



HAL
open science

“ **Figure est improprie / Licenciee et approuvee / Par us ou par auctorite...** ” : **Âpreté et douceur dans la poésie de la Renaissance**

Séverine Delahaye-Grélois

► **To cite this version:**

Séverine Delahaye-Grélois. “ Figure est improprie / Licenciee et approuvee / Par us ou par auctorite... ” : Âpreté et douceur dans la poésie de la Renaissance. *Textus & Musica*, 2020, “Qui dit tradition dit faute?” La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, 1. hal-02986063

HAL Id: hal-02986063

<https://hal.science/hal-02986063v1>

Submitted on 2 Nov 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

« Figure est improprie / Licenciee et approuvee / Par us ou par auctorite... » : Âpreté et douceur dans la poésie de la Renaissance

Par Séverine Delahaye-Gréolois

Publication en ligne le 15 octobre 2020

Résumé

Our main error as we read Spanish Golden Age poetry is to assume it was composed on paper, in order to be read silently, whereas all the historical evidence proves that poetry was composed with and for music. Thus it is in Francisco de Salinas' *De musica libri septem* that we can find the description of a metrical error – two consecutive stressed syllables – as a dissonance, according to the framework (harshness/sweetness) that is also the paradigm for hermogenian rhetorics. However, this error is used in poetry in the same way as dissonance by madrigal composers, for expressive purposes, and the same is true of enjambement. Thus error becomes a poetic device.

Mots-Clés

dissonance, métrique, âpreté, Hermogène, poésie, musique.

Texte intégral

Dans le vaste ensemble d'erreurs que l'on peut trouver dans les œuvres poétiques et musicales ^[1], on peut distinguer deux grandes catégories qui sont d'une part les fautes de transmission, imputables à des copistes, et de l'autre les fautes commises soit par le poète, soit par le compositeur. À ces erreurs repérables dans les œuvres il faut ajouter les erreurs d'interprétation imputables aux lecteurs que nous sommes. La première de ces erreurs d'interprétation est de lire la poésie de la Renaissance comme nous lisons les œuvres classées sous cette étiquette à notre époque, c'est-à-dire sans musique. En effet, toutes les sources documentaires prouvent qu'à la Renaissance la poésie n'était pas destinée à être lue silencieusement et en solitaire, qu'au contraire elle était pratiquée en groupe et, le plus souvent, en association avec la musique – récitation ou chant, et accompagnement instrumental à la lyre, c'est-à-dire un instrument à cordes pincées ou frottées comme la *lira da braccio*, le luth ou la *vihuela* selon les circonstances ^[2]. C'est ainsi que Raphaël représente l'Apollon du Parnasse dans la Chambre de la Signature, c'est également ainsi que Juan Luis Vives nous montre les personnages du dialogue *Linguae latinae exercitatio*, chantant Virgile à la lyre :

LUPIANUS : Cape testudinem hanc, et aliquid nobis cantilla.

TAMAYUS : Quid tandem ?

LUP : Deludo quippiã.

TA : Carmen Vergilij ?

LUP . ISTHUC IPSUM : aut si mavis Vives nostri, quod ille nuper canebat deambulans in pomœrio Brugensi ^[3].

Comme c'est un point que j'ai traité ailleurs ^[4], je ne multiplie pas les exemples ici. Il m'importe seulement de le rappeler pour bien marquer que le rapport entre poésie et musique, à la Renaissance, n'est ni historique ni métaphorique mais bien métonymique : parler de poésie lyrique quand on chante véritablement les poèmes avec un instrument appelé lyre – *lira da braccio*, *lira d'arco* – ou dont le nom est considéré synonyme de celui de lyre, comme c'est le cas de la *vihuela* ^[5] – c'est évoquer une pratique qui ne sépare pas le poème de l'instrument qui le soutient. C'est aussi énoncer un projet – celui de faire revivre le chant d'Orphée – partagé par les poètes et par les musiciens et énoncé notamment par Garcilaso de la Vega dans les premiers vers de son *Ode ad florem Gnidi* :

Si de mi baja lira

tanto pudiese el son que en un momento

aplacase la ira

del animoso viento

y la furia del mar y el movimiento,

*y en ásperas montañas
con el süave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trujiese :*

*no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido,*

[...]

*mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspereza de que estás armada [6].*

Et c'est le même projet qui explique que Miguel de Fuenllana intitule *Orphenica lyra* son livre de musique pour *vihuela*, dans lequel se trouvent entre autres des poèmes du même Garcilaso de la Vega (« *Oh más dura que marmol a mis quejas* »^[7], « *Passando el mar Leandro* »^[8]). Ce projet partagé, cette pratique commune, bref, cette contigüité constante de la poésie et de la musique à la Renaissance se manifeste aussi, comme il se doit, dans les catégories employées pour les construire, les penser, les juger. Ainsi, c'est un lieu commun des poétiques de la Renaissance que de considérer que l'harmonie d'un poème vient avant tout de la consonance, c'est-à-dire de la rime. Cette analogie est particulièrement claire chez Sébillet :

[...] la ressemblance de syllabes finissant les vers français n'est autre chose que consonance portant par l'organe de l'ouïe délectation à l'esprit. Délectation dis-je causée par l'effet de la Musique, qui soutient latemment la modulation du carme, en l'harmonie de laquelle les unissons et octaves (qui ne sont que parités différemment assises, ainsi qu'en la rime) font les plus doux et parfaits accords [...]^[9].

Dans l'Espagne du Siècle d'Or, *consonante* désigne notre rime alors que *rima* désigne un ensemble de vers comme le montre le dictionnaire de rimes de Díaz Rengifo, la *fertilísima Silva de consonantes* qu'il adjoint à son art poétique en 1592^[10]. Herrera est sans doute celui qui expose le plus clairement les raisons qui fondent cette synonymie : « *Rima es*

numero i consonancia ; porque de aquellas correspondencias i ligaduras, que se hallan en el fin de los versos, las cuales llamamos cadencias, nace la consonancia i armonia, que sentimos en ellos »^[11]. La fin du vers est en effet l'endroit où l'on peut attendre une consonance harmonique, lorsque le poème est chanté, d'où l'analogie par laquelle du Bellay justifie les qualités que doit avoir la rime : « [...] bref, elle sera telle, que le vers tumbant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien harmonieuse musique tumbante en un bon et parfait accord »^[12]. Il y a plus : l'effet esthétique que produisent les consonances est lui aussi décrit dans les mêmes termes, qu'il s'agisse de musique ou de poésie. Sébillet parlait de « doux et parfaits accords », employant un qualificatif que l'on retrouve dans les traités de musique lorsque la consonance est définie, comme par exemple par Salinas : « *Consona sunt, in quibus duae chordae, simul percussae, sua uem efficiunt auribus concentum* »^[13]. De même, chez Cerone : « *Este vocablo Consonancia, quiere dezir Quasi simul sonantia, de la qual nuestro oydo siente sonoridad y suavidad* »^[14]. Quelques lignes plus bas, Cerone cite Lefèvre d'Étaples, dont la définition utilise les mêmes critères : « *Consonantia est mixtura soni sua uiter uniformiterque auribus incidens [...]* »^[15]. À l'inverse, la dissonance est définie par son aspérité :

Dissonantia est duorum sonum dura colissio, atque aspera uocis commixtio. Dissonancia (dize [Boecio]) es vn duro y aspero encuentro de dos sonidos ; o es sonido aspero y duro de dos uozes contrarias. Tintorino dize de esta manera ; Dissonantia est diuersorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens. La Dissonancia (segun dize este escritor) es vna mezcla de diuersos sonidos, que naturalmente offende el oydo : y nace en tal manera, que mientras tales sonidos no se quieren juntar el uno con el otro, por causa de la desaproporcion que se halla entre ellos, y se esfuerçan de quedar en su entereza, offendiendose el vno al otro, dan amargo y triste sonido al oydo ^[16].

On voit émerger un paradigme qui oppose *suauitas* à *asperitas*, paradigme que l'on retrouve dans les langues romanes mais également, par exemple, en anglais (*sweet / harsh*), au moins jusqu'au XVIII^e siècle. Ce paradigme est explicité dans la rhétorique d'Hermogène, où ces termes correspondent à des idées stylistiques nommées en grec *glykytès* et *trachytès*. La *glykytès* est caractérisée sur le plan stylistique de la façon suivante :

[...] que les pieds qui composent le rythme soient apparentés entre eux, évitant toute discordance qui produirait de la rudesse ; troisièmement, et c'est le principal, que les mots qui composent le rythme ne soient ni isosyllabique, ni isosynchrones, ni isotoniques, mais qu'ils aient tantôt moins tantôt plus de syllabes et de temps, et qu'ils soient tantôt oxytons et tantôt accentués différemment, et que ces unités s'entremêlent de façon variée, les

mots brefs au milieu des longs et les grands au milieu des courts : car tel est l'assemblage le plus élégant et le plus propre au discours orné^[17].

On retrouve ici le pendant de la consonance, la discordance, mais cette fois appliquée à la métrique. Pour comprendre ce que sont des pieds « apparentés », il faut se tourner vers le théoricien Francisco de Salinas, premier musicien à avoir consulté *tous* les traités musicaux antiques^[18] :

Hactenus à nobis dictum est, qui pedes & quot numero ad musici rhythmici constitutionem apti sint : nunc autem dicendum est qui pedes cum quibus ritè misceantur, & quid ex eorum legitima commistione proueniat. Nam quemadmodu[m] nõ qu[a]elibet litera cum qualibet ad constituendam syllabam aptè coniungitur, nec in Harmonica quodlibet cum quolibet interuallum commodè copulatur, vt in tertia huius operis parte demonstratum est ; sic etiam non quilibet pes cuilibet ritè miscetur. Sed in eorum mistione seruanda est omnino, quoad fieri possit, æqualitas : nam principio ijdem pedes cum eidem optimè copulantur, quoniã inter eos summa reperitur æqualitas, [...] Deinde ritè copulabuntur inter se pedes, qui licet idem non sint propter sonorum imparitatem, aut aliam ob causam, eru[n]t tamen temporibus pares & percussione non dissimiles : quandoquidem, vt D. Augut. ait, nihil auribus potest esse iucundius, quàm vt varietate demulceantur, & ex æqualitate nõ defraudentur^[19].

On ne peut donc faire se succéder deux pieds dont la battue est opposée, ce qui revient en pratique à interdire ce que les métriciens actuels appellent les accents antirhythmiques, c'est-à-dire juxtaposés. Or, Salinas emploie à ce propos le lexique de l'harmonie :

Iambus autem & troch[a]eus no[n] ritè miscentur, quia licet temporibus sint pares, sunt tamen dissimiles percussione, cum alterius proprium sit à sublatione manus, alterius à positione principiu[m] capere, qua in vtroque proprietate seruata sub eodem plausu eos impossibile est pangi [...] Qui praeter hoc quod ita contrarias naturas habent, vt contrarias etiam percussiones desiderent, simul auditi dissonum efficiunt auribus concentum^[20].

Cette erreur métrique est donc considérée comme une dissonance et la réaction qu'elle produit est décrite dans les mêmes termes que pour les dissonances harmoniques. Il s'agit en outre explicitement d'une erreur, comme le montrent l'adverbe « *non rite* » et le verbe « *peccatur* » :

Rhythmus enim natura prior est metro, ut numerus mensura, sic namque rhythmus & metrum commode Latine dici possent. Sed quoniam hæc duo nomina, numerus & mensura, apud Latinos latissime patent, commodius utimur Græcis, ut ambiguitas in loquendo vitetur: utrumque autem nomen quam rectissime his rebus impositum est, nam

quoniam illud pedibus certis prouoluitur, peccaturque in eo, si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rhythmus, id est, numerus^[21].

Francisco de Salinas était à Salamanque le collègue et l'ami du théologien *fray* Luis de León, surtout connu pour son œuvre poétique, notamment sa troisième ode dédiée au même Salinas^[22]. Lors du procès inquisitorial visant *fray* Luis, Salinas déclara qu'il recevait fréquemment la visite de son ami à qui il donnait des leçons de théorie musicale^[23]. Nous pouvons donc être assurés que *fray* Luis connaissait cet aspect de la théorie musicale et, en effet, l'examen systématique de ses vers montre justement plusieurs occurrences d'accents antirhythmiques, c'est-à-dire de deux *thesis* juxtaposées, qui ne sont clairement pas placées au hasard, comme on peut le voir :

Tu quedas entregada al dolor fiero^[24]

Virgen, el dolor fiero^[25]

Y con voz ronca llora^[26]

Ces dissonances métriques correspondent en effet à des mots exprimant la rudesse, la douleur, l'amertume. Bref, elles sont placées exactement là où un madrigaliste aurait mis des dissonances harmoniques, selon un procédé bien connu des historiens de la musique et ici décrit par Pietro Cerone :

Hase de tener cuydado particular de corresponder la Solfa al sentido de la letra, como si tractare de cosas duras y asperas, vsarsean passos duros y asperos, compuestos con interualos disonantes ; y si de cosas alegres y dulces, hazersean tambiê passos regozijados y armoniosos serviendo de la naturaleza de las Consonancias ayrosas y de sus loçanas posturas^[27].

Cerone avait, on s'en souvient, employé des termes très proches pour décrire la dissonance : « *dan amargo y triste sonido al oydo* »^[28]. Des mots disant l'aspérité sont associés à des sons âpres pour produire un style âpre : la correspondance entre texte, musique et métalangage est parfaite. Or, *Fray* Luis n'est ni le seul ni le premier poète à utiliser ainsi les dissonances métriques. On en trouve des exemples chez tous les poètes du Siècle d'Or espagnol, en particulier les plus canoniques :

que la del que perdió y llora otra cosa.^[29]

y déjame muriendo

un no sé qué que quedan balbuciendo^[30]

¡ Dolor terrible, dolor crudo y fiero !^[31]

de los caballos, ruda hace armonía^[32]

Il y a plus. Ce que nous appelons en français « enjamber les vers »^[33], en espagnol *encabalgamiento*^[34], en italien *inarcatura*, était appelé au xvi^e siècle « *rompimento di versi* »^[35] ou « *cortar el verso* »^[36]. Là où nous voyons un prolongement, une continuation, en Espagne et en Italie au xvi^e siècle on percevait au contraire une interruption, une dissonance, une erreur d'autant plus grave que parfois elle coupe un mot :

En el discurso destes versos se hallã algunas vezes vnas cisuras, q[ue] parece q[ue] hazen prosa aquellos lugares donde se cometen, partiendo la razon, y diziendo la media en el primer verso, y la q[ue] resta en el siguiente ; y por ser cosa q[ue] ningun Romãcista ha hecho, no dudo sino que parecera mal : por q[ue] ya yo he visto disputar esto, y encarecer por cosa tan aborrecible esta dissonancia, que no quieren escuchar razones, q[ue] la confirme, ni alegan ningvna, que la reprueue : salvo en el parecer de cada vno, q[ue] lo contradize, q[ue] llevados de su propia voluntad, ni siguen el ageno, ni aduerten la razon q[ue] hay para contradezille. Pero porque entiendã, quan sin necesidad se ligaua Horacio en sus versos Liricos a esta manera de cõposicion: mas por enriquecer la manera de escriuir, que por dar larga licencia quien tan limitados preceptos dio, trayre algunos lugares, donde vsa desta manera de elegancia aborrecida de los deste tiempo, por no alcançada^[37].

L'auteur du commentaire, après avoir enregistré la façon dont l'enjambement lexical est reçu habituellement par ses contemporains, le décrit comme une élégance (« *elegancia* ») incomprise (« *no alcançada* ») de ses contemporains et donc honnie, par erreur. En d'autres termes, là où les lecteurs contemporains voyaient une erreur des poètes, il y aurait au contraire une erreur d'appréciation commise par le public. Ce passage a longtemps été attribué à Quevedo, qui est à l'origine de cette édition des œuvres de Francisco de la Torre, bien que la position ici défendue soit exactement l'opposée de celle qu'il développe dans l'édition des œuvres de *fray* Luis de León, qu'il fait imprimer la même année : il est donc plus vraisemblable que ce passage soit de la plume de Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, professeur de rhétorique à Salamanque^[38], ami de *fray* Luis et premier commentateur des vers de Garcilaso avant Fernando de Herrera. Et en effet, on trouve chez *fray* Luis un exemple célèbre d'enjambement lexical :

*Y mientras miser**able-**
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del no durable mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.*^[39]

On remarquera le caractère programmatique de cette strophe, la pénultième d'une ode qui, parce qu'elle est située au seuil du recueil, joue véritablement le rôle de pacte de lecture et place les odes de *fray Luis* sous le patronage formel et moral d'Horace, à qui il emprunte ici le motif du *Beatus ille*. Mais ce caractère programmatique est manifeste aussi dans le discours métopoétique de cette strophe, qui décrit le poète en train de chanter et oppose la création poétique avec l'ambition. Il n'est donc pas étonnant de trouver une dissonance métrique – causée cette fois par le plus rude des enjambements, celui qui répartit un mot entre deux vers – sous le mot « *miserable* ».

Au contraire, dans la dédicace au comte-duc d'Olivares qui ouvre l'édition des œuvres de *fray Luis* qu'il donna la même année que les œuvres de Francisco de la Torre, Quevedo attaquait très violemment l'enjambement lexical :

En los griegos, por ser las voces de muchas vocales, hubo otra necesidad más frecuente, que las transposiciones Latinas para medir los versos, y fue el partir las voces en el principio de uno, y en el fin de otro [...]

Y así muchas veces en cada plana, cosa que disuena, y bien áspera al oído y a la vista, y con todo eso Horacio lo imitó una vez [...]

Y nuestro autor, el doctísimo Fr. Luis de León, en la traducción que hizo de la nave de Horacio, quando juzgó las traducciones de Francisco de Espinosa, Francisco Sánchez de las Brozas, y de Juan de Almeyda, es tal la tercera estancia :

*No tienes vela sana,
No dioses a quien llames en tu amparo,
Aunque te precies vana-
Mente de tu linage noble, y claro
Y seas, noble Pino,
Hijo de noble selva en el Eugino.*

Es de advertir que esto no lo hicieron por elegante, ni agradable ; hicieronlo por la fuerza del consonante, que era vana- y no mente^[40].

On remarquera que des deux enjambements lexicaux que l'on trouve chez *fray Luis*, Quevedo a choisi celui où le lien entre le sens des mots et la dissonance métrique est le moins net. Il peut donc dénoncer ici, sinon une erreur, du moins une facilité, plus facilement qu'à propos de l'ode à la vie solitaire, et cette facilité est clairement décrite comme une dissonance – « *cosa que disuena, y bien áspera al oído* ». Or, en éditant les œuvres de Francisco de la Torre et celles de *fray Luis*, Quevedo prenait position de façon limpide contre Góngora et Herrera, dans une polémique amplement documentée par ailleurs. Le principal reproche est, outre un excès d'obscurité non justifiée par la

profondeur des idées exposées, la dureté de leurs vers. Ainsi, dans les *Advertencias para que se lean con toda luz estos comentarios* qui précède son édition des *Rimas* de Camões, Faria e Sousa écrit à propos de Herrera : « *En sus versos, quitadas unas elegías, es insufrible su dureza* »^[41]. L'une des caractéristiques de la métrique de Herrera remarquées par W. Ferguson est son usage de l'accent antirythmique^[42], qui crée des dissonances métriques – et l'on se souvient que *durus* est synonyme d'*asperus* et de dissonant. De fait, dans nombre de parodies du style de Góngora, on remarque une abondance d'accents antirythmiques placés autour de la syllabe 6, qui est celle qui structure l'hendécasyllabe :

AGUJA DE NAVEGAR CULTOS

*Quien quisiere ser Góngora en un día
la jeri – aprenderá– gonza siguiente:
fulgores, arro**gar**, **jo**ven, presiente [...]*^[43]

De même chez Lope, dans El perro del hortelano :
*en campañas de **sal pies** de madera*^[44].

Les adversaires de Góngora avaient parfaitement entendu ses vers : l'accent antirythmique est effectivement caractéristique de la métrique de Góngora, non seulement en raison de sa fréquence – 20% des vers du Cordouan présentent un accent antirythmique, contre un peu moins de 12% chez *fray Luis*^[45] –, mais aussi et surtout parce qu'il apparaît dès le deuxième vers de la dédicace au duc de Béjar :

*Pasos de un peregrino son errante,
cuantos me dictó **versos** dulce Musa,
en soledad confusa,*^[46]

et au premier de la dédicace du Polyphème :

*Estas que me dictó **rimas** sonoras*^[47].

Enfin, si Góngora utilise parfois ces dissonances de façon tout à fait canonique, comme dans :

*de los caballos, **ruda** hace armonía*^[48],

il utilise fréquemment des accents antirythmiques avec des mots comme « *dulce* » ou « *rimas* », dont le sens est opposé à la dissonance, comme dans les dédicaces déjà citées mais aussi :

Su canoro dará dulce instrumento [49]
lagrimosas de amor dulces querellas [50]
segundo de Arión dulce instrumento [51]
Vndosa de crystal dulce Vihuela [52].

Cette apparente contradiction trouve sa résolution lorsque l'on considère le travail que font à la même époque de nombreux compositeurs autour du genre chromatique, dont une des caractéristiques est de permettre l'emploi d'intervalles qui étaient ordinairement considérés comme dissonants, ce qui explique que Rousseau ait pu en dire plus tard dans l'*Encyclopédie* : « Le genre chromatique est admirable pour exprimer la douleur et l'affliction » [53]. Autrement dit, les compositeurs commencent à s'intéresser à la dissonance en elle-même et non plus comme faire-valoir inévitable de la consonance, comme en témoignent par exemple les titres que Girolamo Frescobaldi donne à deux pièces, la *toccata Durezza e legature* [54] et le *Capriccio di durezza* [55]. Ces deux pièces, imprimées en 1627, ne sont pas très éloignées dans le temps des *Solitudes*, qui commencent à circuler sous forme manuscrite en 1613. Pensons aussi aux madrigaux de Gesualdo, dont le cinquième livre est imprimé en 1614 et dont on remarquera que le style chromatique est entièrement commandé par les poèmes qu'il choisit de mettre en musique – tant leur métrique que leur sens :

« **Mercè !** », *grido piangendo*,
ma chi m'ascolta ? Ahi lasso, io vengo meno.
Morrò dunque tacendo.
Deh, per pietade ! Almeno,
dolce del cor tesoro,
potessi dirti pria ch'io mora : « lo moro » [56].

Le fait que Góngora associe des dissonances rythmiques à des termes programmatiques comme « *dulce* » ou « *rimas* » indique clairement qu'il s'agit pour lui de reconsidérer ce qu'est la douceur, la *suavitas*, en poésie [57]. Autrement dit, sur le plan métrique comme sur le plan sémantique, c'est de façon tout à fait consciente et volontaire que Góngora joue avec les règles qui voulaient que la forme s'accommode au contenu, dans le cadre d'une réflexion sur la nature même de la douceur en poétique qui considère que le plaisir vient aussi de la dissonance, de l'âpreté. Il subvertit les règles tout en les respectant, car ces vers seraient sans effet en dehors du paradigme qui oppose la douceur/consonance à l'âpreté/dissonance.

Résumons-nous : Góngora est attaqué dans une polémique virulente qui lui reproche entre autres des « *consonancias erráticas* » [58] mais dont l'essentiel du volume porte sur des

aspects sémantique^[59]. Cependant, dans les nombreuses parodies de sa poésie qui sont produites parallèlement aux commentaires et critiques, un trait doit retenir notre attention, qui est la densité des accents antirythmiques. La différence, bien sûr, est que Góngora associe ce procédé métrique à des termes bien précis qui connotent la *suavitas* – on pourrait dire qu’il crée ainsi une dissonance sémantique qui donne un sens paradoxal à la dissonance métrique –, alors que dans les parodies les dissonances ne sont *que* métriques, sans lien avec le sens des mots qui les portent. Les parodies font donc apparaître que l’un des traits saillants du style gongorin, pour ses détracteurs, était bien sa métrique si particulière, alors que cet aspect n’est pas mentionné dans les commentaires, ni non plus de façon détaillée dans les traités de poétique.

Pourquoi cette absence ? Pourquoi l’accent antirythmique n’a-t-il pas un nom parmi les procédés métriques et rhétoriques dans les traités de poétique de l’époque moderne alors qu’à l’évidence il était perçu et reconnu à l’époque modernes ? Pourquoi cette erreur n’est-elle pas nommée et décrite ? Jakobson a repéré quelque chose d’analogue à propos des rhapsodes paysans de Serbie, dont il écrit que « le mètre en est vivant dans leur esprit. Incapables d’en abstraire les règles, ils reconnaissent cependant et répudient les violations de ces règles, même les plus minimales^[60] ». Des phénomènes similaires ont été observés à propos de la numération dans des cultures qui n’ont pas de mots pour compter^[61]. En d’autres termes, il est possible que cette règle n’ait pas été abstraite, théorisée et, surtout, mise par écrit, parce qu’elle était transmise par d’autres canaux, par la pratique et l’écoute plus que par la théorisation et l’écrit : l’absence de preuve n’est pas nécessairement preuve d’absence.

Il faut admettre en effet que des aspects essentiels de la pratique et de la théorie de la poésie de la Renaissance nous sont irrémédiablement inaccessibles. L’on rejoint ici la première erreur d’interprétation que je mentionnais au début de ce travail, qui est de croire que cette poésie se faisait comme nous la lisons, à l’écrit, alors que tous les témoignages contemporains nous apprennent qu’il s’agissait avant tout d’une pratique de sociabilité, orale voire, très souvent, improvisée^[62] : nous n’employons ni les mêmes moyens d’approche de ces œuvres, ni les mêmes critères d’évaluation. On notera en outre que ce procédé est bien antérieur au xvi^e siècle, et qu’il semble aussi ancien que l’hendécasyllabe en Italie. Ainsi, lorsque le Tasse théorise le style héroïque, il donne pour illustrer l’idée d’aspérité quatre exemples tirés de Pétrarque :

L’asprezza ancora de la composizione suol esser cagione di grandezza e di gravità, come in quel verso :

« Come a **noi il Sol**, se sua soror l'adombra » ;
o 'n quelli altri :

« né gran prosperità il mio stato avverso
può consolar di **quel bel spirito** sciolto » ;

ed in quelli :

« ch'ogni **dur rompe**, ed ogni altezza inchina » ;
ed in quelli :

« Ella si **sta pur come aspr'alpe** a l'aura »^[63].

Et on le repère aussi au début du chant I de l'Enfer de Dante :

*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!
Tant'è amara che poco è più morte [...]*^[64]

Il reste encore beaucoup de choses à découvrir à propos de la dissonance métrique – notamment l'origine et l'ancienneté du procédé, mais aussi l'époque à laquelle il a été oublié et les causes de cet oubli. Il est clair en effet que, même si c'est par le biais de la tradition hermogénienne que j'ai pu l'identifier, il n'est pas lié à la redécouverte de cette tradition qui se produit après la chute de Constantinople^[65] puisqu'on le trouve déjà chez Pétrarque et chez Dante. De même il paraît vraisemblable qu'il ait été utilisé tant que l'accent antirythmique a été perçu sinon comme une faute, du moins comme une transgression, parce que son audition suscitait la même réaction qu'une dissonance harmonique : « ça sonne faux » ; c'est-à-dire, peut-être, tant que l'accent antirythmique a été perçu par des auditeurs capables de reconnaître la justesse d'un vers sans en compter les syllabes sur leurs doigts, et donc tant que la poésie a été composée et transmise par la voix plus que par le papier. En d'autres termes, la dissonance que forme l'accent antirythmique tirait son efficacité de ce qu'elle était une faute volontaire, dont le sens des mots auxquels elle est associée donne la raison d'être, mais aussi une faute audible et perceptible immédiatement, et notre faute de lecture vient de ce que nous ne pratiquons plus la poésie d'une façon qui permette de la percevoir.

Notes

[1] La citation du titre de notre article provient de : Arthur Piaget (éd.), *Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique*, fac-similé de l'édition d'Antoine Vérard (ca. 1501), Société des anciens textes français, Paris, Firmin Didot, 1910, f. a. iiii ro.

[2] Le *Quichotte* nous montre le luth et la vihuela comme interchangeables : « *Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento, que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella, que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados. [...] Hecho esto y llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento* ». Trad. : « Faites en sorte, Madame, que l'on place un luth ce soir dans mon appartement, et je consolerais le mieux que je pourrai cette infortunée damoiselle, car dans les premiers moments de l'amour c'est un remède efficace que d'être détrompé promptement » (Je traduis cette citation et toutes les autres). *Miguel de Cervantes Saavedra, Don Quijote de la Mancha*, vol. I, Barcelona, Instituto Cervantes - Crítica, 1998, p. 1000, l.II, ch. XLVI.

[3] Trad. : « Lupianus : Prends cette lyre et chante nous quelque chose. / Tamayus : Et quoi donc ? Lupianus : N'importe quoi. Tamayus : Un poème de Virgile ? Lupianus : exactement ; ou si tu préfères, de notre Vives, qu'il chantait il y a quelque temps en se promenant le soir dans Bruges », Juan Luis Vives, *LINGVAE // LATINAE // EXERCITATIO.// IOAN. LODO. VIVIS VALENTINI.// Libellus ualde doctus & elegans, // nunc[que] primum in lucem editus.// Vnà cum rerum et uerborum memorabilium // ... Indice.*, Basel, Winter, 1539, p. 183.

[4] Séverine Delahaye, *La voix d'Orphée, de la musique dans la poésie du siècle d'or espagnol : Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2000 ; Séverine Delahaye-Grélois, « Segundo de Arión dulce instrumento: la música de Góngora », Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (a cura di), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : New York, 16-21 de Julio de 2001*, vol. 2 ; Juan de la Cuesta, *Hispanic Monographs*, Asociación Internacional de Hispanistas - AIH, Fundación Duques de Soria y City University of New York, 2004, p. 173–180 ; Séverine Delahaye-Grélois, « “Con canto acordado”. Le chansonnier musical de Garcilaso » ; éd. Philippe Reynès, Bruce Kohler, Jacques Gilard, *Paroles et musique dans le monde hispanique : actes des journées d'études internationales d'Amiens, 2005*, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 2006, p. 81–91 ; Séverine Delahaye-Grélois, « “ Si de mi baja lira tanto pudiese el son...” Le chant d'Orphée et les poètes de la Renaissance », *Savoirs en Prisme*, fasc. 4, 2015.

[5] Sebastián de Covarrubias Orozco, « Vihuela », *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*, Madrid, Castalia, 1995 : « *Vigüela. El instrumento músico y vulgar de seis órdenes de cuerdas, latine dicitur lyra et barbitus sive barbiton. La invención della atribuyen a Mercurio, pero no acaban de concordar los autores si la lira de Mercurio tenía esta forma o*

la otra. Díjose vihuela a vigore, por la fuerza que tiene la música para atraer a sí los ánimos de los hombres, y danle tanta que afirman autores antiguos haber en tiempos pasados florecido músicos que con la armonía deste instrumento, o de otro tal, curaban enfermos, mudando los tonos hasta topar con el que era simpático a la complexión del enfermo, y con su sonido les reducía sus humores a su natural estado y complexión. El atraer a sí Orfeo con la música las piedras, los árboles, los animales, es darnos a entender la fuerza de la música, aunque para mí, yo entiendo que atraía los hombres rústicos con la suavidad de la elocuencia [...]». Trad. : « L'instrument de musique vulgaire à six cordes, en latin *lyra et barbitus sive barbiton*. On en attribue l'invention à Mercure, mais les auteurs ne sont pas d'accord sur la forme qu'avait la lyre de Mercure. On l'appelle *vihuela de vigore*, à cause de la force qu'a la musique pour s'attirer les esprits des hommes, et on lui en prête tant que des auteurs anciens affirment que dans les temps anciens ont fleuri des musiciens qui par l'harmonie de cet instrument ou d'un autre à lui semblable soignaient les malades, changeant de ton jusqu'à trouver celui qui était sympathique à la complexion du malade, et par ce son réduisaient leurs humeurs à leur état et complexion naturels. Qu'Orphée ait attiré à lui par sa musique les pierres, les arbres, les animaux, c'est nous donner à entendre la force de la musique encore que je pense quant à moi qu'il attirait les hommes rustiques par la douceur de son éloquence [...] ».

[6] Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, éd. Bienvenido Morros, Barcelone, Crítica, 1995, Canción V, *Ode ad florem Gnidi*, v. 1–25. Trad. : « Si de mon humble lyre / le son pouvait tant qu'en un instant / il apaise l'ire / du vent impétueux / et la furie des flots et leur mouvement, / et que dans les âpres montagnes/ de son doux chant il attendrisse / les animaux féroces, / il émeuve les arbres /et les fasse venir confusément à son bruit : /ne crois pas que ce qui serait chanté /par moi, belle fleur de Gnide, /serait le féroce Mars en colère, /tourné vers la mort, /de poussière et de sang et de sueur teint, / [...] / mais c'est seulement /la force de ta beauté que je chanterais, /et peut-être qu'avec elle /on remarquerait aussi /l'âpreté dont tu es armée ».

[7] Miguel de Fuenllana, *Libro de música de vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Séville, en casa de Martín de Montedoca, 1554, f. Cxxiii. Il s'agit du chant de Salicio dans la première églogue de Garcilaso, vers 56 *sqq* ; Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, p. 123 *sqq*.

[8] Fuenllana, *Orphénica lyra*, f. Cxxvi. Sonnet XXIX ; Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, 53.

[9] Thomas Sébillet, « Art poétique français (1555) », éd. Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 37-184 : ici p. 55-56.

[10] Juan Díaz Rengifo, *Arte Poética Española con una fertilísima silva de Consonantes Comunes Propios, Esdrújulos y Reflejos, y un Divino Estímulo del amor de Dios, por...*, Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592.

[11] Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Séville, Alonso de la Barrera, 1580, p. 649. Trad. : « La rime est rythme et consonance : car c'est de ces correspondances et liaisons qui se trouvent à la fin des vers, que l'on appelle cadences, que naît la consonance et l'harmonie, que nous sentons en eux ».

[12] Joachim Du Bellay, « Défense et illustration de la langue françoise » [1549], éd. Jean-Marie Gleize, *La poésie. Textes critiques XIV^e-XX^e siècles*, Paris, Larousse, 1995, p. 42-67 : ici p. 54.

[13] Francisco de Salinas, *De musica libri septem*, Salamanque, excudebat Matthias Gastius, 1577, liber II, caput V, p. 51, « De Interuallorum differentijs ». Trad. : « On parle de consonance quand deux cordes frappées ensemble produisent un accord doux aux oreilles ».

[14] Domenico Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber*, Naples, por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impressores, 1613, p. 332, l.II, chap. LXXXII : « Que sea Conssonancia y Dissonancia ». Trad. : « Ce terme de consonance, veut dire “qui sonne presque de même”, dont notre oreille ressent sonorité et douceur ».

[15] Cerone, *El Melopeo*, p. 332. Trad. : « La consonance est un mélange de sons qui frappent l'oreille avec douceur et uniformité ».

[16] Cerone, *El Melopeo*, p. 332 : « “Que sea Conssonancia y Dissonancia”. “*Dissonantia est duorum sonum dura colissio, atque aspera vocis commixtio* ». La dissonance, dit Boèce, est l'âpre et dure rencontre de deux sons ; ou c'est le son âpre et dur formé par deux voix contraires. Tinctoris l'exprime ainsi : « *Dissonantia est diuersorum sonorum mixtura naturaliter aures offendens* ». La dissonance (selon ce que dit cet auteur) est un mélange de sons divers, qui blesse naturellement l'oreille : « et il naît de ce que, alors que lesdits sons ne se veulent pas joindre l'un à l'autre, à cause de la disproportion qu'il y a entre eux, ils s'efforcent de conserver leur entièreté, se blessant l'un l'autre, et donnant ainsi un son amer et triste à l'oreille ».

[17] Hermogène de Tarse, « Les catégories stylistiques du discours », *L'art rhétorique. Exercices préparatoires, États de cause, Invention, Catégories stylistiques, Méthode de*

l'habileté, trad. Michel Patillon, Lausanne, L'Âge d'homme-Les Belles Lettres, 1997, p. 309.

[18] Claude V. Palisca, « Francisco de Salinas (1513-90) as Humanist », *España en la música de Occidente. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca. 29.10-5.11.1985*, éd. Emilio Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, José López Calo, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura, 1987, vol. I, p. 165-170.

[19] Salinas, *De musica libri septem*, l. V, cap. XV, p. 262. Trad. : « Nous avons vu jusqu'ici combien de pieds et lesquels sont aptes à former le rythme musical. Nous allons voir maintenant quels pieds peuvent légitimement être associés, et ce qui résulte de leur combinaison. Car de même qu'on ne peut associer n'importe quelle lettre à n'importe quelle autre pour former une syllabe, de même qu'en harmonie on ne peut associer n'importe quel intervalle avec n'importe quel autre, comme nous l'avons montré dans la troisième partie, de même on ne peut pas associer n'importe quel pied avec n'importe quel autre. Au contraire, il faut avant tout veiller à associer des pieds égaux : premièrement, en effet, les pieds qui vont le mieux ensemble sont ceux qui sont identiques, car il y a entre eux la plus grande égalité, [...] Ensuite, on peut associer entre eux des pieds qui s'ils diffèrent par le nombre de sons ou pour une autre raison, ont tout de même un nombre égal de temps et la même battue : puisque, comme le dit saint Augustin, rien ne peut être plus agréable à l'ouïe que d'être frappée par une douce variété sans être déçue par l'inégalité ».

[20] Salinas, *De musica libri septem*, l. V, cap. XV, p. 262-63. Trad. : « L'iambe et le trochée ne vont pas bien ensemble, car bien qu'ils aient le même nombre de temps, ils n'ont pas la même battue, car le premier commence au levé de la main [temps faible] et le second au posé de la main [temps fort], et qu'il est donc impossible de respecter leurs propriétés respectives sous la même battue. Outre le fait qu'ils sont de natures contraires, car leurs battues sont opposées, si on les entend ensemble ils font à l'oreille un effet dissonant ».

[21] Salinas, *De musica libri septem*, l. V, cap. XVII, p. 267. Trad. : « *De rhythmis ac metris & versus differentia, & quod ex singulis pedibus ab antiquis singula rhythmorum genera excogitata sint* ». « Le rythme et le mètre ont pour équivalent en latin le nombre et la mesure. Mais puisque les latins employaient les noms de nombre et de mesure, qui ont tous deux un sens fort large, nous préférons ici les termes grecs, afin d'éviter toute ambiguïté ; en effet chacun de ces noms peut parfaitement être employé ici. De fait, comme le rythme avance par des pieds déterminés, et que c'est une erreur que de mêler des pieds dissonants, on a raison de l'appeler rythme, c'est-à-dire nombre ».

[22] « *El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada, / Salinas, cuando suena / la música estremada / por vuestra sabia mano gobernada* » : Fray Luis de León, *Poesías*

completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances, éd. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1998, 14 : ici p. 97.

[23] Ángel Alcalá, *Proceso inquisitorial de Fray Luis de León*, Salamanca, Junta de Castilla y León - Consejería de Cultura y Turismo, 1991, p. 176.

[24] Ode VI *De la Magdalena*, v. 30 (trad. : « Tu restes en proie à la féroce douleur ») ; Fray Luis de León, *Poesías completas*.

[25] Ode XXI *A Nuestra Señora*, v. 100 (trad. : « Vierge, la féroce douleur ») ; Fray Luis de León, *Poesías completas*.

[26] Ode XI *Al licenciado Juan de Grial*, v. 13 (trad. : « et d'une voix rauque pleure ») ; Fray Luis de León, *Poesías completas*.

[27] Cerone, *El Melopeo*, l. XII, ch. XVII, p. 692-93 : « *La manera de componer los Madrigales* ». Trad. : « La manière de composer les madrigaux ». « Il faut avoir soin tout particulièrement de faire correspondre la musique au sens des paroles, par exemple s'il est question de choses dures et âpres, utiliser des passages âpres et durs, composés d'intervalles dissonants ; et si ce sont des choses joyeuses et douces, il faut faire aussi des passages joyeux et harmonieux en se servant de la nature des consonances élégantes et de leur gaillardise ».

[28] Cerone, *El Melopeo*, l.II, chap. LXXXII, p. 332 : « *Que sea Consonancia y Dissonancia* ».

[29] Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, son. XV, v. 14. Trad. : « que celle de celui qui a perdu et pleure autre chose ».

[30] Juan de la Cruz, « *Cántico espiritual* », v. 34-35, *Poesía*, éd. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1989. Trad. : « et me laisse mourant / un je ne sais quoi qui continue de balbutier ».

[31] Fernando de Herrera, *Rimas inéditas*, éd. José Manuel Blecua Teijeiro, *Anejos de la Revista de Filología Española* 39, Madrid, Espagne, Consejo superior de investigaciones científicas, 1948, El. 3, v. 84, p. 113 ; William Ferguson, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*, vol. LXXVII, London, Tamesis Books Limited, 1981, p. 63. Trad. : « Douleur terrible, douleur cruelle et féroce ! ».

[32] Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, éd. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, II, v. 736. Trad. : « des chevaux, crée une rude harmonie ».

[33] L'expression est attestée chez Ronsard dans la préface posthume de la *Franciade*. Pierre de Ronsard, « La Franciade. Au lecteur apprentif », éd. Jean-Marie Gleize, *La poésie*,

p. 91-103 : ici p. 97.

[34] Navarro Tomás attribue l'apparition du terme en espagnol à Juan María Maury en 1831. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 42, note 12.

[35] Tasso, « Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico », *Discorso terzo [Elocuzione]*, p. 399.

[36] Voir encore, pour plus d'exemples, Antonio Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española (Contribución a su estudio experimental)*, *Revista de filología española*, Anejo LXXVII, Madrid, CSIC, 1964 ; Antonio Quilis, « El encabalgamiento desde los orígenes de la poesía española hasta el siglo XVI », *Actes du X^e Congrès International de la Linguistique et Philologie Romanes (Strasbourg, 23-28 avril 1962)*, Paris, Klincksieck, 1965, vol. II, p. 791-813.

[37] Francisco de la Torre, *Obras del bachiller Francisco de la Torre*, éd. Francisco de Quevedo y Villegas, Madrid, Imprenta del Reyno, 1631, fol. 141^v-144 : 143^{r-v}. Trad. : « [...] dans le discours de ces vers, on trouve parfois des césures, qui semblent transformer en prose les endroits où elles se commettent, coupant le mot de sorte que la première moitié est dans le premier vers, et le reste dans le suivant ; et comme il s'agit de quelque chose qui ne se fait pas en langue vulgaire, je ne doute pas que cela soit mal perçu : car j'ai déjà vu des disputes à ce sujet, et condamner cette dissonance comme une faute si haïssable, qu'ils refusent d'écouter des raisons pour la justifier, et n'allèguent rien pour la désapprouver : si ce n'est l'avis de chacun, qui le contredit, car emportés par leur propre volonté, ils ne suivent pas l'avis d'autrui, et ne voient pas la raison qu'il y a à le contredire. Mais pour qu'ils comprennent, à quel point il n'était pas nécessaire qu'Horace se lie dans ses vers lyriques à cette façon de composer, plus pour enrichir la manière d'écrire, que pour donner trop de licence à qui a donné des préceptes si limités, je donnerai quelques exemples où il utilise cette sorte d'élégance, honnie de notre temps car on ne la comprend pas ».

[38] María Luisa Cerrón Puga, « Nuevos datos sobre el manuscrito de las Obras de Francisco de la Torre », *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid, Istmo, 1986, p. 391-396 : ici p. 393.

[39] León, *Poesías completas*, Ode I, v. 76-80. Trad. : « Et tandis que, misérable- / ment, d'autres brûlent / d'une soif insatiable / pour le pouvoir éphémère, / étendu à l'ombre, que je chante ».

[40] Francisco de Quevedo y Villegas, « Al excelentísimo Señor Conde Duque, Gran Canciller mi señor », Fray Luis de León, *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas, con la parafrasi de algunos psalmos y capitulos de Job autor ... fray Luis de Leon, de la ... Orden ... [de] San Agustin gusacadas de la libreria de don Manuel Sarmiento de Mendoça ...; dalas a la impression don Frãcisco de Quevedo Villegas ...* Madrid, en la Imprenta del reyno a costa de Domingo Gōzalez ... por la viuda de Luis Sãchez ..., 1631, †-††3 [6v]. Trad. : « Chez les Grecs, comme les mots avaient beaucoup de voyelles, il fut plus nécessaire que chez les Latins, pour que les vers aient la bonne mesure, de couper les mots entre deux vers [...]. Et de même plusieurs fois par page, ce qui est dissonant et âpre à la vue et à l'ouïe, et pourtant Horace l'a imité une fois [...]. Et notre auteur, le très savant fr. Luis de León, dans sa traduction du navire d'Horace, quand il a jugé les traductions de Francisco de Espinosa, Francisco Sánchez de las Brozas et Juan de Almeyda, a fait ainsi la troisième strophe : « Tu n'as pas de voile saine, / pas de dieux à appeler au secours, / bien que tu te vantes vaine- / ment de ton lignage noble et illustre / et que tu sois, noble Pin, / fils d'une noble forêt dans le Pont-Euxin ». Il est à noter qu'ils ne le firent pas parce que c'est élégant et agréable, mais seulement pour trouver une rime à « saine ».

[41] « Dans ses vers, sauf pour quelques élégies, sa dureté est insupportable ». Luis de Camões, *RIMAS VARIAS / DE LUIS DE CAMOENS / PRINCIPE DE LOS POETAS HEROYCOS / y Lyricos de España*, éd. Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, Mello, 1685, fol. IX.

[42] Ferguson, « La versificación imitativa en Fernando de Herrera ».

[43] Francisco de Quevedo, *Libro de todas las cosas y otras muchas más, con la aguja de navegar cultos*, éd. Pablo Jauralde Pou, Stein bei Nürnberg, Clásicos Hispánicos, s.d., p. 39. Trad. : « Boussole des pédants. Qui souhaiterait devenir en un jour Góngora / qu'il apprenne l'ar-suivant – got : / fulgurances, arroger, jeune, present ».

[44] Félix Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 74, v. 733. Trad. : « Dans des champs de sel des pieds de bois ».

[45] Delahaye, *La voix d'Orphée*, p. 341.

[46] Góngora y Argote, *Soledades*, « Dedicatoria al Duque de Béjar », p. 183, v. 1-3. Trad. : « D'un pèlerin ce sont, errants, les pas, / ces vers que m'a dictés une douce Muse, / en confuse solitude ».

[47] Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, éd. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, p. 155, v. 1. Trad. : « Ces, à moi dictées, rimes sonores ».

- [48] Góngora y Argote, *Soledades*, 527, II, v. 736. Trad. : « des chevaux, fait une rude harmonie ».
- [49] Góngora y Argote, 193, « Dedicatoria al Duque de Béjar », v. 36. Trad. : « Son mélodieux donnera doux instrument ».
- [50] Góngora y Argote, *Soledades*, I, v. 10, p. 199. Trad. : « douces plaintes d'amour pleines de larmes ».
- [51] Góngora y Argote, *Soledades*, I, v. 14, p. 201. Trad. : « nouveau d'Arion doux instrument ».
- [52] Góngora, *Sonetos completos*, éd. Biruté Cipliauskaitė, Madrid, Castalia, 1989, Sonnet 147, « En la muerte de una dama portuguesa en Santarén », v. 4, p. 228. Trad. : « liquide de cristal douce *vihuela* ».
- [53] Jean-Jacques Rousseau, « Chromatique », *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, éd. Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, Paris, 1752.
- [54] Girolamo Frescobaldi, « Toccata ottava di durezze e legature, F 3.08 », *Toccate e partite d'intavolatura, Libro 2*, Roma, Nicola Borboni, 1627.
- [55] Girolamo Frescobaldi, « Capriccio di durezze, F 4.09 », *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura*, Roma, Luca Antonio Soldi, 1624.
- [56] Carlo Gesualdo, « Mercé grido piangendo », *Madrigalli a cinque voci. Libro quinto. Del prencipe di Venosa. Dedicati al molto illustre signor Alfonso Strozzi*, Venezia, Angelo Gardano aere Bartolomeo Magni, 1614. Trad. : « Grâce ! Crié-je en pleurant / mais qui m'écoute ? Las, je m'effondre. / Je mourrai donc en silence. / Eh, par pitié ! Au moins, / doux trésor de mon cœur, / puissé-je te dire avant de mourir : Je meurs ». Voir l'enregistrement en ligne.
- [57] Delahaye-Grémois, « Segundo de Arión dulce instrumento », *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispánicos : New-York, 16-21 de Julio de 2001*, éd. Isaías Lerner, Roberto Nival & Alejandro Alonso, 2 (Literatura española, siglos XVI-XVII), Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, p. 173–180
- [58] Antonio Carreira, « La controversia en torno a las Soledades. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas », *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 239-266 : ici p. 250.

[59] Mercedes Blanco, « La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria », *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, fasc. 42-1, avril 2012, p. 49-70.

[60] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 229.

[61] Brian Butterworth et Robert Reeve, « Verbal Counting and Spatial Strategies in Numerical Tasks: Evidence from Indigenous Australia », *Philosophical Psychology*, vol. 21, fasc. 4, 2008, p. 443-457.

[62] Séverine Delahaye-Grélois et Suzy Felix, « “Y le glossó desta manera” Des cancioneros aux troveros : regards croisés sur la poésie en action », *Philologie et Musicologie. Des sources à l’interprétation poético-musicale (xii^e-xvi^e siècle)*, éd. Christelle Chaillou-Amadiou, Oreste Floquet et Marco Grimaldi, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 257-275.

[63] Torquato Tasso, « Discorsi del poema eroico », *Prose*, éd. Ettore Mazzali, Pietro Pancrazi, Alfredo Schiaffini, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1959, p. 487-729 : ici p. 662. Les vers donnés en exemple sont tous de Pétrarque, soit, avec les scansiones respectives : *Rime*, CCCXXVII, 5 - 1?.3.4.6.8.10 ; *Rime*, CCCXLIV, 10-1 - 1.2.6.8.10 / 1.4.6.7.8.10 ; *Rime*, CCXIII, 8 - 1.3.4.6.8.10 ; Ogni dur : ogni durezza di cuore (Note d’Ettore Mazzali) ; *Rime*, CCXXXIX, 16 - 1.4.5?.6.7.8.10. Trad. : « En outre l’âpreté dans la composition est généralement source de grandeur et de gravité, comme dans ce vers : “Comme pour nous le soleil, si sa sœur l’éclipse”, ou dans ces autres “et une grande prospérité ne peut consoler mon esprit infortuné de la perte de ce bel esprit” et dans “qui rompt toute dureté et incline toute hauteur”, et dans “elle est exactement comme une âpre montagne sous le vent” ».

[64] Dante, *Inferno* I, v. 4-8. Trad. : « Ah, quant à la décrire c’est dur / cette forêt sauvage, âpre et forte / qui faisait renaître la peur dans la pensée / Elle est si amère que la mort n’est guère pire ».

[65] Annabel M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

Pour citer ce document

Par Séverine Delahaye-Grélois, « « Figure est improprie / Licenciee et approuvee / Par us ou par auctorite... » : Âpreté et douceur dans la poésie de la Renaissance », *Textus & Musica*

[En ligne], 1 | 2020, "Qui dit tradition dit faute ?" La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, mis à jour le : 13/10/2020, URL : <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/textus-et-musica/index.php?id=565>

Quelques mots à propos de : Séverine Delahaye-Grélois

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure, Séverine Delahaye-Grélois est Maîtresse de conférences à l'Université Paris-Est Créteil et membre d'IMAGER (Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman). Sa thèse de doctorat, intitulée *La voix d'Orphée. De la musique dans la poésie du Siècle d'Or espagnol. Garcilaso, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*, a été soutenue en 2000 à l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Ses travaux portent sur les relations entre poésie et musique tant au niv

...

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)