Variations sur une lyre : de Ronsard à Poussin

Autor(en): **Pot, Olivier**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **39 (2001)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-267278

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

VARIATIONS SUR UNE LYRE. DE RONSARD À POUSSIN

Comment fait-on une lyre ? C'est à travers cette question pratique que l'esthétique Renaissante et baroque a tenté de penser les relations entre la musique et le corps, entre la physique des sons et la physiologie des humeurs[1]. Véritable art poétique de la maturité que Ronsard place en tête du *Sixième livre des poèmes*, 1569, le poème intitulé *La Lyre* servira de point de départ[2]. En dédiant à Jean Dutreuilh de Belot cette fiction théorique dans laquelle il réfléchit, comme il ne l'a jamais fait, sur l'origine, la nature et l'essence de la poésie, le poète ne fait d'ailleurs que s'acquitter d'une dette symbolique : au don d'une *lyre en or* dont son mécène l'a gratifié Ronsard répond en retour par l'envoi d'un poème qui racontera la construction et la genèse organologiques – ou plutôt *organiques* – de l'instrument cher à Apollon.

PRÉLUDE EN FORME DE CYCLOTHYMIE

Dans un long préambule-prélude, Ronsard se plaint de son manque d'inspiration. Il se trouve dans un état de dépression poétique : la fureur apollinienne qui « faisait bouillonner son cœur en sa jeunesse » (vv. 14-15) l'a désormais abandonné. Dans cet état de profonde mélancolie, le poète « malade et grison » n'a désormais plus d'autre activité, déplore-t-il, que de « planter le cep tortu/ De la joyeuse vigne/ Qui rend [...] plus puissant l'estomac du vieillard » (vv. 37-39). Ce choix d'une inspiration par le vin, n'a rien de surprenant : si des fureurs mention-

---

1 Les rapports entre musique et humeurs ont de tout temps inspiré les musiciens : récemment, l'« opératorio » de Pascal Du Sapin intitulé *La melancholia* met en musique des textes d'Aristote et d'Hildegarde de Bingen relatifs à la mélancolie.

2 P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1953, t. 15, pp. 15-38.

nées par Platon ou Ficin (soit: «Bacchus, Amour, les Muses, Apollon»), la fureur bachique n'est certes pas la plus noble (des quatre, elle est à vrai dire la plus basse et matérielle), elle n'en constitue pas moins un degré tout à fait acceptable d'inspiration poétique. En effet, Ronsard se souvient très bien du *Problème 30, 1* d'Aristote intitulé «Pourquoi les mélancoliques excellent-ils en poésie – *peri poesias*?»: le péripatéticien expliquait les performances du génie mélancolique par l'altération qualitative de la bile noire qui, comme dans la fermentation et la décantation du vin, dégage de l'humeur mauvaise une plus-value appréciable (l'écume qui se forme à la surface du vin ou de l'humeur noire – *aphros* – est aussi un principe de plaisir). Aussi le vin qui tonifie l'organisme et la mélancolie qui engendre le génie ont-ils en commun d'obéir à des phases cyclothymiques où alternent excitation et apathie, exaltation et dépression, périodes de latence et périodes de tension. C'est en somme ce cycle d'alternance maniaco-dépressive que la *Lyre* applique à la création poétique: tantôt le poète qui est dans l'attente de l'inspiration subit une poussée brusque d'exaltation.

A tous coups la fureur ne me prend,
Je bée en vain, et mon Esprit attend
Tantost six mois, tantost un an [...]
Cette fureur qui la Sybille espoint:
Mais aussi tost que par long intervalle
Dedans mon cœur du Ciel elle devalle,
Colère, ardent, furieux, agité,
Je tramble tout soubz la divinité (vv. 63.72).

Tantôt inversement, cet enthousiasme retombe, et le poète chute dans une prostration mélancolique.

La Furie me saisist, puis me laisse soudain:
La plume adonc me tombe de la main.
Et lors du Ciel je devalle en la terre,
Ah! et en lieu de vivre entre les Dieux,
Je deviens homme à moy-mesme odieux [...]
Je ne suis rien qu'un corps mort et perclus (vv. 95-108).

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN SILÈNE MÉLANCOLIQUE

Benveniste a autrefois montré comment la notion de *rythmos* chez les Grecs désignait avant tout une organisation de l'*espace* qui joue sur la symétrie des parties[3]. «La voix procede du mouvement [...] et le mouvement ne peut estre sans espace, ny l'espace sans nombre et quantité»[4], disait déjà Tyard en 1552. Or c'est ce modèle spatial que met en œuvre la *Lyre* ronsardienne: le biorythme maniaco-dépressif trouve ainsi à se visualiser – à se configurer – dans la figure du donateur de la lyre, Jean Belot lui-même, que Ronsard compare avec un Silène, cette petite boîte de pharmacie dont l'extérieur recouvert d'images grotesques renferme néanmoins des drogues précieuses.

> Ta face semble et tes yeux solitaires
> A ces vaisseaux de noz Apoticaires,
> Qui par dessus rudement sont pourtraits
> D'hommes, de Dieux à plaisir contrefaits [...],
> Et toutefois leurs caissettes sont pleines
> D'Ambre, Civette et de Musq odorant (vv. 181-192).

Ce nouveau dispositif met en évidence le fonctionnement humoral – humoraliste – qui sera appliqué plus loin à la Lyre: c'est des *humeurs* du corps – représentées ici par les scènes *humoristiques* peintes à la surface de la boîte – que sont extraites les substances roboratives et thérapeutiques qui remplissent le Silène. La pesanteur physiologique qui hypothèque l'extérieur engendre en fait une force intérieure selon le processus cyclothymique analysé plus haut. Cette interprétation humoraliste est confirmée par une autre comparaison de Belot avec Socrate. Cette variante introduit une précision physiologique et caractériologique: le visage «austere et triste» de Belot est identifié avec l'aspect *mélancolique* de Socrate qui cache en fait une divine sagesse.

> Tel fut Socrate, et toutefois alors,
> En front severe, en œil melancholique,
> [...] rien dehors, mais au dedans portoit

---

3 E. Benveniste, «La notion de rythme dans son expression linguistique», *in Problèmes de linguistique générale*, Paris, Tel Gallimard, 1966, t. 1, pp. 327-335.

4 Tyard, *Solitaire Second*, éd. C. M. Yandele, Genève, Droz, 1980, p. 116.

La saincte humeur dont Platon s'alaittoit [...]
Et toutefoys il estoit come toy
De front austere et de triste visage,
Au reste gay, docte, prudent et sage (vv. 196-226).

C'est évidemment au *Problème 30,1* – et à sa double articulation: mélancolie pathologique/ mélancolie géniale (qualifiée de «saincte humeur») – que fait songer le portrait en partition double de Socrate. En relisant le dispositif du Silène comme opposition de phases maniaques et dépressives, Ronsard suit Ficin, qui, dans son commentaire du *Banquet* de Platon, se souvenait qu'Aristote avait classé Socrate parmi les Philosophes qui «excellent grâce à la mélancolie»[5]. Illustration du génie mélancolique selon Aristote, Socrate parvient à transformer les humeurs de son corps en «fureur divine»; la mélancolie noire est devenue cette mélancolie blanche, ce «lait dont Platon s'allaitait»[6].

LES DESSUS ET LES DESSOUS D'UNE LYRE

Les deux portraits successifs de Belot et de Socrate en «génies mélancoliques» ne servent en fait que de prélude à la description de la lyre elle-même: la structure organologique de l'instrument relèvera du même organigramme, voire de la même organicité, du même fonctionnement organique que le Silène mélancolique. Certes, les instructions de lecture données par Ronsard ne permettent guère de reconstituer cette lyre qui relève des fictions théoriques que les Humanistes ont l'habitude de fantasmer: à l'exemple de la lyre-guitare peinte par Lorenzo Costa dans la *Cour des Muses d'Isabelle d'Este* du Louvre[7], l'instrument hybride rêvé par Ronsard combine à la fois la

---

5 Ficin, *Commentaire du Banquet*, Oratio Prima, Caput II, 106 r, éd. R. Marcel, 1956, p. 242: «Videbitis (Socratem) scilicet *natura melancholicum*, ut fertur». Ni Platon, ni Erasme, ni Rabelais ne songent en effet à lier le silène socratique à un tempérament mélancolique.

6 Voir Teresa Chevrolet, «La mélancolie blanche. Physiologies de l'inspiration poétique à la Renaissance», in *Figures de la Mélancolie*, éd. O. Pot, *Versants*, 26, 1994, pp. 67-94.

7 Voir E. Winternitz, «Instruments de musique étranges chez Filippo Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa», in *Les Fêtes de la Renaissance*, éd. J. Jacquot, Paris,

cithare et la «lira da Bracchio» (la «lyre à archet» de Mersenne: «D'or est l'Archet, les chevilles encor/ Ont le bout d'or, le haut du coude est d'or»; vv. 295-96). Mais surtout cet instrument «à la Borgès» que le texte de Ronsard s'efforce de construire reproduit le dispositif binaire et bifacial du Silène: la lyre qui en la circonstance se rapproche du luth comporte en effet un *dessus* et un *dessous*, soit respectivement une partie convexe qui constitue la caisse de résonance et une surface plane qui est la surface de jeu des cordes. Chacune de ces parties se prête à deux registres décoratifs distincts: la surface supérieure où les cordes sont tendues est «gravée» de scènes sérieuses (de «vrayes histoires») alors que le dessous se trouve être recouvert de scènes grotesques («portraits plaisants et fabuleux»).

Pour mythique qu'il soit, cet «emboîtement» préside néanmoins, notons-le, à la facture des instruments réels: ainsi des peintures grotesques ornent souvent les couvercles d'épinettes lesquels, une fois ouverts, découvriront – comme de vrais silènes – les ravissements du jeu musical; et dans le diagramme des peréquations sonores qu'il imagine pour le luth, Robert Fludd réserve le haut du manche aux influences célestes, tandis que le bas de l'instrument (le corps ou la caisse de résonance) correspond au domaine propre de la terre.

Pour aller vite, il suffira de préciser – sans entrer dans le détail – que le registre supérieur de la Lyre ronsardienne regroupe des exploits nobles relatifs à Apollon, et le registre inférieur, des scènes humoristiques et plus terre-à-terre mettant en scène Bacchus et Mercure.

ANATOMIE D'UNE LYRE

C'est surtout le cycle de Mercure qui illustre la genèse humorale de la musique: le registre inférieur raconte en effet comment le dieu des voleurs a inventé la lyre à partir d'une carapace de tortue.

> Il va, suivant d'un gentil artifice
> Une tortue errant par le Cythise, de la main
> Son dur rempar luy arrache du dos,
> Mange sa chair, et laisse sa coquille

Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973, t. 1, pp. 379-395, et la Pl. XXXI, Fig. 11, qui présente aussi un instrument hybride comparable peint par Filippino Lippi à la Chapelle Strozzi de Florence.

Pendre longtemps au croq d'une cheville
Pour la sécher aux rayons du Soleil:
Puis attachant par un art nompareil
D'un ordre esgal les tripes bien sechées,
De haut en bas à la coque attachées,
D'un animal marche-tard, otieux,
Fit une lyre au son delitieux,
Au ventre creux, aux accords delectables,
Le seul honneur des temples et des tables,
Et des bons Dieux le plaisir le plus pront (vv. 425-440).

C'est d'un «animal» aux humeurs lentes et paresseuses (l'emblématique de l'époque fait de la tortue un animal mélancolique – *tardus et acidiosus*) que Mercure confectionne cette lyre dont les sonorités forment «le plaisir *le plus prompt* des dieux». En tout état de cause, la lyre comme métaphore de la musique est le résultat d'une métamorphose du corps: le corps sonore n'est que la métaphore/métamorphose du corps vivant. Que le «son délicieux» de la Lyre «aux accords delectables» provienne du dépeçage méticuleux d'un être vivant est une procédure qui est conforme à la psychophysiologie traditionnelle des humeurs. Jan Svenbro a montré comment par exemple, chez les Grecs, la forme et la coupe du poème en *membra*, *kôla*, *dactyles* (doigts), *pieds* etc.. miment la découpe de la victime sacrificielle de la même façon que la tragédie par exemple, prend origine et forme dans le sacrifice du bouc (*tragos*)[8]. Et Platon ne disait-il pas au reste que l'écriture était une *diazoographia*, une écriture du vivant ou une écriture vivante[9]: en somme, les articulations du discours reproduiraient les jointures de l'être vivant comme le jeu de l'organon imite le jeu de l'organisme. La fabrication de la lyre telle que la relate l'*Hymne homérique à Hermès* – que Ronsard paraphrase ici – illustre cette conception *animiste* de l'instrument musical (ne parle-t-on pas d'une âme – d'un *animus* – de la musique?): dans un livre intitulé *La cithare d'Achille*, Françoise Frontisi a expliqué comment l'instrument auquel Hermès recourt pour anatomiser la tortue est en fait un *gluphanos*,

---

8 Jesper Svenbro, «La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poétique grecque», in *Poétique*, t. 50, 1984, pp. 98-120.

9 Jackie Pigeaud, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p. 64 (sur le *diazoographein*).

c'est-à-dire le burin du sculpteur[10] (Ronsard semble d'ailleurs l'avoir compris puisque chez lui « Mercure façonne la tortue », la sculpte). La chirurgie et la sculpture ne diffèrent guère de nature ; le plectre cache un scalpel. Le mode de confection de la Lyre ronsardienne révèle ainsi que de l'anatomiste (voire du cuisinier ou du boucher) à l'artiste, la différence n'est pas si grande : l'instrument bénéficie de tout un clavier d'humeurs qui permet de jouer des oppositions entre le cru et le cuit, l'humide et le sec, la lenteur et la rapidité. Si l'anatomie de l'animal vivant résonne encore dans la structure de la lyre à qui elle sert de caisse de résonance – Ronsard parle du « ventre » de la lyre qui n'est en somme que le ventre de la tortue –, c'est en vertu de la théorie qui veut que le corps des humeurs imprègne et conditionne le corps sonore : encore à l'époque baroque, les traités de phonologie comme ceux de Huarte et de Mersenne feront dépendre la tessiture, la texture ou le grain de la voix de la nature et de la consistance des humeurs. A un tempérament humide correspondra une voix basse ; une constitution sèche et mélancolique produira une voix aiguë ; d'une complexion flegmatique naîtra un son relaché[11]. Parle-moi de tes humeurs et de ton tempérament, je te dirai comment tu... chantes.

A cet égard, les deux registres supérieur et inférieur de la Lyre s'opposent comme l'instrument donné dans son épure idéale et l'instrument conçu dans sa genèse et son articulation complexe, comme l'harmonie divine et immuable du monde et sa réalisation dans la matière métamorphotique et organique. Le fait que les deux faces « historiées » de la lyre distinguent ainsi entre produit fini et processus de fabrication, permet d'élaborer simultanément une typologie instrumentale : le dessus de la lyre délimite le domaine organologique d'Apollon que caractérise l'instrumentation de la cithare pensé comme don immédiat des dieux ; le dessous de la lyre déploie en sous-œuvre la sphère d'activité d'Hermès qui réclame au contraire une lente gestation de la lyre-tortue. En d'autres termes, le double dispositif de la lyre narrativise le modèle cyclothymique qui dédoublait les figures de Belot ou du Silène socratique : le registre supérieur de la lyre concentre

---

10 *La Cithare d'Achille : essai sur la poétique de l'Iliade*, Rome, Ed. dell'Ateneo, 1986.

11 Philippe-Joseph Salazar, *Le culte de la voix au XVIIe siècle*, Paris, Champion, 1995, pp. 33-35.

la phase de tension maniaque alors que le registre inférieur développe, à la manière d'une basse fondamentale, l'élaboration progressive des humeurs mélancoliques du corps. En la circonstance, les deux faces de la Lyre ont un interface: au terme du processus, Mercure offrira à Apollon l'instrument qu'il vient de construire «en contre-échange aux bœufs» qu'il a volés au Dieu de la musique, rachetant ainsi sa faute par le don insigne de la lyre.

DE LA TORTUE À LA TORTURE

Cette transformation du corps en instrument de musique connaît d'autres variantes que la version de la lyre-tortue. J'en signalerai deux. La première variante se trouve représentée sur la face «noble» de la lyre: Apollon dépiaute le corps de Marsyas, ce rival naïf qui prétendait l'emporter avec sa flûte (instrument libidineux ou voluptueux) sur les sonorités de la cithare (instrument divin). Cette version dont la source remonte aux *Métamorphoses* d'Ovide reçoit une remarquable interprétation dans une gravure de la *Nef des Fous*, 1507, de Sébastian Brant. La scène qui évoque une séance de dissection telle qu'elle commençait à être pratiquée dans les théâtres d'anatomie de la Renaissance et qui annonce au demeurant l'emblème du père Ménestrier consacré au mélancolique torturé par ses quatre humeurs joue très subtilement à superposer l'instrument à vent qu'est la cornemuse et le corps torturé de Marsyas, suggérant ainsi une analogie explicite qui existerait entre l'excitation physiologique (ici le tempérament lubrique du Satyre) et la nature immorale de l'instrument de musique incriminé (à l'inverse de la lyre d'Apollon, les instruments à vent sont considérés à l'époque comme des instruments lascifs, qui incitent à une volupté bestiale). A l'image de ces damnés de l'*Enfer musical* de Bosch (Prado) dont les corps crucifiés se transforment en instruments de musique (lyre, luth ou vielle) qui sont aussi autant d'instruments de torture correspondant à la nature des vices incriminés, le supplice de Marsyas sert ainsi à révéler comment les humeurs lubriques du satyre prêtent vie et souffle à la cornemuse, comment en somme l'*expression* du corps et de ses affects insuffle toute sa force d'*expressivité* à l'instrument qui passe pour l'emblème même de la folie. Bref, en anatomisant les humeurs lascives du Satyre, l'Apollon-chirurgien de la *Nef des Fous* de Brant ou de la *Lyre* ronsardienne donne corps et existence à

l'instrument à vent qui est précisément réputé produire des effets lascifs et sensuels équivalents sur la sensibilité des auditeurs.

L'autre variante est plus curieuse. Dans la Préface aux *Odes lyriques* de 1550, Ronsard semble rapprocher la confection de la tortue-lyre d'une instrumentalisation en apparence plus violente du corps: selon une tradition rare que Ronsard a sans doute tirée d'Hérodote ou de Théocrite, c'est le cyclope Polyphème qui aurait «inventé» la première lyre après avoir imaginé de transformer en «concavité resonante» le «crâne» d'un cerf tué à la chasse et probablement dévoré.

> Je ne te diroi point à présent [...] quelle estoit la lyre, ses coudes, ou ses cornes; aussi peu si Mercure la façonna de l'escaille d'une tortue, ou Polypheme des cornes d'un cerf, atachant les cordes aus cornes du cerf, le creus de la teste servant de concavité resonante[12].

La tradition iconographique répugne, semble-t-il, à mettre en scène la variante Polyphème: je n'ai trouvé qu'une seule et brève allusion au *crâne-lyre* du cerf dans *L'Allégorie de la musique* de Filippino Lippi que possède le Kaiser Friedrich Museum de Berlin. Notons toutefois qu'un cerf vivant apparaît fréquemment dans les allégories de la musique sans doute dans le dessein d'établir une connexion entre le tempérament rapide de l'animal et la nature rapide du son, entre la physiologie animale et la physiopathologie musicale: c'est le cas par exemple dans le tableau intitulé *L'ouïe* (1618) de Jan Brueghel l'Ancien ou encore dans l'allégorie de Cornelis Floris[13]. Dans leur *memento mori*, les natures mortes se plaisent en particulier à juxtaposer avec un humour un peu macabre les instruments de musique et les crânes ou les ossements d'animaux qui ont servi à les confectionner: dans la *Vanité* d'Heindrick Pot par exemple, les *tibias* donnent naturellement forme et corps aux flûtes (*tibia* en latin). Comme Mahler s'en souvient encore avec le *Klagelied* qui instrumente et orchestre avec les flûtes les os de l'amant malheureux devenus ainsi autant de fétiches musicaux, le corps-squelette prête son ossature à l'armature de la lyre.

---

12 Ronsard, éd. Laumonier, *op. cit.*, t. 1, p. 46.

13 Dans les recueils d'emblèmes comme Ripa, Goltzius, le cerf est considéré, conformément à Aristote, comme un attribut de l'ouïe, ou d'Erato muse de la poésie lyrique (l'animal est censé se coucher quand les chasseurs font de la musique).

L'ART DU PRÉLUDE

A l'exemple d'Apollon qui, «un peu courbé, *luy mesme se chantoit*» (v. 336), le métapoème qu'est la *Lyre* raconterait donc sa propre genèse organologique hors (*foris*) du corps vivant. En racontant comment est composée et articulée la lyre – lyre qui elle-même servira à son tour à composer et articuler des chants –, Ronsard suit à vrai dire la mode des traités d'*inventores rerum*. Le plus célèbre de ces traités – le *De rerum inventoribus* (1561) de Polydore Virgile – s'efforce par exemple de montrer comment toutes les inventions culturelles sont nées à l'origine d'un accident de la nature, laquelle nature, comme on le sait, est maîtresse et virtuose en matière de jeux (les *ludi* de la nature sont fort admirés aux XVIe et XVIIe siècles)[14]. Dans cette perspective ludique, c'est toujours un hasard qui préside à la découverte d'une invention: la nature joueuse et aléatoire s'amuse à suggérer à l'homme son art, un *art naturel* comme le suggère l'anecdote célèbre d'Apelle: désespéré de parvenir à représenter la bave du chien qu'il dessinait, l'artiste grec jette par un geste d'humeur et de dépit son éponge contre la surface du tableau, obtenant ainsi par le jeu naturel du hasard l'image de cette bave humide tant convoitée[15]. Pour les théoriciens maniéristes, la production d'une «image faite par chance» (c'est le terme technique utilisé)[16] témoigne ainsi que l'art a son origine dans les modifications humorales ou humoristiques, dans les *muances* ou les *nuances* de la matière. Ainsi lorsqu'il capte dans le mouvement lent et tortueux de la tortue une image virtuelle de la lyre parfaite, Hermès donne à voir en somme dans la structure de l'instrument un art de l'improvisation et de la *sprezzatura*.

Cet art de l'improvisation qui fonde l'art sur le jeu de la nature et des humeurs (le *ludus naturae*), c'est proprement tout l'art du *prélude*. Le concept technique de *prélude*, il est vrai, est plus tardif, surtout lors-

---

[14] Voir B. Copenhaver, «The Historiography of Discovery in the Renaissance: the Sources and Composition of Polydore Vergil's *De Inventoribus rerum*», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41, 1978.

[15] G. Didi-Huberman, «La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apelle», *Critique*, 469-470, 1986, p. 606 sq.

[16] Cf. H. W. Janson, «The 'Image made by Chance' in Renaissance Thought», *De Artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, éd. M. Meiss, New York, 1961, 1, pp. 254-266.

qu'il désigne un genre instrumental autonome. Si Cotgrave en restreint encore en 1611 le sens à l'accord préalable des instruments (*Prelude: A Preludium, Preface, Preamble; a flourish before the matter; and in Musicke, voluntarie before a lesson,* etc...), à la fin du siècle Richelet (1680) qui signale ce dernier usage comme déjà archaïsant (*Preluder C'est commencer à jouer un peu sur quelque instrument de musique pour se mettre en train*), pense à une forme originale («assez nouveau»), qui se rapprocherait de l'*impromptu* classique: «*Prélude.* Mot assez nouveau pour dire tout ce qui se jouë d'abord sur quelque instrument de musique pour se concilier les gens à qui on doit jouër (ces préludes sont beaux et charmans. Faire quelques petits préludes)». En 1690, Furetière suggère que le Prélude – qui est une improvisation réclamant une grande maîtrise – constitue en dépit de son «irrégularité» atypique une pièce de musique à part entière, voire souvent supérieure aux œuvres finies: «*Prélude.* Pièce de musique irréguliere, que le Musicien jouë d'abord pour voir si son instrument est d'accord, et pour se mettre en train. Les grands Maistres composent souvent sur le champ des preludes qui valent mieux que les pièces estudiées des autres. *Préluder.* Jouër un prélude ou faire quelque chose en attendant». Enfin, l'Académie (1694) n'hésitera pas à son tour à conférer au «prélude» une certaine autonomie instrumentale même lorsqu'il sert à introduire une «pièce régulière». «*Prelude.* Ce qui se chante, ce qui se jouë pour essayer la voix ou l'instrument avant que de chanter un air, un motet, ou de jouër une piece reguliere. Un beau prélude. Ce Joüeur de luth excelle dans les préludes. Il signifie aussi, Essayer sa voix par une suite de tons différents avant que de chanter un air, une chanson, un motet, etc... Ce musicien prélude pour prendre son ton.»

S'il ne constitue pas encore une forme *sui generis*, le *prélude* ou plutôt l'*avant-jeu* désigne à tout le moins chez Ronsard la structure «prologale» de l'ode lyrique («Mais où tend ce prélude et coup d'essai?», s'exclame Rabelais dans le Prologue du *Gargantua*): l'exorde rhétorique du poème lyrique coïncide avec la recherche – jamais acquise à l'avance – de l'accord et du ton juste, avec le travail d'ébauche et d'esquisse du sujet.

> Par où doi-je *commencer* (2, 83)
> *Commenceray-je* à te vanter (3, 103-105)
> Par quel escrit faut-il que je *commence* (*La Lyre*, vv. 177-180)
> [...] en bruiant tu (la lire) merques *la cadanse*
> *D'un avant-jeu*, le guide de la danse (1, 162).

J'ai chanté (le poème intitulé le *Narcisse*)
Comme pour l'*avant-jeu* de plus haute chanson (6, 82).
Pren donc, amy, ces vers que je te donne,
En attendant qu'Euterpe me façonne
Un œuvre entier plus digne de ton nom,
Car cettuy-cy, Nicolas, n'est sinon
Un *avant-jeu* d'une chanson plus grande (15, 262).

L'*avant-jeu* problématiserait donc la question des origines et de la genèse du poème. De la même façon que la Lyre de Ronsard prend pour sujet de son poème les péripéties de la fabrication de l'instrument, de même le jeu musical ou poétique ne saurait être en définitive autre chose que la mise en place du jeu, que l'essayage des intonations justes, le réglage des humeurs variables du son. L'œuvre se confond avec ses préliminaires et ses préparatifs: jouer, c'est pour le musicien ou le poète lyrique se mettre dans le diapason, prendre le ton juste, entonner: l'instrumentiste tâte les cordes de la lyre pour les accorder, il les touche pour expérimenter la mobilité des possibles sonores jusqu'à la tension, au tonos, de leur accord. La poésie ou la musique se définissent à terme par leur statut aléatoire de prélude: comme dit Ronsard, la performance lyrique consiste à «accorder ses flûtes et apprendre à bien les entonner». Le musicien qui prélude cherche, comme Mercure à la poursuite de la tortue dont il tirera un son, à saisir la chance – le «kairos»[17] – que la nature lui offre au vol: à l'instar du dieu ludique et fantasque, le musicien use de *mêtis*, il se laisse glisser, emporter à la surface des humeurs pour en extraire un son, un medium. En tout état de cause, l'invention de la Lyre par Mercure exemplifie la découverte que fera la Renaissance, mais surtout l'époque baroque, de l'importance en musique des formes de type prélude et à caractère improvisé telles que *fantasia*, *toccata*, *capriccio bizarro in stile fantastico*. Dans toutes ces formes, l'instrumentiste fait jouer en prologue ses sautes d'humeur, il expérimente ses inspirations ou ses impulsions du moment comme l'indiquent les expressions employées par les théoriciens du temps tels *tastar le corde*, *ricercare*, *tiento*, *intonazione* qui sont autant de synonymes valant pour «préluder».

L'art du Prélude convoque donc le schéma cyclothymique des humeurs. Le jeu de la lyre, c'est proprement le jeu entre des humeurs

[17] Cf. Klaus Ley, «Kunst und Kairos», in *Poetica*, 17, 1985, p. 46 sqq.

opposées, leur mise sous tension devant aboutir à leur équilibre, à leur *tempérament* – au double sens médical et musical du mot *tempérament*. Le musicien « bien tempéré » cherche le medium, il resserre et desserre les cordes, les tend ou les détend successivement, sans cesse en quête du ton médiant, du tonos juste. S'il s'abandonne à la divagation de la tortue-lyre, c'est à la vérité comme Mercure pour capter, inventer ou trouver l'accord tant attendu, pour tomber à l'improviste sur le ton juste, la bonne formule. Et pour maintenir l'analogie physiologique, on pourrait dire que ces tensions et relâchements du jeu lyrique reproduisent les diastoles et les systoles du cœur dont l'action contracte ou décontracte les *spiriti* du sang, selon les modalités diverses, réversibles et cyclothymiques de la tristesse ou de la joie. C'est ce qui ressort de la performance du musicien Francesco da Milano lors du festin de Vintimille à Milan telle qu'elle est relatée dans le *Solitaire Second* de Pontus de Tyard.

> Francesco da Milano prent un luth, et comme pour *tater les accors*, se met pres d'un bout de la table à *rechercher une fantaisie*. Il n'eut esmeu l'air de trois pinçades qu'il *romt les discours commencez* [...] et faisant par une sienne *divine façon de toucher mourir les cordes sous ses dois*, il transporte tous ceux qui l'escoutoient en une si *gracieuse melancolie* que l'un, appuyant sa teste en la main soustenue du coude : l'autre, estendu lachement en une incurieuse contenance de ses membres qui, d'une bouche entr'ouverte et des yeux plus qu'à demy esclos, se cloüant (eust-on jugé) aux cordes, et qui *d'un menton tombé sur sa poitrine, desguisant son visage de la plus triste taciturnité* qu'on vit oncques, demeuroient privez de tout sentiment, ormis de l'ouye, comme si l'ame, ayant abandonné tous les sieges sensitifs, se fust retirée au bord des oreilles pour jouir plus à son aise de si ravissante symphonie. Et croy (disoit Monsieur de Vintimille) qu'encore y fussions-nous, si luy mesmes, ne sçay-je comment se ravissant, n'eust *resuscité* les cordes et, de peu à peu envigourant d'une douce force son jeu, nous eust remis l'ame et les sentimens au lieu d'où il les avoit desrobez, non sans laisser autant d'estonnement à chacun de nous que si nous fussions relevez *d'un transport extatiq de quelque divine fureur*[18].

La description du jeu de Francesco da Milano résume toute la théorie du prélude qui, nous l'avons vu, consiste à *rechercher une fan-*

---

[18] Pontus de Tyard, *Solitaire Second*, Genève, Droz, 1980, pp. 192-193.

taisie, à *tâter les accords* d'une divine *façon de toucher avec les doigts*, à *rompre les discours commencés* et à les *faire mourir*. Au surplus, en maniant et «tournant» à son gré les passions de ses auditeurs, en les plongeant dans la «mélancolie» ou dans «une triste taciturnité» (le texte diagnostique les symptômes traditionnels de la mélancolie: «appuyant la main soustenue du coude», «d'un menton tombé sur sa poitrine»), puis en les ravissant dans un «transport extatiq de quelque divine fureur», bref en jouant sur la *mutatio* du ton et du son, Francesco da Milano fait ce que l'on pourrait appeler un «trope musical», une métaphore en musique. Aussi lorsque Johann Jacob Froberger (1616-1667) avertit l'interprète que sa *Plainte faite à Londres pour passer la mélancolie* composée en 1650 *se joue lentement et avec discrétion*, il entend probablement se référer à la technique de la *discretio spirituum* laquelle implique de trouver, entre les deux *humeurs* contraires (joie/tristesse), la nuance la plus juste et équilibrée (d'origine théologique ou mystique, le concept de «discernement des esprits» – la *diacrisis tôn pneumatôn* – se laïcise à l'époque baroque comme un équivalent du «bon goût», de la «bonne grâce»). C'est ce qu'enseignent la bifacialité et le tourniquet de la lyre chez Ronsard: l'harmonie constitue le milieu problématique entre pulsions contraires, un point imperceptible de déplacement, une inflexion ou un infléchissement des humeurs.

Au demeurant, que le ton musical soit ainsi autant conçu que perçu comme un «tonos» du corps, un équilibre tendu et aléatoire des humeurs, est une affirmation qui se rencontre partout chez les théoriciens Renaissants et Baroques de la musique. Zarlino et Vincenzo Galilei par exemple justifient par référence au couple de contraires *tristesse/joie* la réduction des différents modes médiévaux aux deux seuls modes opposés, *mineur* et *majeur*, qui s'imposent alors dans la musique moderne. Comme l'a bien montré Panofsky[19], le goût baroque qui joue beaucoup sur l'idée de tension ou d'antithèse, fera retour à la vieille idée de *syncrisis*, c'est-à-dire de la comparaison ou *tropos* des humeurs: ainsi on aimera à opposer la figure de *Malinconia* à une personnification de la *Joie*. Ce dispositif qui rappelle les portraits en vis-à-vis de *Démocrite riant et d'Héraclite pleurant*[20] donnera nais-

---

[19] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la Melancolie*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 363-364.

[20] Par exemple l'*Eraclito e Democrito* de Rossi de Carissimi.

sance par exemple aux deux poèmes complémentaires de Milton intitulés *L'Allegro* et *Il Penseroso*; ou plus tard à la *syncrisis* picturale d'Abraham Janssens (1623) qui, à partir de l'iconologie de Ripa, oppose *Malinconia* et *Joie*, ou encore au dialogue entre *Mélancolie et Joie* de Filidor (1665). Après les poètes et les peintres, les musiciens ne résisteront pas à tirer profit de cette tension humorale dont ils se plairont à faire une mise «en abîme» de toute genèse musicale à la conquête de sa résolution harmonique. Dans une pièce qui peut être considérée comme un des sommet de la musique baroque, *L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato*, Haendel met en musique l'allégorie poétique de Milton, adoptée et augmentée par Charles Jenvens: en ajoutant le genre *modéré* au couple antithétique *mélancolie/joie*, le musicien allemand emblématise à la perfection l'essence de la musique baroque dont le génie consiste à réaliser brillamment l'équilibre et le passage humoral des sons à travers la notion de *tempérament* musical (le clavecin bien tempéré de Bach). Et Karl Philipp Emmanuel Bach mettra de même en scène l'opposition du *Melancholicus* et du *Sanguineus* dans un trio dont le dernier mouvement s'achève sur la réconciliation des deux tempéraments adverses. La musique, c'est en somme l'équilibre humoristique des humeurs, l'*equilibrium of wit* pour reprendre l'expression d'Odette de Mourgues: l'art baroque joue sur la résolution des tensions qui engendre le plaisir du *wit*, cet humour des humeurs.

LA RÉUNION D'AMIS OU LE CONCERT DES TEMPÉRAMENTS

Si la Lyre de Ronsard joue sur la transformation ingénieuse de l'animalité en instrument de musique, un tel usage de la physiologie qui enracine l'art dans les humeurs du corps ne semble plus séduire le XVIIe siècle. Lorsque Tristan l'Hermite rédigera son recueil de la *Lyre*, il n'évoquera plus – comme Ronsard l'avait fait soixante ans auparavant – l'épisode amusant et cocasse de Mercure à la poursuite de la tortue: la réflexion sur la lyre emprunte désormais la voie plus tragique de la descente d'Orphée aux Enfers (le poème de Tristan est sans doute une allusion de circonstance à l'*Eurydice* de Péri représentée à Paris). La genèse animale de la Lyre est occultée au profit de la séparation éternelle entre Orphée et le corps physique d'Eurydice, «deux fois perdue» plutôt qu'une. L'invention de la lyre-tortue devient alors un

scénario scandaleux: à la version Hermétique qui prédomine dans la psychophysiologie de la Renaissance (la Lyre de Ronsard ignore totalement l'histoire d'Orphée), le XVIIe siècle préférera la version Orphique qui sanctionne la séparation radicale de l'*esprit* et des *spiriti* du corps.

Si l'on excepte en effet Mersenne qui n'oublie pas en bon physicien de la musique de placer, dans son frontispice de l'*Harmonie universelle* (1636) une tortue sous le pied gauche d'Orphée ainsi qu'un singe au-dessus de sa tête comme pour signifier l'origine animale de la lyre et le statut de l'artiste *simius naturae*[21], seuls à vrai dire les poètes burlesques – bien-nommés *umoristici* ou *capprici*, c'est-à-dire les poètes qui précisément écrivent d'humeur et de caprice – auront à cœur de réactiver la composante physiologique qui entre dans l'art de la lyre. Ainsi au début du *Roman comique*, Scarron ne manque pas de redessiner, derrière la figure fatiguée du musicien qui porte mélancoliquement sa viole de basse, l'ombre comique de la tortue qui lui a donné naissance, réactivant les phases antérieures de son histoire physiologique: au bout du compte, le burlesque n'est rien d'autre que ce *palimpseste* humoraliste qui fait régresser la confection de la Lyre de la perfection de son *fini* au moment originel – instable et potentiel où tout peut basculer encore –, de la genèse organique de l'instrument.

> Il portoit sur ses épaules une basse de viole et, parce qu'il se courboit un peu en marchant, on l'eût pris de loin pour une *grosse tortue* qui marchait sur ses jambes de derrière. Quelque critique murmurera de la comparaison à cause du peu de proportion qu'*il y a d'une tortue à un homme; mais j'entends parler des grandes tortues qui se trouvent dans les Indes* et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité[22].

S'il répugne à mettre en scène l'animalité de la Lyre, le premier dix-septième siècle fait néanmoins intervenir le complexe humoral ou humoraliste dans un cadre plus discret qui est celui du «Concert». C'est le *Concert champêtre* du Titien qui à cet égard donne le ton: l'harmonie musicale est donnée à voir comme un équilibre précaire

---

[21] La présence d'un cerf dont les ramures se trouvent exactement à la hauteur des deux bois de la lyre semble rappeler aussi, dans le même fronstispice, l'origine *cyclopique* de l'instrument d'Orphée.

[22] Scarron, *Le Roman comique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 66.

entre la nature et la culture, entre le corps et l'art. D'un côté, le musicien de ville qui joue du luth exemplifie le genre élevé de la rhétorique (les habits richement décorés symbolisent les *ornamenta*, les figures du discours ou de la musique); de l'autre côté, le nu provocateur de la femme juxtapose une certaine *negligentia* ou lasciveté qui est la part de la nature dans l'art et dont témoigne l'usage de la flûte agreste de Pan. Mais les deux origines (cultivées et naturelles, sublimées et grossières) sont appelées à se concilier dans le concert champêtre lui-même qui exige la concordance de toutes ces voix discordantes: c'est ce qu'exprime la femme qui puise de l'eau dans le puits et qui est probablement une figure traditionnelle de la *temperantia*. A cet égard, ce n'est pas un hasard si les musiciens Vénitiens ont inventé parallèlement la forme concertante – le *concerto* – qui «trouve» son principe d'organisation formelle dans un centre mobile, un point d'équilibre sensoriel qui s'«invente» à chaque coup et d'une manière apparemment improvisée, où les configurations mouvantes de la musique, les matières et les idiosyncrasies sonores s'opposent et composent sans cesse dans un combat («con-certare») toujours incertain et indécis sur fond de différences et de distinctions infimes. A la suite du Titien, le concert musical figurera ainsi au début du XVIIe siècle cette composition d'humeurs ou de voix idiosyncrasiques qui forment l'harmonie musicale: la peinture baroque se complaît dans la représentation de ces concerts d'amis ou de ces réunions musicales de famille où se mêlent enfants, femmes, jeunes gens et hommes d'âge mûr ou vieillards, autant de représentations des dessus, soprani, ténors et basses qui respectivement constituent le tissu harmonique (on pense à la gravure caricaturale des *Singer* de Jost Amman). C'est surtout chez Caravage et les Caravagesques qui étaient en relation avec les Académies de Musique que l'on trouve ces groupes de concertistes: il s'agit de rendre à l'émotion dramatique et à l'expression des affects leur force d'évidence et leur prégnance dans la composition picturale, et la musique est retenue pour son importance dans la promotion de ce que les Allemands appellent l'*Affektlehre*. Qu'en même temps les musiciens des concerts caravagesques se trouvent être aussi souvent des bohémiens, aigrefins et filous, charlatans de tout genre ou tireuses de cartes, révèle bien la signification foncièrement ludique de ces jeux musicaux ou picturaux – mélange d'instinct, d'impulsion et de ruse expressive – qui définissent cette nouvelle esthétique du *concerto* tant sonore que coloré.

Parmi les Caravagesques français, il conviendrait de placer au premier plan le tableau d'Eustache Le Sueur intitulé *La réunion d'amis* de 1640, qui se trouve au Louvre. Les quatre amis qui chantent et jouent, représentent – je crois que personne n'a proposée cette hypothèse de lecture – la série des quatre humeurs ou tempéraments : le personnage assis au centre de cette assemblée de dilettantes est un *mélancolique* que caractérise la position de la tête penchée et appuyée sur le poing ; on devine à sa gauche le *flegmatique* dont les yeux paraissent légèrement ensommeillés ; à la droite, le *colérique* est reconnaissable à sa posture martiale, à la cuirasse qui recouvre sa poitrine et à l'étendard qu'il étreint avec fermeté ; enfin tout à gauche un homme en tenue antique, au visage jovial et qui s'amuse à caresser un chien désigne le sanguin. Si l'on joint à ces éléments d'identification la physiognomie propre des visages qui forment une pyramide des âges allant du plus vieux au plus jeune, nous voyons se confirmer l'existence d'une échelle des tempéraments qui, disposée dans le même ordre, conditionnerait le système musical.

Trois autres indices importent pour l'interprétation à la fois métamusicale et métapicturale du tableau. On notera d'abord la présence des deux personnages situés en arrière-plan qui font le geste de *couronner* le mélancolique occupant le centre du tableau : ils le désignent ainsi d'office comme une figure du *génie* au sens du *Problème 30, 1* d'Aristote ou de la *Melencolia* I de Dürer qui en est la transcription figurée. Ensuite, le musicien a reçu pour l'occasion le visage du luthiste Denis Gaultier, auteur de *La Rhétorique des dieux*, traité de musique où l'on trouve la traditionnelle association des modes grecs aux différents mouvements ou humeurs de l'âme. Enfin, au fond à gauche, le peintre – auteur du tableau – s'est représenté « en abysme » peignant le tableau que nous voyons un peu comme Vélasquez le fera plus tard avec les célèbres *Ménines*. Que le peintre se soit ainsi lui-même représenté dans le tableau signifie en la circonstance que la peinture – comme la musique – relève de cette composition ou *syncrisis* humorales que révèle l'harmonie musicale des divers tempéraments. Les *colores* de la peinture ne sont pas sensiblement différents de la *colorature* des voix ou des modes musicaux ; la palette des *tons* du tableau ne diffère guère de nature de l'échelle des *tonalités* musicales : les uns et les autres dérivent d'une modélisation ou modalité des humeurs. Revu dans cette perspective, le tableau de Le Sueur se donne comme une allégorie musicale de la peinture comprise comme harmo-

nie de parties concertantes selon la gradation ou le dégradé des perceptions sensibles, selon la palette ou l'échelle des *moments* perceptifs du corps, des *mouvements* humoraux.

Le tableau d'Eustache Le Sueur est contemporain de la lettre à Chantelou dans laquelle Poussin expose, à la fin de l'année 1647, sa théorie des modes d'expression picturale et des *affetti*. Poussin qui s'inspire de Zarlino transcrit à l'intention de Chantelou la liste des principaux modes grecs et des effets humoraux qu'ils sont censés produire sur les auditeurs: le mode «dorique (est) stable, grave et sévère»; le phrygien «véhément, furieux et très sévère»; le lydien propre «aux choses lamentables», l'hypolydien plein de «suavité et douceur» et le mode ionique est «de nature joconde» (c'est-à-dire joyeuse). Comme on le sait, ces ancêtres de nos modernes tonalités connaissaient en Italie, depuis la fin du XVIe siècle, un vif intérêt, de la *Camerata* du comte Bardi à Florence jusqu'aux cercles des Aldobrandini et des Barberini à Rome. Un protégé des Barberini, Giovanni Battista Doni, fit paraître en 1635 son *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, précédé en 1633 par un essai de reconstitution de la fameuse *Lyra barberina*. L'un des peintres dont Poussin se sentait le plus proche, le Dominiquin, était féru de théorie musicale et avait inventé de nouveaux instruments de musique, dont un clavecin à plusieurs claviers et un luth perfectionné permettant de réunir, sur une même échelle, les gammes enharmoniques et chromatiques des Grecs à la gamme diatonique moderne. On assiste donc avec Le Sueur et Poussin à l'expansion d'une musique expressive fondée sur la prise en compte d'une physiologique du son, d'un humoralisme musical transposés dans le domaine pictural: les modes peuvent contribuer à imiter les différentes passions (les *affetti)* et à les susciter en retour chez l'auditeur (ou le spectateur du tableau). En 1668, soit deux ans après la mort de Poussin qu'il avait longuement fréquenté à Rome, Félibien résumera ainsi la pensée que le maître avait développée dans sa lettre sur les modes:

> Poussin s'était imaginé que comme dans la Musique l'oreille ne se trouve charmée que par un juste accord de différentes voix; de même dans la Peinture la vue n'est agréablement satisfaite que par la belle harmonie des couleurs et la juste convenance de toutes les parties les unes auprès des autres. De sorte que considérant que la différence des sons cause à l'âme des mouvements différents, selon qu'elle est touchée par des sons graves ou aigus, il ne doutait pas que la manière

d'exposer les objets dans une disposition de mouvements et une apparence d'expression plus ou moins violentes, et sous des couleurs mises les unes auprès des autres et mélangées diversement, ne donnât à la vue diverses sensations qui pouvaient rendre l'âme susceptible d'autant de passions différentes[23].

LA LYRE SANS CORDE OU LA MUSICIENNE DU SILENCE

On notera toutefois une différence sensible entre le dispositif humoral imaginé par la Lyre ronsardienne et la scène du *Concert* qui lui sert d'équivalent au dix-septième siècle. La structure concertante joue davantage sur la complémentarité et la sériation des idiosyncrasies que sur le procès de leur intégration: je veux dire par là que l'ordonnance et la symétrie qu'impose l'harmonie classique l'emporteront sur l'asymétrie de l'histoire et de la genèse qui, dans la structure bipolaire de la lyre ronsardienne, faisait naître la performance profonde de l'esprit de la surface de jeu des humeurs diverses et des *spiriti* mobiles du corps. En d'autre terme, c'est le corps de la lyre – sa corporalité, son accidentalité emblématisée par la tortue – qui se voit désormais écarté du processus cyclothymique qui présidait à la composition de la lyre. Dans le meilleur des cas, les deux instances du corps et de l'esprit que la Lyre ronsardienne articulait ensemble sur le modèle de l'articulation du corps vivant se trouvent irrémédiablement distribuées sur deux cycles non plus synchrones, mais découplés l'un de l'autre.

C'est ce qui passe en particulier chez Poussin dont l'œuvre comporte en parallèle un cycle dionysiaque qui témoigne de la fascination du peintre pour les bachanales des Caravagesques et un cycle Apollinien qui apparaît fonctionner en quelque sorte comme la négation ou plutôt la dénégation de cet abandon aux humeurs du corps. La conséquence la plus symptomatique en l'espèce est que, si la série Dionysiaque (*La naissance de Bacchus*, les *Bacchanales devant un temple* et surtout *Le triomphe de Bacchus en Inde*) met en œuvre avec insistance des instruments de musique (crotales, flûtes de Pan, tambourins, autant d'instrument qui renvoient à la lasciveté et à la frénésie

---

[23] A. Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668, éd. Trévoux, 1725, V, p. 323.

animale du son), tout à l'inverse la série Apollinienne nous étonne par l'effacement de toute marque d'instrumentation : ainsi dans le tableau intitulé *Apollon et les Muses*, le dieu est privé de tout emblème de son art (alors que dans le *Parnasse* de Raphaël qui sert de modèle à Poussin, Apollon tient une *lira da braccio*, remplacée comme il se doit par une cithare dans l'estampe qu'en a faite Marcantonio Raemondi). Quant à la fameuse *Inspiration du poète* du Louvre, elle nous montre bien Apollon tenant une lyre à la main, mais comme chacun sait, cette lyre curieusement n'a pas de cordes (pour reprendre l'expression que Ronsard utilise pour désigner les cordes de la lyre fabriquée par Mercure, elle n'a pas « de tripes »).

Tout se passe en somme chez Poussin comme si le corps organique de l'instrument se trouvait être surdéterminé dans le cycle de Bacchus, mais complètement évacué, en tous les cas sublimé ou abstrait dans les représentations concurrentes d'Apollon. Sans doute, le refus de la matérialité de la Lyre que proclame *L'Inspiration du Poète* tient-il à la volonté exprimée par Poussin de « travailler de l'intellect » comme le suggère l'*Autoportrait* du peintre[24]. De même que l'absence d'instrument de peinture dans cet *Autoportrait* (un livre remplace le pinceau traditionnel que la main de l'artiste aurait dû tenir) et la présence d'un troisième œil – en plus ou en trop – qui est l'œil mental (la peinture est « cosa mentale »), signalent le refus absolu de toute technique – de cette *technê* ou ruse artistique qui dégrade le génie en le rattachant à l'humoralisme de la *prudentia* animale et que doit désormais éclipser une activité exclusivement intellectuelle, de même aussi l'effacement des marques physiques de la Lyre dans l'*Inspiration du Poète* témoigne-t-elle de la volonté qu'a le peintre de s'élever au niveau abstrait d'une harmonie idéale et mentale, celle du tableau qui se *lit* intérieurement, disait Poussin, plus qu'il ne se *voit* extérieurement[25], ou celle des sphères dont l'oreille humaine, selon le texte de Macrobe, ne saurait paradoxalement entendre que le silence (dans la peinture, c'est l'« œil » qui désormais « écoute »). Là en somme, où autrefois la Lyre ronsardienne laissait encore percevoir le bruissement et la rumeur

---

24 Sur l'intellectualisme de cet autoportrait, cf. J. Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1981, p. 38.

25 Selon Fumaroli, *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au 17e siècle*, Paris, 1994, pp. 95-96, l'« Inspiration du poète » de Poussin serait une autoreprésentation du peintre sous la figure du poète (représenté ici par la muse Calliope).

sourde des humeurs du corps qu'il convenait d'intégrer au corps sonore, la lyre de l'*Inspiration du poète* de Poussin fait maintenant entendre une musique purement *théorique*; elle s'est faite tout entière « la musicienne du silence », dirait Mallarmé. Ainsi que semble l'indiquer le tableau initiatique intitulé *Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil*, le nombre abstrait ou le nombre d'or des Pythagoriciens ne peut en effet que s'opposer radicalement à l'imperfection du sensible ou à l'approximation des humeurs matérielles, immanentes et intra-mondaines: alors que pour le Ronsard de la Lyre le *nuage* constituait encore le lieu *nuancé* de l'invention mélancolique des formes, de la liberté ou de la *stravaganza* de la fantaisie[26], ce même nuage devient dans le tableau de Poussin un obstacle supplémentaire pour le regard aveugle d'Orion; il dessine l'ombre portée de la réalité opaque qui s'interpose douloureusement entre l'intellect et la lumière solaire, qui cache l'origine par définition voilée ou invisible de la vérité transcendantale.

La nature morte de la musique

Le refus de toute interaction possible entre trouble organique et performance de l'esprit – refus probablement cartésien – met en quelque sorte fin à tout le complexe savamment dosé et équilibré de la psychophysiologie qu'avait élaboré le *Problème* 30, 1 d'Aristote. Ce n'est pas d'ailleurs que ce refus ne suscite à l'occasion d'inquiétants effets de collusion entre l'art et le vivant, et ne favorise un retour du refoulé corporel: de même que Scarron faisait régresser la basse de viole vers la forme d'une tortue, Poussin cherche parfois à confondre les deux registres en tirant Apollon du côté de Bacchus. Ainsi la fameuse *Inspiration du poète* de Hannovre qui est une variante en quelque sorte subversive de l'*Inspiration* du Louvre exhibe ostensiblement un Apollon au corps entièrement nu, peint sous les traits et

---

26 « Comme celuy *qui contemple les nuës/ Fantastiquant* mille monstres bossus [...] Voilà comment, pour estre fantastique/ En cent façons ses beautés j'apperçoy,/ Et *m'esjouïs d'estre melancholique/* Pour recevoir tant de formes en moy » (Laumonier, t. 7, pp. 287-280). Sur la fonction du nuage dans la perspective, cf. E. H. Gombrich, *Art and Illusion : a study in the psychology of picturial representation*, London, Phaidon; New York, Pantheon Books, 1960, ch. « The Image in the clouds » et Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

dans l'attitude d'un Dionysos qui, à demi allongé sur une couche champêtre, tend voluptueusement au poète, en lieu et place de la lyre divine, une... coupe de vin, tout cela sous les yeux d'une Thalie elle-même travestie en une Bacchante effrénée, aux seins audacieusement dénudés. Annonçant le *Ballet des Fêtes de Bacchus* qui ne craint pas d'associer, encore en 1651, le dieu de la lumière et le dieu du vin, le palimpseste du corps bachique se retrouve également dans la série des tableaux qui dépeignent Apollon sous l'apparence servile d'un bouvier condamné aux tâches les plus basses de gardiennage (*Apollon qui garde les bœufs*) – bouvier d'ailleurs exposé aux farces et mauvais tours d'un Mercure toujours aussi rusé et facétieux (*Mercure dérobe un objet dans la besace d'Apollon*). Néanmoins, loin de sacrifier à la mode des grotesques ou des *umoristici* (mode qu'annonce par exemple le *Festin des Dieux* de Giovanni Bellini)[27], il semble bien que Poussin veuille faire entrevoir à travers cette évocation bucolique de l'art comme l'écho fortement nostalgique d'un impossible retour à la nature biologique de la lyre ou de l'art: à l'égal de l'étrange tableau *Et Ego in Arcadia* qui fait surgir la mort au sein même de la nature idyllique, la scène d'*Apollon amoureux de Daphné* est grevée par le constat douloureux et mélancolique, en tous les cas désabusé – mais de ce fait même aussi lucide dans la clarté et la transparence de la lumière poussinienne – d'une séparation définitive entre les deux mondes humain et divin respectivement placés aux deux extrêmes du tableau comme pour mieux figurer une rencontre tant irréelle qu'irréalisable. De même, dans *La danse de la Vie humaine*, c'est le Temps qui tient la Harpe et fait danser dos à dos quatre femmes devant une immense statue à deux faces de Janus tandis qu'Apollon plane très haut au-dessus de la scène, emporté par son char céleste et comme désengagé de tout le processus de l'alternance du corps. Tout en réprouvant l'articulation généalogique du grotesque et du sublime que prônait au contraire la Lyre ronsardienne, Poussin ne se résigne donc pas à exclure tout à fait l'existence d'un «lyrisme naturel» et sensuel, lyrisme d'autant plus séduisant qu'il est tragiquement désaliéné et exempté de toute hypothèque idéaliste, qu'il ne chante en somme que la conscience nostalgique d'un manque ou d'un déficit de toute inté-

---

[27] Cf. E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods: a study in Venetian Humanisti*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1948.

riorité ou de tout sens. C'est pourquoi Poussin ne saurait entièrement annoncer le classicisme, celui-ci ne pouvant qu'exacerber sans contrepartie, le rendre irréductible, l'antagonisme existant entre le monde idéal et le monde humoral: cette nouvelle position ouvrira alors une autre histoire de la Lyre – celle du « grand renfermement de la folie » qui programmera véritablement la fin de toute tentative visant à réconcilier esprit et humeurs à travers le fonctionnement cyclothymique du génie-mélancolique tel que la Renaissance le définissait à la suite du *Problème 30, 1* d'Aristote. Il n'y aurait donc pas lieu pour les amoureux du baroque de craindre que l'incompatibilité entre le corps et l'esprit fasse perdre le moins du monde à la lyre poussinienne son *anima*, c'est-à-dire son *spirito fantastico*. Bien au contraire, en isolant dans l'aura d'une mystérieuse mélancolie la sphère immanente des *affetti* et des mouvements d'humeurs, la peinture musicale de Poussin consacre de fait, sinon de droit, le registre proprement matériel et instrumental de la lyre; elle lui reconnaît en somme une essence proprement phénoménale et objectale qui ne soit en rien subordonnée à la fixité d'une norme idéale, mais ne *dépende* que d'elle-même, c'est-à-dire de sa propre *dépense*. Délivrée de toute obligation de sens, la musique n'aura désormais d'autre *sens* (ou signification) que son propre *sens* (ou sa sensibilité aux excitations idiosyncrasiques); elle n'aura d'autre direction enfin que le seul geste toujours momentané, modifié et nuancé que dessinent, dans le caprice de leurs méandres, la pente et le poids des humeurs labiles en quête de leur point d'équilibre, de leur *concertation* toujours problématiques. Définir en ces termes la musique humorale, c'est à l'évidence décrire en même temps la naissance de la musique purement instrumentale telle qu'elle cherche à se donner une légitimité au début du XVIIe siècle.

Au demeurant, il est significatif qu'en cherchant à promouvoir le paradigme de la *lyre sans corde* (de la lyre *énervée*), Poussin n'opte même pas pour la solution intermédiaire que proposaient à la même époque les nombreuses *natures mortes aux instruments de musique*. En attribuant au luth une corde cassée ou rompue ainsi qu'on peut le voir par exemple chez Evaristo Baschenis vers 1650[28], ces « natures mortes » entendent bien symboliser, même négativement et « en

[28] Norbert Schneider, *Les Natures mortes, Réalité et symbolique des choses*, Köln, B. Taschen, 1990, p. 175.

creux », les liens génétiques qu'entretiennent l'*art* et le *vivant* (ici en l'occurrence : le *mourant*, voire l'*inanimé*). De la même manière que la chute de fleurs qui se fanent ou l'évanescence d'un papillon éphémère mettent non seulement en relief la caducité et la fragilité biologiques des êtres vivants, mais révèlent surtout la nature de *choses* que leur confère leur appartenance à l'univers phénoménal des objets (le sentiment commun de la *vanitas* que le règne biologique partage en la circonstance avec le monde minéral – diamants, verre ébréché, miroir, etc... – fait bien apparaître ce processus de *chosification* comme un nouveau sujet esthétique), de même donc la « nature morte au luth cassé » ne se contente pas de suggérer la mélancolie qui mêle indifféremment dans un même destin mortel l'animé et l'inanimé, l'animal et l'objet manufacturé ; elle signifie en même temps à quel point la cadence de la musique, perçue à l'instant de sa disparition sonore, devient en tant qu'affect un objet inattendu d'...*imitation*. Il convient en effet de préciser que, selon les critères esthétiques de l'époque, la *mimêsis* ne saurait concerner que des événements résultant de l'intervention du vivant : la *Poétique* d'Aristote ne postule-t-elle pas que le poète (ou le musicien) ne doit imiter que des *actions* humaines (éventuellement animales), mais jamais des *objets* inanimés, c'est-à-dire pour la peinture, des « natures mortes », et pour la musique, des sonorités purement instrumentales (sans « voix humaines » pour les produire)? On pourrait à cet égard appliquer à la nature morte ou à l'instrumentation pure l'analyse que W. Benjamin proposait de l'allégorie baroque : de même que l'allégorie n'est allégorie que d'elle-même, la nature morte ou la musique instrumentale ne peuvent signifier que leur matérialité objectale, soit des matériaux insensibles ou des bruitages d'origine organologiques et non organiques. Incapables de proposer d'autre sujet d'imitation que leur inanité, n'ayant d'autre existence ou essence légitimes qu'une perpétuelle instabilité et fugacité, l'« image morte » comme le « son concret » apparaissent dès lors condamnés à représenter exclusivement le geste de leur naissance ou de leur disparition, à épouser uniquement le *moment* ou le *mouvement* de leur apparition ou de leur fuite, à n'être donc en définitive que *nuance* ou *muance*. En d'autres termes, peinture et musique n'ont plus de *sujets* – relevant par conséquent d'une perception mentale ou idéale –, mais seulement des *objets* de représentation, en l'occurrence les affects ou *affetti* qui sont à la fois la *matière* et la *manière*, la forme et le matériau de l'art. La sensation fait à elle seule tout le sens.

Si donc la lyre de Poussin renonce même à vouloir être une lyre désaccordée (dont le ventre aurait sauté comme c'est le cas par exemple avec les cordes rompues de la lyre du *Songe de Poliphile*), si elle désire demeurer au contraire une lyre nue et pure, proprement une lyre sans corps sonore, c'est en réalité pour mieux ouvrir autour de cette exclusion un nouvel espace générique ou lyrique, celui que constituerait le genre original et autonome de la musique instrumentale (ou de la peinture bachique). Là où la lyre ronsardienne maintenait encore précautionneusement une collusion entre la physiologie et l'art, la lyre de Poussin délimite par son intransigeance un champ de théorisation inédit qui valorise, sans chercher à les récupérer dans une structure idéale et normative, la gestualité et la frénésie dans toute leur pureté.

Olivier POT
Université de Genève