

Saturne et la polyphonie. L'humeur noire de la musique au XVIème siècle

Brenno Boccadoro*

English title: Saturn and Polyphony: the dark mood of music in the XVIth century

Abstract: The aim this paper is to describe the forms of expression of melancholy in the polyphony of the XVIth century. The best way to achieve this end is to draw from the 'elementary' conception of harmony proposed by Ficino, as a concordance of discordant (crasis) opposites that parallels the crasis of the humors in the body. In a well-known passage from *De Vita* III, 21, he quantified the *krasis* of the melancholic complexion using a dualistic model known in musical mathematics as the principle of variety and dissonance. Thanks to the same model, Renaissance theorists could attribute the protean dynamics of the black humor to musical harmony to such an extent to encourage constant and easily traceable rhetorical expressions in the musical repertoire of Renaissance and Early Baroque music.

Keywords: Marsilio Ficino; melancholy; Renaissance theory of affections; pythagoreanism

1. *L'état de la question*

Terrain de conquête de l'iconographie depuis *Saturn and Melancholy*¹, la mélancolie a suscité la vague d'intérêts que l'on sait dans toutes les disciplines gravitant dans son orbite, de l'histoire des arts plastiques à la littérature, en passant par l'édition, l'histoire de l'aliénisme et les *medical humanities*, à l'exception cependant de la musicologie, où le débat a souffert d'une pénurie sans commune mesure avec la profusion d'études parues dans les autres disciplines. Ironie du sort, les premières études

* University of Geneva
brenno.boccadoro@unige.ch

¹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl (eds.), *Saturn and Melancholy, Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson, London 1964.

“musicologiques” abordent le sujet à travers le détour de l’iconographie: Mélancolies et Madeleines pénitentes encadrées en compagnie d’un crâne luisant et de tout un attirail de luths, instruments à vent, harpes, sphères armillaires, compas et autres instruments de mesure; images du Roi David et de Saul, visions infernales, diptyques d’Héraclite et de Démocrite. On chercherait en vain, en revanche, des études approfondies qui aient tenté d’approcher directement – tel est le dessein des pages à notre disposition – la question des modes d’expression de l’humeur noire dans ce qu’on n’aurait pas tort d’appeler le pendant musical du *typus melancoliae* isolé par l’iconographie dans les arts figuratifs.

Que la deuxième Renaissance de la mélancolie – après celle du XVI^e siècle –, ait produit avant tout des images n’est pas très étonnant. A part l’opiniâtreté de certains à exclure la possibilité même que la musique puisse produire autre chose qu’un sens “auto-référentiel”, irréductible du point de vue discursif, une raison de cette dissymétrie tient probablement à un argument très terre-à-terre. Dans les arts de l’espace, arts accomplis, l’œuvre sort des mains de l’artiste dans son achèvement, tandis que dans notre domaine l’inscription de la forme dans une durée éphémère élève entre l’œuvre et l’auditeur l’intermédiaire d’une partition et d’un interprète. Ainsi les symboles condensés par Dürer dans sa célèbre *Mélancolie I* s’ouvrent à la perception du spectateur de manière immédiate, sans pré-supposer, du côté de ce dernier, la moindre connaissance de la technique de l’eau-forte ayant présidé à sa réalisation. En revanche les images sonores de l’humeur noire conçues par les polyphonistes du XVI^e siècle resteraient lettre morte sans la maîtrise de la lecture de la partition et des conventions de l’écriture contrapuntique que la poétique de ces années a enseigné à transgresser en vue d’illustrer le texte. Bien entendu rien n’interdit de commenter un enregistrement – à l’exemple d’un critique musical – mais ce serait sans compter avec la subtilité des procédés cryptés de la symbolique musicale en vogue dans ces années, que, souvent, seule l’analyse de la partition est en mesure de dévoiler. D’où le vide que la mélancolie a fait autour d’elle dans notre domaine et la nécessité, en guise de palliatif, d’un certain effort pédagogique, qui explique l’hypertrophie de l’appareil théorique dans les pages à notre disposition².

² Un certain nombre d’éléments incontournables de cette matière mentionnées ici ont servi à une étude parue en 2004, que nous avons tenus à mettre à jour dans les pages à notre disposition pour cette occasion: Brenno Boccadoro, *Eléments de grammaire mélancolique*, “Acta Musicologica”, LXXVI/1, 2004, p. 37 sqq.

2. *Le contexte*

Si l'histoire de la mélancolie traverse celle de la musique occidentale d'une extrémité à l'autre, c'est dans les partitions écrites entre la fin du XVe siècle et, disons, le milieu du XVIIIe, qu'elle s'est exprimée de la manière la plus "tangible", par une véritable typologie d'images sonores marquées au sceau de l'encre noire³. Un aspect, que, pour des raisons d'espace, nous n'avons pas pu traiter en ce lieu, a été le répertoire instrumental de la prose musicale non mesurée, au luth et au clavier; musique dans laquelle l'esprit subtil de la mélancolie s'est insinué, telle une fumée noire parmi les interstices de la syntaxe: allemandes graves, tombeaux, fantaisies non mesurées, plaintes "faites à Londres pour passer la mélancolie" (Johan Jakob Froberger), à jouer "lentement, avec discrétion" et avec un royal mépris de la mesure. Tous les ingrédients de cette esthétique se sont trouvés noués dans un passage connu du *Solitaire second* de Pontus de Tyard sur l'effet hypnotique produit par le jeu ensorcelant du luthiste Francesco da Milano⁴: des *exempla* sur le pouvoir contagieux de la musique à la théorie ficinienne de l'inspiration, en passant par l'improvisation et l'art de pié-

³ Du moins en ce qui concerne le plan strictement instrumental des éléments de la théorie harmonique dans l'écriture vocale où la figure sonore traduit un contenu verbal. En revanche, hormis quelques formules idiomatiques – tétracordes descendants, formules harmoniques conventionnelles, cadences phrygiennes, faux bourdons et sixtes napolitaines –, le sens produit par la mixtion des éléments de la grammaire musicale dans le corps de la composition résiste à l'analyse et ne saurait être prévu à l'avance, la mise en relation des éléments atteignant une combinatoire infinie.

⁴ "Vous pourriez faire conte d'un grand nombre d'anciennes histoires sur ce sujet; mais malaisément en rencontrerez-vous une de plus vive preuve qu'est celle qui dernièrement nous fut racontée par Monsieur de Vintimille... qui séjournant à Milan fut appelé à un festin somptueux et magnifique, où, entre autres plaisirs [...] se rencontra Francesco Da Milano, homme que l'on tient avoir atteint le but (s'il se peut) de la perfection à bien toucher le luth. Les tables levées, il en prit un et comme pour tater les accords se met près d'un bout de table, à rechercher une phantasie. Il n'eust eueut l'air de trois pinçades, qu'il rot les discours commencez entre les uns et les autres fétiez, et les ayant contraints à tourner visage vers la part où il estoit, continue avec si ravissante industrie que peu à peu faisant par une sienne divine façon de toucher, mourir les cordes sous ses doigts, il transporte tous ceux qui l'écoutaient en une si gracieuse mélancolie, que l'un appuyant sa teste en la main soustenue du coude: l'autre estendu lachemenet en une incurieuse contenance de ses membres: qui d'une bouche entr'ouverte et yeux plus qu'à demi desclos, se clouant aux cordes, et qui d'un menton tombé sur sa poitrine desguisant son visage de la plus triste taciturnité qu'on vit oncques, demeureit privez de tout sentiment, hormis l'ouïe, comme si l'âme, ayant abandonnée tous les sièges sensitifs, se fust retirée au bord des oreilles, pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie; et croy qu'encore y fussions nous si luy-mesme, ne sçay-ie comment se ravissant n'eust resuscité les cordes, et de peu à peu envigorant d'une douce force son jeu nous eust remis l'âme et les sentiments au lieu où il les avait desrobés, non sans laisser à chacun d'étonnement à chacun de nous, que si nous fussions relevez d'un transport ecstasique de quelque divine fureur" (Pontus de Tyard, *Solitaire second ou Prose de la Musique*, Ian de Tournes, Lyon 1555, p. 114).

ger la grâce par une fantaisie non mesurée, “recherchée” en laissant courir les doigts à tâtons sur les cordes (*tastar di corde*).

Convaincus que l’harmonie de l’âme s’exprime dans les corps et dans tout ce qu’il fait, les auteurs de la Renaissance qualifieront cette musique, “pure” et sans paroles, de *fantaisie*, à partir de la faculté non verbale du même nom, comme si son esprit subtil, inférieur à la *raison* – siège du discours – ne pouvait pas se traduire par un langage intelligible déterminé du point de vue sémantique. En revanche, pour ce qui est de la polyphonie et, ensuite de la monodie accompagnée sur la scène du théâtre lyrique, la mélancolie a été en grande partie une dimension discursive. L’anticomanie humaniste n’a eu qu’une seule obsession: réduire à une dimension intelligible, comme les anciens grecs, le caractère ineffable de l’affect⁵ afin de restituer le pouvoir de la musique antique d’altérer les états d’âme de l’auditeur. Dès la fin du XVe siècle, en Italie, le moyen choisi pour atteindre ce but a été une poétique de l’*ut pictura musica*, que la Renaissance a qualifié d’*expressio textus* et le jargon contemporain de “*Wortmalerei*”, “*Word painting*”, “figuralisme”. Pour les deux siècles suivants, agir sur les émotions aura signifié représenter à la fantaisie de l’auditeur le sens du texte déployé dans une image sonore. Une connaissance des conventions de l’écriture de cette époque peut montrer le degré de subtilité atteint par ce genre d’exercices: déviations modales exorbitantes; numérologie; mélodies tirées des syllabes du texte poétique; “chaînes” de dissonances imitant le “collier de perles” de la bien aimée; partage de l’octave modale en deux tritons égaux comme symbole de la double nature divine et humaine du Christ; descentes de la mélodie dans le cycle le des quintes comme image des cercles de l’enfer; contours mélodiques circulaires exprimant le vice; chromatismes parcourant l’espace du registre par “degrés”, traduisant les “pas, lents et retardés”, parcourus par l’esprit du poète errant dans les “domaines les plus insondables de la pensée”.

3. *Marsile Ficin*

Il serait difficile d’isoler la mélancolie sur les partitions sans considérer avec précision les chemins qu’elle a empruntés dans le système cardio-vasculaire du savoir de la Renaissance en migrant de la fantaisie du compo-

⁵ A preuve la grammaire différentielle des affects incarnés dans les harmonies par bon nombre d’auteurs antiques, ou encore la subordination des leurs effets psychiques aux compétences de la théorie des proportions dans la musique comme discipline libérale.

teur au vêtement de son miroir sonore. Un guide incontournable pour suivre tous les détails de ce cheminement a été l'imposant *in folio* platonicien signé par Ficin, son nouveau père adoptif moderne⁶. Ici, la dissymétrie marquée par la musicologique par rapport au reste des sciences humaines paraît d'autant plus curieuse que la mélancolie connaît sa première renaissance sous sa plume, dans le cadre d'un univers néoplatonicien habité par l'harmonie universelle et les mathématiques pythagoriciennes. *Medicus mediceus*, médecin des Medici à Florence, traducteur de Platon et de tout ce que l'on sait, Ficin loue le divin Pythagore d'avoir qualifié de "perfectus" tout musicien sachant conjuguer, comme lui, la connaissance *spéculative* des mathématiques musicales à celle de leur application pratique. Ainsi, il manie les mathématiques pythagoriciennes avec autant d'aisance que sa *viola da braccio*, sur laquelle il improvise en chantant, soulevé par l'extase⁷. S'agissant d'affronter l'édition du corpus Platonicien, il mène une étude complète de la théorie musicale antique, réunissant des connaissances toutes nouvelles, inaccessibles, en raison de l'obstacle de la langue, à la plupart des auteurs plus en vue dans les milieux musicaux – dont Franchino Gaffurio.

Exalté par le culte de l'antique, l'intérêt pour la musique et son pouvoir a atteint une ampleur telle que Ficin – n'en déplaie à nos collègues historiens de l'art – n'a pas hésité à donner son aval à la thèse d'Aristote suivant laquelle les objets des sens autres que ceux de l'ouïe, n'agissent que de manière "très faible" sur les affects, à commencer par les images,

⁶ L'image sonore élevée sur les textes liturgiques par les polyphonistes franco-flamands, et ensuite dans le madrigal italien, est à la musique ce que les devises (*imprese*) sont aux arts visuels. La richesse de l'appareil philosophique des traités inspirés par ce sujet – Ripa, Tasso, Caburacci, Giovio... – est bien connue. Dans notre discipline en revanche, l'*expressio textus* ne laisse pour ainsi dire d'autres traces que des partitions, parfois aussi peu prolixes que leurs symboles. Mais un référent absent qui a joué un rôle décisif dans leur émergence a été certainement été la philosophie des images symboliques diffusée par le Néoplatonisme florentin. Il est peu vraisemblable que cette pensée, dont on connaît la résonance dans la philosophie des devises, n'ait pas exercé une influence analogue dans le domaine musical.

⁷ Tous ses lecteurs musiciens savaient pertinemment qu'ils avaient affaire à un éminent savant pour lequel les questions les plus urgentes de leur programme n'avaient aucun secret. A preuve l'exemplaire de son imposant *in folio* platonicien ayant appartenu à Franchino Gaffurio, conservé dans une bibliothèque d'Outre-Atlantique avec les annotations marginales de sa main. Gaffurio, le plus en vue parmi les théoriciens du contrepoint de son temps, puisant ses arguments dans l'*Opera Omnia* de Ficin: on chercherait en vain un témoignage plus éloquent de l'impact exercé par le Néoplatonisme florentin sur l'écriture musicale de son temps. Seule une analyse attentive de ces annotations permettrait de cerner avec précision la source de l'intérêt de Gaffurio. Mais le souci qui l'habite est le même que celui de tous les musiciens de son temps: restituer le pouvoir psychotrope de la musique antique, tant exalté par les meilleurs auteurs. Cette démarche a passé par l'*expressio textus* et s'est concrétisée dans une philosophie des images symboliques.

trop statiques pour rendre une imitation efficace de la forme dynamique des émotions⁸. En outre la *Poétique* d'Aristote avait enseigné à tous ses lecteurs que le caractère n'est pas une manière d'être, mais une manière de prendre parti, dont l'imitation suppose des techniques hors de la portée d'un pinceau: un jeu de formes mathématiques en évolution dans le temps, des points critiques et des déviations entre tonalités rivales. Enfin, chez Ficini les portes du Parnasse de Saturne, grandes ouvertes aux poètes-musiciens soulevés par la fureur, sont fermées aux divagations des instrumentistes "légers et presque vulgaires" égarés dans le flux de la matière, et également à l'art appliqué des graveurs⁹.

Explique l'excellence de la musique la vaste trame de relations harmoniques intelligibles assurant la liaison – *copula mundi* – entre tous les membres de l'univers, tel le système nerveux dans le corps. Au cœur de la toile, un nœud central: la définition de l'harmonie comme tension des forces antagonistes révélée par l'analyse mathématique des corps sonores. En effet, sur le plan mathématique, un intervalle consonant ($(n+1)/n$) marie un nombre pair à un nombre impair (1:2; 2:3; 3:4...), deux extrêmes que les auteurs favorables au pythagorisme ont interprété en termes d'éléments "contraires" – contre l'avis d'Aristote, suivant lequel le nombre ne saurait être le contraire du nombre. Synonyme de "communication", l'action médiatrice exercée par l'unité sur les deux extrêmes des intervalles a fourni un modèle réduit de la cohésion des contraires, la répulsion et de tous les phénomènes d'action réciproque traversant la machine du monde. Tout ce qui pouvait être interprété en termes de relation s'est trouvé ramené à un problème de consonance et de dissonance: de la vibration sympathique des cordes, aux enchantements de la magie, en passant par l'homéopathie, l'alopathie, l'Amour, le magnétisme des aimants, l'astrologie, l'harmonie de l'âme et du corps, la crase des quatre humeurs, et bien entendu, la traduction sonore des textes chantés et leurs vertus efficaces sur l'âme de l'auditeur.

L'originalité de Ficini a été de coiffer le tout d'une consistante composante vitaliste. Il emprunte au pythagorisme présocratique sa conception "biologique" du nombre, décrite par Aristote dans l'exorde de la *Méta-*

⁸ Marsili Ficini, *In Timaeum Commentarium, Opera Omnia*, ex officina Henricpetrina, Basileae 1576, xxviii, p. 1453. La remarque suivant laquelle "les impressions visuelles n'émeuvent l'âme que très légèrement... et excitent les organes sensoriels plutôt qu'ils ne pénètrent les profondeurs de l'âme" est une citation inavouée du huitième de la *Politique* d'Aristote à propos de l'éducation musicale de la *Polis*.

⁹ Marsilio Ficino, *Lettere I: Epistolarum familiarum liber I*, Sebastiano Gentile (a cura di), Olschki, Firenze 1990, I, 6 p. 25.

physique, où l'Impair, masculin, fait l'amour au Pair dans la matrice de l'univers pour donner naissance au monde. Ficin savait parfaitement que cette mathématique sexuée avait inspiré les doctrines du *Banquet* de Platon sur l'Amour, dont il avait amplement tiré parti dans son commentaire sur le "Nombre fatal" du Huitième livre de la *République* (546 a sqq). L'Amour-Harmonie dota le Pair et l'Impair des deux sexes pour les accoupler dans la première unité qui donna naissance au monde. Le monde au berceau naquit par génération harmonique, grâce à l'action solidaire de la "matière du nombre" et de la cause efficiente de sa croissance, le même Pair, principe féminin de sa transformation protéiforme. Or, il n'y avait qu'un seul domaine dans le monde sublunaire soumis à l'action conjuguée d'une forme active, engagée en entéléchie dans une matière: le vivant.

L'univers est alors un immense animal, gouverné par la communication de tous ses membres¹⁰. Galien et ses prédécesseurs avaient déjà parlé de la communication "sympathique" de tous les organes du corps, et il n'y avait qu'à presser la métaphore pour rendre compte de l'harmonie de tous les membres de l'univers. Le système du monde est un système harmonique dont les parties vibrent par sympathie, reliés par le dénominateur commun du *spiritus*, mi-pensée/mi-vapeur, dans lequel Ficin n'a pas manqué de trouver les puissances "de la quinte, de la quarte et de l'octave"¹¹.

¹⁰ "Mais pourquoi pensons-nous qu'Amour est magicien? Parce que toute la puissance et la magie consiste dans l'amour. L'opération de la magie est l'attraction d'une chose par une autre en vertu d'une affinité naturelle. Or les parties de ce monde, comme les membres d'un seul et même être vivant, dépendent toutes d'un même créateur, sont liées entre elles par la communauté d'une unique nature. Aussi, de même qu'en nous le cerveau, les poumons, le cœur, le foie et les autres membres tirent tous quelque chose les uns des autres, s'aident mutuellement et compatissent à la souffrance de l'un d'eux, de même les membres de ce gigantesque animal, je veux dire tous les corps du monde unis entre eux, pareillement se prêtent et s'empruntent mutuellement leurs natures" [*"Sed cur magum putamus amorem? Quia tota vis magice in amore consistit. Magice opus est attractio rei unius ab alia ex quadam cognatione nature. Mundi autem huius partes seu animalis unius membra, omnes ab uno auctore pendentes, unius nature communione invicem copulantur. Ideo sicut in nobis cerebrum, pulmones, cor, iecur et reliqua membra a se invicem trahunt aliquid seque mutuo iuvant et uno illorum aliquo patiente compatiuntur, ita ingentis huius animalis membra, id est, omnia mundi corpora connexa similiter, mutant invicem naturas et mutantur. Ex communi cognatione communis innascitur amor, ex amore, communis attractio. Hec autem vera magica est"*]. M. Ficin, *Commentaire sur le Banquet*, Pierre Laurens (sous la dir. de), Les Belles Lettres, Paris 2002, VI, 10, p. 166.

¹¹ "Les Platoniciens attribuent à l'organe des perceptions auditives un degré pour la terre, un degré et un tiers pour l'eau, un et demi pour le feu, et deux pour l'air. D'où la proportion sesquialtera [sc. la quinte 3:2], sesquitercia [la quarte 4:3] et dupla [l'octave 2:1]". [*"Platonici in ipsa auditus complexione unum terre collocant gradum, aquae vero unum quoque, sed tertiam insuper*

Les Pères de l'Eglise avaient une expérience suffisante des mystères antiques pour savoir que la communication des formes avec l'au-delà par le truchement de l'harmonie universelle avait encouragé la prolifération de la magie et des pratiques "diaboliques". Pour l'éviter, ils avaient mis tous leurs soins à débrancher toutes les connections qui auraient pu les libérer à nouveau. Ficin n'hésita pas à les réactiver imaginant l'âme du monde comme une matrice parcourue par un vaste système cardiovasculaire noué à l'âme humaine:

Nous sommes donc reliés comme par trois câbles, à toute la machine, l'intellect à l'intellect, la nature à la nature, les idoles aux idoles, tout comme dans la matrice l'embryon est attaché par des ligaments à tout le corps maternel, et par suite perçoit par l'intermédiaire de son âme, de son corps et de son esprit, les passions de l'âme, du corps et de l'esprit de la mère¹².

Quant à l'autorité de la musique en matière de physiologie humorale, Ficin hérite d'une longue tradition où cette médecine, trop engagée dans la fange du corps pour oser espérer figurer parmi les domaines de la certitude, rejoint la Renaissance à travers le canal des arts libéraux et le chapitre de la théorie harmonique consacré aux causes du pouvoir psychotrope de la musique (*musica humana*). A son ami Canigiani, qui l'interroge sur les raisons de mêler si souvent l'étude de la musique à celui de la médecine, il répond qu'il y a dans l'âme une consonance incorporelle qui s'exprime dans tous les "*membres*" du corps et dans tout ce qu'il fait; harmonie qu'imitent les peintres, les orateurs, les architectes et les musiciens¹³.

Ainsi l'Idée de l'œuvre naît dans l'espace "topique" de l'imagination, qui l'enrobe d'un corps subtil pour l'engager ensuite dans la matière sonore. Il en va alors de la création artistique comme de l'expérience vécue par cette mère, décrite dans un fragment d'Empédocle, qui accoucha d'un enfant présentant tous les traits de la statue dont elle était tombée amoureuse. C'est alors le miracle du pouvoir causal de l'âme qui lie et altère la matière du corps en fonction de l'*impetus* de la *vis imaginativa*, tel

partem, ignis pretereā unum atque dimidium, aëris denique duos. Hinc ergo vim proportionis exquiritie, sexquialtere, duple oriri maxime arbitrantur] M. Ficino, *Epistola de Rationibus musicae*, P.O. Kristeller (a cura di), *Supplementum Ficinianum*, Olschki, Firenze 1973, p. 54.

¹² "*Ergo iis quasi tribus rudentibus toti machinae colligamur, mente mentibus, idolo idolis, natura naturis, non aliter ac foetus in alvo toti torpori materno per continuata ligamenta connectitur; unde et animae maternae et corporis et spiritus materni ipse quoque per animam suam, corpus et spiritum percipit passiones*". M. Ficin, *Théologie Platonicienne*, Raymond Marcel (sous la dir. de) Les Belles Lettres, Paris 2007, 12, ii, p. 209.

¹³ M. Ficin, "*De musica*", *Opera Omnia*, cit., p. 680.

Cippus, roi d'Italie, chez Plutarque, qui, ayant rêvé d'un combat de taureaux, se réveilla coiffé de deux cornes.

A l'instar de cette mère, le compositeur conçoit une forme dans son imagination pour l'incarner ensuite dans son œuvre moyennant un choix particulier des éléments de l'écriture. Ainsi *ogni pittore dipinge sé*. Le tempérament "parle": il s'exprime dans le corps, déterminant les traits somatiques, la couleur des cheveux, le teint, le ton de la voix, la démarche. Et rien n'était plus naturel d'imaginer que l'harmonie de l'âme s'exprime dans les éléments de la grammaire musicale unis par le compositeur dans le *corps* du contrepoint.

Si l'âme est une harmonie¹⁴, l'harmonie est une âme. Cette formule est réciproque et Ficini va la parcourir dans les deux sens, en prêtant des qualités harmoniques à l'âme humaine et des qualités psychiques à l'harmonie musicale, comme à propos de l'*ethos* des modes; et ce, sans trop se soucier de l'intentionnalité ou non de l'affect.

Dans un passage du *De Vita Triplici*, Ficini n'a pas hésité à décrire la polyphonie comme un "animal aérien", (*animal quoddam aerium et rationale*), *quasi mens*, doté d'un affect, d'une âme imaginative, – le son –, d'une âme rationnelle – le texte – et de toutes les facultés des êtres vivants, du *spiritus* aux quatre humeurs. Et il serait tentant, dans l'épaisseur métaphysique des signes dans son univers, de mesurer l'ampleur de cette métaphore:

D'autre part la matière du chant est beaucoup plus pure et plus analogue au ciel que la matière dont il est question en médecine: il s'agit, ici, d'un air chaud ou tiède, qui respire encore, en un certain sens doté de vie, composé à partir d'articulations et de membres appropriés, comme un animal vivant; un être porteur de mouvement qui non seulement véhicule un affect, mais également une signification, tel un intellect; si bien que le chant peut être défini une espèce d'animal aérien et rationnel¹⁵.

¹⁴ On prendra cette affirmation de Ficini au sens large. Si, par souci, de brièveté la lettre à Canigiani (*De Musica*) présente cette relation comme une identité, Ficini consacre tout un chapitre de la *Théologie Platonicienne* à réfuter la thèse de l'âme harmonie soutenue par Aristoxène, considérant que si l'âme était coextensive avec le tempérament elle mourrait avec le corps. Un examen de l'œuvre de Ficini peut prouver la présence de deux déclinaisons classiques de cette identité: le tempérament comme harmonie de contraires ainsi que la relation entre l'âme et le corps empruntée au concept de *Musica humana* placé sous l'autorité de Boèce. Dans ce cas, l'âme, le corps et les facultés intermédiaires – *sensus*, *sensus communis*, *imaginatio*, *ratio cogitativa* – sont à la psychologie ce que les deux extrêmes d'un intervalle et ses moyennes – harmoniques, arithmétiques ou géométriques – sont à la théorie harmonique.

¹⁵ M. Ficini, *De Vita, Opera Omnia*, cit., III, 21, p. 563.

Ficin connaissait assez la langue d'Homère pour savoir que le premier sens du mot *melos* avait désigné les membres anatomiques des animaux. C'est ici que la mémoire court à l'anthropométrie du *Canon* de Polyclète, qui avait proclamé que l'unité de mesure de l'ongle relie tous les membres du corps en un système proportionnel.

Ficin devait savoir également que les mots *artus*, *articulis*, répétés à une distance rapprochée dans *De Vita* III, 21, appartenaient à la même famille que les termes issus du vocabulaire de la segmentation, issus de la racine "ar", qui a donné "art", "articulation", "arithmétique", "harmonie", "rythme" – du grec "*arythmos*". Ficin maîtrisait aussi bien la théorie harmonique pour ramener toutes ces métaphores anthropomorphiques au pied de la lettre. Du figuré au propre, *articulis* peut décrire les intervalles de quarte et de quinte articulés dans les cordes essentielles des octaves modales. Leurs points d'articulation marquent les lieux des cadences régulières à travers lesquelles le compositeur traduit la ponctuation et l'affect en fonction de la simplicité de leur rapport mathématique.

Cette logique n'a pas seulement gouverné la poétique musicale du XVI^e mais elle a résumé, du simple au complexe, le plan suivi dans l'étude de la théorie harmonique dans les traités; un plan dont on peut tirer parti pour la répartition de la matière.

4. *La matière du chant*

Le corps de la polyphonie¹⁶ (*concentus*) dont il est question dans *De Vita* III, 21 combine une forme mathématique à une matière (*materia ipsa concentus*) aérienne en mouvement. Celle-ci circule dans le corps de la mélodie et de là elle rejoint l'âme de l'auditeur à travers le *spiritus*, le vecteur des images perçues par les sens. La mélodie communique sa for-

¹⁶ Nous traduisons ainsi ce terme, tout en sachant qu'il pourrait renvoyer à la monodie. L'ambiguïté tient au fait qu'aussi bien l'ensemble de plusieurs parties dans la polyphonie que le mouvement de la mélodie dans les registres ne font que prolonger dans la durée l'harmonie des cordes essentielles articulées dans les modes, ainsi que le prouve la définition de Zarlino de la mélodie comme "harmonia successiva". Et sous l'appellation de *concentus* l'une comme l'autre peuvent renvoyer à la définition philosophique de l'harmonie comme mixtion (*krasis*) d'éléments antagonistes, qui est au centre des intérêts de Ficin. Cependant, dans le *Commentaire au Timée*, (*Opera Omnia*, cit., 31, p. 1455) Ficin a associé quatre éléments et quatre humeurs à quatre tessitures distinctes, suivant une logique "discrète" qui cadrerait assez mal avec la continuité des mouvements du dessin d'une mélodie unique dans le registre; sans compter qu'au temps de Ficin l'avènement de la monodie accompagnée qui s'imposera avec la naissance de l'opéra au siècle suivant, est encore musique d'avenir.

me à l'*aer inclusus* présent dans l'oreille; pénétrée à l'intérieur, elle franchit porte après porte les sens intérieurs: *sensus communis*, *imaginatio/phantasia*, *memoria*. Noeud intermédiaire entre l'âme et le corps, les *spiritus* est à la physiologie humorale ce qu'une moyenne harmonique est aux deux extrêmes d'une octave dans le domaine musical. Il contient les puissances de la quarte, de la quinte, de l'octave et de toutes les dissonances. C'est pourquoi il vibre de manière changeante entraînant la "révolution" des images dans la fantaisie dans ses transformations qualitatives¹⁷.

Dans la physique de ce temps-là, avant l'essor de l'acoustique physico-mathématique au XVIIe, la catégorie du mouvement harmonique (*motus harmonicus*) est équivoque: elle peut désigner tour à tour la vitesse vibratoire gouvernant la hauteur des sons, celle de leur propagation dans l'espace, leur capacité de pénétrer l'esprit de l'auditeur, et même le mouvement des nombres harmoniques dans les figures célestes¹⁸. Mais au sens strictement musical, elle désigne la tension et le relâchement produit par l'oscillation d'un degré de tension (*tonos*) dans un espace continu extensible à l'infini, analogue au glissando d'une flûte à coulisse. Information supplémentaire, Ficin a pu puiser dans des courants de pensée où cette définition avait été reliée à celle du mouvement dans la catégorie de la qualité (*alloiosis*, *altération*), définie par Aristote dans le *De generatione et Corruptione* et enrichie, au XIVe, d'une lecture géométrique par les "Calculateurs" du Merton College d'Oxford – la physique de l'*intentio* et de la *remissio formarum*¹⁹.

Dans ces conditions, mouvement sonore et qualité font un seul tout et l'espace sonore est à la musique ce que le spectre de l'Iris est à la couleur: l'aigu est le contraire du grave et la simple transposition d'une formule mélodique dans l'espace sonore entraîne un changement de caractère. C'est pourquoi l'*ethos* des modes et des intervalles change en fonction de leur registre. Ficin aurait pu citer à l'appui un passage des *Harmoniques* de Ptolémée suivant lequel les *tonoi* graves imitent les dispositions catatoniques de l'âme et les *tonoi* aigus, leurs contraires. Mais il s'exprime explicitement sur ce point dans un passage du *Commentaire au Timée* sur l'analogie entre les quatre humeurs et les quatre tessitures vocales de la polyphonie.

Comme les médecins très expérimentés entremêlent certains liquides selon une juste proportion, dans laquelle plusieurs matières différentes se réunissent en une

¹⁷ M. Ficin, *Théologie Platonicienne*, cit., IX, 5, p. 31.

¹⁸ M. Ficin, *De Vita, Opera Omnia*, cit., III, 17, p. 555.

¹⁹ Thomas Bradwardine, William Heytesbury, Richard Swineshead John Dumbleton, avec leurs intermédiaires parisiens Buridan et Nicole Oresme.

seule et nouvelle forme [...], les musiciens très savants tempèrent des notes graves [sc. la basse] comme des matières froides, des notes suraiguës [sc. le soprano] comme des matières chaudes, des notes modérément graves [sc. le ténor] comme des matières humides et des notes moyennement aiguës [sc. l'alto] comme des matières sèches [cela] avec tant de proportion qu'une seule forme se crée à partir de plusieurs, qui, en plus de sa vertu vocale, obtient aussi une vertu céleste²⁰.

Du grave à l'aigu, la basse répond à la terre et à la mélancolie; l'alto à l'eau et au flegme, le ténor à l'air et au sang, le soprano au feu et à la colère.

Dès lors, les partisans de ces doctrines ont pu regarder la poétique des affects comme une pharmacopée à deux composantes, comprise dans les catégories traditionnelles *durum-mollis*, *intentio-remissio*. Plusieurs traits caractéristiques communs ont rendu ces analogies plausibles. L'un d'entre eux est l'ordre des quatre éléments issu de leur densité dans l'univers, de la terre au feu céleste. Un autre est la corrélation "thermodynamique" entre le mouvement psychique et la température, qui a gouverné la médecine humorale depuis ses origines. Des phénomènes empiriques aussi immédiats que la solidification de l'eau durant l'hiver ou son ébullition dans une marmite conduisent très vite les naturalistes à réduire les affects aux sautes de température induites par les éléments actifs dans le corps. Chaude et sèche, la bile jaune fait bouillir l'esprit, comme de l'eau bouillante enfermée dans les conduites d'un établissement thermal. Dans la colère, la vapeur s'échappe à travers les pores, le corps transpire, les yeux brillent, étincelants, injectés de sang, *flagrant ac micant oculi*; le rythme cardiaque s'accélère; le tonus corporel se tend comme la corde d'une lire proche de la rupture; on marche vite, en rond, le pied de l'orateur frappe le sol. La pensée tourne comme folle dans la boîte crânienne, l'ordre logique de la phrase est rompu. Le colérique élève le ton de la voix, sa respiration siffle, comprimée dans la trachée comme la colonne d'air d'un instrument.

Chaud et humide, le sang dilate les esprits, comme l'eau chaude qui s'évapore dans l'air. C'est pourquoi le sanguin est "expansif", optimiste, ouvert sur l'autre, l'avenir et l'inconnu. Dès que le sang a dominé sa nature dans la puberté, il est porté sur l'amour. Les lecteurs du *Problème XXX* d'Aristote, n'avaient qu'à citer à l'appui le passage sur l'onanisme des adolescents et sur la mécanique de l'éjaculation, suivant laquelle l'air chaud et humide absorbé par le sang dans les poumons dilate le membre pour projeter la semence sous l'impulsion d'une réaction pneumatique.

Encore, moins scabreux, on pouvait invoquer les chapitres de la *Rhétique* d'Aristote sur les caractères des âges de la vie, où la dilatation du sang

²⁰ M. Ficin, *In Timaeum Commentarium, Opera Omnia*, cit., 31, p. 1455.

explique le caractère “expansif” de la jeunesse, battante, assez confiante dans son avenir pour dépenser ses deniers sans limites. Alors que les jeunes gens sont pleins de feu et d’argent, les vieillards sont glacés et avarés, car leur caractère frileux les a convaincus qu’il est plus facile de perdre que d’acquiescer. L’humeur noire les a rendus pessimistes et timorés: tout leur fait peur, “car la peur est une sorte de refroidissement”. Leurs désirs se sont refroidis et comme l’espérance a trait à l’avenir, ils vivent plutôt par le souvenir que par l’espoir; car il leur reste peu de temps à vivre. Julius Pollux a même écrit que, sur scène, les acteurs qui les incarnaient marchaient par petits pas, lents et retardés à la mesure de l’étroitesse froide et sèche de leur âme.

5. L’effet “fond noir”

D’où le penchant à relier le tonus catatonique de la mélancolie à la vibration lente et retardée des sons graves. Un premier exemple qui vient à l’esprit, qui offre un témoignage de ce réseau d’analogies est “*L’eau, l’air, la terre, le feu*” de Claude Lejeune, où les tessitures des entrées successives des voix suivent l’ordre cosmique des éléments décrits dans le texte. Une autre preuve est la multiplication des parties graves dans les déplorations funèbres. Le chemin a été ouvert par les catabases mélodiques dans les messes franco-flamandes, dans les *Qui tollis peccata mundi*, sur *Crucifixus*, et sur *Et in Terra*, – le corrélatif élémentaire de l’humeur noire.

Il existe une composition de Guillaume Dufay, *Vergene bella*, dans laquelle sur le mot “terra” de “*benché io sia terra e tu del ciel regina*” résonne la même progression “lugubre” (en *faux bordon*) entendue auparavant sur “*miseria estrema de le humane cose*”. Pris à la lettre dans son sens technique, le mot *estrema* a entraîné la mélodie sur un *la* grave, la note grave la plus “extrême” de l’*ambitus* du IIème mode plagal, le plus grave de tous les modes ecclésiastiques.

A la fin du siècle, l’idée de loger l’ensemble des parties vocales dans la noirceur d’un registre extrêmement grave devient un lieu topique quasi incontournable du vocabulaire de la douleur. La déploration funèbre *Fièrre atropos mauldicte et inhumaine*, sur la mort d’Anne de Bretagne réunit trois basses, un ténor et un superius “*ottava bassa*”, inchantable par un soprano. Suivant un procédé symbolique prévu pour intensifier le climat de deuil, le ténor cite le psaume 142 *anxiatus est in me spiritus meus, in me turbatum est cor meum*, emprunté à la liturgie du vendredi saint. Dans la partie R.142 conservée à la bibliothèque de Bologne, un avertissement verbal (*canon*) prescrit sa transposition à la quinte inférieure: *in 2a parte*

*dicatur in subdiapente*²¹, transformant en une quatrième basse la partie que sur le papier pouvait passer pour un ténor.

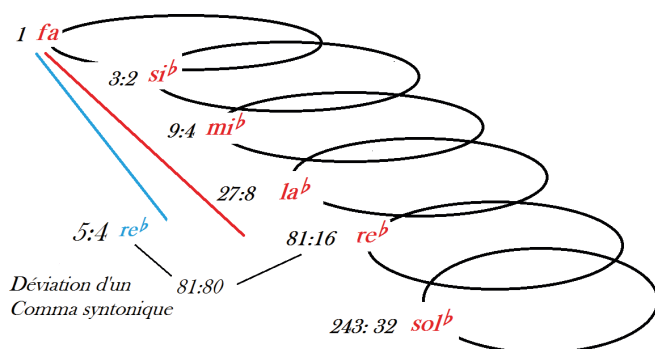
La déploration *Proch dolor* conservée dans le chansonnier de Marguerite d'Autriche pleure la mort de son père, Maximilien (mort en 1519) avec un dense tissu contrapuntique à sept voix, notées à l'encre noire en signe de deuil. Quatre voix font entendre le texte *Proch dolor! Amissum terris Germanica turba magnanimum regem defleat*, alors que les trois autres entonnent un triple canon sur le *Pie Jhesu* tiré du *Dies irae*²².

Dans l'offertoire du *Requiem* de Johannes Okeghem, sur "lacu infernali", la voix aigüe *tacet*, comme pour confier aux deux parties graves le soin d'ouvrir les portes du lac infernal – *melancolia balneum diaboli*. Le célèbre motet de Josquin Desprez *Absalon fili mi* met en scène le Roi David, anéanti par la mort de son fils Absalon. Il offre comme un pendant de l'épisode de Saul libéré du démon de la mélancolie par la harpe de David, mais les rôles sont renversés et le roi lui-même en est la victime. Aucun remède ne tient, hormis le désir mortifère d'une "descente en enfer en pleurant": *Absalon fili mi, quis det ut moriar pro te; non vivam ultra sed descendam in inferno plorans*. Un soprano *ottava bassa* plane sur trois parties extrêmement graves, plombées par le deuil. Sur "*sed descendam in inferno plorans*", une puissante catabase inaugurée par une triade mélodique majeure du "soprano", imitée ensuite à tour de rôle par chaque voix inférieure à la "quinte", entraîne les parties dans les abîmes du registre, jusqu'au dernier *sib* de la basse: *fa-ré-sib/sib-sol-mi/ mib-do-la/lab-fa-re/réb-sib-sol*. Dans la troisième imitation (*mib-do-la*), l'altération de la dernière note de la triade (*la*) a été laissée en l'état d'un simple sous-entendu, produisant un triton mélodique (*mi-la* naturel), l'intervalle plus difforme, du point de vue mathématique, (729:512) du genre diatonique. Pour tenter de chasser "diable" par la porte, la théorie médiévale avait prévu une règle *ad hoc* autorisant le chanteur, "*causa necessitatis*", à ajouter à l'une des notes du triton une altération "fictive", non mentionnée sur la partition (*musica ficta*), pour le convertir en une quinte consonante. Mais tout le monde savait que Satan *ascendit aliunde, non intrat per hostium*. La tentative d'évacuer une impureté harmonique se solde alors par une autre, plus transgressive en-

²¹ E. Lowinsky (ed.), *The Medici Codex of 1518. A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino, Monuments of Renaissance Music*, University of Chicago Press, Chicago 1968, Vol. IV, pp. 311-317; voir également les commentaires dans le vol. III, p. 202.

²² Martin Picker (foreword), *Album de Marguerite d'Autriche*, Brussels, Royal Library, Ms. 228, Peer, Facsimile Musica Alamire, Brussels, 1986, fol. 33v-35. Une tradition tenace attribue cette composition à Josquin Despres, la main correspondant à celle qui a noté "Plaine de deuil et de mélancolie" de ce dernier.

core: le *la* corrigé en un *la^b* forme un triton avec le *ré* naturel de la triade successive et ce dernier fera de même avec l'intervalle suivant. Cinq bémols s'entassent ainsi à la clé entraînant l'unité modale de l'œuvre dans le cercle vicieux d'une série de transpositions déviantes vers le grave, de *sib* à *sol bé-mol*. A chaque altération, la mélodie "bifurque" dans un "ailleurs" plus grave, entraînée dans la spirale vertigineuse du cycle des quintes²³.



A chaque étape les quintes dévient d'un huitième de comma par rapport à leur point de départ; à la quatrième, le *reb* a dévié d'un huitième de ton du vrai *reb*, tierce juste (5/4) de *fa*. Il n'existe aucune preuve, mais rien n'interdit de reconnaître dans cette spirale une image sonore des cercles de l'enfer dont il est question dans le texte. Mozart est arrivé à une conclusion analogue dans la scène conclusive du *Don Giovanni* mais par une escalade ascendante des tonalités en élévation dans le registre autour du sujet, qui n'est pas sans rappeler la chute du damné dans les abîmes, telle la toile que l'on déroule dans les coulisses d'une scène pour donner l'illusion du vertige d'une descente dans les profondeurs.

L'impact émotionnel de l'effet "fond noir" ne pouvait pas laisser les madrigalistes indifférents. L'ode humaniste *Calami sonum ferentes* de Ciprien de Rore, la figure de proue de la nouvelle avant-garde "fin de siècle", réunit quatre basses pour dire les gémissements profonds (*gemitus*) surgis du tréfonds de la poitrine (*pectore*) du poète, "triste" (*tristis*) à

²³ On pourrait objecter, avec Charles Rosen, que l'idée d'un cycle des quintes cycle était étrangère à l'imaginaire de cette époque; et que la version adéquate était une forme de *lambda* avec la progression des bémols d'un côté et celle des dièses de l'autre. Cependant, que sur le clavier, tempéré ou non, une série de quintes consécutives retrouvait son point de départ – malgré la dissociation d'un comma diatonique produit lors de la justesse arithmétique de ces intervalles –, était un fait d'expérience connu de tous les enfants de chœur.

cause du “départ de son prince”²⁴. Le registre n’est pas moins pesant dans l’incipit de *Giunto alla tomba* (Torquato Tasso) de Giaches de Wert, dense tissu homophone, lent et retardé, pour cinq voix – *bassus, quinta vox, tenor, alto cantus* – évoluant en dessous d’un soprano grave²⁵. Quant à Monteverdi, on pourrait citer l’incipit de *Era l’anima mia*; le mot *gravi*, dans “*ma per me lasso, tornano i più gravi sospiri che dal cor profondo tragge*” dans *Zefiro torna* du VI livre des Madrigaux²⁶; ou encore, la chute brutale du registre de toutes les voix, après un foisonnement hypertrophique des vocalises, sur le mot *Et in terra*, dans le *Gloria* à sept voix de la Messe solennelle pour la fête de Santa Maria della Salute, en action de grâces pour la délivrance de la cité de Venise, au lendemain de la peste de 1630...²⁷

L’association symbolique entre la planète terre, l’élément consubstantiel de l’humeur noire et la rhétorique musicale, traverse le XVIe siècle. Dans un passage instructif de l’*Harmonices mundi* de Johannes Kepler consacré à l’*ambitus* modal des planètes, la terre “chante *fa mi* – une figure du pathétique – comme si elle disait faim et misère”: “*tellus canit MI FA MI ut vel ex syllaba conjicias, in hoc nostro domicilio MIseriam et FAMem obtinere*”²⁸. Le penchant à ramener les affects à une opposition entre l’aigu et le grave a gouverné la direction du mouvement mélodique²⁹. Ce parti pris, qui pouvait convoquer l’autorité de la physiognomonie antique³⁰, suscitera une vaste résonance, y compris des aristotéliens à l’œil vif, comme Vincenzo Galilei³¹.

6. La mélancolie et le nombre

Jusqu’ici, il n’a été question que de la matière du contrepoint. Celle-ci atteint le statut d’un langage *articulé* lorsque l’arithmétique segmente la

²⁴ Bernhard Meier (ed.), *Cipriani de Rore, Opera Omnia*, Romae 1959, VI, p. 108.

²⁵ Carol Mac Clintock, Melvin Bernstein (eds.), *Giaches de Wert, Collected Works*, Madrigals, Rome 1967, VII, 9, p. 38.

²⁶ Gian Francesco Malipiero (a cura di.), *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Gian Francesco Malipiero, Asolo 1926-1942, VI, p. 23.

²⁷ Id., XV/1 p. 126 sqq.

²⁸ Johannes Kepler, *Harmonices mundi libri V*, Sumptibus Godofredii Tampachii, Excudebat Johannes Plancus, Linz 1619, V, 6, p. 207.

²⁹ M. Ficin, *De Vita*, cit., III, 21, p. 568.

³⁰ Richard Foerster (ed.), *Scriptores Physiognomonici Graeci et Latini*, in aedibus B. G. Teubneri, Lipsiae 1893, vol I., p. 25.

³¹ *Joannis Keppleri Harmonices mundi libri V*, Lincii, Austriae, 1619, p. 80.

continuité géométrique du mouvement sonore en intervalles discrets. *Aer fractus ac temperatus*, la qualité affective de l'harmonie "rompue par le nombre" est alors une valeur mesurable, réductible à des nombres et à des rapports de nombres. On n'aurait pas tort de qualifier cette logique "d'élémentaire", car son point de départ a été le fruit d'une extension du terme "élément" (*stoicheion*), désignant à la fois les éléments du nombre, les éléments de la grammaire – lettres, syllabes, mots, phrases –, les éléments du système harmonique et les éléments tout court en conflit dans les corps physiques. Comme les membres dans l'ossature du corps, la théorie harmonique relie des notes dans des intervalles, des intervalles dans des modes (systèmes), des systèmes dans les tonalités, des tonalités dans la composition mélodique³²; le tout, dans un "système de systèmes"³³.

Ce dernier est l'incarnation sonore d'une progression arithmétique. Comme les langues anciennes comptent avec des lettres, la mise en relation des nombres dans les éléments de la mélodie est une sorte de discours. C'est pourquoi Philolaos avait qualifié le tétracorde de *syllabe*. Ficin a lu dans un chapitre du manuel de Théon de Smyrne que la langue grecque qualifiait les rapports consonants de *logoi*, car la pensée rationnelle établit des rapports, des *analogies*, des *sylogismes*, comme la théorie harmonique articule des intervalles. Le discours musical est logique et la transition d'un son à un autre se produit sans heurts lorsque leur relation observe des rapports simples. Il donne dans l'absurde lorsque les parties cessent de communiquer, opiniâtrement isolées par des rapports incommensurables – *alogoi*, un terme que, non sans raison, le latin traduit par *absurdum*: de *ab* et de *surdus*; "illogique" et "inaudible" à la fois.

Cette mathématique s'est déployée dans les deux domaines parallèles de l'âme et de son miroir sonore. Ficin a appartenu au nombre des auteurs – ils sont légion – convaincus que le pouvoir pathétique (*ethos*) de l'harmonie est en grande partie une traduction sonore de la qualité arithmétique

³² Michael J.B. Allen (ed.), *Marsilio Ficino: The Philebus Commentary*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1975, p. 261.

³³ Ficin a pu trouver cette formule dans le manuel de Théon de Smyrne, ouvrage de référence pour l'accès aux lieux mathématiques dans l'œuvre de Platon: *Theonis Smyrnaei philosophi platonici Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, Eduard Hiller (ed.), in aedibus B.G. Teubneri, Lipsiae 1878, p. 82. Pour la traduction française voir *Exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon*, J. Dupuis (sous la dir. de), Librairie Hachette, Paris 1892.

de ses rapports³⁴, si bien qu'une partie des problèmes liés à ses effets peuvent être déplacés sur un plan strictement quantitatif³⁵. Le trait d'union a été le penchant à regarder la qualité établie par le pair et l'im-pair dans les extrêmes des intervalles comme un cas particulier de la *crase* des contraires. On sait que la tendance à réduire le caractère d'une chose à un équilibre de ses composantes élémentaires a gouverné la physique occidentale depuis les premiers naturalistes ioniens. Et Ficin n'a pas fait exception. En vertu de ce parallélisme, les mêmes principes gouvernant le tempérament, – l'isonomie, la discrasie – ont pu trouver un pendant dans le corps du contrepoint, notamment dans l'excès et le défaut marqués par le contraste de ses éléments.

Dans la tradition médicale, hors du contexte pythagoricien, l'idée de l'équilibre harmonieux des humeurs a pu se passer d'une interprétation musico-mathématique au profit d'une interprétation métaphorique. Mais la liste des médecins pythagoriques qui ont ramené cette métaphore au pied de la lettre traverse l'histoire de la médecine, d'Alcméon de Crotona – le père fondateur de la médecine humorale – à Ficin. Dans un passage du *Commentaire au Timée* sur les caractéristiques d'une complexion idéale ce dernier n'a pas hésité à réduire la crase à une progression géométrique de trois octaves 8:4:2:1:

Pour un bon maintien du corps, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, il faut huit parties de sang, quatre de pituite, deux de bile jaune, une de bile noire. De sorte que, si par hasard le sang sera chaud et humide en raison d'un degré, ou peut-être même, un peu plus chaud, la bile aura trois degrés de chaleur et la pituite trois d'humidité; par ce biais en effet l'humidité de la pituite avec la chaleur de la bile pourront se rapporter à la proportion du sang [...]³⁶.

Traduite en longueurs de cordes, une série du genre 1:3:9:27 aurait produit quatre sons différents, en évolution "circulaire" comme dans le

³⁴ L'un des auteurs plus influents, dans l'Occident latin a été Boèce, autorité tutélaire du *Quadrivium*, qui a rangé définitivement le discours sur le pouvoir psychique de l'harmonie dans les compétences des mathématiques musicales.

³⁵ Un rapport est consonant s'il marie des nombres entiers, si la différence $a-b=x$ est un diviseur commun de l'un et l'autre; s'il appartient aux genres d'inégalité qualifiés de multiplex $n+m/n$ et de superparticularis, où l'extrême majeur dépasse le mineur d'une unité, $(n+1)/n$; si le terme majeur de l'intervalle est inférieur à 4. L'addition de deux intervalles entraîne la multiplication de leurs rapports, la soustraction du plus petit au plus grand suppose leur division, et la recherche d'un terme intermédiaire dans le juste milieu de deux extrêmes connus, le calculs de médiétés – arithmétique harmonique géométrique. Enfin, indication fondamentale pour notre sujet, le degré de dissonance est directement proportionnel à la complexité du rapport.

³⁶ M. Ficin, *In Timaeum Commentarium, Opera Omnia*, cit., 87, p. 1481.

cycle des quintes. Ici, une série de quatre sons identiques, rangés dans trois octaves différentes forment comme une “ligne droite”; sorte de “norme” ou de “degré zéro” de l’apathie³⁷. Dès lors Ficin peut regarder la génération des affects comme une série d’écarts ou de déformations plus ou moins déviantes constituées au départ de cette série.

Un exemple très instructif, qui continent en germe la clé de toutes les questions sur les formes de l’humeur noire, figure dans l’exercice musico-mathématique sur le dosage idéal d’une complexion mélancolique “bien tempérée”, que Ficin a tenu à placer dans l’exorde de son *De Vita Triplici*. On connaît son contexte: distillée par l’alambic de la chair terreuse, dense et compacte, du mélancolique, l’humeur noire libère dans le corps un esprit subtil, hautement inflammable, analogue à celui de l’eau de vie. À l’état pur et sans antagonistes, sa combustion atteindrait des degrés de température d’une intensité accrue, communiquant à la fantaisie une ardeur fulgurante extrême, propre à entraîner ses victimes dans une fureur sans retour. Dûment tempérée par la chaleur de la bile et l’humidité du sang, elle chauffe sans brûler “tel le fer incandescent”, assurant à l’enthousiasme créateur une activité intense et durable, sans pour autant sacrifier l’extrémité indispensable aux états exceptionnels. Après quoi Ficin n’a pas hésité à réduire le tout en une crase de nombres entiers:

Qu’elle [sc. la bile noire] ne se mêle cependant pas complètement à la pituite, surtout trop froide et trop abondante, afin de ne pas refroidir; mais qu’elle soit mélangée à la bile et au sang, au point qu’un seul corps naisse à partir de trois, proportionnellement composé de deux fois plus de sang que des deux autres. De telle sorte qu’il y ait huit parties de sang, deux de bile, et également deux de bile noire. Que les deux autres enflamment quelque peu la bile noire et que, une fois embrasée, elle brille sans brûler, pour éviter qu’elle ne brûle et qu’elle ne soit agitée avec trop de violence, comme le fait d’ordinaire une matière plus dure lorsqu’elle est trop échauffée, et pour éviter que, lorsqu’au contraire elle se refroidit, elle se refroidisse de la même façon au maximum³⁸.

Le passage ci-dessus est à mettre en perspective, d’une part, avec la géométrie psychique de l’*intentio* et de la *remissio formarum* des Calculateurs d’Oxford, et, de l’autre, avec l’action du *tonos* dans le *spiritus*,

³⁷ En outre l’octave “contient toutes les consonances”, comme le prouvent les catégories parallèles des degrés de chaleur et de l’humidité prêtées aux humeurs. Du point de vue quantitatif, la progression est géométrique 1:2:4:8. Qualitativement, en multipliant les quantités respectives par leurs degrés de chaleur et d’humidité, elle est harmonique 12:8:6. Soit: 8 (parties de sang à huit degrés de chaleur): 12 (quatre parties de pituite par trois degrés de chaleur): 6 (deux parties de bile jaune par trois degrés de chaleur). 12:8:6 = re la re’ = quinte et octave.

³⁸ M. Ficin, *De Vita, Opera Omnia*, cit., 5, pp. 497-498.

comme “curseur” gouvernant la révolution des images dans la fantaisie. En effet Ficin a décrit l’oscillation de l’esprit comme le mouvement d’un degré de tension³⁹ placé entre deux contraires sur un ligne géométrique continue, divisible à l’infini par dichotomie. Et rien n’était plus logique, s’agissant de quantifier musicalement les sautes d’humeur de la mélancolie, que d’imaginer la génération protéiforme des images comme la conséquence du mouvement de ce degré sur une ligne géométrique idéale, continue et divisible à l’infini, comprise entre les deux “pôles” d’un intervalle numérique double. En effet la formule 8:2:2 conserve des traces des mesures du tempérament idéal décrite dans le *Commentaire au Timée*, mais enrichies d’une série d’anomalies très instructives. La pituite est curieusement absente et le concert des humeurs n’est plus qu’un contrepoint à trois. D’ailleurs trois humeurs sont de trop. L’expression *dupla sanguinis ad reliqua duo* annonce une coalition de la bile jaune et de la bile noire contre le sang, qui réduit la série à deux termes seulement en proportion *double* $8:4 = 8:2+2$. Que le choix cette formule ne doive rien à la volonté de concilier les extrêmes est ce que démontre une déclaration explicite du *Commentaire au Timée*, selon laquelle deux extrêmes non reliés par deux moyennes intermédiaires “*minime congruunt*”⁴⁰. Et tel a bel et bien été le dessein de cette formule: chercher une forme mathématique qui puisse accorder une certaine mesure à la crase, sans pour autant abolir la démesure latente dans sa dynamique. La solution était toute trouvée dans un archétype numérique bien connu des mathématiciens de l’harmonie. Interprétant à la lettre le concept d’*extremitas*, Ficin réduit l’oscillation “bipolaire” du *spiritus* aux deux *extrêmes* numériques d’un modèle mathématique idéal Pair, “vidé” dans sa région médiane de tous ses degrés intermédiaires. Il savait parfaitement que la présence de deux moyennes mathématiques parmi ses deux extrêmes aurait entravé la liberté du mouvement du *tonos* gouvernant l’altération protéiforme des images libérées dans la fantaisie. Pour l’éviter, il n’y avait qu’à vider cet espace de sa moelle pour ménager aux mouvements du *spiritus* un espace vide, sans identité et sans mesure, divisible par dichotomie en un nombre infini de degrés intermédiaires différents.

³⁹ Ficin, *Expositio in interpretatione Prisciani Lydi super Theophrasti, Opera Omnia*, cit., 41, p. 1820.

⁴⁰ “*Esto itaque, ut poesis canit Empedoclis, contraria inter se elementa. Esto & inter contraria medium: quando contraria & maxime distant & absque medio minime congruunt*”. [“Comme l’affirme Empédocle dans son poème, qu’il y ait de la contrariété parmi les éléments. Et qu’une moyenne existe parmi les contraires: lorsque les contraires s’opposent à l’extrême, sans une moyenne, ils ne s’accordent que faiblement”]. Ficin, *In Timaeum*, 18, p. 1445.

Les autres humeurs ne présentent pas cette tendance vers les extrêmes. Lorsqu'elle se réchauffe, elle génère une audace extrême, et même une fureur sauvage; refroidissant à l'extrême, elle produit une crainte et une lâcheté extrêmes. Différemment affectée par les degrés intermédiaires entre la chaleur et la froideur, elle produit des affects variés, à l'instar du vin, et en particulier le vin fort qui peut induire à l'ivresse et engendrer chez ceux qui en boivent les affects les plus variés⁴¹.

De là, une *varietas* d'affect proche de la bigarrure indéterminée d'une perle baroque aux reflets opalescents, comme l'iris et l'or incandescent:

Quelqu'un pourrait se demander, peut-être, de quelle qualité est le corps de l'humeur qui résulte de la commixtion de ces trois humeurs selon les proportions que nous avons indiquées. Du point de vue de la couleur elle est à peu près comme l'or, bien que par moments elle tire sur le pourpre. Et lorsqu'elle s'allume, suite à la chaleur naturelle ou au mouvement de l'âme et du corps, elle chauffe et reluit, comme l'or incandescent et rutilant mêlé à de la couleur pourpre; alors elle dégage depuis le centre des couleurs variées comme l'iris⁴².

La proportion 2:1 dont il s'agit n'est pas celle d'une octave, mais à celle de son modèle idéal. Fidèle à ses convictions philosophiques, Ficin a condensé dans le cœur même de sa formule le modèle par excellence de l'altérité, du devenir et de la discordance des formes: le principe du *Pair*.

Tous ses écrits mathématiques prouvent qu'il connaissait ses antécédents philosophiques. Dans la longue trajectoire du Pythagorisme, depuis ses origines dans sa version présocratique, le Pair et l'Impair s'étaient mariés comme père et mère dans la matrice de l'univers pour engendrer la terre et le ciel par génération harmonique. Soumis à l'hégémonie exclusive de l'Impair, le monde ne serait jamais sorti de son noyau, éternellement identique à lui-même. Gouverné par la puissance protéiforme du Pair, son ressort aurait été l'*apeiron*, l'indéterminé, l'absence de limite, le *Chaos*⁴³, l'indétermination d'une substance toujours autre par rapport à elle-même. Soumise au royaume de la Haine et de la Discorde, la terre aurait enfanté des monstres et des chimères, comme chez Empédocle: têtes sans yeux, oreilles sans tête, bras et membres désarticulés. Dans le platonisme d'autres principes dualistes ont hérité de ce même pouvoir protéiforme: la *Dyade indéterminée* et l'Autre, que Platon s'est plu à mettre en

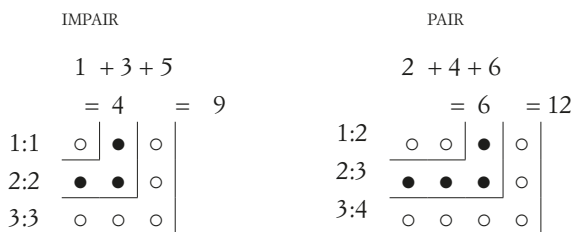
⁴¹ Ficin, *De Vita, Opera Omnia*, cit., I, 6, p. 498.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Un terme qui en grec communique avec le verbe désignant le "bâillement" et renvoie à une "ouverture béante", que les pythagoriciens ont relié au vide du milieu du premier nombre pair, et à la matrice du monde.

contrepoint avec le Même dans le *Timée*, sous la forme d'une série de rapports harmoniques pairs et impairs en forme de lambda employés à former l'Âme du monde.

L'impact déformant exercé par le Pair sur les rapports harmoniques, était connu grâce aux manipulations du *gnomon*, décrites par Aristote



dans un passage de la *Physique* à propos de la conception pythagoricienne de l'*apeiron*⁴⁴, et il avait été détaillé ensuite par les auteurs de traités de l'époque hellénistique, dont Théon de Smyrne.

Cette opération consiste à ranger la série des nombres impairs et impairs à l'intérieur de deux séries d'équerres (*gnomon*) carrées et rectangulaires rangées autour des deux premiers nombres de la série arithmétique (1 et 2) pour prouver que l'Impair maintient les formes dans leur être, alors que son homologue Pair les déforme à l'infini. La progression des premiers prouve que l'addition des nombres impairs à l'intérieur de l'équerre produit les nombres *carrés* 4, 9, 16, alors que celle de leurs corrélatifs génère des nombres "oblongs" ($n+1/n$) (hétéromèques). Alors que les nombres carrés progressent sans altérer le rapport de leurs côtés, (2:2, 3:3), les nombres oblongs modulent à l'infini la proportion de leurs rectangles⁴⁵.

Incompréhensible aux yeux des grands commentateurs du XXe siècle⁴⁶, la signification musicale de cette opération n'avait aucun secret

⁴⁴ Aristote, *Physique*, 203, a 13.

⁴⁵ Doù la présence du Pair dans la table des contraires pythagoriciens mentionnée par Aristote dans la *Métaphysique*. Un passage des *Catégories* (15 a 30) du même auteur mentionne le *gnomon* Impair parmi les exemples de choses qui croissent *sans* altération; ce qui suppose le contraire pour son homologue Pair. La même thèse figure dans un passage de Théon de Smyrne, suivant lequel "le nombre heteromèque est celui qui reçoit la première altération après le nombre formé de facteurs égaux, l'addition d'une unité faite à l'un des deux côtés égaux étant la première altération" (*Exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon*, cit., p. 51).

⁴⁶ À commencer par Walter Burkert, jadis le plus éminent spécialiste du pythagorisme ancien. L'opération fait l'objet d'une note massive (*Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1972, p. 21, n. 27), dans laquelle on chercherait en

pour Ficin, qui l'a décrite dans tous ses textes musico-mathématiques, à commencer par le *De Numero Fatali*. Ce dernier avait une connaissance suffisante de cette mathématique pour savoir que le *gnomon* Pair enfermait dans sa matrice la progéniture de tous les rapports *hétéromèques* $(n+1/n)$ mesurant les intervalles harmoniques (1:2:3:4:5:6).

Le premier rectangle désigne l'octave 2:1, dont l'extrême majeur 2 enferme deux fois le mineur, et l'excès 1 est un nombre entier. Mais le module unificateur assurant la chésion des extrêmes se fragmente dans le rapport successif, la quinte 3:2, dont l'extrême majeur enferme le mineur *ainsi que sa moitié* ($3:2 = 1+1/2$). L'entente conjugale des extrêmes se complique avec la quarte 4:3, dont le terme majeur dépasse d'un tiers le mineur ($4:3 = 1+1/3$). Au fur et à mesure que la série croît, l'excès diminue à l'infini, telle une ligne divisée en parties aliquotes: $1/2, 1/3, 1/4...$ Et c'est par ce biais, lit-on dans un passage conservé par Boèce, que la "propriété de la quantité continue" s'insinue dans les quantités discrètes, entraînant la déformation progressive des rapports consonants⁴⁷.

vain une trace de sa signification, non seulement musicale, mais également mathématique, alors qu'elle est pourtant répertoriée dans tous les traités de théorie harmonique successifs, de Nicomaque à Boèce. Il en va ainsi de Kirk, Raven, Schofield, auteurs de l'historique le plus en vue sur les Présocratiques: "This illustration certainly succeeds in forging a connexion of sorts between odd an limited (via uniformity) and even an unlimited (via infinite variability). But it does not explain why even accounts for the unlimitedness of things, nor what is meant by its being taken in and limited by the odd. Probably no precise explanation of the Pythagoreans thought processes is possible, despite the unpersuasive efforts of ancient commentators to supply one [Simplicius, in *Phys.*, 455, 20-456, 15]: Geoffrey Stephen Kirk, John Earle Raven, Malcolm Schofield (eds.), *The Presocratic Philosophers: a Critical History with a Selection of Texts*, Cambridge University Press, Cambridge-London 1982, p. 337. En réalité, une explication est possible, mais elle suppose la connaissance de la théorie harmonique. Cette opération est également au cœur du traité consacré par Ficin au "nombre fatal" de la République, Allen, Michael J.B. (ed.), *De Numero Fatali. Nuptial Arithmetic: Marsilio Ficino's Commentary on the fatal number in Book VIII of Plato's Republic*, Berkeley 1994, p. 193. À part Aristote, Simplicius, Nicomaque de Gêrèce, Iamblique et Boèce, Ficin a pu trouver des traces de cette doctrine dans le manuel de mathématiques platoniciennes de Théon de Smyrne, son ouvrage de référence durant la rédaction des commentaires platoniciens.

⁴⁷ "Diminuant l'extrême mineur à l'infini, le genre *superparticularis* conserve la propriété de la quantité continue. Il ne conserve rien d'intègre, mais il dépasse [le dénominateur] tantôt de moitié, tantôt du tiers, tantôt du quatrième. $[2:1 = 1+1/1; 3:2 = 1+1/2; 4:3 = 1+1/3; \dots]$." [*"Superparticularitas autem, quoniam in infinitum minorem minuit, proprietatem servat continuæ quantitatis. [...] Superparticularitas vero nihil integrum servat, sed vel dimidio superat, vel tertia, vel quarta vel quinta"*] (: Anicii Manlii Torquati Severini Boethii, *De Institutione Musica*, Godofredus Friedlein (ed.), B.G. Teubneri, Lipsiae 1867, vi, p. 193". Fin connaisseur de cette matière, y fait allusion dans le *Commentaire au Timée* (cit. p. 1454): "Le genre *superparticularis* en effet s'écarte de l'intégrité. [...] Le *superpartiens*, au contraire, perd non seulement l'intégrité mais aussi la simplicité" [*"Superparticularis autem ab integritate quidem labitur [...] Superpartiens vero non modo amittit integritatem, sed etiam simplicitatem"*] [...].

En effet, avec la croissance de ces derniers, l'amour que l'Impair fait au Pair dans les consonances se solde progressivement par un divorce des extrêmes: l'*octave est plus parfaite que la quinte* (3:2) *la quinte plus parfaite que la quarte* (4:3) et la haine des intervalles touche à son sommet dans les rapports incommensurables. Ficini l'a déclaré dans ce passage de l'*Epistola de Rationibus musicae*:

Il faut se souvenir que l'ouïe est toujours délectée par l'unité, alors qu'elle est blessée par la dualité, comme s'il s'agissait d'une division. C'est pourquoi lorsqu'elle distingue deux sons comme deux entités séparées elle est blessée à l'extrême. Là où elle les distingue le moins, mineure est l'offense. [...] Et cela arrive lorsqu'un son absorbe l'autre en soi ou conjugue l'autre avec soi, chose qu'ils ne peuvent réaliser si ce n'est à partir de la proportion dont nous avons parlé⁴⁸.

Telle est la signification musicale laissée en l'état d'un simple sous-entendu symbolique dans la formule mathématique employée pour décrire la dynamique instable de la crase mélancolique. Elle condensait en un merveilleux symbole numérique la cause des deux modes d'expression de sa puissance protéiforme dans la polyphonie du XVIe: sa *variété d'affect* – *affectus producit varios* – et son penchant à semer la discorde dans le corps du contrepoint. Ficini le savait parfaitement pour avoir qualifié Saturne d'astre "en quelque sorte dissonant"⁴⁹.

Dans sa version originale, notre contribution enchaînait avec une étude détaillée – d'une étendue analogue aux pages précédentes – des applications de ces principes théoriques dans le corpus polyphonique de la Renaissance, mais elle a été supprimée pour des raisons d'espace. Les exemples réunis permettaient de prouver que l'action "corrosive" du modèle dualiste projeté par Ficini au cœur-même de la formule du *De Vita* sur la proportion des humeurs dans la complexion mélancolique s'est exercée non seulement sur les intervalles mais également sur l'ensemble des relations à grande échelle établies par les éléments plus complexes dans le corps de la composition; notamment au niveau des déviations modales exorbitantes, diatoniques et même enharmoniques.

⁴⁸ Ficini, *Epistola de Rationibus musicae*, cit., p. 53.

⁴⁹ "Omnino autem meminisse oportet auditum unitate quidem ubique mulceri, dualitate vero quasi divisione quadam semper offendi. Quamobrem quotiens voces duas maxime discernit ut duas, offenduntur maxime. Ubi vero discernit minus, minori ibi offensio provenit Contra influxum eius (saturni) hominibus communiter peregrinum et quodammodo dissonum nos armat Iupiter"[Contre son influence (de Saturne), astre errant pour les hommes et en quelque sorte dissonant, nous prémunit Jupiter]. M. Ficini, *De Vita, Opera Omnia*, cit., III, 22, p. 565.