono talora introdurre ». Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche* (Florence, 1614), Préface.

pair et l'impair que la musique marie ou tempère dans la forme mathématique des intervalles. L'entente conjugale est parfaite lorsque les deux extrêmes communiquent en vertu d'un module unificateur simple. Les rapports du *genus multiplex*, ($n.m : m$), comme l'octave (2 : 1), produisent les intervalles plus parfaits car l'extrême majeur contient le mineur un nombre entier de fois et le module unificateur est entier ; mais la discorde s'installe progressivement dans les rapports établis par le *genus superparticularis* ($n + 1 : n \dots 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 \dots$) où l'extrême majeur contient le mineur une fois *et une partie* de celui-ci. La quinte (3 : 2) est moins parfaite que l'octave car l'extrême 3 contient 2 et sa moitié ($3 : 2 = 1 + 1/2$) ; le rapport se complique dans la quarte (4 : 3) où le numérateur dépasse d'un tiers le numérateur ($4 : 3 = 1 + 1/3$) ; lorsque la série ($n + 1 : n$) progresse l'excès se divise à son tour à l'infini. Les sons se rapprochent alors progressivement de l'unisson sans l'atteindre et la consonance, dépassé le seuil arbitraire du sixième partiel, dégénère dans la dissonance. C'est pourquoi l'octave est plus parfaite que la quinte, la quinte est plus parfaite que la quarte, la quarte est plus parfaite que la tierce majeure, la tierce majeure plus parfaite que la tierce mineure et ainsi de suite.

Or le rapport harmonique est à la musique ce que la crase est à la physiologie humorale : la dissidence des parties produit des intervalles dont la *vaghezza* et le pathétique augmentent à mesure du divorce de leurs extrêmes :

Les musiciens usent parfois de termes tels que consonance pleine et consonance vague. Avant d'aller plus loin, il me paraît important de dire ce que sont ces consonances [...] Toutes les consonances dont les proportions sont proches de l'Unité sont plus pleines, sans compter, comme je l'ai dit, l'octave et ses répliques. Nous qualifions ensuite de plus vagues celles qui sont définies par des proportions plus complexes [...] et sont perçues plus agréablement. Elles sont d'autant plus vagues qu'elles s'éloignent de la simplicité, dont nos sens ne sont guère friands, et s'accompagnent d'autres consonances, puisqu'elles préfèrent les choses complexes aux choses simples. En matière de son [...], il en va donc de l'ouïe percevant les consonances premières comme de la vue percevant les couleurs primaires, dont les couleurs intermédiaires se composent. De même que le blanc et le noir sont moins plaisants que les autres couleurs moyennes et mixtes, de même les consonances principales procurent-elles moins de plaisir que celles qui sont moins parfaites. Et de même que le vert, le rouge, l'azur et les autres couleurs semblables charment davantage les sens que ne le font les couleurs appelées Roanno ou Berettino, dont la première est plus proche du noir et la seconde plus proche du blanc – de même l'ouïe se délecte-t-elle davantage des consonances les plus éloignées de la simplicité des sons, parce qu'elles sont beaucoup plus vagues que celles qui en sont le plus proche²⁴.

24 « Alle volte sogliono i Musici usare due termini, cioè consonanza piena e consonanza vaga ; onde mi pare, avanti che si vada più oltra, di voler dire, quel che importino et

Fantasia

Parmi les formes musicales de la Renaissance, le réceptacle par excellence de la diligence négligée est le genre de la *fantasia* instrumentale, que d'ailleurs Pontus de Tyard place sous les doigts de Francesco da Milano. Une étude de vocabulaire montre que la valeur initiale de *fantasia* renvoie à l'indétermination sémantique de la musique « pure », que l'on conçoit librement dans l'imagination du compositeur sans la contrainte du texte poétique à imiter. A preuve une pièce de Josquin Despres notée entre 1485-1490 (*Les fanzies de Josquin*), où le titre désigne une composition instrumentale conçue « par la seule fantaisie » du compositeur et non à partir d'un texte poétique. Il en va de même, dans une lettre de Ferrare en 1502, d'un *moteto sopra una fantasia* composé par Heinrich Isaac sur le thème de la « fantaisie » *La mi la sol la sol la mi*, tirée arbitrairement (*cavare*) à partir des seules syllabes de solmisation²⁵. Le *Missarum liber secundus* (1534) de

quali siano tali consonanze. [...] tutte quelle che sono di maggiore propotione sono più piene, lassando come ho detto da un canto la ottava et le replicate anco. Quelle poi chiamiamo più vaghe, le quali sono contenute da minori porportioni [...] et tanto più sono vaghe, quanto più si partono dalla semplicità, della quale i nostri sentimenti non molto si rallegrano [...] poi che amano maggiormente le cose composte che le semplice. Per la qual cosa intraviene all'udito intorno li suoni [...] quello che intraviene al Vedere intorno a i principali colori, de quali ogn'altro color mezano si compone : che si come il Bianco e il Nero li pongono minor diletto di quello che fanno alcuni altri colori mezzani e misti [...] » Giosèffo Zarlino, *Istitutioni Harmoniche* (Venise, 1558), III, 8, p. 155.

25 Ignorée par Frances Yates dans son livre sur l'art de la mémoire, l'histoire des rapports entre l'*inventio*, les thèmes de solmisation, les opérations de la fantaisie et la mnémotechnique reste à écrire dans notre domaine. Si le rapport entre musique et art de la mémoire est rare dans l'*ars*, cette relation est pour ainsi dire institutionnelle dans les manuels de musique en vertu de la solmisation, prévue dans un but mnémotechnique à partir des syllabes initiales de l'Hymne de Saint Jean : « *Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum ...* » La solmisation sépare la hauteur (« *clavis* ») du son de sa *fonction ou valeur* formelle dans l'hexacorde (*vox*). La *vox* est alors au *sonus* ce que la matière est à la forme, comme dans la fantaisie l'image mentale du son est au corps du contrepoint. Comme la fantaisie abstrait les formes des objets sensibles pour les manipuler, l'imagination du compositeur peut penser les sons en combinant des syllabes dans l'abstrait. Indépendante de la matière (l'échelle des *claves*), une formule hexacordale peut être manipulée, déformée, et transposée dans les différentes régions du registre assumant la double valeur de module unificateur de la composition et véhicule de l'imagination du compositeur. L'exemple le plus célèbre de cette technique est la messe *La sol fa re mi* de Josquin Despres, l'un des chefs-d'œuvre les plus sublimes de l'art contrapuntique du XVI^e siècle. La distinction entre la fonction des *voces* et les hauteurs suppose un procédé d'abstraction dans lequel on n'aurait pas tort de reconnaître un pendant musical des opérations qui dans l'âme rendent les formes

Claudin de Sermisy contient une *Missa sur fantaisie*, ainsi nommée parce que construite sur un travail thématique libre. C'est là l'idée de la liberté de la musique « pure », indéterminée du point de vue sémantique, par opposition à la musique poétique où le sens est subordonné au concept exprimé dans le texte. La preuve en est le qualificatif grec de *automata* (du gr. engin automoteur, qui fait effort par soi-même) figurant dans le *Hortus Musarum* (1552) et dans le *Theatrum musicum* (1571) de Phalèse : « αυτοματα, quae phantasiae dicuntur » ; « αυτοματα quae phantasiae vel praeludia nuncupantur ». Le sens est le même chez Luis Milán : *se intitula fantasia a respecto que solo procede de la fantasia y industria del auctor que la hizo*²⁶. Morley est encore plus précis : *in this may more art be shown than in other music, because the composer is tied to nothing, but that he may add, diminish an alter at his pleasure. And this kind will bear allowances whatever tolerable in other music*²⁷. Morley est la source de Mersenne, dont la définition de fantasie confirme la tradition : contrairement au motet « le musicien ici est libre de suivre n'importe quelle inspiration qui lui vient sans exprimer le concept d'aucun texte ».

L'usage restrictif de ce terme pour désigner la musique « pure » suppose un parti pris précis quant à l'infériorité du langage sonore par rapport à la musique poétique dans l'échelle des signifiants. Car le choix de désigner le genre de la fantaisie par le nom même de la faculté cognitive dont il est l'expression implique que la forme est un double psychique de l'âme de l'interprète²⁸. La mélodie est alors au texte ce que la fantaisie est

indépendantes de leurs supports sensibles. Et ce n'est pas par hasard que le terme technique désignant ce genre de procédé de composition est *fantasia*.

26 Luis Milán, *El Maestro* (Valence, 1535), cité par Dagmar Teepe, article FANTASIE, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* (Kassel-New York etc : Bärenreiter, 1995), vol. iii, p. 318.

27 Thomas Morley, *A Plaine and Easie Introduction* (Londres, 1597), III, p. 193.

28 La valeur initiale désigne la faculté de représentation de l'artiste, comme préalable de la création. Voir les traités de Guy de Saint Denis (vers 1300), *Tractatus de Tonis* (GB-Lbl, Harl.281 fol. 70) ; Johannes de Grocheo, *De arte musica*, in *Der Musiktratat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, éd. E. Rohloff, *Media latinitas musica*, vol. ii (Leipzig : Gebrüder Reinecke, 1943), p. 54 ; Marchettus de Padua, *Pomerium in arte mensuratae*, éd. G. Vecchi, *Corpus Scriptorum de Musica* (CSM) 6, 1961, p. 126. Rutgerus Sycamber von Venray, *Dialogus de Musica*, éd. F. Sodermann (Cologne : Arno Volk, 1963), p. 10. Chez Hermann Finck le qualificatif « bona fantasia » désigne le compositeur doué d'un sens inné pour la « bonne invention ». La même formule, qualifiée de néologisme par l'auteur, indique une qualité de la composition. « Et si quis est, qui ipsos per omnia non probet admireturque, huic Deum ipsum irasci arbitrantur. Cum autem aliquando in Instrumentis aut Organis artis suae specimen aliquod exhibere debent, ad unam hanc configunt artem, ut inanem strepitum confuse et sine ulla gratia faciant : utque in doctorum auditorum aures facilius demulceant, admirationemque sui ob celeritatem excitent, interdum per sesquihoram sursum deorsumque digitis per claves

à la raison, une dimension sémantique inférieure, sorte de « corps subtil » du concept. Chez Ficin, l'Idole, qui contient l'imagination et la fantaisie, constitue la faculté la plus proche du corps. Instance intermédiaire dans le processus d'abstraction, il rend indépendantes les qualités sensibles de leurs supports corporels. Lorsqu'il penche vers le particulier il formule le *judicium*. Mais les jugements qu'il livre ne sont pas des actes d'un ordre purement intellectuel. Engagé dans le devenir indéterminé de la matière qui s'altère dans le corps, il partage son opacité fondamentale. En un certain sens il pense, mais ses concepts ne sont que des réactions affectives aux objets perçus. Mauvaise dialecticienne, l'imagination parle le langage non verbal du corps. Elle s'exprime dans la gesticulation des danseurs, qui imitent figures, images et affects par la seule attitude corporelle (*schema*). Elle est semblable à *vis imaginativa* des animaux. Si les hommes en étaient réduits à la seule imagination, ils parleraient comme des animaux, qui n'ont besoin, pour se procurer leur nourriture, que du « mugissement », de « l'abolement », des « cris et des gestes ». Dominés par la raison, ils parlent.

De là une hiérarchie des signifiants et un parti pris esthétique précis quant à l'indétermination conceptuelle de la musique pure par rapport à la musique poétique. Certes l'imagination permet de se figurer un chant ou de déformer à loisir un air connu, mais la compréhension du sens est du ressort de la raison qui perçoit le texte. Le poème chanté dit la raison et son véhicule sonore les facultés inférieures de l'âme. Et comme l'imagination est intermédiaire entre le sens et l'intellect, le son, mi-idée, mi-sensation, est intermédiaire entre le concept et l'objet. « Fantastique », la musique instrumentale l'est alors au sens de « non verbale », indéterminée du point de vue sémantique.

Cette doctrine n'est pas un cas isolé. A la théorie de la musique pure comme double de l'*imaginatio* répondent, dans les arts poétiques, les métaphores qui transforment l'image en un « corps ». Le tableau a comme âme le contenu discursif, sujet ou Idée ; l'image perçue par les sens est son corps²⁹. L'emblème est le corps de l'*impresa* ; son âme est la sentence. Le

discursit, atque hoc modo sperant, se per istum iucundum (si dijs placet) strepitum etiam ipsos montes excitaturos esse, sed tandem nascitur ridiculus mus ». Et encore : « fragen nicht darnach wo meister Mensura, meister Tactus, meister Tonus, und sonderlich meister bona fantasia bleibe ». Hermann Finck, *Practica Musica* (Nuremberg, 1556), lib. IV *De tonis*, s. p.

29 Cette terminologie est incontournable depuis Paolo Giovio (1559) ; pour la musique voir Ficin, *De vita*, III, 21 ; Robert Klein, « *Giudizio* et *gusto* dans la théorie de l'art du Cinquecento », *La forme et l'intelligible* (Paris : Gallimard, 1970), p. 83 ; Ernst Gombrich, « *Icones symbolicae* », *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 11 (1948), p. 82. Pour la peinture et la musique comme corps, voir Leonardo : « Dice il musico, che la sua scienza è da essere equiparata a quella del pittore, perché essa compone un corpo di

texte est l'âme du madrigal chanté, le son est son corps subtil. Même les figures de rhétorique ont un corps. Scaliger regarde les figures de style comme une déformation d'une configuration spatiale (*delineatio*) qui elle-même n'est que la représentation mentale d'une espèce sensible extérieure perçue par les sens³⁰. Permettent la transition au figuré les *lineamenta* que l'image partage avec les choses (*res*). Ainsi, les yeux sanguins du colérique peuvent être qualifiés d'enflammés à l'imitation du feu. D'ailleurs la *figura* n'est pas seulement un dessin : elle comprend une surface et même une couleur, le *color rhetoricus*³¹. Rien de nouveau sous le soleil : Quintilien avait expliqué que les figures tiraient leur nom de *schemata* des gesticulations figurées des danseurs.

Stylus Phantasticus

Ce rapport des plus étroits entre la pensée et la forme permet peut-être de préciser la signification du terme *phantasticus*, que l'on peut regarder comme l'expression sonore de l'activité protéiforme de la fantaisie³². Encore exclu des grands lexiques musicologiques, ce terme vient de s'établir dans l'*underground* de la terminologie musicologique officielle à travers le vocabulaire de la musique néo-baroque. Une enquête dans les programmes de concert et sur l'internet montre le flou artistique de son champ sémantique, qui allonge d'un interrogatif supplémentaire la longue liste des catégories à problèmes empruntées au vocabulaire des arts figuratifs,

molte membra, del quale lo speculatoro contempla tutta la sua grazia in tanti tempi armonici », in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. i, p. 249.

30 « Figura est notionum quae in mente sunt, tolerabilis delineatio, alia ab uso communi. Notiones voco rerum species externarum, quae per sensus delatae, in animo repraesentantur ». Julius Caesar Scaliger, *Poeticae libri septem* (Lyon, 1561), III, ch. xxx, p. 120.

31 « Quum igitur dico delineationem, non intelligo lineam nudam, sed eius quoque sobolem circumscriptam superficiem ». *Idem*.

32 L'idée de liberté est bien là, mais la réalité, avant la fin du *Cinquecento* se dérobe à la musique écrite – ce qui d'ailleurs est assez logique : l'improvisation est immédiatement sanctionnée par des règles dans différents traités, tels que Juan Bermudo, *Libro de la Declaración des instrumentos musicales*, 1549 et 1555, Osuna ; Diego Ortiz, *Trattado de Glosas* (Rome, 1553) ; Tomás de Santa María, *Arte de taner fantasia* (Valladolid, 1565). Les problèmes de consonance sont résolus par des exemples de contrepoint à deux voix et la liberté de l'invention s'efface devant les règles. Sur l'improvisation, voir Peter Schleuning, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik* (Göttingen : [sn], 1973), p. 13 et 22.

dont des termes tels que « Renaissance », « Maniera », « Maniérisme » ou « Baroque » ont donné un précédent instructif.

Phantasticus désigne, tout à tour, la liberté d'écriture dans les formes instrumentales dépourvues de rythme régulier : préludes, *toccate*, *intonazioni*, allemandes, plaintes, tombeaux, fantaisies libres ; la virtuosité du style de la *toccata* dans la musique d'orgue, de préférence dans les œuvres de Buxtehude et de Bach ; la discipline combinatoire dans les formes contrapuntiques strictes ; la musique pure par opposition à la musique poétique ; une certaine discontinuité dans la forme. En réalité cette confusion des langues ne fait que recueillir les harmoniques de la définition très baroque du père Athanase Kircher :

Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima et solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium et abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividitur in eas quas Phantasias, Ricercatas, Toccatas Sonatas vulgo vocant³³.

Très équivoque, cette définition renvoie aussi bien aux structures contrapuntiques plus complexes qu'aux fantaisies libres, comme le prouve une note marginale³⁴ où l'on trouve un renvoi à une fantaisie de Froberger. On n'aurait pas tort de regarder cette contradiction comme une confirmation ultérieure de l'ambiguïté fondamentale propre à la fantaisie comme faculté mentale, à la fois réceptacle des formes mathématiques et organe responsable de leurs déformations.

En outre, l'adjectif *phantasticus* peut désigner un certain degré d'abstraction dans l'imitation. De ce point de vue c'est un néologisme que Kircher a emprunté à la théorie de l'art et à la poétique du siècle précédent, et notamment aux discussions académiques quant à la distinction, chez Platon, entre une imitation « icastique » ou « fantastique »³⁵. L'imitation

33 « Le style fantastique que l'on destine aux instruments est une méthode prévue pour la composition de pièces extrêmement libres et déliées (*soluta*) ; n'étant astreinte ni à un texte donné, ni à un sujet contrapuntique, elle a été instituée pour l'ostentation du talent du compositeur, pour enseigner les raisons plus profondes de l'harmonie et la trame ingénieuse des cadences harmoniques et des imitations. On le divise dans les espèces qu'on appelle vulgairement *Phantasies*, *Ricercari*, *toccate* et *Sonates* ». Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (Rome, 1650), p. 585.

34 *Idem*.

35 « Dice Platone (Sofista 266 d.) che fa quello che io diceva, che questi nostri immitatori, come il dipintore e gli altri, non hanno notizia de le cose, perché gli basta ritrarre di loro quel che n'apparisce di fuora ; oonde essi non hanno scienzia di quel che è veramente, ma opinione di quello che pare. Nondimeno questo par detto da Platone di quell'immitatore che egli chiama fantastico, perché due sono secondo lui gli immitatori, secondo che due possono essere gli idoli : uno simile al tutto all'esemplare e

est fantastique lorsqu'elle puise ses objets dans la seule fantaisie de l'artiste, loin de la « réalité » des corps physiques et des canons mathématiques. Le sens esthétique de cette doctrine est assez clair dans le domaine des arts visuels, où l'imitation peut s'abstraire de la réalité. Il en va tout autrement dans l'écriture musicale où l'idée de la « réalité » que l'on déforme paraît plus problématique. La première réponse qui vient à l'esprit est le texte, la « matière » que le compositeur pourvoit d'un vêtement sonore. L'imitation est alors « fantastique » dans la mesure où elle s'en écarte, et c'est alors qu'on a raison de qualifier ainsi la musique instrumentale dans son ensemble. Mais il existe une deuxième possibilité : celle qui consiste à distinguer différents degrés d'abstraction à l'intérieur de la musique pure. A la fin du XVI^e siècle et durant tout le baroque, la théorie musicale isole deux modes d'écriture le contrepoint rigoureux et une forme déviante, nourrie de libertés et d'écart, contrepoint moderne, « *di maniera* », ou *seconda prattica*. Le premier puise ses règles dans l'intellect, siège de l'universel et des formes qui « plaisent à tout le monde », le second est subjectif car engagé dans les facultés inférieures de l'âme, sujettes au devenir et au mouvement indéterminé de la matière.

Une composante essentielle de l'aspect de cette « seconde pratique », dans la définition de Kircher, est l'*ingenium* du compositeur, associé tant aux quantités continues de la métrique rythmoïde qu'aux hauteurs. La distribution « ingénieuse » des cadences (*ingeniosumque harmoniarum clausularum, fugarumque contextum*) est aux intervalles ce que le *rubato* est au rythme. La théorie musicale contemporaine reconnaît dans la disposition des cadences l'un des lieux par excellence de la subjectivité. Une métaphore tenace d'origine antique assimile la composition à un animal vivant composé d'éléments contraires – soprano, alto, ténor, basse, sons, intervalles, modes. Les intervalles, les espèces modales et les modes sont ses membres. Les cadences qui segmentent le corps de la composition en sont les articulations. La Renaissance a poussé cette métaphore anthropométrique à ses dernières conséquences, au point de croire que le caractère d'une mélodie suit les mêmes principes que le tempérament humain, variable suite à la démesure de l'une de ses composantes élémentaires. Or les humeurs sont

questo chiama « immagine. » L'altro che par simile ma non è et ha nome fantasma. Lo immitatore adunque che fa la immagine chiama icastico e quello del fantasma « fantastico » ; e secondo questo si possono pigliare due altre differenze e spezie de la immitazione in generale. Del fantastico adunque immitatore che non immita bene, sarà vero quel che noi dicemmo, e non avrà cognizione vera de le cose ; ma quel altro che immita bene e fa l'idolo tale quale è lo esemplare, questo par necessario che lo esemplare intenda et abbia scienzia di quanto egli immita bene ». Agnolo Segni, *Lezioni intorno alla poesia*, in *Trattati di poetica e di retorica del '500*, éd. B. Weinberg (Bari : Laterza, 1972), vol. iii, p. 43.

au tempérament ce que les éléments de l'écriture – intervalles, modes, qualités modales ou *species* – sont au contrepoint. Certains sont compatibles, d'autres contraires et réfractaires à la mixtion, suivant la proportion qu'ils traduisent dans le domaine sensible. Déterminent les mesures anthropométriques du corps sonore les cadences modales, qui disent « l'ossature » – le mot est de Kircher – des modes. Régulières, elles traduisent les cordes essentielles que la théorie a déterminées sur les moyennes arithmétiques ou harmoniques des octaves modales. Irrégulières, elles expriment une déviance qui traduit un affect d'autant plus violent que le rapport qui les relie à la finale est difforme. L'ordre des cadences est alors à la mesure du tempérament et du génie individuel du compositeur, comme l'atteste Hermann Finck :

A vrai dire, il ne faut pas oublier que la diversité des tempéraments individuels empêche, dans la polyphonie mesurée, l'observance stricte des finales dans les modes. Chaque compositeur dispose d'un jugement qui lui est propre et selon son arbitre, l'un adopte une manière et l'autre une autre manière dans le traitement des clausules et des imitations. L'un transpose le chant d'une quarte l'autre d'une quinte ; parfois on transpose un texte joyeux dans un chant « par bémol », qui, (selon l'avis de certains auteurs) serait propre aux matières tristes, parfois on fait le contraire³⁶.

Imagination et altération

Il est tentant de mettre en rapport l'activité protéiforme du *stylus phantasticus* avec les analyses médicales des mouvements de la fantaisie troublée par l'inspiration. Des auteurs très représentatifs comme Ficin ont pensé l'agitation de cette faculté en termes musico-mathématiques, comme une division et un partage de l'unité dans ses parties :

Si finalement on la considère [l'âme] par rapport à son propre centre, c'est-à-dire à la raison, cette raison elle-même, quand elle s'élève à l'intellect et à l'universel, est dite indivisible, mais quand elle penche vers les sensibles et le singulier, elle est dite divisive.

36 « Quin et illud cogitari oportet, tonorum metas non ita in figurali cantu observari posse propter ingeniorum diversitatem. Quilibet enim symphonista suum quoddam et peculiare habet iuditium, ac pro arbitrio hic isto, alias alio modo in effingendis clausulis et fugis utitur ; hic per quartam, ille vero per quintam cantum transponit : saepe in bemollari cantu, qui (ut quidam volunt) proprie tristioribus materiis accommodatus est, laetum textum ponit, et econtra ». Hermann Finck, *Practica Musica*, lib. IV, *De Modo cognoscendi Tonos in figurali Cantu* (Wittenberg, 1556), s.p.

ble. Dans le premier cas, elle obtient, si je puis dire, l'identité et le repos, dans le second, elle subit inversement l'altérité et le mouvement³⁷.

L'âme est alors un triangle, simple dans la partie supérieure, multiple à la base :

Pour représenter l'âme, les Pythagoriciens ont l'habitude de se servir aussi bien de figures que de nombres mathématiques [...] Elles constituent donc un triangle au sommet duquel se trouve l'unité, de laquelle dérivent de chaque côté trois nombres, pairs d'un côté, impairs de l'autre, suivant ce rapport [...]³⁸

Au sommet l'intellect, à la base l'imagination et le corps. Dans ses fonctions plus élevées, « l'ombre des Idées » est stable ; dans le corps, elle est en mouvement et en altération. L'intellect est simple, tel le point dépourvu de dimension spatiale, lieu géométrique de l'universalité incolore ; l'hypoténuse est une ligne géométrique divisible à l'infini. C'est ici que prennent naissance l'altérité, le mouvement, la dissonance des relations mathématiques. D'où le chapitre sur le pouvoir déformant de la *vis imaginativa*, incontournable dans la plupart des traités de psychologie ». « Protée et Caméléon » (Ficin), l'*imaginatio* possède la vertu inépuisable de combiner à l'infini des images ; elle invente les figures plus variées que les phrases que l'on tirerait de tous les vocabulaires de toutes les langues. Mais cette activité atteint le sommet lorsqu'elle est soulevée par l'extase. Sous l'emprise d'une forte concentration, son mouvement peut altérer le corps et même, dans la magie, la matière qui l'entoure. Ainsi Cippus, roi d'Italie, lequel, ayant rêvé d'un combat de taureaux se réveilla coiffé de deux cornes. L'imagination peut se servir des esprits vitaux et provoquer des phénomènes allergiques, susciter des infections chez les personnes présentes, comme dans le cas de ce vieillard qui réussit à communiquer sa propre fièvre à un jeune homme qu'il haïssait particulièrement, et à le pourfendre grâce à des humeurs fétides et fébrigènes. Présent dans tout individu normalement constitué, ce pouvoir déformant atteint un sommet d'intensité dans les états de conscience altérés, comme l'inspiration, la fureur, le rêve divinatoire et l'extase ou *excessus mentis*. C'est alors que le sommeil de la raison enfante des monstres. Affranchie de ses freins inhibiteurs, l'imagination se déploie librement dans l'espace infini des formes : elle peut se figurer les images plus impensables, les combiner à l'infini et les enchaîner sans ordre. Un témoignage éloquent est une description de la *divinatio* dans un passage de la *Théologie Platonicienne* de Ficin :

37 Marsile Ficin, *Théologie Platonicienne*, II, xvii, pp.154-155.

38 *Ibid.*, p. 154.

La puissance des idoles supérieures qui amènera les pluies représente d'avance en vue des pluies les orbites des cieux, celles-ci humidifient l'air, l'air humecté met en mouvement notre pituite [...] Donc cette puissance aqueuse de l'esprit provoquée par la pituite, excite la puissance vivifiante de notre âme par la partie où la puissance vivifiante possède les germes des éléments aqueux. Cette puissance éveille les images intéressant la pituite qui se trouvent dans la fantaisie et dans la raison à l'état de vacance, de telle sorte que nous nous représentons immédiatement les cours d'eau, les pluies, les hydres, les anguilles, les poissons etc³⁹.

Cours d'eau, pluies, hydres, anguilles et poissons de toutes sortes. L'âme en fureur juxtapose des parties par parataxe, formes épisodiques, chimères baroques aux membres hétérogènes assemblés au hasard des circonstances. L'amorce d'une congestion rhétorique pourrait continuer à l'infini : il n'y a ni début ni fin et rien n'indique le moment précis où la croissance touchera à son terme. Faute d'un lien causal régissant leur succession, on peut combiner les parties à l'infini sans dommage pour la cohérence de l'ensemble ; on peut les ajouter les unes aux autres, comme les variations des *Cento Partite* de Frescobaldi.

Quand la fantaisie troublée deviendra verbale, dans la scène de folie à l'opéra, son ressort habituel consistera en imitations prises à la lettre comme si l'esprit du fou ne pouvait pas oublier le sens du mot ou s'élever à la notion du sens figuré d'une métaphore sonore. La fureur est alors un trouble de la vision, une forme d'hallucination, la délectation maniaque pour le particulier éprouvée par l'esprit incapable de voir plus loin que son nez, reliant les parties d'un tout dans un ensemble cohérent. En 1626, Monteverdi l'a écrit expressément dans une lettre célèbre envoyée à Giulio Strozzi, à propos des moyens d'imiter la folie simulée dans le projet de la *Finta pazza Licori* :

En outre j'ai encore dans l'esprit une œuvre de M. Giulio Strozzi, très belle et curieuse, que l'on peut tirer de quatre cent vers intitulée *Licori finta pazza* éprise d'Aminta, laquelle, après avoir imaginé mille inventions ridicules, finit, par la ruse, par se faire épouser. [...] L'invention me paraît assez bonne, tout comme son développement ; il est vrai que la partie de Licori, étant très variée, ne devra tomber dans les mains d'aucune femme qui ne sache se transformer tantôt en un homme tantôt en une femme avec des gestes très vivants et des passions bien différenciées. En imitant la folie supposée, il s'agit de ne considérer que le moment présent et non le passé ni l'avenir ; l'imitation doit par conséquent s'appuyer sur la parole et non sur le sens de la phrase ; lors donc qu'elle parlera de guerre il faudra imiter la guerre, si elle parle de paix, imiter la paix, ou la mort si elle parle de mort et ainsi de suite⁴⁰.

39 *Ibid.*, XIII, ii, pp. 213-214.

40 Claudio Monteverdi, lettre du 10 juillet 1627, in *Claudio Monteverdi : Lettere dediche e prefazioni. Edizione critica con note*, éd. Domenico de' Paoli (Rome : De Santis, 1973), p. 264.

Discrezione

Une note marginale, chez Kircher, renvoie à une fantaisie de Froberger, fruit d'une méthode de composition qualifiée de *solutissima* – terme technique désignant la prose oratoire dans la tradition des arts rhétoriques. *Phantasticus* conduit alors à un autre mot-clef gravitant dans l'orbite de la prose musicale : *discrezione*. Ce terme intéresse le jeu rythmoïde car il figure dans le sous-titre de plusieurs compositions de Froberger, dont la célèbre *Plainte*, « faite à Londres pour passer la mélancolie », à jouer « lentement et avec discrétion », avec une juste mesure dans la non observation de la mesure. Il n'y a aucune trace, dans l'histoire du mot, d'une contamination sémantique avec le vocabulaire technique du jeu instrumental, et il se peut qu'il s'agisse là d'une initiative personnelle de Froberger. Il est probable aussi que, comme *phantasticus*, le mot *discrezione* entre dans le jargon de la musique baroque à travers l'antichambre des réflexions sur la grâce. En effet chez Castiglione, il désigne la juste mesure entre la vantardise et la fausse modestie d'un aristocrate, et son acceptation est très proche du terme *sprezzatura*.

Quasi-synonyme de *giudizio*, il désigne, chez Lodovico Dolce (*Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce intitolato l'Aretino ... Venise, 1557*), la prudence dans l'art de produire le *scorcio* ou dessin en raccourci⁴¹. Chez Benedetto Varchi (*Due lezioni*, Florence, 1549) c'est le « discernement » du peintre dans la recherche d'une beauté idéale supérieure à l'imitation de la nature, comme dans l'exemple d'Apelle, qui plaça Antigone, aveugle d'un œil, de manière à cacher ce défaut⁴². On rencontre l'idée d'une forme indéterminée, chère à Leonardo, chez Pino, qui appelle *bella discrizzione* les figures peintes par la nature dans les marbres, les troncs, la fumée et les nuages⁴³. A la fin du siècle Lomazzo consacre à cette catégorie un chapitre entier de l'*Idea del Tempio della Pittura* : « *della necessità della discrezione* »⁴⁴.

Il s'agit d'une troisième faculté cognitive, à mi-chemin entre la science et la pratique. Sorte d'hyper-conscience, elle est en tout semblable à la

41 « Avviene anco che le figure, tutte o alcuna parte di esse, scortino. La qual cosa non si può fare senza giuditio e discrezione ». L. Dolce, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. i, p. 809.

42 B. Varchi, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. i, p. 265.

43 « FA. [...] e molte fiate la natura lo dimostra, dipingendo da sé stessa nei marmi e tronchi diverse forme figurate, sì anco nel fumo e nube diversamente concernesi, e questo fa la natura con quella dilettazione che prende uno vedendo l'effigie sua nello specchio. LA. Oh bella discrizzione ! »

44 Gian Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura* (Milan, 1591), II, pp 12-14.

docta ignorantia de la théologie négative : je sais ce que je ne sais pas et j'ignore ce que je pressens. Science *nesciente*, elle permet au peintre de discerner les émanations de la beauté divine parmi les parties de l'âme qui les reçoit en partage⁴⁵. Paradoxalement elle est dotée d'une longue vue : elle peut embrasser d'un seul regard l'architecture globale de l'œuvre, gouvernant la *dispositio*, l'harmonie, la composition du tout et l'enchaînement des parties dans l'architecture générale.

Les opérations de la discréption, faculté intermédiaire, comme l'imagination, entre les sens et l'intellect, ne sont pas pour la Renaissance des actes d'un ordre purement conceptuel. Semblable à la *vis aestimativa* des animaux ses jugements tiennent plus de l'à peu près que du concept. Elle partage sa « myopie » avec l'instinct ; mais en même temps – et c'est là son avantage – sa vue est plus performante que la raison dans l'art de rendre compte des mixtes, et notamment dans le discours sur l'art. En effet ce terme a eu son moment dans la critique artistique et notamment vers 1550, au moment de l'anti-académisme de l'Arétin⁴⁶ et où il a failli prendre la place échue à « *gusto* ». C'est alors la distance critique par laquelle l'artiste doit adapter les canons idéaux de la beauté au dessin. Dans la critique musicale c'est un instinct de l'indicible : devant la réalité composite de l'affect, trop complexe pour être réduite à des lois générales, la raison se perd ; mais la *discrezione*, moitié concept, moitié sensation, sert encore de point de repère.

C'est dans cette acception que *discrezione* figure encore chez un spécialiste de la critique musicale tel que Charles Burney, dans un contexte de métaphores identiques à celle que Castiglione emprunte à Cicéron à propos de la *sprezzatura* à observer dans le « maquillage » des femmes :

Ce n'est pas que la voix ou l'agilité nous fassent défaut, car à cet égard nos dames anglaises sont ou moins d'un mérite égal à leurs voisines ; mais ces dernières l'emportent pour le *portamento* ou conduite de la voix, pour l'expression et pour la discréption. [note : J'espère humblement que mesdames mes compatriotes ne s'offusquent pas de l'emploi que je fais ici du mot *discréption* : l'acception que je lui donne ne se rapporte qu'à la musique, où l'amour de ce que qu'on appelle communément les ornements

45 Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della Pittura, scoltura et architettura* (Milan 1584), in *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. i, p. 987. Dans le *Trattato*, la *dicrezione* est la « prima e principale parte della pittura, la quale è collocata nel pavimento del tempio, insegnia l'arte di disporne nel più bello e ragionevol modo tutti gli altri generi, secondo che l'ordine e la specie di ciascuno richiede et insomma dà il modo e l'ammaestramento universale di componderli insieme e renderli uniti si che paiano tutto un corpo, senza il che restarebbe ogni opera scatenata. Le sue parti sono la *disposizione*, l'ammaestramento, la *distribuzione*, la *unione* del tutto e la *composizione universale* ».

46 Robert Klein, « *Giudizio* et *gusto* dans la théorie de l'art du *Cinquecento* » (voir *supra*, note 29) p. 344.

dépasse à ce point les bornes de la discréction qu'il change de bons passages en de mauvais et rend les mauvais pires encore]⁴⁷.

Une analyse des strates plus profondes de ce terme conduirait à des résultats somme toute analogues. L'étymologie enseigne que « discréction » a été emprunté au bas latin *discretio*, soit « séparation », « division ». *Discretio* communique avec *cerno* : *cribler*, *tamiser*, *vanner*, *séparer* ; d'où *discerner*, *voir*, *distinguer*, *séparer*, *juger*, ou encore *établir*. Ce verbe n'est qu'un membre d'une vaste famille de mots issus de la même racine indo-européenne *ker*, gravitant autour de l'idée de « fracture ». On y trouve *krinein*, *juger*, *décider* ; *krisis*, *crise*, *critique*, *jugement*, *décision*, *évaluation*. D'où la valeur initiale de discernement, « pouvoir de décider ou de choisir ». L'adjectif « discret » renvoie à modération, retenue, sobriété, à l'idée de mesure, de limite à ne pas franchir ; de là le sens de circonspection, réserve, retenue, typique de celui qui « témoigne de retenue et n'intervient pas dans les affaires d'autrui ». En même temps « discréction » peut assumer la valeur de libre appréciation, notion qui s'est maintenue dans la locution « à la discréction de » ; être à la discréction de quelqu'un, manger ou boire à discréction, autant qu'on le veut. C'est alors l'absence de limites, le contraire de la « retenue ». L'adjectif appartient au langage musical depuis la plus haute Antiquité en vertu des quantités qu'il désigne : les quantités discrètes sur lesquelles spéculent l'arithmétique et la théorie harmonique ; ce qui conduit à la philosophie du nombre et aux mathématiques musicales. C'est par ce biais que, dans le jargon de la musique médiévale, *discretio* peut assumer des significations variables telles que la discrimination des sons dans l'échelle diatonique, l'articulation des syllabes de solmisation, les *differentiae* des espèces modales etc.

Enfin, *discretio* conduit à *kairos*, soit le moment opportun, le point ou temps critique, et de là à la philosophie de l'instant et de l'improvisation. D'origine antique, la philosophie de l'occasion renaît à la Renaissance ; on la trouve chez Ficin sous sa forme musico-mathématique à propos des jours critiques scandés par le paroxysme fébrile ; c'est la ruse de l'*ingenium* chez Machiavel ; la contingence du devenir, la philosophie journalière et journalistique de l'improvisation dans le traité du *Discret* de Gracián ; ou encore la discréction des clavecinistes soulevés par l'extase. L'occasion aiguë suppose le temps qui vient à notre rencontre, le temps de l'improvisation qu'il faut saisir par les cheveux. Les auteurs de la Renaissance connaissent la description par Pausanias de la statue du dieu *Kairos*, la divinité tutélaire du moment opportun qui ouvrirait l'accès au

47 Charles Burney, *Voyage musical dans l'Europe des lumières*, trad. de l'anglais par M. Noiray (Paris : Flammarion, 1992), p. 98.

stade d'Olympie. Elle incarnait l'équilibre instable : un jeune homme aux pieds ailés se tenait d'aplomb sur une sphère muni d'un rasoir soutenant une balance ; le temps qui court et l'instant où tout peut se passer. Arché-type iconographique de la déesse Fortune, *Kairos* porte les cheveux très longs sur le front mais il est rasé sur la partie postérieure du crâne. Le temps vole et l'occasion est fugace ; il faut savoir la saisir par les cheveux tant qu'on la voit venir de face ; une fois passée, elle n'a plus de cheveux. L'occasion est occurrence (*occursus*) ; c'est un hasard non indifférent, coïncidence ponctuelle où l'*avant* rejoint l'*après*, mais dans un atome d'éternité dépourvu de dimension spatiale, trop court pour permettre au discours rationnel de se déployer. Mais c'est bien là son intérêt, car la grâce opère dans l'espace infinitésimal d'un éclair. Pour quelques instants l'enchantement musical soustrait l'auditeur au monde fini de la dialectique du pair et de l'impair que l'harmonie articule dans les éléments de l'écriture. L'inspiration place la forme dans la contingence du devenir ; elle réduit l'artiste dans un état d'impréparation féconde et dynamique : il s'agit de tendre un piège à l'occasion à travers l'improvisation, d'arrêter le temps comme pour faire travailler l'instant en dehors de son mouvement ; car l'instant n'opère que parce que l'équilibre des contingences est rompu, rendu instable par la compression irrationnelle du temps *rubato* que l'on « vole » sur le *continuum* géométrique de la prose musicale. A preuve les deux termes techniques désignant l'improvisation, *extemporaneum* *contra-punctum*, contrepoint *ex tempore*, et hors temps, *sortisatio* : art de tirer au sort.