

Emmanuel Lascoux
CRLC- Paris IV

La voix perdue ?

« Les Grecs pouvaient chanter en parlant ; mais chez nous il faut parler ou chanter. » Rousseau lance cette célèbre fusée dans son article « Récitatif » du *Dictionnaire de Musique*¹, pour couper court à toute prétention moderne de *chanter* naturellement la langue. Rappelons ce passage radical :

« Chez les Grecs, toute la Poésie était en *Récitatif*, parce que, la langue étant mélodieuse, il suffisait d'y ajouter la Cadence du mètre et la Récitation soutenue², pour rendre cette récitation tout à fait musicale ; d'où vient que ceux qui versifiaient appelaient cela *chanter*. Cet usage, passé ridiculement dans les autres Langues, fait dire encore aux Poètes, *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de Chant. Les Grecs pouvaient chanter en parlant ; mais chez nous il faut parler ou chanter ; on ne saurait faire à la fois l'un et l'autre. »

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*,
article « Récitatif », la veuve Duchesne, Paris, 1768, p. 399-400

Ménageons l'encre que ferait couler une glose appliquée de ces lignes, pour ne retenir, hors des enjeux polémiques propres à l'auteur et à son temps, que l'équation mythique suivante :

Langue grecque = mélodie

Comment juger aujourd'hui, en helléniste, linguiste, phénoménologue de la voix, poéticien, rythmicien, musicien et musicologue, de la validité d'un tel postulat ? Car il faut au moins convoquer toutes ces approches séparées, là où l'homme Rousseau suffisait à les réunir. Y a-t-il, au-delà des couches de rêve accumulées en une vaste et fantasmagique nébuleuse depuis l'Antiquité archaïque et classique, moyen d'accréditer encore la thèse de Rousseau, ou, à défaut de s'en débarrasser purement et simplement comme d'un outil rouillé, d'en retrouver et d'en aiguiser le fil ?

¹ Tout récemment Claude Dauphin, de l'Université du Québec à Montréal, entouré d'une équipe de musicologues et dix-huitiémistes, vient de livrer une remarquable édition critique du *Dictionnaire*. Voir Claude Dauphin, *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau : une édition critique*, en collaboration avec Raymond Court, Yves Jaffrès, Michael O'Dea, Daniel Paquette et Pierre Saby, Collection : Varia Musicologica Vol. 13, Peter Lang, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2008. 890 p.

² « il suffisait de/ ajouter/ cadence /mètre/ récitation soutenue etc. » : chaque terme cache, pour l'Antiquité seule, et sans parler des spéculations d'une Modernité qu'il faudrait faire commencer au Moyen-Âge, une forêt de références, de querelles et questions, depuis les légendaires mises en « musique » archaïques de l'épopée dans le nôme citharédique de Terpandre, puis la révolution euripidéenne qui vit, à la fin du Vème siècle la musique de scène s'émanciper de la prosodie naturelle des mots, jusqu'aux conflits internationaux des antiquisants (aux enjeux phonocentristes et nationalistes à peine voilés) sur les dates d'évolution phonétique du grec et du latin.

Pièce maîtresse du dossier en divorce des « époux Parole-Musique », cette minute rousseauiste se donne en effet comme l'acte de mariage originel, rompu sitôt qu'énoncé d'ailleurs dans la langue « adultère » au premier chef, le français³. Malgré la tentation particularisante de toute problématique esthétique, Rousseau est là pour nous encourager à une conscience à la fois diachronique et trans-disciplinaire de la question⁴. En bon retour aux origines, le sien n'est qu'un détour. Homère n'est pas cité, mais il est là qui veille, de toute son absence. Sa non-personne est palpable, proférant une non-langue pour nous inaudible, en un non-temps qui n'est pas plus une fin (d'une préhistoire dont l'auteur du *Second Discours* et de l'*Essai sur l'origine des Langues* eût pu ressusciter l'atmosphère sonore initiale) qu'un début, selon le « pessimisme heuristique » auquel l'archéologie rousseauiste nous a formés.

De même que l'histoire littéraire refuse maintenant de voir en Rousseau ce phare « pré-romantique » du XIX^e siècle, de même peut-elle refuser de voir un « post-romantique » en Mallarmé, qui déduit pourtant de la même équation sa poétique *musique*⁵ :

« Les fidèles à l'alexandrin, notre hexamètre, desserrent intérieurement ce mécanisme rigide et puéril de sa mesure ; l'oreille, affranchie d'un compteur factice, connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux de douze timbres. »

Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes, Variations sur un sujet, « Crise de vers »*, Paris, 1945, p.362

Le vers homérique⁶ définit chez les Grecs le genre épique, donc Homère lui-même. Parler d'*epos*, c'est dire à la fois le vers, le genre, donc son *prôtos heuretès*, « inventeur » qui fait autant figure de « premier découvert », Homère. Mallarmé, ce « tard venu parmi les marbres et les bronzes »⁷, creuse autant l'écart avec lui qu'il ne nous en rapproche, quand il nomme l'alexandrin « notre hexamètre ». Affaire de foi pour ses pratiquants, « fidèles », dont il est, fût-ce dans la discontinuité rousseauiste. Il sait qu'il remet ses pas, non seulement dans les six temps antiques qu'il veut encore sentir sous sa plante moderne, mais dans ceux des *rhythmikoi*, partisans grecs de la vie du rythme *musique*, contre les *metrikoi*, classificateurs de ces momies poétiques qu'on nommait déjà *métriciens*⁸. On ne peut donc être plus « antique » que Mallarmé quand il oppose « mécanisme

³ L'ouvrage classique de Marcel Beaufils, *Musique du son, musique du verbe* (Paris, 1954), outre quelques mises au point sur la récitation de l'épopée homérique qui n'ont pas pris une ride, fourmille d'idées bien dites, encore fécondes donc. Voir, entre autres, une belle comparaison entre la démusicalisation du « chant » épique et l'éclatement de l'opéra médiéval, Beaufils 1954, rééd.1994, p.18. Et pour la prosodie comparée du français et des langues européennes, les quatre derniers chapitres : V, Antagonisme rythmique, VI, Intronisation du verbe souverain, VII, Retour au dithyrambe et métaphysique de la musique, VIII, Et maintenant ?

⁴ et non pas simplement « interdisciplinaire », ce mot souillé aujourd'hui de tous les renoncements pédagogistes au dialogue libre entre les souveraines disciplines...

⁵ Nous emploierons désormais le mot comme adjectif grec, *mousikos*, pour éluder le moderne divorce des époux, donc le rappeler.

⁶ Que le grec nomme *epos*, et non « hexamètre dactylique », sauf dans les traités techniques plus tardifs.

⁷ Pour paraphraser Saint-John Perse, *Amers*, « Étroits sont les vaisseaux », Paris, 1972, p. 323.

⁸ N'oublions pas que pour les Anciens, les querelles *musiques* étaient éthiques, politiques, métaphysiques, et pas seulement chez Platon. Les théoriciens tardifs du rythme comme le Pseudo-Plutarque et Aristide Quintilien, sans toujours démêler les enjeux archaïques et classiques de la question, le révèlent bien par le pêle-mêle de conceptions qu'ils transmettent. L'excellente traduction critique du *Peri Mousikès* d'Aristide Quintilien, ce musicologue grec néo-

rigide et puéril », « compteur factice » et « jouissance libérée » de « l'oreille » à « discerner, seule, toutes les combinaisons possibles entre eux de douze timbres ». Nous verrons plus loin à quel point la fin de la phrase peut inspirer une recherche de longue haleine. Ajoutons enfin l'allusion aux « timbres », autre archaïsme qui ne se borne pas à « traduire » le mot « syllabe », ni même « voyelle », mais semble renvoyer directement à la *mélodie* des langues mesurées.

Le même Mallarmé continue dans « Quant au livre » l'exploration du soubassement *musique* de la poésie :

« L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles. »

Mallarmé, *ibid.* p. 387

C'est là un tirage en négatif (« motif et cul-de-lampe invisibles ») d'une bonne définition de la mélodie parlée du grec ancien, que l'on aurait raison de décrire comme « l'air ou le chant *sur* le texte ». Enfin, dernier morceau paradoxal, puisqu'il se trouve dans la *Préface au Coup de dé*, acte de naissance de la « poésie visuelle » moderne, ou de radicalisation du calligramme :

« Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation. »

Mallarmé, *ibid.*, p. 455

La partition poétique, vrai guide-chant, conduit d'un dessin sûr la voix dans les continents sonores de l'intensité et de la fréquence. Pas de hasard si la phrase s'achève sur cette sinusoïde de la mélodie intonative. Emprunter son principe de notation au musicien, c'est simplement rendre à la poésie toute la « portée » de la voix perdue. Or le déploiement spatial d'un « lieu de la voix » constitue précisément l'intuition géniale du maître des Harmonistes et Rythmiciciens anciens, Aristoxène de Tarente, dont nous allons parler, après deux haltes en amont de Mallarmé, qui illustrent elles aussi ce « chant sous le texte ».

Hugo, en porte-voix épico-lyrique⁹, rend à Homère son hommage régulier. En voici l'un des plus « réussi », s'il faut nommer ainsi les coïncidences entre langue française et grecque, *epos* et alexandrin :

Car Dieu fait un poème avec des variantes ;

pythagoricien néo-platonicien du III^e siècle après J.-C. s'en fait l'écho : voir

F. Duysinx, *Aristide*

Quintilien, La Musique, Traduction et commentaire, Genève, 1999. Voir aussi l'édition italienne récente du Pseudo-Plutarque, *La Musica*, (Ballerio, Milano, 2000), autre auteur impérial d'inspiration stoïcienne. C'est, bien antérieurement, chez Archiloque de Paros, poète lyrique du VII^e siècle avant J.C., qu'apparaît le mot « rhusmos », dans un célèbre fragment où il semble signifier « le caractère » des hommes. Voir le tétramètre 128 (édition West 1998), qui s'achève sur ces deux vers :

« mais, des joies, réjouis-toi, et des maux ne te laisse

trop atteindre, mais sache quel *rhusmos* possède les hommes » (nous traduisons, mot à mot)

⁹ tant la distinction des « veines » est chez lui impossible en fait, outre qu'elle est bannie en droit.

Comme le vieil Homère il rabâche parfois,
Mais c'est avec les fleurs, les monts, l'onde et les bois !

Hugo, V. *Contemplations*, V, XXIII,
« Pasteurs et troupeaux », Paris, 1858, p.160

C'est sans son humour bonhomme que nous prendrons au pied de la lettre le « rabâchage » de Dieu et du « vieil Homère », car l'intuition toujours rythmiquement infaillible de Hugo lui fait venir la *différence* au moment même de la *répétition*, selon la terminologie deuleuzienne¹⁰. Les « vari/antes » mettent la diérèse à la rime, ouvrent le champ à l'infinie variation du même (« un poème »). Abîme cher à Hugo, Homère, le maître ès Comparaisons, est lui-même pris à son filet. Il « dit » Dieu dans son œuvre, et Dieu « fait » Homère dans son dire. Pointe là un concept grec aujourd'hui revenu à la mode, paré des habits de l'épistémologie et de l'esthétique¹¹, celui de *poikilia*, « variété », au sens presque valéryen du terme, d'après l'adjectif courant *poikilos*, qui désigne aussi bien la couleur « bigarrée, gorge-de-pigeon », que les ornements et « chatoiements » mélodiques dans la terminologie musicale.

Dernière halte avant de prendre à sa racine grecque le problème de la « mélodie de la parole », les tercets du septième poème des *Fleurs du Mal* (dans l'édition de 1861), « La Muse Malade », où Baudelaire cristallise à sa manière l'équation rousseauiste et son revers morbide contemporain :

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où règne tour à tour le père des chansons,
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.

Baudelaire, C. *Les Fleurs du Mal*, VII,
« La Muse Malade », 1861.

Ce n'est pas poncif pur, que le poète vienne revigorer sa muse au fond de son lit d'hôpital. Si « mauvaise foi sartrienne » il y a, comme certains lisent aujourd'hui ce morceau, à vouloir faussement paganiser la veine chrétienne, en revanche, le rythmicien Baudelaire, d'ailleurs émule avoué de Hugo sur ce point, peut prescrire à son inspiration le vieux « remède de bouc », nietzschéen avant l'heure : un sein mâle (« pensers forts », bien masculins !), un sang neuf, c'est-à-dire le plus ancien possible (« flots rythmiques » d'un vrai pouls, aussi loin de la mort métronomique que de l'arythmie convulsive¹²), et surtout, un son « nombreux », au sens latin de *numerus*, c'est-à-dire rythme, l'un des attributs de *Pars bene dicendi*, tant « en carmes qu'en oraisons solues », eût dit Rabelais. Il n'est pas jusqu'au ballet amébée de Phoebus et de Pan, qui rappelle l'épopée. La locution « tour à tour » recouvre un hellénisme, ou un latinisme fréquents dans l'épopée et la bucolique. Les « sons nombreux », climax où enfle et ralentit le vers, *mimophonisme*

¹⁰ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, 1964.

¹¹ Voir surtout les travaux d'A. G. Wersinger, dont A. G. Wersinger, *Platon et la Dysharmonie, Recherches sur la forme musicale*, Paris, 2001.

¹² Est-il besoin de rappeler le propos attribué au grand Bach ? « On doit jouer ma musique au rythme du pouls d'un homme bien portant. »

de la nasale française /on/ qui vrombit hugoliennement (c'est-à-dire, ici comme dans le *Mugitusque Boum* des *Contemplations*, virgiliennement), saturent l'oreille selon un goût bien épique de la redondance variée.¹³

Retour aux sources

Alors que sait-on aujourd'hui de plus que Rousseau, Hugo, Baudelaire ou Mallarmé sur la nature « mélodieuse » de la langue grecque antique, aux époques archaïque et classique ? Pour faire ce point, il faut, nous l'avons dit, convoquer bien d'autres sciences encore que celles que Rousseau pouvait maîtriser.¹⁴ Mais les témoignages canoniques sont toujours les mêmes pour lui que pour nous, à commencer par l'invention des signes diacritiques notant les accents de hauteur du grec ancien, attribuée au grammairien Aristophane de Byzance, éditeur et commentateur d'Homère à la Bibliothèque d'Alexandrie au tournant du III^e siècle avant notre ère. Voici la louange anonyme, attribuée à un certain Theodosius, qui conclut le manuscrit *Parisinus 2021* :

Οἱ χρόνοι καὶ οἱ τόνοι καὶ τὰ πνεύματα Ἀριστοφάνους ἐκτυπώσαντος
γέγονε πρὸς τε διαστολὴν τῆς ἀμφιβόλου λέξεως καὶ πρὸς τὸ μέλος
τῆς φωνῆς συμπάσης καὶ τὴν ἁρμονίαν, ὡς ἔαν ἐπάδομεν φθεγγόμενοι.

« Les durées, les tons et les esprits furent fixés par Aristophane à la fois dans le but de distinguer les doubles lectures et de vocaliser la mélodie et l'harmonie complètes, comme si nous chantions en parlant. » (nous traduisons)¹⁵

Les grandes écoles de « correcteurs » alexandrins tels qu'Aristarque ou Zénodote (dont notre Aristophane est le disciple) se donnent pour but de réaliser les premières éditions critiques des auteurs épiques, lyriques, tragiques etc. en collationnant les différentes éditions antérieures. Or l'œuvre homérique, dont chaque grande cité possédait son édition, elle-même résultat de siècles de transmission écrite, reflet de l'évolution des pratiques de récitation rhapsodique, s'imposait aussi aux grammairiens comme le conservatoire phonétique du passé le plus reculé. L'invention géniale d'Aristophane vient fixer l'élément le plus labile de la langue archaïque, à une époque où le grec hellénistique tendait à perdre sa nature quantitative (*hoi khronoi* dans la citation) et son

¹³ Relayé par le « **grand Pan** », sans compter la charge onomatopéique du nom divin. Quand l'épopée pénètre, elle envahit tout.

¹⁴ Nos *Recherches sur l'intonation homérique*, doctorat soutenu en 2003 sous la direction de Philippe Brunet à l'Université de Rouen, et leurs prolongements dans notre « Laboratoire de tonotopie » du site de Métrique Grecque et Latine <http://homeros.homeip.net/spip.php?rubrique16> n'auraient pu aboutir sans l'enquête majeure, trop peu mise à profit encore, même chez les hellénistes, de A.Devine et L.Stephens, *The Prosody of Greek Speech*, Oxford, 1994. C'est une synthèse impressionnante, décourageante même, par l'ampleur des données recueillies dans tous les champs d'investigation que doit mobiliser une reconstruction de ce type: physiologie et acoustique phonétique, psychoacoustique, indispensable pour approcher la notion de rythme, phonologie générale et phonétique comparée, ethnomusicologie et musicologie générale, sémantique et sémiotique même, en dehors de l'hellénisme, dont les travaux métriques et linguistiques sont considérablement balisés.

¹⁵ Voir Laum, B., *Das Alexandrinische Akzentuationssystem unter Zugrundelegung der theoretischen Lehren der Grammatiker und mit Heranziehung der praktischer Verwendung in den Papyri*, Paderborn, 1928.

accent musical (*hoi tonoi*) et passer ainsi d'un *pitch language* à un *stress language*. Fonction discriminante du *tonos* (« éviter les doubles lectures », dit notre glossateur), mais surtout fonction poétique majeure, transmettre la « mélodie de la langue tout entière » (si l'on rend littéralement *to melos tēs phōnēs sumpasēs*). N'oublions pas non plus que l'érudition hellénistique appuie la politique alexandrine de diffusion de la haute culture grecque dans les populations non hellénophones de l'empire. Pour elles, le texte sans les signes diacritiques était imprononçable, et orphelin de sa « musique ». Quelle que soit l'époque de la citation, elle témoigne d'une remarquable conscience critique, et semble l'un des modèles possibles de l'équation rousseauiste : « comme si nous chantions en parlant » (*hōs ean epaidomen phthengomenoi*). Même pour un locuteur installé à l'intérieur de sa langue mélodique, parole et chant, dès qu'ils deviennent objet de réflexion, cessent de se confondre. Mais le *chant* reste le critère¹⁶.

Trois signes synthétisent les divers parcours de la voix grecque, ou « prosodie » (*prosōidia*, « chant sous le texte », eût dit Mallarmé) :

- l'accent aigu, *oxyton*, qui indique que la voix s'élève
- l'accent grave, *baryton*, qui indique que la voix descend
- l'accent circonflexe, *perispōmenon*, qui indique un double mouvement de montée/descente, ou *oxy-bary*

Mais comme ces signes surmontent des éléments vocaliques tantôt brefs (voyelle brève), tantôt longs (voyelle longue, diphtongue, voyelle+sonante¹⁷), ils recouvrent en fait bien plus que trois modulations possibles d'une syllabe. Avant d'exposer l'ensemble de ces figures mélodiques, il convient de s'arrêter à la notion moderne d'espace sonore, que la première apparition grecque attestée rend par l'expression : « le lieu de la voix ». Chanter en parlant suppose un certain parcours vocal, déployé dans un espace sonore qui ne se définira pas d'abord par ses limites inférieures et supérieures (sa *tessiture*), mais par le mode de déplacement de la voix elle-même.

Aristoxène de Tarente, ce disciple favori d'Aristote qui eût dû lui succéder à la direction du Lycée, possédait à fond la seule science pour laquelle le maître avouait une relative ignorance : la science musicale. Il est l'auteur de deux traités, restés fragmentaires, l'un sur le rythme, l'autre sur l'harmonie. Dans ce dernier, *Les Éléments d'Harmonie*¹⁸, il prélude en posant la distinction suivante :

πάσης δὲ φωνῆς δυναμένης κινεῖσθαι τὸν εἰρημένον αὐτὸν τρόπον
 δύο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἥ τε συνεχῆς καὶ ἡ διαστηματική.
 κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τὸπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῆ
 αἰσθήσει οὕτως ὡς ἂν μηδαμοῦ ἰσταμένη μηδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν
 περάτων κατὰ γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη
 συνεχῶς μέχρι σιωπῆς.

Traité d'harmonique 13.8-13.14 (éd. da Rios)

¹⁶ Ce n'est pas exactement le verbe simple « chanter » (*aidō*) mais son composé « chanter en plus » (*epaidō*) qu'emploie le glossateur. C'est presque le « contre-chant », c'est en tout cas l'incantation, puisque ce verbe hérite d'une longue tradition d'emplois magiques, abondants chez Platon par exemple. C'est de lui que dérive à la fois le terme de « formule magique » et la forme lyrique de l'*épode*.

¹⁷ En Indo-européen, les consonnes grecques lambda, mu, nu, et rho, étaient des « sonantes », c'est-à-dire des sons vocalisés. Ainsi, en Grec, ont-elles un traitement phonétique à part des autres consonnes. On connaît beaucoup de langues actuelles où l'on peut faire sonner les liquides et nasales sans autre élément vocalique d'appui.

¹⁸ Voir la traduction commentée d'A. Bélis, in Bélis, A., *Aristoxène de Tarente et Aristote : le Traité d'harmonique*, Paris, 1986.

« Toute voix étant capable de se mouvoir selon ledit mouvement, il existe deux formes de mouvement, le mouvement continu et le mouvement par intervalles ; selon le mouvement continu, on perçoit que la voix parcourt un certain lieu de telle manière qu'elle ne s'arrête nulle part, pas même sur ses limites, d'après les données de la perception, mais se déplace en continu jusqu'au silence. »

Texte informé par la *Physique* d'Aristote, à laquelle sont empruntées les notions de « lieu/mouvement/continu/intervalle/limite/*phantasia* etc. », le passage vaut par là aussi dans notre débat *musique* entre Anciens et Modernes : que le son ait non seulement besoin d'un espace physique pour se déployer, mais soit structuré en « espace » borné par l'aigu et le grave, est une réalité clairement définie ici. Le « mobile » de cet espace des possibles sonores est la voix humaine. Elle « se meut », non pas ici temporellement, comme les analyses de la linguistique chrétienne, dont Saint Augustin¹⁹, l'exacerberont, pour renvoyer parole et musique mortelles à leur néant, mais dans un espace normé, orienté selon le « haut » et le « bas ». Rappelons que toute la théorie modale grecque, centrée sur le tétracorde et ses assemblages, privilégie l'ordre descendant des intervalles, toujours en partant de l'aigu²⁰. L'idée que la seule différence entre le chant et la parole réside dans la nature du mouvement vocal, soit chanté et discontinu (« par intervalles »), soit parlé et « continu » (sans arrêt ni limites) prouvent une communauté générique. En termes aristotéliens, il n'y a pas deux voix, mais l'essence « voix » est passible de deux modalités. On croit lire ici une page du *Traité d'Harmonie* de Schoenberg, ou mieux, une présentation par Luigi Nono de son *Musica-Manifesto n°1* de 1969 pour soprano, actrice et bande magnétique... Définition *poïétique* aussi, puisque la « limite » de la voix parlée est le « silence », sorte de non-lieu où temps de la profération et espace fréquentiel se perdent.

Plus loin, le même Aristoxène propose le concept connexe de « chant de la parole » :

λέγεται γὰρ δὴ καὶ λογῶδες τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν
προσῳδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ
ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι.

*Ibid.*23.13-23.18

« on parle aussi en effet d'un chant de la parole, celui qui réside dans les tons lexicaux : tension et détente sont les opérations naturelles de la parole. »

Le grec dit plus justement « chant langagier » (*logôdes ti melos*), c'est-à-dire « qui prend la forme du *logos* ». Est-ce un pas de plus franchi dans la hiérarchisation entre parole et « musique » ? Il y a un chant parce qu'il y a mélodie (*melos*), quel que soit le médium, ou plutôt le mouvement, de ce chant. Cette mélodie « réside » dans la « prosodie verbale ». On voit que là où nous pourrions, en modernes, penser aux variations syntaxiques, génériques, perlocutoires, émotionnelles, d'une « intonation », le grec s'en remet simplement aux règles d'accentuation de sa langue. L'étiologie renvoie la parole à la loi naturelle du couple universel « tension/détente » (*epiteinein kai anienai*). Car « ton » vient de « tendre », lien ombilical toujours perceptible pour un Ancien²¹. Une physique commune explique donc parole et chant, pas seulement, comme aujourd'hui, par le plus

¹⁹ Voir plus bas.

²⁰ Ainsi le « grand système parfait » combinant tous les tétracordes est une vaste gamme descendante. Il faut remonter très loin, dans des archétypes à l'œuvre chez Homère, voire au cœur de la préhistoire linguistique grecque, pour entendre et motiver cette précellence de l'aigu sur le grave. Les *Problèmes* attribués à Aristote s'en font souvent l'écho.

²¹ De même que *phthongos* désigne un son vocal autant qu'une « note »...

petit commun dénominateur de la fréquence sonore, mais par la nécessaire psalmodie de la langue.

L'approche néanmoins la plus stimulante pour qui s'intéresse à la naissance d'une esthétique littéraire *musique* reste celle du rhéteur et historien Denys d'Halicarnasse, arrivé d'Asie Mineure à Rome en 29 avant J.-C, grand conciliateur des deux cultures, et diffuseur, avant Virgile, du mythe des origines grecques de Rome. Denys n'est ni un musicologue, ni un métaphysicien. Mais il compense ses approximations idéologiques par une merveilleuse intuition sensible, et une « oreille » *logomélomane*, s'il faut inventer un composé à la mesure de l'indistinction grecque entre les domaines.

Premier titre de gloire, il nous livre, dans son manuel de stylistique sonore *La Composition Stylistique*²², la seule définition grecque de la « tessiture moyenne » du langage parlé, dont s'autorisent tous les traités d'accentuation grecque pour évacuer d'un revers de main ce problème de la mélodie de la parole, et trancher de la nature « musicale » de la langue grecque :

διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἐνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντεὼς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὄξυ οὔτ'ἀνίεται τοῦ χωρίου τούτου πλεον ἐπὶ τὸ βαρύ.

La Composition stylistique 15, 13-16 (Aujac-Lebel)

« Le chant de la parole tient dans le seul intervalle d'une quinte environ, et ne se tend pas au-delà de trois tons et demi dans l'aigu, ni ne se détend davantage dans le grave. » (nous traduisons)

Voilà, malgré les controverses sur les limites restreintes de la quinte en question, une base solide pour la réflexion et la réalisation pratique d'une intonation restituée du grec ancien, telle qu'un petit nombre de pionniers la pratiquent maintenant, depuis les performances et enregistrements de l'helléniste américain Stephen Daitz dans les années 1980²³.

Denys viendrait donc corriger l'extension indéfinie proposée par Aristoxène à l'excursus tonal. Bien des témoignages, romains en particulier, confortent cet « accent chantant » du grec, exagéré encore selon les circonstances et les types de récitation, s'il s'agit de poésie ou de théâtre par exemple. Plus loin, au fil de lectures commentées où il aborde indifféremment l'épopée, la lyrique, la prose d'art des historiens ou des orateurs, Denys apporte sa contribution à cette esthétique de la « variété » d'où nous sommes partis :

καὶ τάσεις φωνῆς (αἱ καλούμεναι προσφῶδιαι) διάφοροι κλέπτουσαι τῇ ποικιλίᾳ τὸν κόρον.

La Composition stylistique 19,9,15-16 (Aujac-Lebel)

²² Denys d'Halicarnasse, *La Composition Stylistique*, éd. Aujac, G. & Lebel, M., tome III des *Opuscles Rhétoriques*, Paris, 1981, p. 94.

²³ Daitz, S. G., *The Pronunciation and Reading of Ancient Greek, a Practical Guide* (avec cassettes et livret), Jeffrey Norton Publishers, Inc., Guilford CT- London, 1981-1984. L'école dite « mélodiste » prône, comme l'institution l'a admis pour le latin, l'abandon des prononciations scolaires, faussement attribuées à Erasme, du grec, et toutes calquées sur la phonétique de la langue européenne parlée par le récitant, au profit du respect maximal des lois de la quantité des voyelles et de la hauteur des tons. Reste entier le problème complexe de l'intensité. Voir nos recherches, ainsi que les enregistrements en ligne à l'onglet « Chante » du site Homeros.fr.

« les intonations de la voix (ce qu'on appelle l'accent tonique) variées, de manière à dissimuler sous la diversité l'impression de satiété. »

(trad. Aujac-Lebel)

Lui aussi conscient de la « tension » propre à l'intonation, il fait accéder ce paramètre au rang de critère esthétique, et même s'il ne donne malheureusement pas d'analyse intonative aussi précise qu'il le fait pour l'ordre et le choix des mots chez les grands auteurs, il montre que la « bigarrure » (*poikilia*) s'étend à la mélodie lexicale. Il n'est pas loin de l'idée de « variation musicale », telle qu'elle existait déjà chez les musicologues antiques avec les concepts de « modulation » (*metabolè*) et de « couleur » (*kehrómata*). On doit consommer le beau chant comme le sage, médecin de lui-même, s'élabore et se prescrit une diète. La voix aussi suit l'adage *mèden agan* (« rien de trop »). Grand amateur d'Hérodote, de Démosthène, et d'Homère, Denys sait reconnaître en la « satiété » (*koros*, l'ennui confinant au dégoût) l'ennemi du styliste.

Pour une oreille antique, la parole semble donc bien *musique*. La langue grecque l'a formée, en bonne mère, aux infinis parcours de la variation. La voix l'entonne dans son lieu propre. Mais une fois reconnue l'épopée comme matrice sonore de la voix antique, une fois admise l'importance des modulations intrinsèques de la langue grecque, libérées structurellement par le découplage relatif qu'elle autorise entre durée et hauteur du son, il reste à tisser le filet qui capture cette « bigarrure ». Pour cela, revenons à la dimension temporelle de la parole, bien mieux documentée que son analyse spatiale.

Il n'est pas étonnant que, sur notre question également, Augustin de Thagaste occupe le premier échelon d'une pensée moderne. « Gavé » lui aussi, mais semble-t-il à satiété, du style sonore des Anciens, il a constamment recours au paradigme mélodique pour tenter de dire ce que l'on appellera bien plus tard une phénoménologie de la conscience. Outre qu'il nous transmet ainsi la perception linguistique d'un lettré de la fin du monde romain, et en dehors même de la visée apologétique qui dicte ses moindres considérations phonétiques et stylistiques, Saint Augustin, dans sa prolixité, sa polygraphie, et surtout *l'ostinato* de son questionnement, renouvelle, mal gré qu'il en ait, autant Homère et Virgile que la Bible.

Deux passages importants des *Confessions* illustrent cette phénoménologie naissante du temps *musique*. Dans le premier, moins célèbre, Augustin travaille à plusieurs niveaux à la fois la temporalité de la langue en poésie :

Ipsium ergo tempus unde metior? An tempore brevior metimur longius sicut spatium cubiti spatium transtri? Sic enim videmur spatium brevis syllabae metiri spatium longae syllabae atque id duplum dicere. Ita metimur spatia carminum spatiis versuum, et spatia versuum spatiis pedum, et spatia pedum spatiis syllabarum, et spatia longarum spatiis brevium, non in paginis (nam eo modo loca metimur, non tempora) sed cum voces pronuntiando transeunt et dicimus : " Longum carmen est, nam tot versibus contextitur; longi versus, nam tot pedibus constant; longi pedes, nam tot syllabis tenduntur; longa syllaba est, nam dupla est ad brevem. " Sed neque ita comprehenditur certa mensura temporis, quandoquidem fieri potest, ut ampliore spatium temporis personet versus brevior, si productius pronuntietur, quam longior, si correptius. Ita carmen, ita pes, ita syllaba.

« Mais sur quelle mesure puis-je apprécier le temps même ? Un temps plus long est-il la mesure d'un plus court, comme la coudée est la mesure d'une solive ? comme une syllabe longue nous paraît être la mesure d'une brève, quand nous disons que l'une est double de l'autre ; comme la longueur d'un poème s'évalue sur la longueur des vers, la longueur des vers sur celle des pieds, la longueur des pieds sur celle des syllabes, et les syllabes longues sur les brèves : évaluation qui ne repose pas sur l'étendue des pages, car elle serait alors

mesure d'espace ; et non plus mesure de temps. Mais lorsque les paroles passent, en les prononçant, nous disons : Ce poème est long, il se compose de tant de vers ; ces vers sont longs, ils se tiennent sur tant de pieds ; ces pieds sont longs, ils renferment tant de syllabes ; cette syllabe est longue, car elle est double d'une brève. Toutefois, ce n'est pas encore là une mesure certaine du temps ; car un vers plus court prononcé lentement peut avoir plus de durée qu'un long débité plus vite ; ainsi d'un poème, d'un pied, d'une syllabe. »

Saint Augustin, *Confessions*, XI, 26 (trad. Moreau, Paris 1864)

La dimension quantitative de la syllabe latine ou grecque arrive immédiatement après la mesure de longueur pour illustrer l'impossible étalon du temps²⁴. La *regressio ad infinitum*, chère aux Aristotéliens dans leur combat contre les Atomistes, avant de l'être à Pascal, lecteur d'Augustin, pulvérise tous les repères métriques, morphématiques, phonétiques. Déjà bergsonien, Augustin écarte d'un revers de phrase tout recours à l'espace pour dire le temps, mais par un détour étonnamment « proustien » : le livre, au sens matériel et « muet » de quantité de pages, ne peut mesurer le temps, car il ne peut déjà pas mesurer l'espace, n'étant proprement rien, ni de matériel, ni de temporel, sans le recours à la parole qui le dise. Malheureusement, la parole elle-même déçoit tout autant le phénoménologue en quête de point fixe ou d'élément premier : les mots « passent » (*transeunt*²⁵), ou sortent, comme dit Homère, de « l'enclos de tes dents »²⁶. Augustin mime en effet, pour les besoins de l'introspection, la position du récitant, et non de l'auditeur. Il faut sentir le flux s'échapper sans retour hors de sa bouche. Mais qui dit flux, dit débit variable. Ainsi passe-t-on d'une recherche de l'impossible mesure objective (prosodique, linguistique) de la durée, à l'abîme d'indétermination du *tempo* de la profération : « car un vers plus court prononcé lentement peut avoir plus de durée qu'un long débité plus vite ». Personne d'autre qu'un *mousikos anèr* (un « homme *musique* ») ne peut adopter pareil point de vue sur le langage.

Bien plus connu, le second passage des *Confessions* qui a servi de base à notre méthode d'écoute du *melos* poétique grec propose à lui seul une phénoménologie du temps musical²⁷ :

Dicturus sum canticum, quod novi: antequam incipiam, in totum exspectatio mea tenditur, cum autem coepero, quantum ex illa in praeteritum decerpsero, tenditur et

²⁴ Remarquons que dans la première définition de la mesure phonétique, ce n'est pas l'élément le plus petit (la syllabe brève), mais multiple (la syllabe longue) qui semble servir d'étalon.

²⁵ *Sic transit gloria mundi*. On se souvient de Montaigne : « Je ne peins pas l'être, je peins le passage », et de la « concussion héraclitéenne » entre fuite du temps, de la langue, et du sens, telle que la stigmatise Platon dans le *Cratyle*. Ce même Platon aime ailleurs envelopper les adeptes d'Homère, d'Héraclite et des Sophistes en une seule accusation. Voir Lascoux, E. « La mer calme, charmes et apories de la *galènè* dans la représentation du *telos sophias* chez Epicure » in *Etudes sur la vision dans l'Antiquité classique*, réunies par Laurence Villard, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2005, pp.131-147.

²⁶ Voir parmi d'autres *Iliade*, IV, 350 :

Ἀτρεΐδῃ ποῖόν σε ἔπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων;

« Atride, quel discours vient là de fuir l'enclos de tes dents ? »

²⁷ Voir par exemple l'analyse qu'en reprend le musicologue et compositeur Christian Accaoui dans Accaoui, C., *Le Temps musical*, Paris, 2001. L'auteur y relit ce passage, contre la vision polémique spatialisante d'un Xenakis ou d'un Stockhausen. Il propose une application musicale du concept husserlien de « phase de présence », vers un « temps élargi » ou « halo temporel », propre selon lui à la conscience musicale du temps, telle que le classicisme allemand (issu de la fugue selon Bach) l'a déroulé. Voir en particulier sa définition de la hiérarchie *Arsis/Thesis* selon laquelle « Toute valeur longue est en soi *thétique*, toute valeur brève *arsique*, car les valeurs brèves, instables, tendent vers la stabilité des valeurs longues ; les qualités cinétiques des longues et des brèves correspondent aux deux aspects complémentaires de l'énergie sonore. » (p. 137). Voir aussi l'idée que la mélodie est un constituant du rythme, et non une entité à part : « La cinétique produite par le jeu des brèves et des longues est donc affermie ou contrariée par la cinétique et l'énergétique des hauteurs – hauteurs qui régissent la mélodie et l'harmonie et qui sont avec les durées l'ensemble de composants les plus complexes. » (p. 318).

memoria mea, atque distenditur vita huius actionis meae in memoriam propter quod dixi et in exspectationem propter quod dicturus sum; praesens tamen adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum. Quod quanto magis agitur et agitur, tanto breviata exspectatione prolongatur memoria, donec tota exspectatio consumatur, cum tota illa actio finita transierit in memoriam. Et quod in toto cantico, hoc in singulis particulis eius fit atque in singulis syllabis eius, hoc in actione longiore, cuius forte particula est illud canticum, hoc in tota vita hominis, cuius partes sunt omnes actiones hominis, hoc in toto saeculo filiorum hominum, cuius partes sunt omnes vitae hominum.

« Je veux réciter un cantique ; je l'ai retenu. Avant de commencer, c'est une attente intérieure qui s'étend à l'ensemble. Ai-je commencé ? tout ce qui accroît successivement au pécule du passé entre au domaine de ma mémoire : alors, toute la vie de ma pensée n'est que mémoire : par rapport à ce que j'ai dit ; qu'attente, par rapport à ce qui me reste à dire. Et pourtant mon attention reste présente, elle qui précipite ce qui n'est pas encore à n'être déjà plus. Et, à mesure que je continue ce récit, l'attente s'abrège, le souvenir s'étend jusqu'au moment où l'attente étant toute consommée, mon attention sera tout entière passée dans ma mémoire. Et il en est ainsi, non seulement du cantique lui-même, mais de chacune de ses parties, de chacune de ses syllabes : ainsi d'une hymne plus longue, dont ce cantique n'est peut-être qu'un verset ; ainsi de la vie entière de l'homme, dont les actions de l'homme sont autant de parties ; ainsi de cette mer des générations humaines, dont chaque vie est un flot. »

Saint Augustin, *Confessions*, XI, 28 (trad. Moreau, Paris 1864)

Trop riche pour un commentaire détaillé, cette page inaugure un nouvel habitus intérieur, organisé par le vieux concept, remanié ici, de *tension* : non seulement le fait *musique* est tension, ce que l'on savait avant Augustin, mais devient l'expression d'une tension autrement profonde, celle de tout l'être-pour-la-mort. Le « silence avant le son »²⁸ est déjà le temps vivant de cette tension (*antequam incipiam, in totum exspectatio mea tenditur*). On sait que tout ce passage vaut surtout par la valeur nouvelle de sa préfixation : *pro-*, *in-*, *re-*, *dis-*, sont autant de marqueurs linguistiques apparemment tributaires d'un espace objectif orthonormé, mais en réalité, explorateurs d'un « espace-temps » intérieur. Déchiré constamment entre la tension vers le futur (ou *protentio*), vers le passé (ou *retentio*), vers l'immédiatement là (ou *intentio*), le sujet mémoriel augustinien subit le martyre de la *distentio*. Et pourtant, c'est là jouissance infinie, car il s'approche de la « dilatation mystique », et l'infinie faiblesse de l'être-là devient pouvoir mimétique d'embrassement temporel. A l'inverse de notre passage précédent, où la *regressio ad infinitum* nous faisait perdre pied, Augustin, hugolien aussi dans cette écoute cosmique de la syllabe, nous y entraîne pour mieux nous rendre la vue du sommet, d'où l'on enserme la vie entière (*in tota vita hominis*), donc l'océan des vies (*in toto saeculo filiorum hominum, cuius partes sunt omnes vitae hominum*).

C'est plutôt la relecture d'Edmund Husserl qui fixe les trois concepts d'*intentio*, *retentio* et *protentio*. Il n'est qu'à comparer l'impulsion initiale de sa méditation mélodique avec celle d'Augustin, pour sentir la communauté d'origine, et les différences d'approche. Husserl distingue ici entre une *retention seconde* et un *souvenir primaire* défini comme :

²⁸ Pour plagier *Le Silence avant Bach*, titre français de l'excellent film du Catalan Pere Portabella, un des meilleurs hommages cinématographiques au Cantor de Saint Thomas...

« une queue de comète, qui s'accroche à la perception du moment. Il faut en distinguer radicalement le souvenir secondaire, le ressouvenir./.../Considérons un cas de souvenir secondaire : nous nous souvenons par exemple d'une mélodie que nous avons entendue tout récemment à un concert. Il est alors manifeste que le phénomène du souvenir a dans son ensemble exactement la même constitution, *mutatis mutandis*, que la perception de la mélodie. /.../ Avec l'appréhension du son qui apparaît maintenant, qui est quasi-entendu maintenant, se fondent le souvenir primaire des sons qu'on vient juste d'entendre, et l'attente (protention) des sons en instance. L'instant présent a de nouveau pour la conscience un halo temporel, qui s'accomplit dans une continuité d'appréhension de souvenirs. »

E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, 1996⁵ (1905), §14., p. 50-51

Le phénoménologue range d'emblée l'exemple de la mélodie dans la catégorie rétrospective du souvenir, là où Augustin se *pro-jetait* dans l'intention de la récitation. (« nous nous souvenons par exemple d'une mélodie que nous avons entendue tout récemment à un concert » *vs* « je m'apprête à réciter un cantique, que je sais »²⁹). L'homme du XXème siècle adopte d'emblée la posture contemplative, là où celui du IVème siècle mimait l'engagement d'une *performance*. Doit-on imputer cette différence au divorce consommé des époux ? Car Augustin parlait d'un texte chanté (*canticum*) là où Husserl envisage une « mélodie » (c'est-à-dire un assemblage de sons dépourvus sans doute de support textuel). Mais laissons ces différences, pour retenir l'orientation commune aux deux auteurs : dans le phénomène sonore intériorisé, la conscience travaille simultanément dans toutes les directions du temps. Appréhender l'espace-temps d'une « phrase » musicale ou d'un vers antique en termes de *réention* mémorielle de ce qui vient d'être proféré, de *protention* dans ce qui va l'être, et d'*intention* dans le présent fugace mais toujours « enroulé/déroulé » d'un « halo », comme le dit Husserl, telle peut être la démarche commune au récitant comme à l'interprète. Car nous remontons là vers la source *musique* de la *mimèsis* : en un paradoxe qu'il faut toujours reprendre, toute langue « est » déjà musique, mais seule la création peut la faire « devenir » musique, non qu'elle la fasse simplement accéder à la conscience de ses possibilités musicales, car rien ne garantit cette « conscience » supposée du poète ni du musicien, mais déjà, en ce qu'une forme, c'est-à-dire un « invariant variable », active tous les chants possibles de la langue. Et forme « veut dire »³⁰ contenu³¹.

La voix retrouvée ?

²⁹ Nous retraduisons.

³⁰ Signifie, et veut exprimer. Rappelons qu'en grec, « dire » et « vouloir dire » s'expriment par le même verbe *legein*.

³¹ Par exemple, Guillevic, dans *Art Poétique*, Paris, 1970 :

« Le poème :

Un contenant
Qui trouve sa forme

Au fur et à mesure
Qu'il se remplit »

Restait pour nous à chercher un concept permettant de dire cette progression sonore, bi-dimensionnelle, (en durée et hauteur), de la voix dans l'espace-temps du vers. Point besoin de l'inventer de toute pièce, car un tel concept existe, précisément dans la physiologie moderne de l'audition, ce qui eût ravi un Diderot, et sa théorie du « clavecin » mémoriel et mental³² : il s'agit de la découverte faite par le physiologiste hongrois Georg von Békésy, prix Nobel en 1961, d'un codage des fréquences sonores dans les cellules membranaires de la cochlée. L'organe de Corti reçoit en effet les vibrations tympaniques, transmises par l'étrier via les liquides internes, en les étalant spatialement : puisque cette membrane est beaucoup plus rigide à la base qu'au sommet, pour une même pression continue, la déformation au sommet est 10⁵ fois plus grande qu'à la base. Le terme choisi par von Békésy pour désigner ce processus, et qui fait aujourd'hui autorité en la matière est *tonotopie* : quel plus joli composé grec de *tonos* (tension) et de *topos* (lieu) ? D'autant que le mot consonne aussi avec le concept mathématique de *topologie*, dont on sait à quel point il a servi en sciences humaines, pour caractériser les *voisinages* inattendus de l'inconscient linguistique lacanien, ou la recherche des *points singuliers* qui tissent les *territoires* et les réseaux de *rhizomes* chez Deleuze.

Aussi avons-nous défini, dans le champ proprement antique, la *tonotopie* comme :

l'étude des relations possibles entre accent de hauteur et organisation rythmique du mot, du *kólon*³³ et du vers. Car l'étude des positions du ton dans la structure Arsis/Thesis ouvre un champ immense et vierge à la recherche du "phrasé", dans le vers récité d'abord (dont l'hexamètre au premier chef) mais également dans le vers chanté, et la prose d'art. La *tonotopie* s'autorise des trois notions, *intentio*, *retentio*, *protentio*, qui, transposées et adaptées, pourront nommer les trois grands modes de « tension », au sein du vers grec, entre la mélodie appuyée sur les tons lexicaux et l'organisation rythmique des durées. Dans l'hexamètre, comme dans tout vers, il n'y a toujours que trois manières pour le ton de se situer par rapport au temps : soit les deux dimensions coïncident, et c'est ce que nous nommerons *intensio*, en modifiant la consonne du terme latin pour montrer qu'il s'agit d'une « tension » du temps « fort » et de l'espace sonore ; soit le ton vient « après » le temps au sens chronologique, mais le projette vers l'« avant » dans l'espace du vers, et c'est la *protensio* ; soit, par un mouvement qui rappelle l'anticipation rythmique de l'anacrouse et peut-être la développe (étant donné que la « loi de récession » est rythmique), le ton précède le temps fort, en orientant à la fois l'oreille vers lui, donc vers ce qui suit, mais aussi vers ce qui précède, car la *retensio* tend à rebours, « retient ».

A titre d'exemple d'analyse *tonotopique*, revenons à cette « origine de l'origine » qu'est le premier vers de l'*Iliade*.

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

« Chante, déesse, l'ire du Péléïade Achille »³⁴

³² Voir *L'Entretien entre d'Alembert et Diderot*, in *Ceuvres*, Paris, 1951, p.879, entre autres.

³³ Les rhétoriciens et métriciens nomment *kólon* le « membre » poétique ou prosaïque, unité supérieure au mot et inférieure à la phrase, avec tous les accommodements possibles de la notion selon les formes et les genres étudiés. Nous retombons là dans les vertiges augustiniens de la *regressio ad infinitum*, qui réclament des points d'arrêt, à des unités phono-syntaxiques plus larges que les composantes morphématiques ou sub-morphématiques. Ainsi la musique tâtonne-t-elle entre « cellules, phrases, motifs » etc.

³⁴ selon la version rythmée à la grecque de Philippe Brunet (à paraître au Seuil, 2009).

Voici ce chant de la langue, dès les trois premiers mots du vers (en haut, les éléments accentués à la quinte, en bas, la ligne atone) :

Mè- a- a
 ènin éidé théa-

soit, littéralement :

Colère/chante/déesse.

Voici maintenant ce même hémistiche, dans son découpage métrique en pieds (demi-pied marqué, ou *Thesis*, « temps posé », et demi-pied non-marqué ou *Arsis* « temps levé») :

Mè- a- a
 è/nin // éi/dé thé// a- /

Entre deux doubles barres, c'est un pied ; la barre simple sépare les demi-pieds : ces trois mots forment donc deux pieds et demi, à savoir *mè*nina // *éidéthé*// *aa*/, soit encore, en métrique grecque, deux dactyles (premier élément long suivi de deux éléments brefs) plus le début d'un troisième pied (demi-pied initial, toujours long). En effet, chaque premier demi-pied sert d'appui rythmique marqué, souligné ainsi : mèè/nina // éi/déthé// aa/.

Voici alors le schéma complet intégrant la structure métrique, les appuis rythmiques, et la mélodie des accents du vers entier :

Mè- a- a a lè
 è/nin // éi/dé thé// a- / Pèè// lèè/i // dôô / Akhi// èos

Dans la première syllabe *mèè* du mot « colère », la voix descend en chantant la voyelle *èta*, sur la première *Thesis*; l'*Arsis* est constituée de deux syllabes brèves, la première terminant le nom « colère », la seconde ouvrant l'impératif « chante » : *nin a*, prononcées en liaison *nina*. Et si l'on regarde la ligne haute, celle des accents, on entend ce *a* initial à l'aigu, comme *mè*, sans pourtant qu'il soit au temps fort comme ce dernier. Au second pied, les trois syllabes *éi*, *dé* et *thé* sont atones. Mais à l'initiale du troisième pied, nouvel alpha, long cette fois (donc doublé dans notre transcription), contrairement à l'alpha bref accentué précédent : la voix part du son « a » atone, et monte vers l'aigu, en un mélisme ascendant, sur ce troisième temps fort du vers, qui inverse le mélisme descendant du premier temps fort, porté par *mèè*. Nouvel écho aigu bref en alpha, à la fin du Patronyme *Pèlèiadô* « fils de Pélée », juste avant la *Thesis* n°5. C'est la même figure *tonotopique* que dans le verbe *aéide*, soit une *retensio* du ton sur le temps suivant. Et, coda qui tombe comme une cadence parfaite, le dernier mélisme orne le nom d'Achille sur la voyelle longue *èta* dans « *lèè* » en *Thesis* n°6, réponse à la première *Thesis*, elle aussi sur mélisme descendant en *èta* « *Mèè* ».

Le chant du vers se décrira ainsi³⁵ :

Intensio descendante 1, *Retensio* 2, *Intensio ascendante* 3, *Retensio* 5, *Intensio descendante* 6

³⁵ On le mettra même en partition si l'on veut. Voir le logiciel Scande&Chante, dû à Gilles de Rosny, sur le site Homeros.fr.

On repère bien le chiasme complexe à trois niveaux, les effets « de dominante et de tonique, de mordant et d'appoggiature, d'anacrouse mélo-rythmique et de résolution d'accord », pour le dire en un glossaire tardif dont la lointaine réalité remonte peut-être, somme toute, à l'expérience vécue dans ce vers.

Mais ce n'est là restaurer qu'un texte sans aucune indication explicite de « phrasé » : de même que tout se joue « entre les notes, entre les lignes », c'est toujours au lecteur-interprète de définir son jeu, de faire les « liaisons », c'est-à-dire d'organiser comme il le comprend et le sent le mieux les tensions entre ton et temps.³⁶

Alors nous, les Modernes, condamnés à choisir entre « parler ou chanter » ? Et si Rousseau nous aidait à chercher le remède dans le mal même ? Nous les enfants du divorce, toujours en quête d'*affection*, toujours *tendus* vers l'écoute, et leur *parole* toujours plus complice d'un *chant* ?

³⁶ Même problème chez Homère que devant le manuscrit d'une *Suite* de Bach : à chacun de choisir articulations, tempi, ornements, attaques et désinences, dynamique et hiérarchie des plans. Pas de dessin sans dessein...