



HAL
open science

La musique comme principe cosmologique, ou variations sur le thème du même et de l'autre

Myriam Jacquemier

► **To cite this version:**

Myriam Jacquemier. La musique comme principe cosmologique, ou variations sur le thème du même et de l'autre. *Histoire et Littérature au siècle de Montaigne, Mélanges offert au Professeur Claude-Gilbert Dubois, Droz*, pp.379-400, 2001. hal-04538301

HAL Id: hal-04538301

<https://univ-tln.hal.science/hal-04538301v1>

Submitted on 9 Apr 2024

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

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

Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois,

Histoire et littérature au siècle de Montaigne, Droz, 2001

« LA MUSIQUE COMME PRINCIPE COSMOLOGIQUE,

ou

variations sur le thème du même et de l'autre ».

Myriam Jacquemier

Qu'elles soient en vers gaulois comme le Microcosme de Scève, La semaine de Guillaume de Du Bartas, La Gallie de Guy Le Fèvre de la Boderie, ou les fréquentes références de Ronsard dans ses Hymnes et Odes, qu'elles soient en prose latine comme le De Harmonia Mundi de François Georges de Venise, ou, sur le mode dialogique, en prose française comme les Solitaire premier et second de Pontus de Tyard, toutes ces oeuvres, parmi les plus connues, ont en commun d'apparaître comme d'amples variations sur le thème de l'harmonie cosmique, thème qui emprunte autant aux ressources du nombre qu'au lexique musical, l'expression "consonante" de la perfection démiurgique dont l'oeuvre humaine s'efforce en un rituel immortalisé de rendre compte. La Renaissance répète à l'envi le célèbre Omnia in mensura et numero et pondere disposita de Salomon (XI, 21), mais n'hésite pas à lui adjoindre l'image matricielle des sirènes du non moins célèbre récit d'Er.

Or, la métaphore de l'harmonie du monde, comme cela fut amplement montré, n'est pas que forme de rhétorique. Elle structure aux plans physique, métaphysique voire pratique, un discours cosmologique qui s'attache à rendre sensible, par association, le rêve d'une création harmonisée, capable de concilier les états extrêmes (le haut et le bas, le mouvement et l'immobilité, le sensible et l'évanescence) donc d'intégrer la "différence" (la "dissonance") dans l'ordre du "même", et ainsi de dépasser l'aporie d'une condition humaine définitivement obérée par le péché. Car à quoi pouvait tenir cette volonté d'intégrer comme thème structurel littéraire des modes musicaux grecs déjà obsolètes du temps même de Platon, sinon à poser sur un plan "physique" les bases d'un principe qui devait circonscrire et conjurer l'idée même de vide, de contrariété, de mort?

De Platon à Mersenne et Gassendi, nous nous efforcerons de mettre en évidence la continuité possible d'un discours d'ordre théologique qui, de la science des nombres à celle des sons, projeta sur l'image mythique du monocorde le principe de l'unité du monde dans sa complexe variété.

Au commencement était le Verbe... La traduction de ce Logos joannique continue de nourrir l'imaginaire des exégètes. Mais ceci ne doit pas nous faire oublier que le premier sens en était bien la "raison", terme arithmétique, principe de progression dont les mathématiciens puis (et) les musiciens se servirent pour, de l'unité, engendrer une série organisée, régie par "ordre et mesure". D'où l'extension sémantique qui, dès l'antiquité, conféra au Logos les résonances du "son", voire les ressources du chant (l'harmonie se définissant alors par intervalles et non par accord), quand celles-ci obéissent à cette Raison (et raison) dont devait naître l'harmonie du Monde, ce qu'illustre de façon exemplaire ce préalable au premier Cantique de l'hymne encyclopédique et musical de François Georges de Venise, publié en 1525 et traduit en 1578 par Guy le Fèvre de la Boderie :

Par ce que nous devons chanter de la resonance du monde, Bien-heureux Père, il est bon que nous prenions le chemin par les degrez bien ordonnez, par lesquels le souverain Archimusee est entré en l'ouvrage : lequel par nombres sonoreux a disposé chasque chose separement, & tout le monde en son entier. Duquel l'ouvrier mesme ne retira sa main que premierement par nombres propres il n'eust conduit l'oeuvre en soymesme iusques à la consonance parfaite, à fin que par la pleine symphonie du diapason il fust consommé : laquelle orprimes est alors accomplie, quand le premier, les siz moyens passez rappelle à soy le dernier, qui est mesme, & non mesme avec le premier. Et à la verité par ceste Octave toute la fabrique du monde est parfaite, par icelle elle est disposée, par icelle elle est accomplie. Car elle est parfaite lors que l'Ouvrier souverain par sept degrez de choses tons pleins de sacrez mysteres, cachez par Moyses sous le voile des six jours, eust disposé toute la Fabrique & au septieme iour se fust reposé : lequel s'il est nombré avecques le premier, lors qu'il estoit en soymesme, il est huitieme. Et l'oeuvre parfait disposé par ceste propre & convenable entre suite de iours persevera tellement que, tousiours depuis le septieme il retourna en l'huitieme, qui est mesme et non mesme avec le premier. Ainsi finalement sera consommé l'oeuvre de Dieu parfaitement sonoreux quand en l'Octave parfaite (de laquelle nous traicterons en son lieu) toutes choses seront restituées en luy mesme .

Cette idée d'un principe qui serait musical et qui associerait simultanément la nature du "mesme" à celle du "non mesme" sans que "le mesme" en fût altéré, me semble essentielle dans le processus mythique qui permet l'analogie (encore un Logos) entre la création du monde et l'exigence idéologique d'unité que démentait, à l'évidence, tout regard sur le monde.

Pour Georges de Venise, l'agencement de la gamme, de l'unisson à l'octave , reproduisait sur l'échelle sensible des sons, l'ordre qui fondait le principe à la fois unitaire et démiurgique de la divinité, le déploiement de la variété dans l'ordre du même par le retour nécessaire à l'Unité. Ce Dieu "moyen et fin", alpha et omega, conférait à l'ensemble de la création, par finalité ou par amour, son harmonieuse homogénéité.

C'est chez le "divin" Platon que la Renaissance puisa les mécanismes physiques d'un tel système. Dans le *Timée*, sa théorie de la formation de l'âme et du corps du monde fait

réapparâit le thème de la musique des sphères, célébré dans La République non plus sur le mode mythique mais sur celui, plus physique, du discours "scientifique". Pour Platon, l'élément essentiel, le "noeud" qui permet cette union des différences, est l'âme du monde, antérieure à la création, qui, par un jeu complexe de construction, se développe, et opère sur l'oeuvre initiale, l'alchimie que féconde le créateur. Ainsi l'âme

particip[e] à la fois de la nature du même et de celle de l'autre [...il la] plaça ainsi entre l'essence indivisible et l'essence corporelle et divisible. Et prenant ces trois espèces d'essences, il les mélangea toutes en une seule espèce, forçant violemment malgré la différence du mélange, la nature de l'autre à s'unir avec celle du même; et mêlant ces deux natures avec l'essence et de trois choses en ayant fait une seule, il divisa encore ce tout en autant de parties qu'il convenait de sorte que chacune de ces parties offrit un mélange du même, de l'autre et de l'essence. .

De l'Unité postulée, Platon fait "émaner" des Nombres idéaux dans un double but : ne laisser aucun écart vide dans la création, et dans le même temps, intégrer la différenciation sans rompre l'unité, et ce, précisément, grâce au(x) principe(s) de "raison", celle-ci ne pouvant établir de comparaison qu'entre deux quantités de même nature.

D'abord il sépara du tout une partie; puis une autre double de la première; un troisième valant une fois et demi la seconde et trois fois la première, une quatrième double de la seconde, une cinquième triple de la troisième, une sixième valant huit fois la première, une septième valant la première vingt-sept fois. Ensuite il remplit les intervalles de la série des doubles et de celle des triples en retranchant encore du tout, des parties, et en les plaçant dans ces intervalles, de telle sorte qu'il y eût dans chacun, deux moyennes dont l'une surpassait autant en nombre un des extrêmes que lui-même était surpassé par l'autre; et, comme des intervalles tels que chaque nombre valût le précédent multiplié par un plus un demi, ou un plus un tiers, ou un plus un huitième, résultèrent de cette interposition des moyennes dans les intervalles précédents, il remplit chaque intervalle d'un plus un tiers par des intervalles d'un plus un demi, laissant de chacun des premiers une petite partie, de sorte que l'intervalle de cette partie offrît, entre les nombres consécutifs, un rapport dont les termes fussent 243 et 256: et le mélange d'où il retranchait ces parties se trouva alors complètement employé .

Puis aux données numériques, s'ajouta le principe dynamique dont l'expression n'est pas étrangère à notre problématique :

Ce mélange étant donc ainsi disposé, il le coupa en deux suivant toute la longueur, croisa les deux parties en appliquant l'une sur le milieu de l'autre en la forme d'un X. Puis il les courba en cercle, unissant les extrémités de chacune et les appliquant sur les extrémités de l'autre au point opposé à

leur intersection. Il les enveloppa toutes deux dans un mouvement de rotation uniforme et sans déplacement et fit que l'un des cercles fut intérieur et l'autre extérieur. Il appela le mouvement extérieur, mouvement de la nature du même, et le mouvement intérieur, mouvement de la nature de l'autre. Il fit tourner le cercle de la nature du même suivant le côté d'un parallélogramme et de gauche à droite. Et celui de la nature de l'autre de droite à gauche suivant la diagonale. Mais il donna le pouvoir à la révolution de la nature du même et de l'invariable, car il la laissa une et non divisée, tandis qu'il divisa en six parties la révolution intérieure et forma ainsi sept cercles inégaux dont les premiers suivent la progression des doubles, les autres celles des triples de sorte que chaque progression ait trois intervalles. Il ordonna que ces cercles iraient en sens contraire les uns aux autres, trois avec promptitude égale, quatre avec des promptitudes différentes entre elles et différentes des trois autres, mais toutes avec mesure .

D'où l'analogie avec la théorie musicale dont le principe, élémentaire, répété de Platon à Mersenne, Gassendi ou Fux jusqu'au XVIIème et même jusqu'à Rameau, était fondé sur la sélection de certains intervalles : seuls étaient consonants ceux que produisaient des cordes tendues dont les longueurs correspondaient à des rapports où n'entraient que les premiers nombres entiers. Tel était le message initial . Par ces divers modes ou principes de "médieté", on pouvait établir à l'infini des divisions sans compromettre la valeur première de l'unité, hiérarchisant tout selon les lois du nombre (en l'occurrence les deux progressions géométriques fondées sur la grande tetraktys soit 1,2,4,8, et 1,3,9,27). Toutefois, Platon s'éloigne de Pythagore pour qui le principe des mathématiques était premier, car antérieur aux grandeurs. Il adopte en effet un mode plus hiérarchisé d'organisation qui place les nombres comme substance intermédiaire entre les Idées et la matière, et dont "l'âme du monde" doit constituer le viatique. C'est le Parménide qui visera à établir l'exacte nature de ces liens conçus comme intermédiaires entre les Idées et le monde sensible , le Timée en constituant le mode d'emploi. Ce déplacement est important pour comprendre la place de la "musique" dans le système platonicien et, plus largement, dans l'exploitation (et la déviation) qui en sera faite chez les théoriciens de la Renaissance.

Car, pour Platon, seul le nombre est pur, la science des Nombres (et non des grandeurs, selon la hiérarchie des cinq essences) pouvant seule approcher de la perfection des Idées . La conséquence pour Platon est immédiate. Avec le refus de considérer comme beaux et parfaits " tout nombre sensible, s'exprime une semblable condamnation du travail "inutile" des musiciens :

Tu parles, dis-je de ces braves musiciens qui persécutent et torturent les cordes en les tordant sur les chevilles [...] Ce n'est pas d'eux que je veux parler mais de ceux que nous nous proposons tout à l'heure d'interroger sur l'harmonie; car ils font la même chose que les astronomes; ils cherchent des nombres dans les accords perçus par l'oreille mais ils ne s'élèvent pas jusqu'aux problèmes qui consistent à se demander quels sont les nombres harmoniques et ceux qui ne le sont pas et d'où vient entre eux cette différence .

Cette recherche "sublime" s'inscrit alors dans l'ordre de l'informé, ce "chaos initial" dont parlent Hésiode et les orphiques, qui, à l'opposé du vide, suppose certes un magma gros des richesses de la terre, mais qui, confiné en l'informe, se réduit aux apparences d'une confusion primitive, fût-elle d'ordre contemplatif. Que reste-t-il de la musique dans ce monde de pure rationalité ? S'impose à nous une réflexion sur la nature du "silence", tandis que nous conservons en mémoire son expression exemplaire (et opposée au silence platonicien) dans le vingtième et dernier motet du dernier Cantique du De Harmonia Mundi de François Georges de Venise, litanie à la gloire du Très Haut :

Il est bon d'attendre avec silence jusqu'à tant que face à face le voyant tel qu'il est nostre vraie langue soit déliée à luy rendre les louanges deus, ainsi que derechef il est escript: "Les habitants dedans ton palais rond/ De siecle en siecle à jamais te loueront" .

La devise pythagoricienne éclaire ces deux extrêmes : nul n'entre ici s'il n'est géomètre, mais aussi, nul n'entre ici s'il n'est que géomètre. Un silence en chasse un autre, une "musique" se substitue à l'autre. Celle-ci doit toucher le cœur, puisqu'elle est hymne d'amour de la créature pour le créateur. On passe de la science des nombres à celle des sons, le "sensible" intervenant à part entière dans le processus initiatique de la connaissance par l'imaginaire musical.

Il nous faut pour cela reprendre rapidement la théorie platonicienne concernant le mode d'action de l'âme sur le monde pour en rappeler les limites. Tandis que pour Platon, le monde des corps, formé au dedans d'elle, est "uni harmoniquement à elle, en faisant coïncider le centre du corps avec celui de l'âme", Ficin dans sa Théologie Platonicienne de l'Immortalité de l'âme en modifie radicalement la nature et la fonction.

Certes, pour lui aussi, l'âme du monde est cette tierce essence qui, faite selon les lois du Nombre, informe la matière et l'intègre au vaste champ de proportionnalité du cosmos en développant en elle cet "appétit enné par lequel elle se retourne et rejoye à Dieu son principe" . Mais la conception ficinienne de la "création" s'éloigne significativement du principe d'émanation des systèmes platonicien et plotinien voire du courant kabbaliste, fondé sur la nécessaire dégradation de la Lumière dans la matière. Répondant au Timée (36e), Ficin précise :

[parlant de l'âme, essence intermédiaire] Ce n'est donc pas à un seul point du corps qu'elle est unie mais à plusieurs et c'est de cette manière qu'elle [les] remplit. Mais les remplit-elle comme la blancheur remplit les chairs blanches et comme une qualité quelconque remplit totalement sa matière propre? pas du tout. Dans ce cas, en effet, elle serait identique à la qualité et désertant le divin, elle dévierait tout à fait vers le corps[...]. L'essence que nous regardons comme la troisième subirait le même processus si elle était répandue dans le corps de la même façon que la qualité, et en ce cas, entraînée à l'autre extrémité de la nature, elle cesserait d'être le lien de l'univers. C'est pourquoi, lorsqu'elle entre dans le corps, elle devient présente dans chaque particule du corps [...]

D'où il s'ensuit que cette essence est à la fois divisible et indivisible [...] C'est elle qui s'insère dans les êtres mortels sans devenir elle-même mortelle [...] Et parce que, pendant qu'elle gouverne les corps, elle demeure attachée aux réalités divines, elle est maîtresse des corps et non leur compagne. C'est le plus grand miracle de la nature .

Avec Platon comme avec Plotin, l'attachement de l'intelligence au sensible restait nécessairement "impur", alors que pour Ficin, l'Idée habite la forme, l'un et l'autre étant nourri du "ray" divin de la Beauté et de l'amour de Dieu . La nature est "miracle". La forme n'est donc plus chute; elle est aboutissement, réalisation . Le spiritus ficinien réalise cette "conversion" qui, en généralisant le principe d'analogie (le même ne peut toucher et reconnaître que le même), fait surgir de la nature même, la science sacrée du nombre sans pour autant la frapper de déréalisation . L'art et la musique tout particulièrement peuvent alors à bon droit rendre sensible ce que la matière occulte et opacifie, révélant par l'harmonie la "simplicité", l'"unité", l'"immobilité" fondamentale de leur nature. La révolution ficinienne annihile le mépris platonicien pour le "son". L'art, aux mains et oreilles de l'homme, doit reconstituer par l'artifice la magie naturelle qui, par le spiritus, anime et "reploye" vers Dieu la matière , haussant le corps à être "semblable au ciel", chaînon manquant qui confère à la sensibilité artistique une tout autre dimension.

[...] Presque en la mesme sorte les voix se disposent à recevoir leur beauté. Leur ordre est de monter de la voix grave à l'huitiesme, & descendre de l'huitiesme à la grave. La mode est de discourir deuëment par les tierces, quartes, quintes & sixiesmes voix, les tons et les demy-tons. L'espece est la raisonnance de la voix claire. Par ces trois choses comme par les trois elemens des corps de plusieurs membres composez, comme sont arbres & animaux & encore l'assemblément & meslange de plusieurs voix, se disposent à recevoir la Beauté & les corps plus simples comme sont les quatre elemens , les pierres et les metaux .

Ficin ignore encore la tierce et la sixte dont l'entrée sera signifiée par Zarlino . Mais l'essentiel, pour nous, ne réside pas dans le détail technique et pratique des diverses conquêtes musicales , quelque intérêt que cela comporte pour les spécialistes. Il nous importait seulement de suivre ce mouvement qui, de Platon à Ficin, avait érigé en l'art musical, le pouvoir non seulement de rendre compte de l'harmonieuse composition immortelle du monde à travers la science des nombres, mais encore de célébrer par l'expression toute humaine, cette musique céleste qui nous fait approcher, par le corps et par l'âme, des arcanes de la divinité :

La première musique réside dans la raison, la seconde dans l'imagination (la fantaisie), la troisième dans les mots. Puis vient le chant , et après cela, le mouvement des doigts dans l'air, le son de tout le mouvement du corps en gymnastique ou lors de la danse. Ainsi pouvons-nous voir que le mouvement de l'âme est conduit, étape par étape, par tous les membres du corps. C'est cette musique que les orateurs, les poètes, les peintres, les scupteurs et les architectes cherchent à à travers leurs oeuvres .

Le principe d'une possible "imitation" de la musique des sphères" s'inscrit pour Ficin dans l'ordre de la légitimité, "droit" puisque la créature, corps et âme, a en elle l'art sacré du nombre, "devoir" car rendre "sensible" ce pressentiment de la beauté initiale ne peut être qu'un acte d'amour, un chant de reconnaissance à l'égard du Créateur :

Nostre ame du commencement a esté douée de la raison de ceste Musique. Et à bon droit attendu que son origine est du ciel. Dedans luy est née l'harmonie Celeste laquelle depuis elle imite & met en oeuvre avecque divers chants & instrumens. Or ce don comme les autres nous a esté concédé par amour de la providence divine .

Une semblable musique ne pouvait être autre que solaire, magique, astrale, en connection directe avec l'ordre stellaire, diapason universel . Le paradis pouvait être entrevu dès ici-bas, avec l'aide du ciel, et par le "dérèglement raisonné de tous les sens" de l'artiste-magicien :

par la tres legère & bien ordonnee conversion des cieux, nous estimons naistre la consonance musicale. Et par huit mouvemens de huict cieux, huict tons & de tous ensemble se produire une harmonie. Donques nous appelons les neuf tons des Cieux des neuf Muses à cause de la concorde musicale .

L'originalité du système ficinien ne fut pourtant qu'un "passage" dans l'évolution du discours cosmologique musical à l'aube de la Renaissance française. Extrême dans son fonctionnement, il eut pour mérite essentiel de substituer au mécanisme quantitatif de Platon, un critère non seulement d'ordre qualitatif mais encore d'ordre "religieux" , condition essentielle selon lui, à la réussite du processus initiatique impulsé par la musique. La question de l'ethos des intervalles réapparaissait, mais s'inscrivait dans une autre logique, plus essentialiste. Déjà, Erixymaque dans son Discours du Banquet avait exprimé la complexité de cette relation entre "le même" et "l'autre" :

Quant à la musique,[...] il est très illogique d'affirmer que l'harmonie consiste en une opposition ou qu'elle se forme d'éléments qui s'opposent encore. [...]Car si vraiment l'aigu et le grave s'opposaient encore, on voit mal comment il y aurait harmonie. L'harmonie en effet est une consonance, et une consonance est une sorte d'accord. Or, l'accord d'éléments opposés, tant qu'ils demeurent opposés, est impossible, et d'un autre côté, l'on ne peut faire une harmonie avec ce qui s'oppose et ne s'accorde pas : de la même façon, le rythme naît du rapide et du lent, c'est-à-dire d'éléments d'abord opposés qui s'accordent par la suite. Et de même que c'était tout à l'heure

la médecine, à présent c'est la musique qui introduit l'accord entre tous ces éléments, en créant l'amour et la concorde. Et la musique est, elle aussi, dans l'ordre de l'harmonie et du rythme, une science des phénomènes de l'amour.

Toutefois, en déplaçant la "question" de l'harmonie musicale, du registre de la musique à celui de l'amour, Erixymaque maintenait encore le principe de la consonance dans le champ des abstractions mathématiques, donc de l'ordre de l'essence. Or, le problème est bien de savoir s'il y a une consonance naturelle que la musique révèle, ou si c'est elle qui doit "créer" l'harmonie. Aristote y avait répondu en élaborant les bases d'une réelle méthode de "perception" musicale. Mais était-on encore dans un discours de type cosmologique?

Après avoir ridiculisé dans *Du Ciel*, le thème matriciel de la musique céleste au nom de la "simple vérité" des faits ; Aristote ruina, dans *De L'Âme* (I, 3, 4, 40), les deux fondements du système platonicien, "l'âme-harmonie" et "l'âme-nombre", pour enfin, dans de longs chapitres de la *Métaphysique*, rendre inopérant le principe même des Nombres idéaux. Cela posé, il n'exclut pas la recherche d'un principe d'harmonie et, au-delà, la recherche des qualités sensibles de certains intervalles, ce dont Plutarque se fait l'écho quand, dans *Le Songe de Scipion*, il justifie les données théoriques et musicales défendues par Aristote au nom de cette même quête de consonance. Celle-ci est en effet selon lui un prédicat vérifiable :

quand nous parlons d'"harmonie", nous avons deux significations en vue; d'abord, au sens fondamental, qui s'applique aux grandeurs dans le cas où elles possèdent mouvement et position, l'harmonie signifie la composition de ces grandeurs quand elles sont disposées de façon à prévenir l'introduction de tout autre élément homogène; en un second sens, dérivée du premier, l'harmonie est la proportion des choses mélangées. Or, en aucun de ces deux sens, il n'est raisonnable d'appeler l'âme une harmonie .

Si ce n'est l'âme, c'est donc la forme. Et, paradoxalement, la divergence des méthodes n'en modifia pas pour autant la fonction téléologique des textes théoriques à la Renaissance, car la richesse de l'héritage antique, brassé souvent en des mélanges confus comme en témoignent les incompréhensions de et sur Boèce, avait favorisé des amalgames que l'idéologie environnante, jusqu'en ce début de XVIIe siècle, pouvait encore encourager. L'ouvrage de Gafurio, *Angelicum ac divinum opus musice* (1508), pourrait apporter un premier éclairage concernant cette ambivalence théorique et méthodologique.

Harmonia est discordia concors, tels sont les termes placés en exergue au début du texte, qui situent d'emblée l'étude dans l'ordre du moral et de l'affectif, et plus largement,

dans l'ordre du métaphysique. Et dès le premier traité en effet, étudiant "la définition de la proportion et de la consonance, et de la manière dont les considèrent les musiciens", Gafurio déclare écrire en langue vulgaire pour ceux qui tentent "de parvenir à la parfaite connaissance de cette doctrine angélique". Or, ce sera en professionnel qu'il s'adressera à des professionnels, et

son vocabulaire sera celui de l'analyste, non du contemplatif. S'il évoque d'abord la proportion d'égalité pour mieux l'exclure du champ du musical, c'est uniquement pour commencer à répertorier et à exploiter toutes les combinaisons des éléments musicaux, inscrits "dans la nature" (Acumen, gravitas et intervallum) dont l'écart devra nécessairement traduire l'hétérogénéité des sons, et qu'il pliera selon la stricte loi des nombres :

Et questa generatione de proportione non cade in consideratione al musico : per che dove sono aequali termini, non li advene consonancia alcuna : laquale da Musici e deffinita coniunction de voce contrarie : over de soni gravi e acuti. Ma la proportione de inaequalita e quando duy termini non aequali son comparati insiema : como sono trey ad duy : et quatro ad trey et sey ad trey : et try ad sey. Et questa e professione del musico .

Certes, dans les derniers chapitres du dernier traité sur le contrepoint ("De la distinctione de le specie & membri des contrapuncto"), réapparaît discrètement la dimension théologique du discours, signant ainsi, fût-ce sans emphase, l'orientation et l'héritage métaphysiques du texte, la quête de la "perfection" des intervalles . (devenus clairement depuis la généralisation de la polyphonie, celle des accords) étant à rechercher, non plus dans la stricte abstraction des nombres mais dans la nature, fût-elle régie par la Raison première.

Zarlino reprendra quasi intégralement dans ses divers traités, l'esprit d'observation et de description, voire de normalisation, du discours mathématique appliqué aux sons, mais contrairement à Gafurio, il fait très souvent intervenir le critère de plaisir des sens (giocondissima) et, séparant la démarche spéculative de l'opérative, il peut en établir plus clairement les liens. Il distingue en effet les "arti operative, il cui fine è l'opera perfetta & [...]le speculative che hanno per oggetto & per elettione loro apprensione della unita", mettant ainsi en corrélation l'analyse perceptive de la réalité sonore et le principe d'unité d'une nature à révéler. Le discours proprement mathématique se trouve alors transcendé par la volonté de voir, en l'acte musical, le moyen d'expression de la raison même des choses :

Ma l'Arte è principio dell'operare in un'altra cosa, overo è habito certo di fare una cosa con ragione. Onde si puo dire anco che Arte sia la vera ragione della cosa, che si hà da fare, & anco l'habito dell'operare; dal che tutto quello che nasce dall'Arte, è detto artificiale. Noi dunque per applicar questo discorso alle cose della musica, chiamaremo primieramente la Consonanza naturale, che sarà contenuta nella sua natural forma, da una di quelle forme o proportioni, o ragioni de numeri, che le sara stato assegnato dalla Natura lequali sono contenute tra le proportioni che si trovano collocate per ordine tra le parti del numero Senario, come la diapason dalla dupla, la Diapente dalla sesquialtera, la diatessaron dalla sesquiterza, & così l'altre per ordine, lasciando hora da un canto la consideratione di quella, che nasce da i Suoni temperati in Istrumento artificiale .

La consonance se perçoit comme un phénomène naturel, et même si l'art ne peut se prévaloir d'une parfaite imitation de la nature (qui conserve l'exclusivité du "principe intrinsèque des choses"), la musique peut en exprimer l'"Acte" et, en exprimant le principe "externe", tendre à sa manière vers le même objectif, rendre compte de l'ordre du monde. C'est cette adéquation, fût-elle imparfaite sinon dans sa réalisation, du moins dans son approche, qui permet que s'expriment à la fois le plaisir perceptif et l'exigence rationaliste, ce qui ouvre paradoxalement la voie au principe de la liberté de l'art :

[la Nature, antérieure à l'art] dalquale anco si hà la facultà di potere imitare con sommo piacere molte cose col mezo dell'Arte : Ilche è naturale dell'Huomo che posseda qual si voglia Arte, nella quale ei molto s'affatica & travaglia piu che puote, nell imitar la Natura, nelle sue operationi. Et credo che cio non proceda da altro che dalla convenientia, che si trova tra questi due principii, l'uno della Natura, l'altro dell'Arte .

Mais ce sera finalement avec Mersenne que s'opèrera le mieux le mélange voire la cohabitation des "genres" évoqués plus haut.

Il ouvre son Harmonie Universelle (le titre est déjà signifiant) sur le principe démiurgique de Salomon (XI, 21) mais se livre à des classifications et ordonnancements mathématiques de séries sonores dont nos ordinateurs auraient à rougir, tant son obsession des modes de variations des possibles hante son imaginaire. Ainsi, sans cesse le texte oscille-t-il entre les considérations purement mathématiques, les exigences des sens, et les aspirations à un discours encyclopédique qui, fidèle à la tradition, rende compte de l'unité cosmologique du monde.

Un exemplaire éclairant intervient dès les premières pages du "Traitez des consonances" (Livre Premier). Mersenne, comme Gafurio (et Zarlino, d'ailleurs), refuse d'agrèer comme "musicale", au nom de l'absence d'intervalle, la "consonance" de l'unisson, la musique, selon un critère purement perceptif, nous étant en effet présentée comme le lieu par excellence où doit s'exprimer l'intégration nécessaire du "même" et du "différent". Mais, aussitôt, le texte se voit dévié de son cours. Le thème du "charme" de l'homogénéité est repris, non sans nostalgie ni émotion, non plus sur le strict registre des consonances sonores, mais sur celui, plus métaphysique, du religieux, "l'unisson [étant] le plus puissant de tous les accords [et...]'l'amour et l'unisson [étant] choses semblables". Le discours est d'autant plus ambivalent qu'au moment où l'énonciation paraît sans faille ("la ligne droite ou circulaire n'est pas belle ny agreable"), Mersenne, non sans paradoxe car le critère invoqué est le "plaisir", revient à la fonction morale de l'unisson :

Ce qui n'empesche pas neanmoins que l'on ne puisse conclure que l'unisson plairoit davantage à toutes sortes d'hommes s'ils estoient dans l'estat de la perfection, qui repugne ce semble à la diversité, dont le plaisir tesmoigne nostre indigence & nostre imperfection. Car puisque toute la musique n'est que pour l'unisson qui en est la fin, pourquoy ne le prise-on davantage que tous les

accords ? la fin est-elle pas meilleure & plus agreable que les moyens dont on use pour y parvenir?

En fait, sous le prétexte d'analyses musicales savantes, et bien qu'il assît son étude sur des bases matérialistes vérifiables (il pose dès son "Abrégé de la Musique spéculative" que "le son n'est autre chose qu'un battement d'air que l'ouïe appréhende lors qu'elle en est touchée"), le regard que Mersenne porte sur l'écriture musicale prolonge cette tradition mythique de la genèse musicale du Monde en créant un vaste réseau de corrélations et d'analogies mathématiques qui place le principe musical au coeur du principe du monde. La "conjonction" (qu'il associe à leur unisson) des planètes reconstitue dans le ciel selon l'ordre zodiacal, l'échelle de la gamme, la lune se situant à l'octave, le soleil à la quinte, et Mars à la quarte, tandis que chaque "son" se fait couleur selon les mêmes lois de la proportionalité. Un monocorde illustre l'organisation de ce vaste cosmos "sonoreux" d'harmonie universelle qui fait correspondre aux quatre notes les plus basses de la gamme les quatre éléments, les trois notes supérieures évoquant le firmament; l'octave centrale étant associée aux planètes correspondantes, le tout étant représenté par un fuseau, découpé selon des intervalles égaux (donc musicalement faux) qui répondent aux exigences des progressions de raisons double (l'octave), triple (octave plus quinte) ou quadruple (double octave). En haut, la main du Créateur, "grand maître de l'harmonie du monde" "accorde" la corde unique selon sa propre "raison".

Dans le même esprit, quelques années plus tard, Kircher dans *Musurgia Universalis* (1650), représentera Dieu en constructeur d'orgue et organiste, comparant les six jours de la création aux six registres de l'orgue et conférant au jeu du divin Maître de Chapelle la fonction d'unir en "consonance" les quatre éléments de l'univers.

Le système symbolique de Mersenne mêle donc de manière extrêmement serrée l'ordre théologique, la raison du nombre et la sensualité matérialiste sans laquelle la "pratique" de la musique, comme il se plaît à le rappeler, n'aurait pas de sens. Cette quête permanente, au cours des chapitres, du "son le plus agréable" (pour la voix ou les instruments), comme des intervalles les plus "doux" ou "puissants", intègre les principes néoplatoniciens aux règles mathématiques et à la science, naissante de la physiologie, non sans renvoyer chaque fois à l'expérimentation individuelle et à la diversité des cas de figures à envisager. En d'autres termes, si le principe cosmologique est respecté, il s'ouvre en extension à la sensibilité de l'ensemble de l'humanité, en prenant qui plus est appui sur la spécificité des expériences individuelles.

Et si la force d'un discours mythique réside dans sa plasticité, dans son adaptation aux idéologies de l'histoire, il ne sera pas étonnant de voir la métaphore matricielle de l'harmonie du monde être pliée aux exigences du dogme chrétien, ce qu'illustre Mersenne lorsqu'il associe les trois intervalles fondamentaux de l'harmonie antique à la trinité chrétienne :

L'on peut considérer que les trois nombres qui servent à expliquer le mystère de la Trinité servent aussi à expliquer ces trois consonances, car l'unité représente la Divinité et Dieu le Père; le binaire représente le Fils et le ternaire le saint Esprit. Semblablement l'unité représente l'unisson qui est

de un à un; le binaire est le propre nombre de l'octave[...] comme un est à deux; et la quinte est représentée par le ternaire... "

Plus de 100 ans plus tôt, F. Georges de Venise avait déjà christianisé le thème (tout un cantique est consacré à la figure et au dogme du Christ), mais Guillaume Telin en son Bref sommaire des sept vertus[...]la louange de musique (1538) sort résolument du principe herméneutique d'écriture du Vénitien, pour mieux asseoir les bases d'une lecture symbolique et allégorique à dominante chrétienne très marquée :

En cest art grans secremens & misteres sont contenez quant au sens moral/ allegorique et misticque. Car les quatre lignes esquelles musique est escripte & les huit tons esquelz elle est contenue denotent les quatre vertus cardinalles/ avec les huit beatitudes/ par lesquels l'ame est garnie & honorée. Le psalmiste disoit que bienheureux est le peuple qui scet l'art de jubilation

En suivant ce mode de progression, de Platon à Mersenne, Kircher ou Gassendi, nous avons opéré un choix à la fois méthodologique et idéologique, celui de la recherche de la nature mythique et cosmologique du discours, aux dépens, comme le prouve à l'évidence l'ouvrage de Chailley, de celui de la réelle fonction technique de la nomenclature musicale ou de son histoire événementielle. La métaphore de l'"harmonie du monde", de Platon à Ficin, permet que s'opérât un trait d'union entre la musique "sensible", celle qui flatte pour notre plaisir les sens, et cette musique "essentielle", rationnelle pour les uns, exigeance d'amour initiatique pour les autres, qui, par sa valeur d'"absolu", put se rendre porteur d'exigence morale et de sens métaphysique.

Le caractère très fragmentaire de cette étude invite à de multiples prolongements, certains déjà effectués, d'autres à faire, concernant aussi bien l'oeuvre de François Georges de Venise que celle, tout aussi gigantesque, de Mersenne. Outre le thème, à peine effleuré ici, des convergences astrales, c'est tout un symbolisme actif qui, sans reculer devant les acquis importants de la science, continue en cette première partie du XVIIe siècle, de suggérer sous les principes de la théorie musicale, le mot caché, la parole perdue, bref la présence de l'ineffable qui, seule, pouvait éclairer le pouvoir mystique de la musique, et résoudre l'aporie de la condition humaine, la reconnaissance et la réconciliation, en soi, de la dissonance et de l'étrangeté.

Myriam JACQUEMIER

Université de Toulon