

Pétrarque, Willaert, *Amor Fortuna*, de la musication polyphonique d'un sonnet de Pétrarque

Le texte : *Amor Fortuna*¹

1	<i>Amor, Fortuna e la mia mente, schiva</i>	Amour, Fortune et mon esprit, insatisfait
2	<i>Dì quel che vede e nel passato volta,</i>	De ce qu'il voit, vers le passé tourné,
3	<i>M'affligon sí, ch'io porto alcuna volta</i>	M'affligent tant que je porte parfois
4	<i>Invidia a quei che son su l'altra riva.</i>	Envie à ceux qui sont sur l'autre rive.
5	<i>Amor mi strugge 'l cor, Fortuna il priva</i>	Amour ronge mon cœur, Fortune le dépouille
6	<i>D'ogni conforto, onde la mente stolta</i>	De tout soulagement, et l'esprit insensé
7	<i>S'adira et piange: e così in pena molta</i>	S'en irrite et en pleure. Ainsi en grands tourments
8	<i>Sempre conven che combattendo viva.</i>	Convient-il que toujours je vive en combattant.
9	<i>Né spero i dolci di tornino indietro,</i>	Point je n'attends des jours heureux qu'ils s'en reviennent,
10	<i>Ma pur di male in peggio quel ch'avanza,</i>	Mais que le temps qui reste aille de mal en pis,
11	<i>E di mio corso ò già passato 'l mezzo.</i>	Et déjà de ma course j'ai passé le milieu.
12	<i>Lasso, non di diamante, ma d'un vetro</i>	Las, non pas en diamant mais en verre
13	<i>Veggio di man cadermi ogni speranza,</i>	Je vois tous mes espoirs s'échapper de mes mains,
14	<i>Et tutti miei pensier' romper nel mezzo.</i>	Et toutes mes pensées par le milieu se rompre.

La rencontre des « Profils d'une œuvre » du 26 mars 2022 était consacrée au madrigal qu'Adrian Willaert composa sur le sonnet de Pétrarque intitulé *Amor Fortuna*². Le texte qui suit restitue le « profil » particulier de cette pièce que j'y avais proposé et intègre les remarques qu'il a pu susciter et qui ont nourri le débat. Il s'agissait d'analyser le matériau littéraire qui est à la source de cette polyphonie à quatre voix. Deux raisons essentielles à cela : 1) le sonnet de Pétrarque préexiste à la composition musicale, le matériau qu'il constitue pour sa mise en polyphonie est une matrice autonome dont la structuration linguistique (métrique, rythmique, poétique) est forte, 2) le choix qu'en fait Willaert parmi tous les textes que compte le *Canzoniere* de Pétrarque³ est l'indice d'un rapport singulier du compositeur à ce poète et à ce sonnet. Willaert est un lecteur, un érudit qui ne peut appréhender « à la légère » un texte de celui qui fût couronné *Magnum poetam et historicum* et dont l'œuvre atteignit à « un statut d'exemplum destiné à s'inscrire dans la très longue durée » du courant pétrarquiste⁴. Le fait que la quasi totalité des madrigaux de la *Musica Nova* de Willaert sont écrits sur des sonnets choisis dans *Canzoniere* de Pétrarque témoigne assez de l'aura dont jouit le

¹ Les traductions du *Canzoniere* de Pétrarque sont innombrables et font l'objet de très vifs débats entre les spécialistes de ce corpus. La traduction proposée ici, particulièrement intéressante dans son respect de la syntaxe italienne, est de Pierre Blanc, PÉTRARQUE, *Canzoniere. Le chansonnier*, Introduction, traduction de Pierre Blanc, Edition bilingue des Classiques Garnier, Paris 2004 [1998], p. 234-235.

² On trouvera, dans l'introduction de Pierre Blanc à l'édition bilingue du *Canzoniere*, une étude très intéressante de la genèse l'œuvre : « Le *Canzoniere* ou la parole de l'ego moderne », PÉTRARQUE, *Canzoniere. Le chansonnier*, *ibid.*, p. 1-34.

³ Le *Canzoniere* compte 317 sonnets, 29 chansons, 9 sextines, 7 ballades et 4 madrigaux. Il fit l'objet de neuf éditions successives du temps de Pétrarque entre 1342 et 1474, chacune d'entre elles présentant un ordonnancement différent de la suite des poèmes.

⁴ Le 8 avril 1341, Pétrarque fut reçu au Capitole et désigné, dans l'éloge du Patriarche Colonna, comme « l'un des hommes les plus grands de tous le temps ». Ernest Hartch WILKINS, *Vita del Petrarqua*, Milan Feltrinelli, cité par Jean-Luc NARDONE, *Pétrarque et le pétrarquisme*, Paris, P.U.F, p. 9.

poète auprès de générations d'intellectuels et d'artistes, et de Willaert en particulier. Cela doit donc nous inciter à considérer que le texte n'est pas, pour le compositeur, une trame verbale anodine essentiellement dévolue au nouage savant des fils d'une polyphonie, il est une manière de « dire musicalement » ou de « musiquer » – pour reprendre un très ancien terme – un texte qu'aussi bien Willaert que ses auditeurs connaissent et ont mémorisé. D'où la proposition d'analyser d'emblée le donné littéraire, au sens large, et, plus précisément, linguistique d'où procède l'écriture musicale de Willaert.

Les configurations musicales du texte : rime, mètre, rythme

– Rime

La disposition particulière des assonances à la rime est, on le sait, définitoire du sonnet pétrarquiste : ABBA ABBA CDE CDE ⁵

- Rimes embrassées pour les quatrains :

Schiva, volta, volta, riva – *Priva, stolta, molta, viva*

- Triades répétées pour les tercets :

indietro, avanza, mezzo – *vetra, speranza, mezzo*

– Mètre

À la différence de la prosodie française qui décompte uniformément la suite des syllabes⁶, la prosodie italienne tient compte de l'accent tonique du mot à la rime. Dans la métrique italienne, l'accent tonique de la prononciation des mots a une incidence sur le comptage des syllabes. Il s'agit ici d'un sonnet hendécasyllabique – très largement répandu, équivalent du décasyllabe français – et, plus précisément, d'hendécasyllabes de mètre « *piano* ».

Tous les vers du poème sont des vers dits « *piani* » (vers « doux ») c'est-à-dire des vers dont tous les mots à la rime sont accentués sur l'avant-dernière syllabe : « *schiva* » (↓⊔), *mezzo* (↓⊔), *speranza* (⊔↓⊔) et dont les dernières syllabes sont amuïes. Par conséquent, bien qu'on y dénombre 11 syllabes, le mètre y est de 10 pulsations, autrement dit, la distribution des mots dans le vers est métrée selon 10 unités temporelles égales.⁷

Ajoutons à ce comptage métrique, la pratique de la synalèphe⁸ inhérente à la langue italienne qui fusionne en une seule quantité phonique deux voyelles successives appartenant à des mots

⁵ Sont possibles également, les tercets retournés : CDC DCD et les tercets à tête inversée : CDE DCE. En Italie, la disposition des tercets en CCD est prohibée car elle crée un distique au milieu du poème, alors qu'en France elle s'impose : CCD EDE. La distinction des strophes poétiques provenant des répétitions à la rime, les deux tercets du sonnet français CCD EDE font entendre trois distiques CC DE DE.

⁶ À ces deux exceptions : 1) l'« e » terminal d'un mot à la rime est amuï (rimes dites « féminines ») ; l'« e » terminal d'un mot à l'intérieur d'un vers est prononcé lorsque ce mot est suivi d'un mot commençant par une consonne.

⁷ Deux autres types de vers existent : 1) le vers *tronco*, « tronqué », dont l'accent à la rime se trouve sur la dernière syllabe du mot ; par conséquent, les hendécasyllabes en *versi tronci* comptent 10 syllabes, la dernière syllabe accentuée occupant toute la pulsation, « amor ⊔↓ » ; 2) le vers *sdruciollo*, « glissant », dont l'accent à la rime se trouve sur l'antépénultième syllabe du mot ; par conséquent, les hendécasyllabes en *versi sdruciolli* comptent 12 syllabes puisque les deux syllabes brèves après la syllabe accentuée à la rime se prononcent à la même vitesse qu'une seule syllabe brève : « *fievole* ↓⊔⊔ », « *sdruciollo* ↓⊔⊔ ». Cf. Aldo, MENICETTI, *Metrica italiana : fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

⁸ La synalèphe est ici une forme particulière de la synérèse qui sont les deux modalités de contraction de deux syllabes en une seule. Dans l'énoncé : « d'main matin, il fra beau », il y deux synérèses, c'est-à-dire la contraction de deux

différents. Elle constitue, en quelque sorte, un mode de traitement de l'hiatus. Dans les deux premiers vers, par exemple, le décompte des syllabes demande que soient comptés comme une seule unité métrique, en cinquième position, la dernière syllabe de « Fortuna » et la conjonction « e » qui lui succède comme, dans le deuxième vers, « vede » et « e » (exemple 1) :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 A / mor / For / tu / na - e / la / mia / men / te / schi(va)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Di / quel / che / ve / de-e / nel / pa / ssa / to / vol(ta),

Exemple 1, vers 1 et 2 (synalèphes obligées encadrées en vert)

Par ailleurs, nous aurons donc à nous demander ce qui peut expliquer qu'en certains points très précis, Willaert enfreint les règles prosodiques et sépare les voyelles qui devraient être soudées (exemple 2),

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 A / mor / For / tu / na / e / la / mia / men / te / schi(va)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Di / quel / che / ve / de / e / nel / pa / ssa / to / vol(ta),

[...]

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 D'o / gni / con / for / to / on / de / la / men / te / stol(ta)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 S'a / di / ra / e / pian / ge : / e / co / si-in / pe / na / mol(ta)

Exemple 2, vers 1 et 2 ; 6 et 7 (synalèphes supprimées encadrées en rouge)

et qu'en un autre, il crée une synalèphe entre deux vers (exemple 3) :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 M'a / fflì / gon / sí / ch'io / por / to-al / cu / na / vol(ta)->

->[ta]-In / vi / dia-a / quei / che / son / su / l'al / tra / ri(va).

Exemple 3, vers 3 et 4

– Rythme

La répartition rythmique du texte dans la succession des vers fait apparaître deux trames rythmiques :

syllabes au sein d'un même mot. Les synalèphes, dans le texte de Pétrarque, se produisent entre la dernière syllabe d'un mot et la première du suivant, elles fusionnent les voyelles juxtaposées et sont liées au rythme de la langue italienne.

- la première est celle des accents toniques des mots caractéristiques de la langue : dans les exemples qui suivent, les syllabes accentuées de l'italien sont soulignées en rouge ;
- la seconde est celle de la scansion liée à la syntaxe, c'est-à-dire l'accent portant sur la dernière syllabe des segments syntaxiques (il en est de même pour la poésie française). Par convention, l'hendécasyllabe est conçu de manière qu'il puisse être rythmé de trois manières différentes : sur les syllabes 4-8-10, ou 4-7-10, ou 6-10. Dans les exemples qui suivent les accents de scansion sont signalées par les flèches verticales.

Sept vers du poème sont scandés sur les syllabes 4-8-10, le premier quatrain dans son entier ainsi que les vers 6, 7, 8, 13 et 12 (exemple 4) :

			↓				↓		↓				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10				
A /	mor	/	For /	tu	/	na - e /	la /	mia /	men	/	te /	schi	(va)
			↓				↓		↓				
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10				
Di /	quel /	che /	ve	-/de-e /	nel /	pa /	ssa	/	to /	vol	(ta),		

Exemple 4, vers 1 et 2

On ne rencontre pas de scansion de type 4-7-10 dans ce sonnet. Tous les autres vers du poème relèvent de la scansion 6-10 (exemple 5).

					↓				↓					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10					
A /	mor	/	mi /	stru	/gge 'l /	cor	/	For /	tu	/	na-il /	pri	(va)	
					↓				↓					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10					
Né /	spe	/	ro - i /	dol	/	ci /	dí	/	tor /	ni	/	no-in /	die	(tro),

Exemple 5, vers 5 et 9

Willaert respecte scrupuleusement la prosodie, on pourra le vérifier aisément en chaque point de la polyphonie où les voix suivent à la fois l'accentuation des mots et la scansion des vers. En témoignent, par exemple, les trois premiers vers du sonnet (scansion 4-8-10).

On remarquera ici l'habileté du lettré qu'est Willaert à traiter finement le jeu de la discordance entre, d'une part, les règles de la métrique du vers qui imposent de marquer la rupture formelle entre les vers 1 et 2 et, d'autre part, les exigences de la continuité syntaxique qui provoquent un enjambement métrique :

« [...] e la mia mente chiva / Di quel que vede [...] »

Le *canto*, par allongement de la syllabe « *Di* » et accentuation décalée en début de mesure, marque distinctement le début du vers 2 alors que les autres voix assurent, dans la trame polyphonique, l'enjambement des deux vers qu'exige la continuité sémantique (exemple 5).

Exemple 5, vers 1, 2, et 3

Autre exemple concernant la traduction des contraintes prosodiques du texte dans les impératifs de la polyphonie, la césure 6-10 du vers 5 :

« *Amor mi strugge'l cor / Fortuna il priva* ».

Elle est mise en œuvre par des entrées polyphoniques particulièrement expressives dès la mesure 29. Le premier hémistiche « *Amor mi strugge'l cor* », fortement circonscrit, est énoncé une première fois (m. 29 stretto BTAC) et dupliqué (m. 33 stretto TBAC). Le second hémistiche « *Fortuna il priva* », séparé par du silence de ce qui précède, fait, lui aussi, l'objet d'une construction polyphonique très nette (m. 38 T[BA]C). Cependant, en même temps que sont respectées les contraintes formelles de la versification, et durant le temps de la duplication du premier hémistiche par le *cantus*, les voix inférieures assurent la continuité sémantique en assurant, cette fois encore, l'enjambement des vers 5 et 6 : *Fortuna il priva / D'ogni conforto*

The image displays a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) across three systems of staves. The lyrics are in French and include: "dia a quei che son su l'al - tra ri - va. A -", "che son su l'al - tra ri - va. A - mer mi", "qui che son su l'al - tra ri - va. A - mer mi strug -", "son mi l'al - tra ri - va. A - mer mi strug -", "- mor mi strug - ge'l cor, A - mor mi strug - ge'l", "strug - ge'l cor, A - mer mi strug - ge'l cor,", "ge'l cor, A - mor mi strug - ge'l cor, mi strug - ge'l cor,", "ge'l cor, A - mer mi strug - ge'l cor,", "cor, For - tu - na il pri - va", "For - tu - na il pri - va D'o - gni con - for - to; For - tu - na il", "For - tu - na il pri - va D'o - gni con - for - to, For - tu -", "For - tu - na il pri - va D'o - gni con - for -", "D'o - gni con - for - to, For - tu - na il pri - va d'o - gni con -", "pri - va d'o - gni con - for - to, For - tu - na il pri - va", "na il pri - va d'o - gni con - for - to, For - tu - na il pri - va d'o -", "to, For - tu - na il pri - va d'o - gni con - for -".

Annotations include red circles around specific notes and blue arrows indicating melodic lines or phrasing across the staves.

Exemple 6, vers 5 et 6

On le voit, pour ce qui est du protocole analytique, la prosodie du texte doit d'emblée être considérée comme une matrice autonome avant de la comparer avec la construction polyphonique⁹. Dans le madrigal, les deux structures prosodique et polyphonique se nourrissent l'une de l'autre et ce, dans les deux sens : les contraintes de la forme du texte s'imposent à la composition musicale et, en retour, l'architecture de la polyphonie trace une lecture implicite et particulière du texte.

⁹ En cela, on ne peut que suivre les procédures fondatrices de l'analyse de la musique vocale telles qu'elles ont été mises en place par Nicolas RUWET, « L'analyse structurale de la poésie », *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 151-175 [*Linguistics* 1/2, 1963, p.38-59].

La construction syntaxique du texte

Quatre phrases sont régulièrement et respectivement distribuées dans les quatre strophes du sonnet. La manière la plus manifeste d'en présenter l'analyse est de les disposer sous la forme d'une analyse paradigmatique (Tableau 1) :

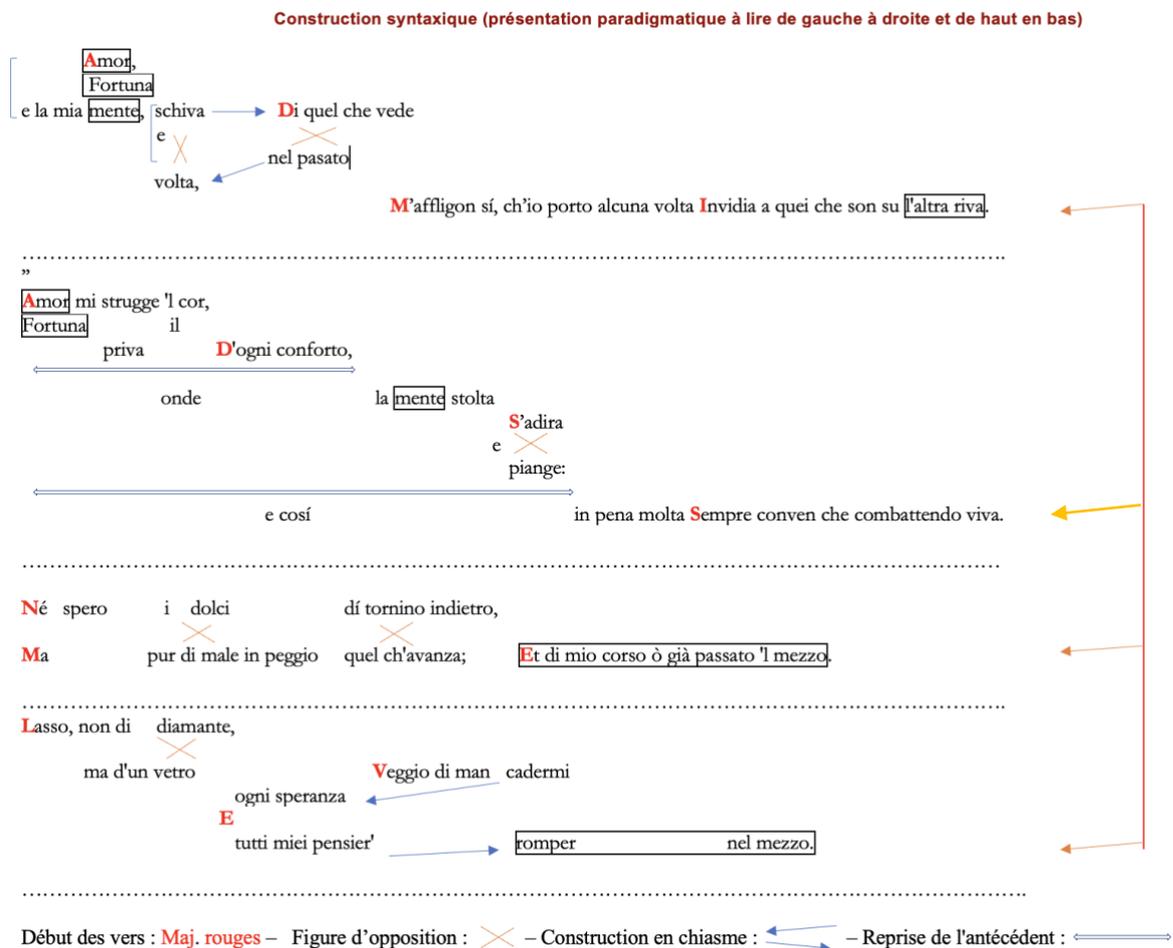


Tableau 1

Les syntagmes sont alignés verticalement selon leur fonction grammaticale. Par exemple, dans la première phrase, « *Amor* », « *Fortuna* » et « *la mente* » sont trois sujets d'un verbe commun « *affligon* » : les deux premiers, « *Amour* » et « *Fortune* » (au sens de « destinée ») portent la majuscule qui les invoque et les désigne comme figures intemporelles de la littérature latine. À ces deux figures d'éternité répond, à la fin de la phrase, celle du Styx, le fleuve qui sépare les vivants – parmi lesquels le locuteur – de ceux qui sont déjà « sur l'autre rive ». Seul « *la mente* » (avec article et minuscule) est précédé d'un possessif, « *la mia* » (« *mon* esprit ») qui l'indexe à la singularité humaine du narrateur. Willaert ne s'y trompe pas, qui prend soin de séparer le troisième sujet des précédents en supprimant la synalèphe pourtant imposée par la métrique, ce que nous avons précédemment repéré :

1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10 11
A / mor / For / tu / na / e / la / mia / men / te / schi(va)

Ce troisième sujet – l'esprit, la conscience, renvoyant d'emblée à l'« ego humain » et tant de fois signalé comme emblématique de la modernité poétique de Pétrarque – est, immédiatement et en incise, décrit

comme une figure douloureuse partagée entre le présent et le passé. Au fil du texte, il sera le lieu du conflit, du débat intérieur, d'une conscience brisée.

La construction syntaxique de cette phrase se présente sous la forme d'un chiasme. Au lieu d'une énonciation cursive qui eût été :

la mia mente, schiva Di quel che vede e volta nel passato,
mon esprit, dédaigneux de ce qu'il voit et tourné vers le passé

le syntagme se referme sur lui-même (flèches croisées sur le tableau général, exemple 6) et les termes antithétiques sont placés en miroir : « *schivar* »/« *voltar* » (« se détourner »/« se tourner ») ; « *quel que vede* »/« *el passato* » (« le présent » de ce je vois/ « le passé »)

la mia mente, schiva Di quel che vede e nel passato volta,
mon esprit, dédaigneux de ce qu'il voit et vers le passé tourné,

La lecture de Willaert marque cette construction, il évite une trop banale diction cursive de l'antithèse et la signale, en son centre encore une fois, par la suppression de la synalèphe :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Di / quel / che / ve / de / e / nel / pa / ssa / to / vol(ta),

Exemple 7, vers 2

Le chiasme, l'antithèse, l'oxymore sont, cela est bien connu, les figures remarquables de la poésie pétrarquiste. Willaert les prend en compte de manière quasi systématique, on en trouvera encore la mise en œuvre musicale dans l'enchaînement des vers 6 et 7. Ici, à nouveau, une figure d'opposition, la colère (« *S'adira* ») et les larmes (« *piange* ») :

[...] *onde la mente stolta S'adira et piange :*

la mente stolta
e S'adira
X
piange:

Willaert prononce l'enjambement syntaxique entre les deux vers et isole manifestement le deuxième terme de l'oxymore (« *piange* ») :

Exemple 8, vers 6 et 7

On regardera de même, dans le tercet terminal, le soulignement

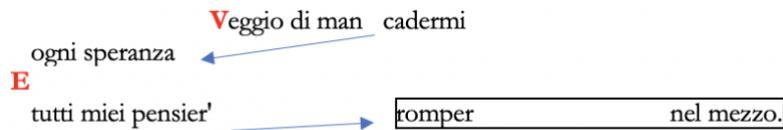
– de l'antithèse de la « permanence » (« *diamante* ») et de la « fragilité » (« *vetro* »), par des silences :

Lasso, // non di diamante, // ma d'un vetro Veggio di man cadermi ogni speranza,

– et du « désespoir » (« *cadermi ogni speranza* »), par les mélismes et par l'insistance des deux cadences successives : la première, homorythmique, sur *Sol*; la seconde, diagonale, sur *Do* (exemple 8).

Exemple 9, vers 13 et 14

L'enchaînement des deux derniers vers, coordonnés par « E », fait l'objet, une dernière fois, d'une construction en chiasme :



Willaert prend soin d'en traduire, d'une part, la continuité sémantique par le tuilage des voix dans la cadence et, d'autre part, l'inversion formelle de la syntaxe par la rupture des silences à toutes les voix entre les deux vers.

Le dernier vers est quasiment isolé par Willaert (exemple 10) : il est prononcé trois fois, se termine invariablement par une cadence sur *Do* et progresse vers un dernier énoncé homorythmique. On notera, aux deux voix inférieures, l'insistance de Willaert à séparer nettement les deux hémistiches du dernier vers ce qui accentue le poids du ralentissement terminal. Ce vers condense, à lui seul, toute l'expression douloureuse du déchirement de la conscience, de la brisure, de la séparation de soi, de l'instabilité d'une conscience toujours dans un entre-deux. On notera que ce vers ultime, dans sa thématique, fait écho à ceux qui concluaient les strophes précédentes :

- vers 4, l'envie portée à ceux qui déjà ont franchi le seuil de la mort,

porto [...] Invidia a quei che son su l'altra riva.

- vers 8, le combat douloureux et incessant d'une vie :

Sempre conven che combattendo viva.

- vers 11, le mitan de la vie :

E di mio corso ò già passato 'l mezzo.

Exemple 10, le dernier vers

Conclusions

Il conviendrait de prolonger cette analyse textuelle et de mener plus avant celle de la construction du madrigal dans tout le détail de sa trame contrapuntique. Ce n'est qu'à partir de deux analyses indépendantes l'une de l'autre, celle de la construction du texte littéraire (sonore et sémantique) d'une part, et celle de la structuration du madrigal d'autre part, qu'on sera fondé, dans un troisième temps, à étudier le mouvement dialectique qui s'instaure entre les deux composantes de cette œuvre mixte (texte et musique) et le processus de signification qui en découle. Cette présentation n'en n'est que l'invite.

La discussion qui a suivi cette présentation a porté, parmi d'autres points, sur la question de savoir comment les auditeurs pouvaient entendre ces vers de Pétrarque dans la mesure où le texte, diffracté dans les quatre lignes de la polyphonie, devient difficile à saisir. Je suggère deux réflexions qui pourraient apporter des éléments de réponse à cette question difficile. La réponse tient probablement en ce que des siècles nous séparent de ce répertoire polyphonique durant lesquels la fréquentation des répertoires monodiques et le conditionnement à l'écoute linéaire nous conduisent à rechercher, d'emblée, la compréhension immédiate et patente de la continuité textuelle. Or, ici, le texte ne s'appréhende qu'à travers ses superpositions et ses répétitions contrapuntiques, une trame d'écoute dont on peut penser que les contemporains de Willaert y étaient accoutumés et à quoi nous ne sommes plus.

Qu'entendait-on donc à l'époque ? Une seconde considération s'impose. Notre rapport à la poésie est de nature très différente de celui qui prévalait à l'époque de Willaert. Pour nous, la poésie est un texte *écrit* que nous appréhendons par la *lecture*. Il est plus que probable que les sonnets de Pétrarque, pour Willaert et ses contemporains, sont des *paroles*, une *musique* de la langue, qu'on connaît par l'oralité, qu'on reconnaît de mémoire et qu'il est simple d'entendre surtout et y compris lorsque ces vers sont déclamés dans le drapé somptueux de la polyphonie. Après tout, une

polyphonie complexe nous empêche-t-elle d'entendre et de saisir les paroles latines d'une messe, dès lors que nous les avons en mémoire ?

Une autre question fut posée concernant la quasi absence de « madrigalisme » dans ce madrigal. Là encore, la distance temporelle et Monteverdi font écran et notre attente des imitations et redondances musico-textuelles auxquelles la *seconda pratica* nous a accoutumés peut-être déçue.

