

Chapitre 2

En 1999, Gérard Geay m'avait demandé de faire une conférence sur la musique dans l'œuvre de Dante, dans le cadre d'un Colloque de l'Université de Genève. En voici le texte, repris déjà plusieurs fois dans des conférences et des publications.

La musique dans l'œuvre de Dante ⁽³⁾

Un long voyage

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.*

*Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai dans une forêt obscure
car j'avais perdu la voie droite.*

(*Inf.* I, 1-3)

Lorsque, perdu dans la forêt obscure au fond de la vallée, Dante veut rejoindre le sommet de la colline éclairé par le soleil, il se heurte aux trois bêtes fauves, la panthère, le lion et la louve, qui le repoussent vers le bas, et il désespère d'atteindre enfin son but, « *perdei la speranza dell'altezza* ». Il devra faire un long détour pour parvenir au soleil, connaître la vérité des choses. Il en est ainsi de notre sujet : un long détour est nécessaire pour tenter d'entrevoir la place de la musique dans l'œuvre de Dante, et de la chanson dans nos vies ; et parmi les fauves qui font obstacle à ce voyage, le plus redoutable est le sens même du mot « *musica* » dans les textes de Dante, beaucoup plus vaste et général que dans la langue moderne à partir du XVI^e siècle, et dont on peine à discerner à première apparence s'il désigne l'une ou l'autre des trois sortes de « musiques » des traités médiévaux, s'il indique la « musicalité » de la parole versifiée ou s'il traduit une expérience sensible des sons exprimés par la voix ou par des instruments, organisés en « mélodies », en « harmonie » et encore selon des « rythmes » s'adressant à l'oreille et non plus à l'intellect pur. Nous tenterons pourtant de parvenir en haut de la colline et à quelques certitudes en faisant l'hypothèse qu'elles peuvent aujourd'hui encore donner sens à notre vie quotidienne et à notre pratique du texte et de la partition, de la poésie et de la musique, car nous constaterons une étonnante modernité de Dante. En chemin, nous écouterons quelques musiques écrites à notre époque pour accompagner le texte de Dante et, qui sait, peut-être en inventerez-vous de nouvelles...?

1.- Du silence de la mort spirituelle au silence de l'extase. La montée en musique

Une chose est frappante dans ce premier Chant de la *Divine Comédie*, c'est le silence dans lequel se déroule ce drame initial : aucun bruit naturel, les trois bêtes ne crient pas, le lion ne rugit pas, c'est leur seule vue qui repousse Dante vers le bas, aucun son ne sort même de la bouche du poète tandis qu'il redescend « *là, dove il sol tace* », où le soleil se tait (I, 60). Silence absolu, silence de mort, silence ouaté qui marque le « sommeil » dans lequel Dante est plongé, et ce silence est aussi celui du « soleil », c'est-à-dire, à la lettre, d'Apollon, dieu de la lumière et de la musique, cette puissance qui assure l'ordre du monde. Silence de désespoir donc, d'un monde privé de musique, jusqu'au moment où apparaît « *chi per lungo silenzio pareo fioco* » (I, 63), celui qui semblait enrôlé à cause d'un long silence, vers controversé que les commentateurs interprètent dans un sens purement allégorique, alors qu'il faut peut-être le lire d'abord au sens propre, comme notation auditive : Virgile vient des Limbes, lieu de silence, où l'on n'entend aucune plainte mais seulement des « soupirs » (IV, 26), où l'on parle peu et doucement (« *parlavan rado, con voci soavi* », IV, 114), où on perd donc l'habitude de la parole. Dante au contraire lui « crie » : « *Miserere di me* ».

Mais c'est aussi dans le silence que s'achève le voyage de Dante au dernier Chant du *Paradis* : lorsqu'il arrive enfin au but, lorsque lui devient perceptible le secret de l'ordre universel, la forme universelle, lorsque, par un éclair, il plonge son regard dans la lumière éternelle de l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles, tout mouvement s'arrête, toute parole sonore, toute musique même devient impuissante à dire cette flamme. Tout est baigné dans la lumière et le silence.

Entre ces deux silences, toute l'œuvre de Dante est une immense montée en musique, comme on dit une montée en puissance ou en pression. Tentons de refaire ce chemin.

2.- Les bruits de l'enfer : un monde sans musique

Le bruit commence avec l'*Enfer*. L'*Enfer* est présenté dès l'abord au Chant III comme le lieu des « *genti dolorose / c'hanno perduto il ben dell'intelletto* », les foules qui souffrent d'avoir perdu le bien de l'intellect ; et, aussitôt après, l'annonce « *di colore oscuro* », de couleur sombre, inscrite au-dessus de la porte (« *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate* », (abandonnez toute espérance vous qui entrez), Dante perçoit la nature des « *segrete cose* » :

**Quivi sospiri, pianti ed alti guai
risonavan per l'aer senza stelle,
perch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle,
facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre, in quell'aria senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.**

(*Inf.* III, 22-30)

Là soupirs, pleurs et grandes plaintes
résonnaient dans l'air sans étoiles,
ce qui me fit d'abord pleurer.
Diverses langues, et d'horribles paroles,
mots de douleur, accents de colère
voix fortes et rauques et bruits de mains
faisaient un tumulte qui tourne
toujours, dans cet air éternellement sombre
comme le sable quand souffle un tourbillon

⁽³⁾ * Texte d'une Conférence que j'ai donnée le 21 avril 1999 au Centre de Musique ancienne et du Conservatoire Populaire de Musique de Genève, dans le cadre du Séminaire "La musique autour de Dante". Texte revu en septembre 2002, janvier 2012 et le 03 novembre 2019.

Il reprend dès le chant IV, 8-9 par « ... *La valle d'abisso dolorosa / che 'ntrono accoglie d'infiniti guai* » (la vallée d'abîme douloureux / qui accueille un fracas de plaintes infinies). Soupirs, pleurs, plaintes, bruit d'une part, obscurité de l'autre, telles sont les deux caractéristiques de l'enfer.

Plus tard, à partir du chant IX, viendra s'ajouter la puanteur : « *Questa palude che il gran puzzo spira* », ce marais qui exhale une grande puanteur (31), « *una valle ... che'nfin là sù facea spiacer suo lezzo* », jusque là-haut faisait sentir sa désolante puanteur (X, 136 ; Cf XI, 4 et 12 : « *il tristo fiato* », le souffle mauvais ; XII, 40 : « *l'alta valle feda* », la grande vallée infecte ; XVIII, 113 : « *vidi gente attuffata in uno sterco* », je vis des gens plongés dans une fiente ; XXIX, 50 : « ... *e tal puzzo n'usciva / qual suol venir de le marcite membra* », et il en sortait une puanteur semblable à celle de membres pourris, et 60 : « *l'aere sì pien di malizia* », de peste). Au *Purgatoire*, évoquant la Sirène d'Ulysse, il parlera encore de la puanteur (« *puzzo* ») de son ventre découvert (XIX, 33) mise en rapport avec le mauvais chant de la sirène. Au *Paradis*, Dante parle de « *il puzzo del paganesmo* », la puanteur du paganisme (XX, 125) et, à propos des papes Boniface VIII et Clément V, il emploie le même terme de « *puzza* » : le pape « *fatt'ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza* », qui a fait de mon cimetière un cloaque de sang et de puanteur (XXVII, 25-6).

C'est donc le cri qui marque l'enfer, « *grido* », « *strido* », « *guaio* », « *lamento* », « *sospiro* » (le « mauvais » soupir, car en *Purg.* IV, 132, Belacqua parle de « *buon sospiri* », de même que les âmes du purgatoire « crient » encore : *Purg.* VIII, 65 ; XIII, 50 et que le cri de Dante appelant Paolo et Francesca est « *affettuoso* », c'est-à-dire « plein d'émotion », *Inf.* V, 87), « *compianto* », plainte (*Inf.* V, 35), ou encore « *duolo* », cris de douleur (VIII, 65 : « *ne l'orecchie mi percosse un duolo* », sensation auditive désagréable). On trouve encore le verbe « *gemere* », geindre (XII, 132 qui est aussi le bruit du tison enflammé qui « grince » sous l'effet du vent : XIII, 41). Et le vent souffle toujours, emportant les cris dans l'air obscur : « *La bufera infernal, che mai non resta / mena gli spirti con la sua rapina* », la tempête infernale qui jamais ne s'arrête emporte les esprits dans sa rafale (V, 31-2 ; cf XIII, 92 ; XXVI, 87 ; XXXIII, 103).

Le cri est souvent animal : Minos « *ringhia* », grogne (V, 4), Cerbère « *latra* », aboie (VI, 14 ; cf VII, 43 ; XXX, 20 ; XXXII, 105, 108) et Dante dit de lui « *Qual è quel cane ch'abbaiando agogna* », tel un chien aboyant et vorace (VI, 28), et il fait « *urlar* » les damnés (VI, 19 ; cf : VII, 26). Un autre damné « *muggia* », comparé au « boeuf sicilien » (XXVII, 7-15) ; la flamme de Guido de Montefeltro « *ruggia* » (rugit, XXVII, 58 ; cf *Purg.* IX, 138 à propos de Tarpéia) ; en XXV, 137, une âme s'enfuit « *suffolando* », sifflant comme un serpent. Le cri peut être simplement celui de l'oiseau, cri parfois encore presque humain : « Et comme les grues vont chantant leurs plaintes (*lor lai*) / en formant dans l'air une longue ligne, / ainsi je vis venir, poussant des cris (*traendo guai*) / les ombres portées par ce grand vent » (V, 46-9) ; ou cri proprement animal : les traîtres de la Caina (XXXII, 31-6), pris dans la glace, claquent des dents (le claquement de dents promis par l'*Évangile* de St Matthieu aux habitants de la Géhenne) « *in nota di cicogna* » sur une note de cigogne, bruit monotone et obsédant (« *cicogna* » rime avec « *vergogna* », honte) et ils coassent (« *gracidar* ») comme des grenouilles au bord d'un étang, le nez à fleur d'eau.

L'enfer est donc le lieu des bruits confus, violents, désordonnés : « *rimbombo* » (XVI, 1), « *fracasso* » (IX, 65), « *romore* » (III, 128 ; XXIII, 38). Parfois les damnés pleurent « en silence » (XX, 8), comme dans *Inf.* I, les trois bêtes fauves effraient Dante par leur vue terrible sans émettre aucun cri, rugissement ou hurlement. Bruit ou silence, dans tous les cas la musique est absente de l'enfer ; l'enfer est un monde sans musique, et Ulysse n'y évoque même pas le chant des Sirènes qui ne seront citées qu'au *Purgatoire* (Cf supra). L'enfer est le lieu du « *cattivo coro* » des mauvais anges, ceux qui ne furent ni rebelles ni fidèles (III, 37) ; Orphée est le seul poète-musicien à se trouver dans les Limbes (IV, 140) et, si quelque instrument de musique est cité, c'est par dérision : « *ed elli aveva del cul fatto trombetta* » (XXI, 139, Et lui, il avait fait un clairon de son cul) ; en XXX, 49-51, le luth n'est qu'une image pour décrire l'infirmité, l'hydropisie qui frappe le falsificateur, que son ventre rond ferait ressembler à un luth s'il n'avait pas eu de jambes (« *Io vidi un, fatto a guisa di lëuto, / pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia / tronca da l'altro che l'uom ha forcuto* ») Et j'en vis un en forme de luth, comme s'il était coupé à l'aine là où le corps devient fourchu). Le « cor puissant » de Nemrod annonce le puits des Géants (XXXI, 12-18), et c'est ironiquement que Dante parle de « doux psaumes » à propos de la phrase incompréhensible que prononce le géant (XXXI, 69) tandis qu'en XXXIV, 1, il parodie l'hymne de Fortunat (liturgie du vendredi saint) pour annoncer l'arrivée de Lucifer : « *Vexilla regis prodeunt inferni* » (les enseignes s'avancent du roi de l'enfer).

Ecoute d'un passage de Luciano Berio, *Laborintus II* pour récitant, trois voix, chœur parlé, bande magnétique et ensemble, sur un texte de Eduardo Sanguineti, 1965.

Proposition de dire sur un rythme de rap le début du chant III de l'Enfer

3.- De la Tour de Babel à la nécessité du chant

Dans la citation d'*Inf.* III, 25, on aura remarqué qu'aux pleurs et cris des damnés se mêle un bruit significatif : « *Diverse lingue, orribili favelle* », diverses langues et horribles paroles. Il reprend la même idée à propos des coléreux : « *Quest'inno si gorgoglian ne la strozza, / ché dir nol posson con parola integra* » (VII, 125-6: Cet hymne ils le gargouillent dans leur gorge / car ils ne peuvent le dire par des mots entiers). Sémiramis, la reine de luxure, est dite « *imperatrice di molte favelle* », elle régna sur des peuples aux langages divers. Le bruit est donc dû aussi à la confusion des langues, claire allusion à la Tour de Babel. Y aurait-il un rapport entre cette absence de musique, cette discordance, ce désordre non-harmonique qui caractérisent l'enfer et la confusion des langues, la non-communication ? La parole entière (« *integra* ») est le fruit de l'amour : « *Amor mi mosse che mi fa parlare* » (II, 72, Amour m'a envoyé qui me fait parler) ; l'amour disparu, ne reste que le blasphème : « *Bestemmiavano Dio e lor parenti, / l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme / di lor semenza e di lor nascimenti* » (III, 103-05, Elles blasphémaient Dieu et leurs parents, / l'espèce humaine et le lieu et le germe / de leur naissance, et de leur lignée). Ils haïssent leur naissance, c'est-à-dire ce qui les a séparés de leur mère, ce qui les a fait être autres. Voilà une première question qui, sans en avoir l'air, va éclairer le statut de la musique.

Car que signifie l'épisode biblique de la Tour de Babel, sinon une nouvelle répétition du péché originel, une tentative de supprimer l'altérité qui fonde le langage ? ; et là, les hommes tentent d'annuler l'altérité majeure, celle qui distingue l'homme de Dieu, de Yahvé, c'est-à-dire de l'indicible, l'inatteignable, celui dont on ne peut prononcer le nom, YHWH : « *Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel* ». Le ciel : c'est-à-dire un lieu qui n'était pas destiné à l'homme dont la vocation était de dominer la terre et les animaux. « *Faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre* » (*Genèse*, 11, 1-9) : aspiration à n'être qu'un, non différenciés, après la série de meurtres et de méchanceté qui grandit à mesure que l'humanité se développe (*Genèse*, 6, 5-6). Ce fut déjà la tentation d'Eve, supprimer la différence. Or la non différenciation, dans cette fausse harmonie collective qui serait celle

d'un orchestre dont tous les musiciens joueraient les mêmes notes, c'est précisément le renoncement à l'être, donc aussi le renoncement à la parole, la plongée dans une sorte de nouveau déluge où tout serait indifférencié à l'opposé de l'arche de Noé, lieu de la différenciation, et d'abord de la différenciation sexuelle : « **De tout être vivant, de toute chair, tu introduiras un couple dans l'arche pour les faire survivre avec toi ; qu'il y ait un mâle et une femelle !** » (Gen. 6, 19)⁽⁴⁾. Il faut donc couper pour réintroduire la différence, disperser, confondre (brouiller) les langues, comme l'arc-en-ciel, symbole de l'Alliance, était composé de sept couleurs, signe de différenciation: c'est ce que fait Yahvé. Il faut couper comme plus tard Salomon utilisera le glaive pour rendre son jugement et Jésus sera celui qui apporte l'« épée », le couteau du sacrifice, pour séparer le fils de son père, la fille de sa mère, la bru de sa belle-mère, pour leur permettre d'être.

La coupure opérée par Yahvé n'est donc en rien une malédiction, comme on l'a souvent présentée ; c'est plutôt un nouvel acte de création : après le déluge, les hommes sont mis en mesure de développer leur être propre dans leur diversité. C'est si vrai que le texte qui précède le récit de la Tour de Babel présente déjà comme un acquis positif la dispersion des hommes et la diversité des langues : « **Tels furent les fils de Cham selon leurs clans et leurs langues, groupés en pays et nations ... Tels furent les clans des fils de Noé selon leurs familles groupées en nations. C'est à partir d'eux que se fit la répartition des nations sur la terre après le déluge** » (Gen. 10, 20 et 32). Le récit de la Tour de Babel est une interpolation d'un récit « yahviste », autre tradition que l'on a privilégiée par rapport à la précédente d'origine « sacerdotale ».

Dante lui-même a donné plusieurs versions de cet épisode qui est au cœur de ses réflexions sur la langue. Dans le *De vulgari eloquentia* (Livre I, chap. IV-VIII), il fait de la langue d'Adam la langue parfaite des origines, donnée par Dieu pour qu'Adam prononçât Son nom, et qui se maintint jusqu'à la « dispersion » du peuple d'Israël, puisque les descendants de Sem n'avaient pas participé à l'entreprise de la Tour de Babel, source de la confusion des langues et de l'apparition de plusieurs « vulgaires ». Dante reprend cette lecture dans *Enfer*, XXXI, 77-8 : « **Questi è Nembrotto per lo cui mal coto / pur un linguaggio nel mondo non s'usa** » (C'est Nemrod qui a fait, par sa folle pensée, / qu'on n'utilise plus sur terre un langage unique). Par contre, dans *Paradis*, XXVI, 124-142, Adam lui-même explique à Dante que sa langue avait déjà disparu bien avant que Nemrod construise la tour, car cette langue avait été faite par Adam et non par Dieu (« **l'idioma ch'usai e che fei** », l'idiome dont j'usai et que je fis) et aucune œuvre humaine n'est durable, les langues évoluent et le nom même de Dieu change de l'une à l'autre.

Quel rapport avec la musique ? Quelque lecture que l'on fasse de l'épisode de Babel, il reste le fait fondamental qu'il introduit un manque, qu'il signe la disparition de la langue parfaite, celle des origines qui permettait de dire la totalité dans une parfaite adéquation des mots et des choses (« **sunt nomina consequentia rerum** »). Ce manque est cela même qui induit le désir de la connaissance et, tout simplement, la parole (« **un disio di parlare ond'io ardeva** », le désir de parler dont je brûlais, *Par.* XXVI, 90). Car, dit Dante dans le *Convivio* (Livre III, chap. IV), toute langue après Babel est par nature « **défectueuse** », insuffisante à exprimer les réalités les plus complexes qui la dépassent ; nous pouvons « **avoir quelque idée** » des matières les plus hautes mais nous ne pouvons les « **entendre ni les comprendre parfaitement** » : « **Les bornes de notre esprit sont plus larges pour penser que pour parler ; et plus larges pour parler que pour s'exprimer par gestes** », car Dieu a voulu « **nous priver de cette lumière** ». « **Notre intellect nous permet de voir bien des choses que nos signes linguistiques ne nous permettent pas d'exprimer** » (*Epître XIII à Cangrande della Scala*, 29). La beauté même de la Dame est indicible, l'Amour est indicible : « **C'est là l'autre ineffabilité, à savoir que la langue ne peut complètement suivre ce que dit l'intellect. Et je dis l'âme qui les entend et écoute : écouter, c'est quant aux paroles ; entendre, quant à la douceur du son** » (*Convivio*, Livre III, chap. III). Autrement dit, pour compenser l'insuffisance de la parole, il va falloir chanter. La musique devient une nécessité pour celui qui veut atteindre la Vérité. Dante établit ainsi un fondement ontologique de la musique : il n'est de plongée dans l'être que par la médiation de la musique, et ce qui est chez Dante fonction salvatrice de la musique est l'équivalent de sa fonction thérapeutique pour la psychologie moderne.

Mais si la musique est liée à un manque, à une impuissance du langage à atteindre la vérité, comment se fait-il qu'elle soit absente dans l'enfer qui est le manque absolu ? Simplement parce que les damnés ne regrettent rien, ils sont enfermés dans la situation de leur mort, ils ne se sont pas repentis, ils n'ont aucun désir d'autre chose. Francesca ne désire rien d'autre que de rester unie éternellement à Paolo, serrée contre lui dans le vent de la tempête. L'enfer est un lieu fermé sur lui-même, une prison à vie éternelle. Le désir en est absent. La musique est donc une nécessité, mais seulement pour qui veut atteindre la Dame inaccessible, la Philosophie ou la Vérité, le bonheur suprême dans la contemplation de Celui qui en est la source. Dans l'ordre du monde, l'enfer est un lieu isolé, comme une nasse où les âmes sont prises sans pouvoir en sortir jamais et sans même désirer en sortir. Et pourtant même l'enfer apparaît ordonné à un rythme, structuré extérieurement selon des lois qui sont celles-là même des nombres et du rythme : mais c'est une structure rythmique, une scansion des vers, un jeu des nombres qui échappent aux damnés. Les damnés n'ont pas les mots qui disent leur insuffisance (Cf *Convivio*, Livre III, chap. IV).

Manque, insuffisance du langage, désir d'atteindre la connaissance : voilà donc ce qui fonde la nécessité de la musique.

[4.- Dante parle-t-il bien de « musique » ?](#)

Écartons ici deux difficultés d'ordre théorique et historique. La première est théorique : les termes qui aujourd'hui désignent la musique et le chant sont, à l'époque de Dante, beaucoup plus polysémiques ; à quels concepts se réfère donc Dante quand il parle de musique, de mélodie, d'harmonie, de rythme, de chanson, etc.?. La seconde est d'ordre plus historique et plus pratique : les personnages des poèmes de Dante chantent-ils vraiment ou métaphoriquement ? Les « chansons » de Dante étaient-elles destinées à être « chantées » ?

Dante n'a pas innové dans le domaine théorique. Pour lui comme pour tous ses contemporains, la musique est une des sept sciences ou arts libéraux qui constituent le *Trivium* et le *Quadrivium* et l'une des quatre du Quadrivium, après l'Arithmétique et avant la Géométrie et l'Astrologie ; elle fait donc partie des sciences mathématiques. Comme le fait remarquer Nino Pirrotta, Dante hérite par conséquent d'une dichotomie entre la musique comme science des nombres, qui lui vient du Moyen-Âge et la musique comme source de plaisir sensible ; mais il vit aussi à une période où les définitions de Saint Augustin, de Boèce, de Cassiodore et de leurs disciples du IXe au XIIIe siècles sont devenues des formules en partie vides, des schémas mécaniques encore utilisés par la scolastique du début du XIVe siècle mais qui sont en train d'éclater sous la pression d'autres pratiques musicales, - pratiques profanes correspondant aux nouvelles

⁽⁴⁾ On lira sur ce point les très importantes remarques de Marie Balmary dans *Le sacrifice interdit, Freud et la Bible*, Grasset, 1986, pp. 81 sq. : « *Quand "Tu" n'est pas un autre, "Nous" n'est personne" ... "Pour faire une seule âme (una anima) encore faut-il que chacun n'ait pas perdu la sienne."*

sociétés communales laïques -, et de nouveaux modes de pensée. Et Dante théoricien est plus proche de Marchetto de Padoue - qui affirme la « beauté de la musique » comme harmonie de sons agréables à l'oreille - que de la définition de Saint Augustin, la musique comme « *bene modulandi scientia* » dans sa tripartition entre « *musica mundana, humana et instrumentalis* ». Il ne faut pas oublier que Dante appartient à cette société communale, à cette nouvelle bourgeoisie marchande, industrielle et banquière, sensible aux choses concrètes, à la réalité matérielle et à la musique sonnante et trébuchante du florin ; même s'il vomit la décadence de la grande bourgeoisie florentine, il reste un homme de son temps et toute la *Divine Comédie* est marquée par ce réalisme.

Ainsi quand, selon la tradition, il rattache la musique au ciel de Mars, le cinquième ciel, il argumente par les deux propriétés de Mars : « *la suprême beauté de son rapport aux autres (cieux)* » et sa « *chaleur, pareille à celle du feu* » (*Convivio*, Livre II, XIII, 20-21). Mais il échappe aussitôt à cette abstraction en ajoutant : « *Et ces deux propriétés sont dans la musique, qui est tout entière relative (= fondée sur les relations entre les sons) comme on le voit dans les paroles accompagnées de musique (« armonizzate ») et dans les chants, dont l'harmonie est d'autant plus douce que la relation est plus belle : et elle est belle au plus haut point dans cette science parce que c'est en elle qu'on la perçoit au plus haut point. Il faut ajouter que la Musique attire à elle les esprits humains, qui sont principalement des vapeurs du coeur (= vapeurs sanguines qui à travers les artères transmettent par les nerfs les sensations au cerveau), de sorte qu'ils cessent presque toute activité ; ainsi est l'âme entière, quand elle l'entend, et la puissance de tous les esprits court vers l'esprit sensible qui reçoit le son* ». Il s'agit bien de perception sensible de sons musicaux. Cela sera confirmé dans le *Purgatoire* et le *Paradis* .

Deux éléments de la pensée de Dante font que les critiques ont souvent sous-estimé ce caractère concret de la sensation musicale : d'une part la musique, comme toutes les autres activités humaines, est en relation avec tout un ensemble de connaissances orienté vers la recherche de la Vérité ; d'autre part cette « relativité », cette théorie des relations entre les sons musicaux est énoncée parallèlement comme théorie des relations entre les sons verbaux, entre les mots, les syllabes, les sonorités des mots, la « musicalité » de la poésie. Reprenons ces deux points.

La musique est ordonnée à la recherche de la Vérité

Dante vise à rendre compte de l'ordre universel et tout, dans sa pensée et dans sa poésie, est ordonné dans un ensemble cosmique qui n'est autre que le mystère même de la création et la volonté du Créateur. Nino Pirrotta, s'inspirant des travaux de Panofsky sur l'art gothique, établit un parallèle entre l'oeuvre de Dante et une cathédrale gothique, synthèse architecturale de la pensée scolastique.⁽⁵⁾ D'autres ont comparé la *Divine Comédie* au *Clavecin bien tempéré* de Bach. La comparaison est suggestive : nous sommes bien en présence d'un immense édifice qui nous dit le destin de l'homme au cours des siècles, ses souffrances, ses joies, ses fautes, ses vertus, son origine, sa fin dernière, et chacun de ces moments de la vie est ordonné dans cet ensemble dont le voyage de Dante veut atteindre le secret. La musique est donc aussi « relative » en ce sens, pensée en fonction de cet ensemble, et il a été facile aux critiques scolastiques (il en existe encore aujourd'hui) de la réduire à un simple concept abstrait dépourvu de toute réalité sensible dont par ailleurs l'Eglise se méfiait comme d'une source possible de plaisir des sens éloignant, distrayant l'homme de son but spirituel.

Or la grandeur de Dante est précisément qu'il ne sépare jamais sa théorie de la réalité pratique de la vie humaine et que la « *musique des sphères* », inaudible à l'oreille humaine, ne l'intéresse qu'en rapport à la « *musique humaine* » et à la « *musique instrumentale* ». Tous ses textes visent par exemple à réhabiliter la musique des troubadours que l'Eglise combattait, interdisait dans les lieux saints et rabaisait au rang d'une musique d'histrions ; pour lui cette musique reproduit aussi pour tous les hommes, et pas seulement pour une poignée de scolastes, les modes harmoniques et harmonieux du macrocosme et du microcosme, de la nature et de l'âme humaine. Il s'agit bien de chanter, d'organiser le monde sonore au sens le plus concret et le plus moderne du terme.

La musique comme vêtement nécessaire de la poésie

Lorsque Dante parle donc de rythmique, d'harmonique, de métrique, de mélodie, il parle, certes, de la musicalité des mots, du rythme des vers, du choix des assonances et des rimes, du privilège de l'hendécasyllabe sur le vers parisyllabique, il se réfère bien au texte. Mais - c'est notre second point - on ne peut pas en conclure pour autant, comme l'*Enciclopedia dantesca* (p. 1061) qu'il ne donne au mot « *musica* » que des significations « *de caractère spéculatif général ou tout au plus mathématique* ». Tous les textes de Dante, théoriques ou poétiques, disent au contraire qu'il adhère à la théorie de la poésie chantée propre au « *Dolce stil novo* » et à la poésie courtoise. Le vrai poète, selon la définition de Boèce, est celui qui tresse paroles et mélodie ; les simples exécutants, chanteurs ou instrumentistes, ne sont que des « *cantores* », tandis que les « *musici* » sont les théoriciens de la musique. La poésie « *nihil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita* », n'est rien d'autre que l'invention poétique exprimée selon la rhétorique et la musique (*De vulgari eloquentia*, Livre II, IV, III).

La musique est le vêtement de la poésie, dit Dante à Lippo (un musicien, collègue de Casella ?) : « *Lo qual ti guido esta pulcella nuda, / che vien di dietro a me sì vergognosa / ch'a torto gir non osa, / perch'ella non ha vesta in cui si chiuda ; / e priego il gentil cor che 'n te riposa / che la rivesta e tegnala per druda, / sì che sia conosciuda / e possa andar là 'vunque è disiosa : J'envoie vers toi cette pucelle nue / qui me suit si honteuse / qu'elle n'ose pas aller à la ronde / car elle n'a pas de vêtement pour se couvrir ; / et je prie le noble coeur qui est en toi / de la revêtir et de l'avoir pour amie fidèle, / afin qu'elle soit connue / et puisse aller où elle désire.* » (*Rime*, XLVIII). Cette image de la musique revient souvent dans les vers de Dante : en *Rime* LVI, il dit de sa ballade qu'elle a revêtu « pour sa beauté un vêtement donné à une autre », c'est-à-dire une musique faite pour une autre poésie, habitude courante chez les poètes de l'époque. Dans la *Vita Nova* XII, l'Amour recommande à Dante d'envoyer une ballade à sa Dame et de la faire orner de musique : « *Queste parole fa che siano quasi un mezzo, si che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno ; e no le mandare in parte senza me, ove potessero essere intese da lei, ma falle ornare di soave armonia, ne la quale sarò tutte le volte che sarò mestiere* » (Ces paroles, fais qu'elles soient comme un moyen, de sorte que tu ne parles point à elle directement, car cela n'est pas digne. Et ne les envoie sans moi en aucun lieu où elles pourraient être entendues d'elle, mais fais-les orner d'une suave harmonie, dans laquelle je serai toutes les fois qu'il sera nécessaire). Henry Cochin commente ainsi : « *L'usage général était en effet de faire mettre en musique les poèmes ; les poètes étaient constamment en relation avec des musiciens... Mais ce qui semble ici d'un remarquable et rare symbolisme, c'est qu'Amour ne peut*

⁽⁵⁾ Cf : Nino Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Einaudi, 1984, en particulier pp. 20-36 et *Poesia e musica*, in : *La musica nel tempo di Dante*, Quaderni di Musica/Realtà, 19, Edizioni Unicopli, 1988, pp.291-305.

être lui-même présent dans la Ballade que si elle est mise en musique. Amour sera dans la 'suave harmonie' ; il restera avec Béatrice par la grâce des 'suaves accents'. » (*Vita Nova*, Edition bilingue, Paris Champion, 1914, pp. 40-1 et 204). Nous retrouverons ce rapport direct entre la musique et l'Amour.

Musique du vers donc, - musicalité propre à chaque langue et impossible à transposer dans une autre ⁽⁶⁾ - c'est essentiel chez Dante, mais aussi musique qui accompagne le vers, musique réelle, sensible. Lorsque Dante parle de « *canzone* », il faut bien entendre « composition poétique chantée » et lorsqu'il parle de « *ballata* », il faut bien entendre « composition poétique chantée et dansée » (Cf. en particulier le *De Vulgari eloquentia*, II, III, 3). Et les témoignages des contemporains de Dante ou des écrivains de la génération suivante, comme Boccace, confirment que la poésie était alors destinée à être chantée. C'est cette dialectique entre le texte (la rhétorique) et la musique qui permet au poète d'atteindre la beauté sensible qui se présente comme l'imitation analogique de la beauté conceptuelle, inexprimable par le discours impuissant des hommes post-babéliens. La beauté musicale est une épiphanie du sens dernier des choses.

Et les théoriciens de l'autosuffisance du texte, même les plus grands philologues comme Gianfranco Contini, pourraient reconnaître cette alliance nécessaire entre poésie et musique sans déprécier pour autant le texte poétique. Nino Pirrotta le souligne avec force : il ne s'agit pas chez Dante de « poésie pour musique » mais de « musique pour poésie ». La parole reste première, la musique est « *servante et non maîtresse du discours* » et à cette époque, elle est toujours liée au culte, à la poésie ou à la danse (*Poesia e musica*, op. cit., p. 304). Mais inversement la poésie gagne à être chantée en public (« *gir nel mondo* » = aller dans le monde) plus qu'à être lue en silence. C'est dire aussi que les textes de Dante pourront à chaque époque être revêtus d'une musique nouvelle qui chaque fois leur redonnera sens à destination d'oreilles sensibles à de nouvelles structures musicales. Parmi beaucoup d'exemples, prenons celui de deux musiciens romains, Stefano Palladini et Nazario Gargano qui ont mis en musique la première strophe de la chanson de la *Vita nova*, XIX, *Donne ch'avete intelletto d'amore* :

Ecoute de Donne ch'avete intelletto d'amore (Palladini-Gargano)

Donne che avete intelletto d'amore
l' vo' con voi della mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire,
ma ragionar per isfogar la mente.
Io dico che pensando il suo valore,
amor sì dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non persessi ardire,
farei parlando innamorare la gente.
Ed io non vo' parlar sì altamente,
ch'io divenisse per temenza vile ;
ma tratterò del suo stato gentile
a rispetto di lei leggermente,
donne e donzelle amoroze, con vui,
chè non è cosa da parlarne altrui.

Dames, qui avez l'intelligence de l'amour
je veux avec vous parler de ma dame,
non pas que je croie dire toute sa louange,
mais je veux discourir pour épancher mon esprit.
Je dis qu'en pensant à sa valeur,
un amour si doux se fait sentir en moi
que si alors je ne perdais pas ma hardiesse,
je ferais en parlant enamourer les gens.
Et je ne veux pas parler de façon si élevée,
que je devienne vil par crainte ;
mais je traiterai de son état de gentille dame
de façon légère par rapport à ce qu'elle est,
dames et demoiselles amoureuses, avec vous
car ce n'est pas chose dont il faut parler avec d'autres.

(Les chansons ombrées sont celles que vous trouverez sur notre site).

Le *Purgatoire* et le *Paradis* sont l'illustration de cette théorie dantesque du mariage nécessaire entre poésie et musique.

5. - La douce musique du *Purgatoire*

Dès les premiers vers du *Purgatoire*, Dante en appelle aux Muses et en particulier à Calliopé : « *Ma qui la morta poesì risurga, / o sante Muse, poi che vostro sono ; / e qui Calliopè alquanto surga, / seguitando il mio canto con quel suono / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono*. Mais qu'ici la morte poésie ressurgisse, / ô saintes Muses, puisque je suis à vous ;/ et que Calliopé élève un peu sa voix, / suivant mon chant avec cette musique / dont les tristes Pies sentirent le coup / si fort qu'elles perdirent tout espoir de pardon ». L'allusion à Ovide est claire (*Métamorphoses*, V, 302 sq.) : c'est bien sous le signe de la musique qu'est placé tout le *Purgatoire*, tandis que le « caquet » et le « rauque bavardage » des Pies renvoient à l'enfer.

Puis Dante entend les âmes qui arrivent au purgatoire chanter « *ad una voce*, à l'unisson » le Psaume CXIII qui dit : « *In exitu Israël de Aegypto* », et la première personne qu'il rencontre, après Caton qui le guide, c'est Casella, un musicien qui mit en musique des poèmes de Dante. La rencontre illustre parfaitement le statut de la musique, sa force et les limites de son usage :

E io : « *Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
che mi solea quetar tutte mie doglie
di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto !* »
'*Amor che ne la mente mi ragiona*'
*cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.*
Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti
come a nessun toccasse altro la mente.

Et moi : « Si une loi nouvelle ne t'enlève
la mémoire ou l'usage du chant amoureux
qui apaisait habituellement toutes mes souffrances,
qu'il te plaise par celui-ci de consoler un peu
mon âme, qui, en venant ici avec son corps,
est dans une telle angoisse! »
Amour qui raisonne en mon coeur
commença-t-il alors si doucement,
que la douceur résonne encore en moi.
Mon maître et moi et tous ces gens
qui étaient avec lui semblaient heureux
comme si rien d'autre ne touchait leur esprit.

(6) Cf *Convivio*, Livre I, Chap. VII, 14 : « Chacun doit en effet savoir que nulle chose dotée d'harmonie (*per legame musaico armonizzata*) ne peut être transposée de sa propre langue en une autre sans perdre sa douceur et son harmonie. C'est la raison pour laquelle Homère ne fut pas traduit de grec en latin, comme les autres écrits que nous avons reçus des Grecs. Et c'est la raison pour laquelle les vers des Psaumes sont dépourvus de toute musique et d'harmonie ; parce qu'ils furent traduits d'hébreu en grec et de grec en latin ; et dans la première traduction, toute leur douceur disparut. » Une étude récente affirme qu'il y a aurait un lien entre les cadences de chaque dialecte italien et les dynamiques de séduction : le toscan serait plus aphrodisiaque, le sicilien évoquerait la virilité, le romain serait moins sensuel que le vénitien, tandis que le sarde évoquerait le mystère et que le milanais déclencherait les instincts les plus immédiats ... (cf. *La Repubblica*, 15 août 2002).

Noi eravam tutti fissi e attenti
 a le sue note ; ed ecco il veglio onesto
 gridando : « che è ciò, spiriti lenti ?
 qual negligenza, quale stare è questo ?
 Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
 ch'esser non lascia a voi Dio manifesto »

Nous étions tous immobiles et attentifs
 à son chant ; et voici que l'honnête vieillard
 s'écria : « qu'est ceci, esprits lents ?
 Quelle est cette négligence, quel est cet arrêt ?
 Courez à la montagne dépouiller l'écorce
 qui empêche que Dieu se manifeste à vous »
 (Purg., II, 106-023)

Le plaisir des âmes est explicite, comme l'est le reproche du vieux Caton : comment pouvez-vous vous arrêter et retarder ainsi l'expiation qui vous conduira à une joie encore plus grande ? La musique ne saurait être dissociée de la « rhétorique », de la visée morale et spirituelle, elle ne peut être fin à elle-même, pur plaisir des sens, sans devenir une déviation morale, un « péché », comme le rappellera un peu plus loin le rêve de la Sirène qui « par son chant » détourna Ulysse de son chemin errant (Purg. XIX, 19-24). Dante se souvient de la leçon de Saint Augustin dans les *Confessions*, Livre X, chap. XXXIII : ne pas être « **plus ému par le chant que par les paroles chantées** », ne pas laisser le « **sentiment précéder la raison** ». Prima le parole poi la musica... D'abord les paroles, ensuite la musique... On retrouvera plus tard cette affirmation d'un primat du texte sur la musique autour de la **Camerata Bardi** de Florence et de la théorie monteverdienne du « *recitar cantando* » dans la « *Favola in musica* », qui donnera naissance à l'opéra.

Dante rencontre au Purgatoire d'autres musiciens, Sordello, le poète troubadour qui le guide avec Virgile jusqu'à la Vallée des Princes où résonnent d'autres chants :

« *'Salve Regina' in sul verde e 'n su' fiori / quindi seder cantando anime vidi* » (VII, 82-3, Je vis des âmes assises chanter le 'Salve Regina' sur l'herbe verte et sur les fleurs) puis : « *'Te lucis ante' sì devotamente / le uscìo di bocca e con sì dolci note, / che fece me a me uscir di mente ; / e l'altre poi dolcemente e devote / seguitar lei per tutto n'inno intero, / avendo li occhi a le superne rote* » (« Le 'Te lucis ante' lui jaillit de la bouche / si pieusement et en notes si douces, / qu'il me fit sortir de moi-même ; / et les autres ensemble, douces et pieuses, / la suivirent jusqu'à la fin de l'hymne, / en tenant les yeux sur les sphères d'en haut », Purg. VIII, 13-18). Tout est dit de la musique dans cette évocation du chant de *Complies* de Saint Ambroise : la douceur du chant qui enivre le poète et le fait sortir de lui-même, la légitimité d'un hymne chanté en regardant le but, les sphères célestes, la double pratique du chant, individuelle et chorale. Parmi les rencontres de Dante, il faudrait citer encore Guido Guinizelli, Guittone d'Arezzo et le poète troubadour Arnaud Daniel qui lui chante un poème en provençal (Purg., XXVI).

Dante entend beaucoup d'autres chants de louange dans le Purgatoire où même la porte chante en s'ouvrant le « *Te Deum laudamus* » (Purg., IX, 139-145), à l'imitation de la porte du Baptistère de Saint-Jean de Latran qui, formée d'un alliage de sept métaux, produisait en s'ouvrant une série de sons qui incluaient celui de la voix humaine. La rampe de marbre blanc qui mène à la seconde corniche est sculptée de scènes de foule qui chante, « *répartie en sept chœurs* » tandis que « *l'humble psalmiste danse, robe troussée* » (Purg., X, 58-65). Les anges font à Dieu « *le sacrifice de leur vouloir* » en chantant « *Hosanna* » (Purg. XI, 10-1). Sur l'escalier de la seconde corniche, il entend le « *Beati pauperes spiritu* » et Dante remarque : « *Ah comme ces bouches sont différentes des bouches d'enfer ; car on pénètre ici parmi des chants, et là parmi des cris féroces* » (Purg., XII, 109-14). Il entend encore le « *Beati misericordes* » (XV, 38), l'« *Agnus Dei* » (« *Una parola in tutti era ed un modo* », les mêmes mots sur le même mode, en signe de concorde). Plus haut des voix pleurent et chantent le « *Labia mēa Domine* » (XXIII, 10) « *de façon si belle qu'en naissaient ensemble plaisir et chagrin* », et Dante conjugue ici métrique et musique : pour rendre la lenteur de la psalmodie, il introduit dans son vers deux diérèses (séparation d'une syllabe en deux) qui ralentissent le rythme : « *Labia mēa Domine per modo / tal ...* ». Les âmes de la septième corniche chantent l'hymne du samedi matin « *Summae Deus clementiae* » (XXV, 121-3) :

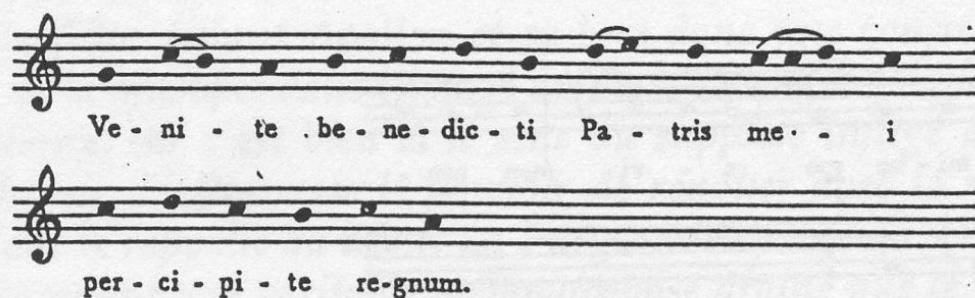
(7)

A partir du Chant XXVII, Dante accède au Paradis terrestre, au sommet du Purgatoire, et la richesse et la variété des images confirment en ce lieu la place élevée que Dante assigne à la musique dans son échelle de valeurs. Une voix chante le « *Venite, benedicti Patris mei* » (XXVII, 58), l'appel adressé aux Elus le jour du Jugement dernier :

Sùm-mæ De-us cle - men-ti - æ Mun - di - que
 fac - tor ma - chi - næ, U - nus po - ten - ti -
 a - li - ter Tri - nus - que per - so - na - li - ter.

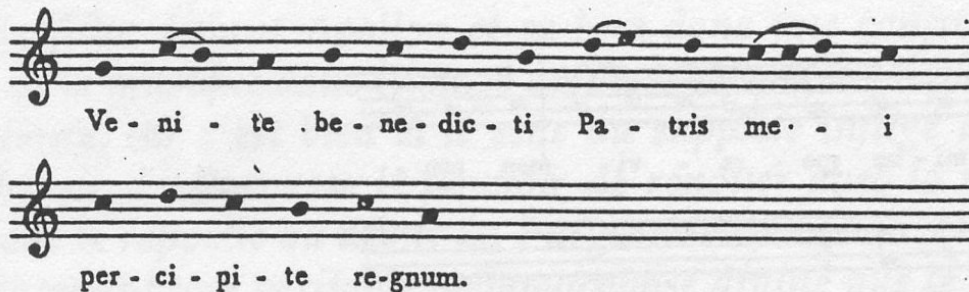
Sùm-mæ De-us cle - men-ti - æ Mun - di - que
 fac - tor ma - chi - næ, U - nus po - ten - ti -
 a - li - ter Tri - nus - que per - so - na - li - ter.

(7) *Innario di Verona*, bibl. Capitolare CIX, XIème siècle, d'après : *Enciclopedia dantesca*, art. Musica, p.1064.



8)

Le chant de Lia exprime d'abord ce triomphe de la musique et symbolise son pouvoir de pousser les hommes à l'action et de susciter leur désir, de les faire brûler du « feu d'amour » : « *Tanto voler sopra voler mi venne / de l'esser sù, ch'ad ogne passo poi / al volo mi sentia crescer le penne* », Tant de désir s'ajouta au désir / d'être là-haut, qu'à chaque pas / je sentais pousser mes ailes pour voler (XXVII, 121-3). L'apparition de Lia est un enchantement :



Ne l'ora, credo, che de l'orient
prima raggiò nel monte Citerea
che di foco d'amor par sempre ardente,
giovane e bella in sogno mi pareo
donna vedere andar per una landa
cogliendo fiori ; e cantando dicea :
« Sappia qualunque il mio nome dimanda
ch'ì mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda ».

A l'heure, je crois, où vers l'orient
la première sur le mont rayonna Cythérée
qui du feu d'amour semble toujours brûler,
jeune et belle il me semblait voir en rêve
une dame aller par la lande
cueillant des fleurs ; elle disait en chantant :
« Que quiconque demande mon nom sache
que je suis Lia, et je porte ici et là
mes belles mains pour me faire une guirlande ».
(Purg. XXVII, 94-102)

Les oiseaux se joignent par leurs chants à la joie et à la douceur qui culminent dans l'apparition de Matelda où, pour la première fois, la danse vient accompagner le chant dont Dante entend le « son » en même temps qu'il comprend le « sens » des mots :

Come si volge, con le piante strette
a terra e intra sé, donna che balli,
e piede innanzi piede a pena mette,
volgesi in su i vermigli e in su i gialli
fioretti verso me, non altrimenti
che vergine che li occhi onesti avvalli ;
e fece i prieghi miei esser contenti,
si appressando sé, ch' l dolce suono
veniva a me co' suoi intendimenti.

Ainsi que tourne une dame qui danse
les pieds joints en glissant sur le sol,
mettant à peine un pied devant l'autre,
par dessus les petites fleurs vermeilles et jaunes
elle se tourna vers moi, semblable
à une vierge baissant ses yeux pudiques
et elle répondit à mes prières,
en s'approchant tellement que le doux son
venait à moi avec son sens.
(Purg., XXVIII, 59-60)

9)

Matelda évoque le Psaume XCI, « *Delectasti* » avant de chanter « *come donna innamorata* » (comme une femme amoureuse : à nouveau la musique est mise en parallèle avec l'Amour) le Psaume XXXI « *Beati quorum tecta sunt peccata !* », Bienheureux ceux dont les péchés sont pardonnés ! ; une « douce mélodie parcourt l'air lumineux » (Purg., XXIX, 1-3 et 22-3) ; les trois Dames qui représentent les vertus théologiques dansent autour de la roue (vv. 121-2) accompagnées par quatre autres Dames, les vertus cardinales ;

les chants éclatent à tout moment, dont le « *In te Domine speravi* »⁽⁹⁾ par les anges (Purg., XXX, 83) et le « *Asperges me* »⁽⁹⁾

(Psaume L) lorsque Béatrice plonge Dante dans l'eau du Léthé au milieu des quatre Dames qui dansent (Purg., XXXI, 97-105)⁽¹⁰⁾



⁽⁸⁾ *Antifonario di Lucca*, cit. cod. 94, ibid. p. 1065

⁽⁹⁾ *Antifonario di Lucca*, cit. cod. 94, ibid. p. 1065

⁽¹⁰⁾ *Antifonario monastico* bibl. Worcester (F. 160), ibid. p. 1064



La procession chante un hymne que Dante ne connaît pas et dont la douceur est telle qu'il ne la supporte pas jusqu'au bout (*Purg.*, XXXII, 61-3) et la montée en musique s'achève au Chant XXXIII par un « *Deus, venerunt gentes* » entonné alternativement par trois ou quatre choeurs (vv. 1-3).

Dante a franchi ici une frontière : il énonce une poétique de la transcendance, une poétique de dépassement de l'humain que l'on ne peut pas signifier par les seuls mots : « *trasumanar significar per verba non si poria* » (*Par.* I, 70-1 : le dépassement de l'humain jamais ne pourrait s'exprimer par des mots).

Le *Purgatoire* confirme donc plusieurs points essentiels : 1) il s'agit bien de musique réelle, sensible, qui trouble jusqu'à l'insupportable les sens du poète ; 2) cette musique est un moyen nécessaire d'accès à la Vérité ; 3) la musique devient d'autant plus intense que Dante approche plus de la femme aimée, Béatrice : la musique est l'expression la plus pure de l'Amour.

6. - La danse et la polyphonie du Paradis

La place de la musique est encore plus importante et plus complexe dans le *Paradis*. Dès l'abord, Dante se place sous les auspices d'Apollon et non plus seulement des Muses (*Par.* I, 16-8) et, comme le souligne fortement Pierre Blanc :

« C'est ès qualité de musicien que le dieu intervient dans le poème, de façon on ne peut plus explicite :

*Entra nel mio petto, e spira tue
si come quando Marsia traesti
della vagina delle membra sue.*

*Entre dans ma poitrine et m'inspire toi-même
de la même façon que tu tiras Marsyas
du fourreau de ses membres. (Par. I 19-21)*

Ce qu'il faut en effet lire d'abord dans cette formule, en décryptant le mythe de Marsyas, le satyre à la flûte défiant Apollon et sa lyre dans une confrontation mélodique, c'est l'instance première de la musique dans l'image du dieu. D'une musique ouvrant à la poésie les portes de la transcendance, car c'est bien là le sens du supplice infligé au vaincu. Loin de se contenter en effet d'obtenir du Parnasse le pouvoir de renouer avec la mélodie au delà des cris de l'enfer, comme nous le rappelle au début du *Purgatoire* l'allusion à la victoire de Calliope sur les Pies, c'est maintenant une véritable métamorphose divine que le poète sollicite du dieu musicien au seuil du Paradis. Inversant significativement les termes de la fable ovidienne, dans laquelle Apollon écorche le satyre, le dépouille de son enveloppe pseudo-humaine pour mettre à nu un simple amas, authentique et hideux, de « *muscles... de veines ... de viscères ... de fibres* » (*Métamorphoses*, VI, 392 sq.), l'invocation dantesque vise en effet à un véritable arrachement musical et mystique des contraintes du corps et du discours. Arrachement nécessité par l'art et par la transcendance : car ce que le « scribe » du voyage au Paradis attend de l'intervention de Cirrha c'est le pouvoir de s'extraire à son tour du fourreau de son corps pour atteindre, pauliniennement, et signifier, apolliniennement, ce long raptus qui fait l'objet du troisième cantique. Raptus signifiable dans lequel, le poète dut-il d'absenter de son corps, le vécu comme le dire de la visio et de l'unio à la lettre indicibles, sont atteints par des moyens qui ne sont pas ceux de l'ascèse, mais bien ceux de la musique et du discours, rhetorica musicaque, élevés jusqu'aux hauteurs du *trasumanar*. »⁽¹¹⁾

Plus Dante approche du but, la vision du mystère de la Trinité, plus la musique lui est nécessaire, musique réelle ici encore, à la fois « *instrumentalis* » et « *humana* ». On a parfois interprété un passage du Chant I comme une référence à la pure musique céleste : « *La novità del suono e 'l grande lume / di lor cagion m'accesero un disio / mai non sentito di cotanto acume* », La nouveauté du son et la grande lumière / m'allumèrent un désir de leur cause / jamais senti avec pareille acuité (*Par.*, I, 82-4). La musique humaine ferait place à la « *musique des sphères* ». En réalité, aucun passage de la *Divine Comédie* ne vient confirmer cette lecture : il n'y a pas chez Dante de musique des sphères ; le lieu même où celle-ci devrait être « entendue », c'est le ciel de Saturne, associé à l'Astronomie et siège des saints contemplatifs ; or ici règne le silence, les saints ne chantent plus, Béatrice ne rit plus et Dante s'en étonne : « *E di perché si tace in questa rota / la dolce sinfonia di paradiso / che giù per l'altre suona sì divota* », Et dis-moi pourquoi se tait dans cette sphère / la douce symphonie de paradiso / qui résonne plus bas avec tant de dévotion (*Par.* XXI, 58-60). La réponse lui est aussitôt donnée : « *Tu hai l'udir mortal sì come il viso, / rispuose a me : 'onde qui non si canta/ per quel che Bëatrice non ha riso'* », « ' Tu as l'ouïe mortelle comme la vue' / me répondit-elle ; 'c'est pourquoi ici on ne chante pas, pour la même raison que Béatrice n'a pas ri' » (*Par.* XXI, 61-3) et plus loin : « *Come t'avrebbe trasmutato il canto, / e io ridendo, mo pensar lo puoi, / poscia che 'l grido t'ha mosso cotanto* », Comme le chant t'aurait transmué, / et moi riant, tu peux le penser à présent / puisque le cri t'a ému si fort (*Par.* XXII, 10-12). Le seul cri lancé par les flammes l'a « *oppressé de stupeur* » : comment aurait-il pu supporter le chant des saints et le sourire de Béatrice ? Nous sommes désormais entrés dans l'ineffable, l'harmonie idéale de la divine proportion ne peut être perçue que par une sublimation spirituelle qui dépasse tous les sens. Il n'y a pas de musique des sphères, et ce n'est plus qu'à travers le jeu des rimes et des rythmes, la structure métrique du *Paradis*, que Dante tentera de rendre perceptible une ombre de ce dont il a fait l'expérience et que son langage est incapable de traduire.

Dépassement de la musique ? Non : la musique reste présente presque jusqu'au bout du voyage de Dante et jamais le chant et les instruments de musique ne seront évoqués avec autant de précision, confirmant la connaissance technique et la pratique que Dante avait de la musique : la vielle, la harpe, la cithare, le chalumeau, la lyre, la flûte. L'apparition de la musique est seulement modifiée en fonction de cette approche de la connaissance et de la Vérité. Deux éléments nouveaux peuvent être soulignés : la danse et le chant polyphonique.

a) La danse

La danse était apparue dans les derniers chants du *Purgatoire*, elle devient un élément déterminant de la musique du *Paradis*. Dans le ciel du Soleil, les flammes brillantes des philosophes et des théologiens viennent effectuer une triple danse autour de Dante et de Béatrice, mues par le désir de contempler le symbole de la vérité divine qu'est Béatrice :

Io vidi più folgor vivi e vincenti

Je vis plusieurs feux vifs et fulgurants

⁽¹¹⁾ Pierre Blanc, *Poétique de la transcendance, Lecture du Paradiso de Dante*, in : A.D. *Poétique et narration, Mélanges offerts à Guy Demerson*, Centre d'Etudes Franco-Italiennes, Bibliothèque Franco Simone n° 22, Paris, Honoré Champion Editeur, 1993, pp. 39-54.

far di noi centro e di sé far corona,
più dolci in voce che in vista lucenti...
Poi, sì cantando, quelli ardenti soli
si fuor girati intorno a noi tre volte,
come stelle vicine a' fermi poli,
donne mi parver, non da ballo sciolte,
ma che s'arrestin tacite, ascoltando
fin che le nove note hanno ricolte.

nous prendre pour centre et se mettre en couronne,
plus doux à la voix que brillants à la vue...
Lorsque, chantant ainsi, ces ardents soleils
eurent tourné trois fois autour de nous,
comme des étoiles proches de pôles fixes,
ils me semblèrent des dames, non déliées de la danse,
mais qui s'arrêtent en silence, écoutant
pour recueillir le son des notes nouvelles.

(Par. X, 64-6 et 76-81)

De même, le chant adressé par Gabriel à la Vierge est dit « *circulata melodia* », mélodie circulaire, tournoyante (Par. XXIII, 109) et il entoure la Vierge comme une couronne (Par., XXIII 94-102). La flamme qui couronne Marie sonne comme une lyre divine dont la musique élève les mots à sa hauteur (Par. XIV, 118-123). Les Apôtres dansent des caroles autour de Béatrice :

E come cerchi in tempra d'oriuoli
si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
quièto pare, e l'ultimo che voli ;
così quelle carole, differente-
mente danzando, de la sua ricchezza
mi facieno stimar, veloci e lente.
Di quella ch'io notai di più carezza
vid' iò uscire un foco sì felice,
che nullo vi lasciò di più chiarezza ;
e tre fiate intorno di Beatrice
si volse con un canto tanto divo,
che la mia fantasia nol mi ridice.

Et comme des roues dans un mouvement d'horloge
tournent si bien que la première, à l'oeil
semble en repos tandis que la dernière vole ;
ainsi ces caroles, différem-
ment dansant, me faisaient estimer
leur richesse, selon leur lenteur ou leur vitesse.
De celle qui me parut la plus précieuse
je vis sortir un feu si joyeux,
qu'il n'en laissa aucun de plus grande clarté ;
et trois fois autour de Béatrice
il tourna en chantant un chant si divin
que mon imagination ne peut le redire.

(Par. XXIV, 13-24).

Et Dante ne peut pas dire ce qu'il a ressenti : « *Però salta la penna e non lo scrivo : / ché l'immagine nostra a cotai pieghe, / e non che 'l parlare, è troppo color vivo* », aussi ma plume saute et je ne l'écris pas / car notre imagination, et plus encore notre langage, a des couleurs trop vives (trop grossières) pour rendre de tels plis (Par. XXIV 25-7).

b) Le chant polyphonique

La seconde caractéristique du chant paradisiaque est la polyphonie. Les chants du purgatoire étaient toujours monodiques, à une seule voix ou monophoniques, à l'unisson. Or les cercles que tracent les danses du paradis et tous les chants qui y sont décrits évoquent au contraire des pratiques polyphoniques. Le rythme ternaire constant, qui exprime le mieux la divine perfection d'essence trinitaire, était aussi « *une des prescriptions fondamentales de la polyphonie du XIII^e siècle, infatigablement affirmée dans la théorie et dans la pratique contre le caractère profane, la 'lascivia', du rythme binaire* », écrit Nino Pirrotta qui rapproche les textes du Paradis de l'exécution polyphonique de la « *rota* » ou de la « *caccia* » italienne, « *dans lesquelles les diverses voix se suivent l'une l'autre sur les lignes d'une mélodie qui est commune à toutes, et au moment voulu reprennent chacune du début en ce qui pourrait virtuellement devenir un mouvement perpétuel circulaire* » ⁽¹²⁾. Pirrotta et d'autres musicologues montrent aussi que Dante a pu connaître les compositions polyphoniques du Chapitre de Notre-Dame de Paris, dont quelques motets figurent dans un recueil de laudes florentin et étaient chantés dans la cathédrale de Padoue.

Ainsi, la musique devient dans le Paradis une exaltation plus complexe de la Vérité du monde, dans des mélodies plus douces, plus vives, plus joyeuses, dépassant tout ce que peut connaître l'expérience humaine :

Sì tosto come l'ultima parola
la benedetta fiamma per dir tolse,
a rotar cominciò la santa mola ;
e nel suo giro tutta non si volse
prima ch'un'altra di cerchio la chiuse,
e moto a moto e canto a canto colse ;
canto che tanto vince nostre muse,
nostre serene in quelle dolci tube,
quanto primo splendor quel ch'e' refuse.

Aussitôt que la dernière parole
fut prononcée par la flamme bénie (Saint Thomas),
la sainte meule (la couronne des âmes) se mit à tourner ;
elle n'avait pas encore achevé son tour
qu'une autre l'enferma dans son cercle,
ajustant chant à chant, danse à danse ;
chant qui surpasse autant nos muses
et nos sirènes, en ces flûtes suaves,
qu'une lumière dépasse son reflet.

(Par. XII, 1-9).

L'harmonie est seule capable de faire accéder l'homme à la beauté abstraite et conceptuelle de la vérité divine inexprimable par le seul discours. La parole organisée a besoin de la beauté sensible de la musique, comme elle a besoin de la beauté sensible de la femme, la « *donna gentile* », amorce d'une similitude ou d'une équation entre la femme et la musique ⁽¹³⁾. « *La musique commence là où meurent les mots* », dira Heine, comme Saint Augustin disait : « *Le son de la jubilation exprime cet amour né dans notre cœur et qui ne peut être dit par des mots. Et à qui est due cette jubilation sinon à Dieu ? Parce qu'Il est l'ineffable, Il est Celui que la parole ne peut définir. Mais si de Lui on ne peut pas parler par des mots, et si toutefois votre cœur ne peut rester silencieux, que vous reste-t-il sinon le chant de jubilation, la jouissance de votre cœur au-delà de toute parole, l'immense latitude de la joie sans limite de syllabes ?* » ⁽¹⁴⁾ La communication de l'indicible passe par la musique, le sens émane de la musique et des sons qui modulent le désir de le dire :

Però che tutte quelle vive luci
vie più lucendo, cominciaron canti
da mia memoria labili e caduci.
O dolce amor che di riso t'ammanti,

Car toutes ces vivantes lumières
brillant de plus en plus, entonnèrent des chants
prompts à quitter ma fragile mémoire.
O doux amour qui t'entoures de rire,

⁽¹²⁾ *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, op. cit., pp. 33-4

⁽¹³⁾ Même si le corps de la femme chez Dante est porteur de mort autant que de vie et si l'engendrement est le fait du père (Virgile, « *dolcissimo padre* », Apollon, Augustin, Bernard ...). La femme n'est salvatrice que si elle est vierge, ou « *madre superba* », mère hautaine, comme l'est Béatrice.

⁽¹⁴⁾ *In Psalmum XXXII Enarratio*, cité par Nino Pirrotta, op. cit. p. 35.

**quanto parevi ardente in quei flaili,
 ch'avieno spirto sol di pensier santi!**
Poscia che i cari e lucidi lapilli
ond'io vidi ingemmato il sesto lume
puoser silenzio a li angelici quilli,
udir mi parve un mormorar di fiume
che scende chiaro giù di pietra in pietra,
mostrando l'ubertà del suo cacume.
E come suono al collo della cetra
prende sua forma, e sì com'al pertugio
de la sampogna vento che penètra,
così, rimosso d'aspettare indugio,
quel mormorar de l'aguglia salissi
su per lo collo, come fosse bugio.
Fecesi voce quivi, e quindi uscissi
per lo suo becco in forma di parole,
quali aspettava il core ov'io le scrissi.

que tu semblais ardent en ces flûtes,
 dont le souffle n'était que de saintes pensées!
 Lorsque ces joyaux précieux et brillants
 dont je vis incrustée la sixième lumière
 eurent mis fin à leurs chœurs angéliques,
 il me sembla entendre un murmure de fleuve
 qui descend clair, de pierre en pierre,
 montrant l'abondance de sa source.
 Et comme un son prend sa forme
 au col de la cithare, et comme à l'embouchure
 du chalumeau le souffle qui pénètre,
 ainsi, sans plus attendre,
 ce murmure de l'aigle monta
 le long de son cou, comme s'il était creux.
 Là il devint une voix puis il jaillit
 hors de son bec, en forme de paroles,
 que mon coeur attendait, où je les écrivis.
 (Par., XX, 10-30)

L'homme, en cet état, redevient un enfant (*Par.* XXXIII, 106-08) lorsqu'il plonge dans la vision de l'infini (ce sont les derniers vers de la *Divine Comédie*) :

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutto cessa
mia visione, e ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa
A l'alta fantasia qui mancò possa ;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
si come rota ch'igualmente è mossa
l'amor che move il sole e l'altre stelle »

A partir de ce point ma vue alla plus loin
 que notre parler, qui cède à la vision,
 et la mémoire cède à cet outrage.
 Comme celui qui voit en rêvant,
 et, le rêve fini, la passion imprimée
 reste, et rien d'autre ne reste en son esprit,
 tel je suis car presque totalement cesse
 ma vision, et elle distille encore
 dans mon coeur la douceur qui naquit d'elle...
 Ici la haute fantaisie perdit sa puissance ;
 mais déjà dirigeait mon désir et ma volonté,
 comme une roue sous une poussée égale,
 l'amour qui meut le soleil et les autres étoiles.

(*Par.* XXXIII, 55-63 et 142-145).

Dans la vision divine, l'homme ne s'annule pas, ne disparaît pas, ne s'anéantit pas, mais il atteint la plénitude de son être, de sa subjectivité, par une plongée dans l'Être qui est aussi plongée en lui-même.

Il n'est pas de plus bel éloge de la musique que l'œuvre de Dante . Il est une bonne introduction à la place de la musique et de la chanson dans notre vie.